

Testi e testimonianze di critica letteraria 18

# **Fix it**

## **Adattare i classici in immagine fissa**

a cura di  
**Silvia Baroni, Chiara Battisti, Fabio Forner**





# Fix it: adattare i classici in immagine fissa

A cura di  
Silvia Baroni, Chiara Battisti, Fabio Forner

Ledizioni

Volume finanziato dai dipartimenti di Civiltà antiche e moderne e Lingue e letterature straniere  
dell'Università di Verona

© 2025 Ledizioni LediPublishing  
Via Antonio Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy  
[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)

*Fix it: adattare i classici in immagine fissa*, a cura di Silvia Baroni, Chiara Battisti, Fabio Forner

Prima edizione: dicembre 2025

ISBN cartaceo: 9791256005987  
ISBN eBook: 9791256005994  
ISBN PDF web: 9791256006007

Copertina e progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: [www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

# Testi e testimonianze di critica letteraria

## Collana diretta da

Laura Neri, Università di Milano

## Comitato scientifico

Andrea Acribo, Università di Padova

Stefano Ballerio, Università di Milano

Federico Bertoni, Università di Bologna

Giuseppe Carrara, Università di Milano

Silvia Contarini, Università di Udine

Angela Fabris, Universität Klagenfurt

Stefano Ghidinelli, Università di Milano

Andrea Mirabile, Vanderbilt University, Nashville

Pierluigi Pellini, Università di Siena

Niccolò Scaffai, Università di Siena

Beatrice Stasi, Università di Lecce

Ada Tosatti, Université Sorbonne Nouvelle, Paris



## *Indice*

Introduzione	
Adattare i classici in immagine fissa	9
<i>Silvia Baroni, Chiara Battisti, Fabio Forner</i>	

### I. REINTERPRETARE LA NOZIONE DI “CLASSICO”

Storie di romanzieri a fumetti Una partita doppia Manzoni-Balzac	21
<i>Francesco de Cristofaro</i>	
Il sommo tumblr: appunti sulla fan art dantesca	39
<i>Mattia Petricola</i>	
Il fiabesco tra adattamento e ricerca a fumetti in <i>E alla fine muoiono. La sporca verità sulle fiabe</i> di Lou Lubie	51
<i>Claudia Cerulo</i>	
Visioni Verticali: Riscrivere il Mito della Frontiera nelle città “di carta”	69
<i>Chiara Battisti</i>	

### II. INDAGINI NEL MONDO DELL’EDITORIA

Il genere fumetto vs i classici letterari? No, perché	87
<i>Federica Formiga</i>	
“La Scala d’Oro” UTET: una collana di intrecci fra testo e immagini	107
<i>Massimo Scotti</i>	
(Re-)Illustrare i classici nel nuovo Millennio	127
<i>Silvia Baroni</i>	

### III. I CLASSICI ILLUSTRATI

Petrarca illustrato nel XVIII secolo <i>Fabio Forner</i>	149
Vicende dell'illustrazione dantesca nel Settecento. Con una curiosità ottocentesca <i>Luca Mazzoni</i>	167
Alice nel paese delle immagini: da Lewis Carroll a John Tenniel attraverso Charles Darwin <i>Sidia Fiorato</i>	185
Vuoti di figura. Percorsi transmediali di un (non-)personaggio letterario, Bartleby <i>Viviana Triscari</i>	203

### IV. I CLASSICI A FUMETTI E *GRAPHIC NOVEL*

Pa(pe)rodie: le parodie Disney e il canone contemporaneo <i>Giorgio Busi Rizzi, Lorenzo Di Paola</i>	223
‘Graphic Antigone’. Adattare la tragedia classica in fumetti e graphic novels <i>Chiara Protani</i>	237
Dr. Jekyll & Mr. Hyde tra colori e ombre: rivisitazione grafica di un classico vittoriano <i>Anja Meyer</i>	251
Louisa May Alcott nel fumetto: <i>Piccole donne</i> tra tradizione letteraria e innovazione grafica <i>Beatrice Melodia Festa</i>	263

## *Introduzione*

### *Adattare i classici in immagine fissa*

Silvia Baroni, Chiara Battisti, Fabio Forner<sup>1</sup>

Negli ultimi decenni, il concetto di adattamento ha assunto un ruolo sempre più centrale nelle riflessioni sui rapporti fra letteratura e altri media, diventando terreno privilegiato di confronto tra discipline e approcci critici diversi. A partire dai primi anni Duemila gli studi sull'adattamento hanno conosciuto una significativa fase di rinnovamento ed ampliamento, segnata dall'emergere di contributi teorici di capitale importanza quali *Remediation: Understanding New Media* di Jay David Bolter e Richard Grusin (1999), *A Theory of Adaptation* di Linda Hutcheon (2006) e *Convergent Culture: Where Old and New Media Collide* di Henry Jenkins (2006),<sup>2</sup> che hanno permesso di ripensare il processo di «trasposizione»<sup>3</sup> di un testo da un *medium* a un altro, in relazione non più a una pretesa fedeltà rispetto all'ipotesto quanto a una specificità mediale. L'adattamento è così stato ripensato come processo di negoziazione e riscrittura, immerso in uno «spazio mediale»<sup>4</sup> complesso e dinamico, all'interno di un «ecosistema narrativo»<sup>5</sup> che porta a continue convergenze e rimediazioni.

Tuttavia, le ricerche più recenti sull'argomento hanno anche rilevato la difficoltà di una teorizzazione del concetto di adattamento, ancora spesso legato a un rapporto gerarchico o derivativo rispetto all'ipotesto. Non è un caso che molti studi recen-

<sup>1</sup> Gli autori condividono la responsabilità scientifica di questa introduzione.

<sup>2</sup> J. D. Bolter e R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge 1999; L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, London 2006; H. Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York 2006.

<sup>3</sup> G. Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Seuil, Paris 1983.

<sup>4</sup> S. Martin e I. Piazza (a cura di), *Spazio mediale e morfologia della narrazione*, Franco Cesati editore, Firenze 2019.

<sup>5</sup> G. Pescatore, *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alla serie tv*, Carocci, Roma 2018.

ti scelgano di utilizzare nel titolo la preposizione “oltre”,<sup>6</sup> segnando la volontà di superare la visione tradizionale dell’adattamento per interrogare, invece, la natura espansiva e rizomatica dell’adattamento. Tale prospettiva invita ad osservare la circolazione dei testi come processo di continua trasformazione e contaminazione, in cui si dissolvono i confini dei, e tra i, testi, secondo le coordinate concettuali dell’intermedialità e della transmedialità.

È in questo quadro teorico che si colloca il presente volume, *Fix it: adattare i classici in immagine fissa*, che intende approfondire ulteriormente la riflessione sulla attualità e complessità del concetto di adattamento, interrogando una categoria particolare di testi, spesso solo marginalmente indagata: i classici della letteratura adattati in “immagine fissa”. La critica, infatti, predilige un’analisi delle trasposizioni dai testi scritti a quei *media* che prevedono un’“immagine in movimento” (film e serie televisive, ma anche *videogames*, cartoni, ecc.). Gli adattamenti in “immagine fissa”, invece – fumetti, *graphic novels*, libri illustrati, fotoromanzi e fototesti – sembrano suscitare un interesse critico più limitato, malgrado la loro crescente popolarità e l’apprezzamento del pubblico. Tale minore attenzione appare tuttavia ingiustificata, soprattutto se si considera come questi iconotesti offrano spunti di riflessione di straordinaria rilevanza, sia per comprendere la persistenza e la costante riattualizzazione dei classici nell’immaginario contemporaneo, sia per indagare le potenzialità didattiche che essi racchiudono nella formazione alla lettura e all’interpretazione dei linguaggi visivi.<sup>7</sup> Eppure, il processo di trasposizione in immagine fissa di un’opera letteraria vanta un’antica tradizione e trova innumerevoli riscontri nel corso dei secoli, come mostrano i libri illustrati, manoscritti o a stampa. Si tratta di una prassi ancora oggi vitale, ampiamente diffusa nell’ambito della letteratura per l’infanzia, che offre numerosi esempi di classici adattati in *picturebook* per i lettori più piccoli.

<sup>6</sup> Cfr. per es.: P. Frus e C. Williams, *Beyond Adaptation. Essays on Radical Transformations of Original Works*, McFarland Publishing, Jefferson 2010; M. Fusillo, M. Lino, L. Faienza, L. Marchese, (a cura di), *Oltre l’adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, Il Mulino, Bologna 2020.

<sup>7</sup> Cfr.: D. Forni, «Dai classici della letteratura ai *graphic novel*. Adattare i Classici a fumetti per una nuova educazione letteraria e visuale», in E. Corbi e F. M. Sirignano (a cura di), *Sguardi sull’educazione*, Pensa MultiMedia, Lecce 2022, pp. 247-270; G. Iacoli, D. Varini, C. Varotti (a cura di), *Parole che formano. Intrecci fra letteratura nazionale e storia dell’educazione*, Mucchi, 2022; C. Marnie e M. Dallari, *Incanto e racconto nel labirinto delle figure. Albi illustrati e relazione educativa*, Erickson, Trento-Roma 2013.



Diversi casi di studio,<sup>8</sup> tra i quali si distinguono in particolare quelli dedicati a Dante<sup>9</sup> e a Proust,<sup>10</sup> dimostrano le ampie potenzialità di questo ambito di ricerca. Attorno ai grandi classici della letteratura si è infatti costruito, nel tempo, un universo di illustrazioni nato dalla cultura e dall'immaginario del periodo che le ha viste emergere e da quello dei secoli successivi, per cui gli apparati iconografici che illustrano i testi si configurano come specchio di specifiche culture visuali e, al contempo, come prodotti di una determinata ricezione del testo letterario.<sup>11</sup>

Sono numerose le prospettive d'indagine che l'argomento evoca. In questo volume le abbiamo volute raggruppare in quattro sezioni; la prima esamina il classico come soggetto dell'adattamento, la seconda come protagonista del mercato editoriale; le ultime due presentano alcuni esempi, rispettivamente, di illustrazioni e di adattamenti in fumetto di opere letterarie considerate classiche. Appare però necessario avviare la nostra analisi affrontando una questione già più volte esaminata, con esiti differenti, dalla critica: cosa si intende per "classico"?<sup>12</sup> Tra le definizioni

<sup>8</sup> Cfr. per es.: M.-C. Aubin, *Traduire Balzac en bande dessinée*, «L'Année balzacienne», 2011, pp. 447-464; I. Lanslots, "Enrico IV" a fumetti: rileggere i classici in modo pop, in B. Van den Bossche e B. Dreesen (eds.), *Pirandello in un mondo globalizzato 2 – Iconografie pirandelliane. Immagini e cultura visiva nell'opera di Luigi Pirandello*, Peter Lang, Berne 2020; A. Goggio, *Fumettami una storia! Sul ruolo del 'narratore' in due adattamenti fumettistici de "L'uomo della sabbia" di E.T.A. Hoffmann*, «Enthymema», XXIX, 2022, pp. 86-106; numero speciale *Poemi a fumetti. La poesia narrativa da Dante a Tasso nelle trasposizioni fumettistiche*, «Arabeschi», 7, 2016, a cura di N. Catelli e G. Rizzarelli: <http://www.arabeschi.it/collection/poemi-a-fumetti/>.

<sup>9</sup> Cfr. in partic.: numero speciale *Dante e il fumetto*, a cura di G. Frezza e I. Pintor, «Dante e l'arte», 5, 2018: <https://revistes.uab.cat/dea/issue/view/v5>; numero speciale *Itinera*, 24, 2022: «Dante e il fumetto», a cura di M. Roccia e F. Vercellone: <https://riviste.unimi.it/index.php/itinera/issue/view/1946>; L. Canova, L. Lombardo, P. Rigo (a cura di), «A riveder la china». *Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2021.

<sup>10</sup> Cfr. in partic.: I. Baetens, *Illustrer Proust. Histoire d'un défi*, Les Impressions nouvelles, Bruxelles 2022; A.-M. Chartier, *Proust en bande dessinée*, «Hermès, la revue», 2, 2009, pp. 53-58.

<sup>11</sup> Cfr. per es. S. Baroni, *Immagini immorali? Lo scontro tra etica ed estetica nelle edizioni illustrate di 'Madame Bovary'*, in G. Carrara e L. Neri (a cura di), *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della rappresentazione*, Ledizioni, Milano 2022, pp. 279-292.

<sup>12</sup> La bibliografia è sterminata, e comprende non solo il concetto di "classico", che comincia a essere definito dall'Ottocento (cfr. una delle *Causeries du Lundi* di C.-A. Sainte-Beuve, *Qu'est-ce qu'un classique?*, 21 ottobre 1850, ripreso poi da Eliot per la sua conferenza *What is a classic?* per la Virgil Society il 16 ottobre 1944), ma anche quello di "canone", quest'ultimo a sua volta circoscrivibile a seconda di diversi fattori quali l'identità nazionale e l'identità

proposte dal vocabolario Garzanti figura la seguente: «[...] opera o artista eccellente, che costituisce un modello esemplare; [...] in particolare, scrittore o opera letteraria consacrata dalla tradizione».<sup>13</sup> Ne consegue che “classico” può essere tanto un’opera specifica quanto, per estensione metonimica, un autore. Si tratta di un passaggio non privo di implicazioni: la parola “autore” evoca non solo un nome, ma anche una persona in carne ed ossa, un volto che spesso incontriamo per la prima volta nelle antologie scolastiche o in alcune edizioni di opere che riportano anche i ritratti o le fotografie degli scrittori. La pratica, ormai consolidata, di inserire un’immagine dell’autore nel paratesto di un libro o nelle antologie scolastiche potrebbe apparire un’operazione innocua, neutra, priva di valenza critica, ma la realtà è ben diversa: l’immagine può essere utilizzata come una sorta di documento storico, come una prova che attesta l’effettiva esistenza dello scrittore in questione.

Nell’età contemporanea l’immagine può anche essere ulteriormente manipolata per modificare la ‘ricezione’ di un classico, come mostrano i contributi di Francesco de Cristofaro e di Mattia Petricola. De Cristofaro analizza un genere particolare di fumetti in cui lo scrittore stesso diviene personaggio – dotato di tratti somatici simili a quelli ravvisabili nei suoi ritratti ‘ufficiali’ – e racconta la genesi delle sue opere. Vengono esaminati in particolare due casi. Il primo è quello di Alessandro Manzoni, tra i protagonisti della *Storia d’Italia a Fumetti* di Enzo Biagi (Mondadori, 1980), dell’«adattamento a fumetti» dei *Promessi sposi* di Claudio Nizzi e Paolo Piffarerio per *Il Giornalino* (1985, poi Graphot 2018), oltre che del *graphic novel* di Francesco Fioretti, Beatrice Sacchi e Matteo Mancini, *Manzoni* (BeccoGiallo, 2023). Il secondo caso è quello di Honoré de Balzac, che compare ne *L’incroyable histoire de la littérature française* di Catherine Mory e Philippe Bercovici (Les Arènes, 2022), nel *Balzac* di Jean Dufaux e Joëlle Savey (Glenat, 1994), e nella prima parte del trittico *Abymes* di Valérie Mangin e Griffio (Dupuis, 2013). Attraverso questi esempi De

*gender*. Fondamentali, in questo senso, sono stati gli studi di Harold Bloom (*The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Alfred Harcourt, San Diego 1994), Edward Said (*Culture and Imperialism*, Chatto & Windus, London 1993) e Gayatri Spivak (*The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, Routledge, London 1990). Sulla nozione di “classico” nell’ambito della critica italiana, fra l’abbondante bibliografia che comprenderebbe tra gli altri i numerosi saggi che Leo Spitzer, Romano Luperini, Remo Ceserani hanno dedicato all’argomento, ricordiamo in partic.: I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Arnoldo Mondadori editore, Milano 1981; Id., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988; A. Asor Rosa, *Letteratura italiana: la storia, i classici, l’identità nazionale*, Roma, Carocci 2014; Id., *Scritture critiche e di invenzione*, a cura di L. Marcozzi, Mondadori, Milano 2019.

<sup>13</sup> *Classico* in *Garzanti linguistica* online: <https://www.garzantilinguistica.it/it/classico/689148ded53226fa46072f66>.

Cristofaro mette in luce le diverse strategie narrative e iconotestuali, caratterizzate da finalità didattiche e umoristiche, che vengono utilizzate nei fumetti.

Petricola, invece, si concentra su un fenomeno ipercontemporaneo: la *fandom* dantesca. Analizza due immagini risultanti da attività di *fan art*: la prima è stata pubblicata il 19 settembre 2024 da un utente che si identifica coi nickname “esperanza” e “galaxy” sulla sua pagina tumblr, intitolata *A Place for Legends*; la seconda, creata da Kusurrone, si ispira al meme *Out Here Living My Best Life/ «Steve is drowning»*. Queste immagini pongono interrogativi sulla *fan art* come dispositivo di ricezione degli autori del canone, e dunque sulla serie di «atti ermeneutici» che portano alla realizzazione di queste illustrazioni, in cui «l’interpretazione del poeta e della sua opera possono venire rimodellate senza alcun ‘uso’ del passato o del canone, ma anzi facendo leva esclusivamente sulla sensibilità contemporanea».

A ben vedere, come mostrano gli interventi di Claudia Cerulo e di Chiara Battisti, la definizione di “classico” può essere ulteriormente ampliata lungo altre due direttrici: quella del genere letterario e quella del tema. Cerulo dedica la sua analisi a un fumetto-saggio realizzato da Lou Lubie per Delcourt (2021), tradotto in italiano da Bao: *E alla fine muoiono. La sporca verità sulle fiabe*. Come ricorda l’autrice, «il fiabesco rappresenta uno dei più affascinanti esempi di adattabilità e permanenza dei generi». Dal paratesto alla struttura del fumetto-saggio, Lubie costruisce un iconotesto che ammicca ai codici del genere rovesciandoli in una nuova costruzione critica e interpretativa, che Cerulo analizza nel dettaglio, incominciando dalla copertina per giungere fino alle riflessioni di carattere teorico e tematico che *E alla fine muoiono* mette in gioco.

Battisti, invece, osserva come un tema canonico della letteratura americana, ossia il mito della frontiera, venga riplasmato non soltanto a livello cognitivo – la frontiera definita secondo un asse non più orizzontale ma verticale, attraverso il grattacielo – ma anche iconotestuale, caratterizzando la costruzione dello spazio urbano dei *comics*, e in particolare di *Superman*, *Batman* e *Spiderman*. Da questi *comics*, osserva Battisti, emerge che la «verticalità urbana» è sì una «matrice di conflitto», «specchio delle tensioni esistenziali che attraversano i protagonisti, inscrivendo le loro vicende individuali in un orizzonte collettivo profondamente segnato da trasformazioni epocali e da un diffuso senso di disorientamento», ma anche uno spazio di rinegoziazione dell’identità e della tradizione culturale americana.

Le analisi di Cerulo e Battisti evidenziano come opere e temi canonici possano essere continuamente riplasmati attraverso media e strategie iconotestuali differenti, dimostrando che la forza del classico non risiede soltanto nella sua forma originaria, ma nella capacità di persistere e dialogare con contesti e lettori sempre nuovi. Questo ci conduce a una riflessione più generale sul classico come opera, inteso come ciò che continua a esercitare rilevanza e significato anche di fronte all’incessante mutare dell’attualità, come osserva Italo Calvino nel suo celebre *Perché leggere i classici*:

(13) È classico ciò che tende a relegare l'attualità al rango di rumore di fondo, ma allo stesso tempo di questo rumore di fondo non può farne a meno.

(14) È classico ciò che persiste come rumore di fondo anche là dove l'attualità più incompatibile fa da padrona.

Resta il fatto che il leggere i classici sembra in contraddizione con il nostro ritmo di vita, che non conosce i tempi lunghi, il respiro dell'*otium* scolastico; e anche in contraddizione con l'eclettismo della nostra cultura che non saprebbe mai redigere un catalogo della classicità che fa al caso nostro. [...] Oggi un'educazione classica come quella del giovane Leopardi è impensabile, e soprattutto la biblioteca del conte Monaldo è esplosa. I vecchi titoli sono stati decimati ma i nuovi sono moltiplicati proliferando in tutte le letterature e le culture moderne. Non resta che inventarci ognuno una biblioteca ideale dei nostri classici [...].<sup>14</sup>

A fronte dell'impossibilità, oggi, di stilare un catalogo di classici universali, ci si potrebbe chiedere allora quali iconotesti fanno parte della nostra biblioteca ideale. Quali opere "sopravvivono"<sup>15</sup> nell'epoca contemporanea, e grazie a quale *medium*?

Queste domande invitano ad addentrarsi all'interno del mondo editoriale. In questa prospettiva si inserisce la seconda sezione di questo volume, composta dagli articoli di Federica Formiga, Massimo Scotti e Silvia Baroni.

Formiga propone un'analisi di mercato che ha per oggetto i classici adattati in fumetto. Sottolineando in premessa come il fumetto sia un mezzo di comunicazione che coinvolge «molteplici dimensioni: quella editoriale, quella della filiera commerciale distributiva, dell'imprenditorialità, dell'artigianalità, della cultura in senso ampio nonché della creatività visuale narrativa e, non da ultimo, dell'internazionalizzazione realizzabile attraverso le vendite dei diritti», l'autrice ricostruisce lo sviluppo del mercato di questo genere narrativo, commentando i dati estratti dai cataloghi di *Leggere s.r.l.*, PDE e Emme Libri.

Scotti e Baroni, invece, descrivono le strategie editoriali delle collane "La Scala d'oro" (Utet) e "Classici Deluxe" (Rizzoli). Come racconta Scotti attraverso un aneddoto tratto dalla sua infanzia, i volumi della collana "La Scala d'oro" hanno fatto parte della giovinezza di molte generazioni. Hanno avuto il merito, come spiega in modo convincente l'autore del saggio, di distinguersi da altri progetti editoriali per la qualità dell'impostazione grafica dei libri, per il valore artistico delle immagini inserite e per una concezione più ampia di classico, volta a preservare, in un momento di crisi della cultura occidentale, quanto più possibile della nostra tradizione letteraria.

<sup>14</sup> Calvino, *Perché leggere i classici* cit., pp. 18-19.

<sup>15</sup> Cfr.: AA.VV., *Classici: strategie di sopravvivenza. Casi editoriali tra promozione e rinnovamento*, Edizioni Santa Caterina, Pavia 2021.

Dopo aver ricordato i titoli delle opere che formano il piccolo canone di classici della “Scala d’oro”, Scotti analizza in particolare le illustrazioni di Gustavino e Nicoùline per descrivere le strategie iconografiche che caratterizzano la collana.

Baroni dedica una parte del suo articolo a una riflessione di matrice teorica sul libro illustrato come *medium* che, per secoli, è stato il mezzo privilegiato per l’adattamento in immagine fissa dei testi verbali. Primato che sembra oggi essere messo in discussione dai nuovi generi – fumetto e *graphic novel* – che si rivelano altrettanto idonei alla trasposizione dei classici. Dopo aver ricordato le case editrici che negli anni Zero hanno deciso di dedicare una collana ai classici illustrati, l’autrice elenca i titoli delle opere che stanno formando, di fatto, un canone di testi che si dimostrano particolarmente adatti alla trasposizione in immagine fissa. Baroni si concentra sull’esempio della collana “Classici BUR Deluxe” di Rizzoli per analizzare alcuni meccanismi della produzione del libro illustrato: la casa editrice compie, infatti, una serie di scelte sulle immagini da pubblicare, decisioni che incidono sulla lettura e che vengono presentate ai lettori nei paratesti dei volumi, influenzando la ricezione del classico. Questi tre interventi permettono, dunque, di circoscrivere la *pléiade* dei classici che stanno diventando oggetto di adattamenti in immagine fissa, di visualizzare il nuovo canone emergente, di mostrare i progetti grafici predominanti e di individuare le case editrici che stanno riservando una parte della loro produzione a questi adattamenti.

Infine, la terza e la quarta sezione di *Fix it* raccolgono un gruppo di casi di studio dedicati agli adattamenti dei classici, rispettivamente in libri illustrati e in fumetti/*graphic novel*. Si tratta di esempi significativi che riguardano i ‘classici fra i classici’, opere che hanno attraversato epoche e tradizioni letterarie diverse e la cui ricezione presso un ampio pubblico ha sollecitato l’attenzione dei critici. In molti di questi studi emerge, inoltre, il ritorno della problematica dei ritratti d’autore, attraverso cui l’immagine dello scrittore si intreccia con la rilettura e la reinterpretazione delle sue opere nei diversi media.

Fabio Forner esamina le edizioni settecentesche delle opere di Petrarca e individua un punto di svolta rispetto agli iconotesti petrarcheschi nell’edizione di Antonio Zatta delle *Rime del Petrarca* (1756), caratterizzata per la prima volta dalla scelta di illustrare il contenuto dei singoli sonetti. Forner analizza anche alcune testimonianze dei contemporanei che accolsero favorevolmente l’edizione Zatta, in cui le illustrazioni sembrano avere lo scopo di rendere più chiaro e accessibile il pensiero del Petrarca a un pubblico meno dotto, composto da giovani lettrici e lettori, come si evince dalla *Dichiarazione de’ rami contenuti* inserita nel paratesto; in alcuni casi, tuttavia, le immagini arrivano ad ampliare o persino a modificare il senso del sonetto.

Ancora un’edizione dello Zatta, ma dell’*opera omnia* dantesca (1757-1758) è al centro del saggio di Luca Mazzoni, che stila un prezioso catalogo delle edizioni illu-

strate settecentesche di Dante, commentando in particolare i ritratti del Poeta, messi in frontespizio o nelle tavole che illustrano il *Convivio* e la *Vita Nova*.

Sidia Fiorato presenta un caso celebre di adattamento intramediale, ossia da libro illustrato a libro illustrato: l'autrice mette a confronto le illustrazioni di Lewis Carroll per *Alice nel Paese delle meraviglie* con quelle, iconiche, di John Tenniel, seguendo un filo rosso originale, ossia l'influenza che le teorie evoluzionistiche di Darwin possono aver avuto nella rappresentazione della protagonista e degli animali che abitano l'*Under Ground*.

Viviana Triscari compie un'analisi comparativa transmediale prendendo come oggetto di studio quattro trasposizioni del *Bartleby, the Scrivener. A story of Wall Street* di Herman Melville: le incisioni dedicate al personaggio da Leonard Baskin (1958), il libro d'artista di Wolfgang Butcha (2011), l'installazione fotografica di Klaus Scherubël e il *graphic novel* di Stefano Ricci (Gallimard 2021). Soffermandosi sulle specificità dei *media* chiamati in causa, Triscari descrive in che modo disegnatori e artisti hanno saputo e voluto rappresentare la storia di un uomo divenuto il simbolo tanto di una condizione umana tipica della modernità, quanto di una sorta di afasia interpretativa, di un nodo insolubile tanto linguistico quanto esistenziale.

Busi Rizzi e Di Paola esplorano la rielaborazione disneyana della narrativa italiana: dal 1949, la Disney ha assorbito e trasformato i classici parodizzati, utilizzando il travestimento come strumento d'elezione per tradurne lo spirito nell'immaginario del fumetto, con un approccio didattico consonante al proprio ruolo di mediatore culturale presso un pubblico giovanile. Questi adattamenti non consistono, dunque, in una mera trasposizione, ma in una contaminazione di linguaggi mediali che ibrida la cultura alta degli ipotesti con quella popolare e giovanile di arrivo, riscrivendone alcune caratteristiche chiave, pur mantenendo una forte riconoscibilità dello spirito originario.

Chiara Protani si occupa di alcuni adattamenti in *graphic novel* dell'*Antigone* di Sofocle: *Antigone* di Luc Ferry (2017), *Antigone* di Régis Penet (2017), *Antigone* di David Hopkins e Tom Kurzanski (2012), *Antigone* di Jop (2018) e *Fille d'Œdipe* di Habriel Delmas e Marie Gloris Bardiaux-Vaïente (2018). Protani evidenzia come il mito venga riscritto alla luce di testi pubblicati in precedenza, tra cui le versioni di Jean Anouilh e Bertolt Brecht, creando una complessa stratificazione narrativa.

Sempre sul dispositivo dell'adattamento-riscrittura si muovono gli ultimi due saggi del volume. Anja Meyer presenta il fumetto *Jekyll & Hyde* di Lorenzo Mattotti e Jerry Kramsky (Einaudi 2002), in cui l'ambientazione spaziale e temporale della narrazione è trasposta dalla Londra di fine Ottocento alla Berlino della Repubblica di Weimar, ossia il periodo storico dell'ascesa del Nazismo tra il 1919 ed il 1933. Lo stile di questo adattamento ricorda l'arte espressionista di quel periodo. Meyer descrive le soluzioni iconotestuali adottate dagli autori per rappresentare i temi principali

dell'opera, tra cui l'ambivalenza dell'identità umana, la nozione di *Doppelgänger* e i pericoli derivanti da una sperimentazione scientifica incontrollata e non etica.

Chiude il volume il saggio di Beatrice Melodia Festa, dedicato al fumetto *A Modern Retelling of Little Women: Meg, Jo, Beth and Amy* (2019) di Bre Indigo e Ray Terciero. L'autrice mostra come questa trasposizione di *Piccole donne* intervenga sui meccanismi tradizionali di rappresentazione, collocando le protagoniste in un contesto contemporaneo e aggiornando le loro caratteristiche rispetto alle sensibilità odierne. In questo adattamento, Melodia Festa evidenzia come i personaggi vengano rielaborati non solo sul piano identitario, con attenzione alle prospettive di genere e di razza, ma anche sul piano narrativo, attraverso una ridefinizione dei rapporti interpersonali, dei conflitti e delle scelte individuali.

In sintesi, il percorso delineato in questo volume mostra come l'analisi degli adattamenti in immagine fissa dei classici consenta di cogliere dinamiche complesse e stratificate di ricezione, riscrittura e mediazione culturale. I saggi raccolti, che hanno per oggetto i libri illustrati settecenteschi, ma anche le più recenti sperimentazioni in fumetto e *graphic novel*, offrono una panoramica articolata delle molteplici strategie attraverso cui opere di epoche e tradizioni letterarie distanti tra loro sono state reinterpretate. Emergono in maniera chiara sia la centralità dei dispositivi iconotestuali, sia il ruolo dell'autore e della sua rappresentazione visiva nel modulare l'accesso e la comprensione del testo, sia l'influenza delle scelte editoriali e dei media sulla fruizione contemporanea dei classici. In questo quadro, l'adattamento del testo all'immagine non appare più come un semplice esercizio di trasposizione, ma come un complesso atto creativo e interpretativo, capace di riflettere le tensioni tra presente e passato, tra tradizione e modernità, tra cultura alta e cultura popolare, e di mettere in luce le continue negoziazioni tra testi, immagini e pubblico. Il volume che avete tra le mani si propone così di offrire non solo un contributo alla riflessione teorica sull'adattamento, ma anche una serie di analisi puntuali delle pratiche di trasposizione dei classici in immagine fissa, confermando la vitalità della tradizione letteraria anche nel mondo contemporaneo e il fondamentale ruolo degli studi letterari nella comprensione dell'attualità.





## I. Reinterpretare la nozione di “classico”



*Storie di romanzieri a fumetti*  
*Una partita doppia Manzoni-Balzac*

Francesco de Cristofaro  
Università di Napoli Federico II

*I. Manzoni, I. A lezione di geostoria*

Nel 1876 Antonio Stoppani pubblica *Il Bel Paese*: il suo ambizioso tentativo, destinato a larga fortuna commerciale e simmetrico oblio critico, di dotare la patria finalmente unita di un «equivalente scientifico» del «romanzo morale» per eccellenza, *I promessi sposi*.<sup>1</sup> Benché si presenti come un ponderoso *Baedeker* a metà tra affabulazione e divulgazione, *Il Bel Paese* assolve la sua missione pedagogica (con uno slancio nazional-popolare che avrà un solo altro libro: *Cuore* di Edmondo De Amicis) muovendosi dichiaratamente dentro il solco nobile della «cantafavola» di Renzo e Lucia: sia per la tensione religiosa che lo innerva, sia per il condiviso programma linguistico a dominante fiorentina. Si voleva solo insegnare un po' di geologia e di geografia fisica ai bambini, apparentemente – ma in effetti si puntava molto più in alto: fare gli italiani, nel segno di Manzoni.

D'altronde questi era già da tempo divenuto un monumento per la nostra borghesia: motivo per cui due anni prima, all'indomani della dipartita dello scrittore, lo stesso Stoppani aveva voluto anche procurarne, sempre per il suo pubblico eletto di fanciulli, un libriccino biografico oggi dimenticato. Zeppo com'era di «spigolature» e di sulfurei pettegolezzi, *I primi anni di Alessandro Manzoni* costituiva un formidabile contravveleno all'idolatria: ad esempio nelle prime pagine, dopo la descrizione della culla di «Lisanderino», della quale si riproduceva finanche uno schizzo, si narrava un «fatto» non propriamente onorevole la cui fonte era «una lettera, direttami da Introbbio (paese sotto Barzio) dal signor Antonio Arrigoni». L'aneddoto, che per analogia conduceva addirittura al leggendario cavallo-console di Caligola, veniva

<sup>1</sup> Mi rifaccio qui alle note di commento di P. Cattani alle pagine antologizzate nel volume *Libri d'Italia (1861-2011)*, a cura di C. Ossola, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli 2011, p. 12. Si legga ora l'importante introduzione di W. Barberis, *Le terre della Nazione*, a A. Stoppani, *Il Bel Paese*, Einaudi, Torino 2024.

ripreso come significativo del «tratto di prepotente feudalismo» riscontrabile nella famiglia d'origine di Alessandro Manzoni:

I Manzoni erano saliti a tal grado di potenza e di prepotenza che, piccoli Caligola della valle, esigevano su per giù dai loro sudditi quell'omaggio, non solo alle loro persone, ma al loro cane, che il tiranno di Roma voleva si prestasse al suo cavallo in altri felicissimi tempi. Quei poveri montanari difatti, quando passavano davanti a casa Manzoni, o ci fosse il braccio o il mastino sulla porta, erano obbligati a levarsi il cappello, ossequiando la bestia nell'atto stesso con queste parole: «Reverissi, sciòr câ!».²

È sintomatico che sul finire del Novecento la scena riemerge, tal quale, in quell'altro vangelo per ragazzi, fatto di episodi spicciolati e di scene madri, che è la *Storia d'Italia a fumetti* di Enzo Biagi: più precisamente, nella vignetta che apre il capitolo dedicato a «Il romanzo e la musica degli Italiani» e disegnato da Paolo Ongaro. L'opera del famoso giornalista emiliano fu costruita nella falsariga dell'acclamata *Histoire de France en bandes dessinées* edita in fascicoli da Larousse e si avvale della collaborazione alle sceneggiature di Giuseppe Pardieri e dei disegni di artisti del calibro di Manara, il quale illustrò la tutt'altro che neutrale sezione su Dante.<sup>3</sup> Il progetto riscosse, specie presso il *target* di riferimento, un tale successo che non sarebbe azzardato affermare che la *Storia d'Italia a fumetti* abbia rappresentato per la storia (ma anche per la geografia) quello che *Il Bel Paese* aveva rappresentato, giusto un secolo prima, per la geografia (ma anche per la storia).<sup>4</sup>

Da questo caso editoriale, *best seller* e *long seller* tanto in libreria quanto in edicola,<sup>5</sup> conviene prendere le mosse per indagare la prima delle due modalità di rap-

<sup>2</sup> A. Stoppani, *I primi anni di Alessandro Manzoni*, Tipografia Bernardoni, Milano 1894, p. 19.

<sup>3</sup> Cfr. E. Biagi, *Storia d'Italia a fumetti*, Mondadori, Milano 1978-1986. Sul Dante 'passionario' di Milo Manara (e di sua sorella Nives, che collaborò all'impresa) cfr. E. Niccolai, *Biografia di Dante: Enzo Biagi, Milo Manara e la "Storia d'Italia a fumetti"*, in L. Canova, L. Lombardo, P. Rigo (a cura di), «A riveder la china». *Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2021, pp. 89-106: contributo che ricostruisce correttamente la filiazione diretta della *Storia* di Biagi dal *Corriere dei ragazzi*, che nel 1972 aveva sostituito il *Corriere dei piccoli* e alzato l'asticella della divulgazione storica e dell'*engagement*.

<sup>4</sup> E. Biagi, *Storia d'Italia a fumetti*, III. *Da Napoleone alla Repubblica italiana*, Mondadori, Milano 1980.

<sup>5</sup> Oltre che nell'edizione originale di grande formato, Mondadori pubblicò l'opera anche nella collana "Super Miti". Inoltre essa uscì in forma di fascicoli allegati al "Messaggero" e nei collezionabili De Agostini.

presentazione visuale che saranno oggetto della presente trattazione: la messa in *balloon* a scopo didattico e umoristico. Che si tratti, da questo punto di vista, di un perfetto campione lo si può evincere già dal testo della quarta di copertina del primo volume, che manifesta l'intento programmatico di creare un «linguaggio nuovo» ove la forma fumettistica incontri la ricerca storica. Combinando al gusto dell'avventura «il perché degli avvenimenti» e narrando, insieme a quella che i fondatori delle *Annales* chiamavano *histoire événementielle*, «le vicende quotidiane: il lavoro e lo svago, le invenzioni e gli amori», si sarebbe colto l'obiettivo di «insegnare qualcosa ai ragazzi senza annoiarli», nel rispetto del «carattere dei tempi e dei costumi: quella corazza, quel castello, quell'aratro erano proprio così».

Nelle due pagine di albo su Manzoni<sup>6</sup> – a fronte delle tre che immediatamente seguono, incentrate sull'unica altra figura dell'arte e della cultura dell'Ottocento inclusa nel volume: Giuseppe Verdi – ritroviamo lo scrittore alle prese con alcuni dei suoi accessori prediletti: dalla penna d'oca all'attizzatoio per il camino (manca però la tabacchiera eternata dal ritratto di Hayez, né stranamente si fa menzione del rinomatissimo pollice verde, che pure si sarebbe prestato assai bene alla bisogna).

Dopo lo *sketch* della reverenza al cane da parte dei vassalli, i restanti mostrano altrettanti momenti topici della biografia di don Lisander, certamente scelti in quanto capaci di renderlo un po' meno respingente per il giovane lettore: una risposta arrogante consegnata ai Padri Comaschi di Lugano, la cui fonte è anche in questo caso la mini-biografia di Stoppani;<sup>7</sup> una ramanzina a opera di Vincenzo Monti per il vizio del gioco, dentro il ridotto della Scala; le tre donne della sua troppo matriarcale esistenza, cioè Giulia, Enrichetta, Teresa; il discavamento, tra le pagine muratoriane, della storia delle nozze impedita; l'euforia dell'autore all'atto della pubblicazione dei *Promessi sposi*; lo stupore per la presa del romanzo sul grande pubblico («Non avrei mai creduto che quel libro piacesse tanto. Ma se dentro non c'è nulla!»); la risciacquatura dei panni in Arno; il deferente omaggio al nume risorgimentale Giuseppe Garibaldi; la delusione per la politica postunitaria e il derivante rifiuto di prender parte alle adunanze del Senato, non senza una citazione dal *Proclama di Rimini* («Ho così sognato l'unità d'Italia che le sacrificai il brutto verso: 'Liberi non sarei, se non siamo uni!'»). Insomma, un Manzoni illegale e dalla dubbia reputazione, da frequentare in clandestinità: o sotto il banco, come suggerì una volta, in una memorabile Bustina di Minerva, Umberto Eco.<sup>8</sup>

Al netto della natura più o meno veridica delle frasi messe in bocca al Gran Lombardo, e di questa sua improbabile riconversione ad avo di Gian Burrasca, ciò

<sup>6</sup> Cfr. Biagi, *Storia d'Italia a fumetti* cit., vol. III, *Da Napoleone alla Repubblica Italiana*, pp. 111-112.

<sup>7</sup> Cfr. Stoppani, *I primi anni di Alessandro Manzoni* cit., p. 74.

<sup>8</sup> U. Eco, *Quel ramo del lago di Como*, «l'Espresso», 24 febbraio 1985.

che maggiormente colpisce è l'assenza di sequenze ispirate al romanzo italiano più illustrato e più adattato di sempre: sorpresa che aumenta se si considera che nel caso di Verdi vengono invece visualizzate ben tre opere liriche, con certoso assemblaggio tra l'immaginario legato alla persona reale dell'autore e quello sprigionato dalla sua produzione artistica. Come vedremo più avanti, tale strategia si rivelerà vincente sul piano dell'efficacia estetica: soprattutto quando dalla dimensione rapsodica e didascalica della *bande dessinée* "saggistica" si passerà alla misura più ampia, e narrativamente più impegnativa, del *graphic novel*.

## 2. Balzac, I. *Le nuvolette dell'impiegato*

Ma non solo. Se infatti varchiamo le Alpi e sfogliamo quella gemma di humour e d'intelligenza che è *L'incroyable histoire de la littérature française*, constateremo che l'integrazione sistematica tra vissuto d'autore e trama delle opere può essere molto felice anche in contesto fumettistico. Come dichiarato in sede prefativa, il volume di Catherine Mory e Philippe Bercovici (cui si devono rispettivamente *scénario* e *dessin*), parte di una serie impressa dall'editore specializzato di BD "Les Arènes", mira a sottrarre l'aura al canone della letteratura francese proprio attraverso il racconto delle vite degli scrittori. Non a caso, quel paratesto si apre con la testimonianza di un'autrice proverbialmente scandalosa che reagisce (proprio come il giovane Manzoni di Biagi) a un'educazione repressiva: Françoise Sagan, espulsa dal collegio per aver osato, a seguito di una lezione troppo accademica, 'impiccare' un busto di gesso di Molière. Un vero peccato, chiosa Mory; che si chiede:

Aurait-elle fomenté un tel assassinat si on lui avait raconté que, comme elle, Jean-Baptiste avait été un enfant terrible? Qu'il avait tenu tête à son père, refusé de devenir tapissier du roi et, méprisant la sécurité d'un destin tout tracé, choisi la liberté hasardeuse du saltimbanque? Molière n'était pas de plâtre mais de chair et d'os. Qui l'ignore risque, comme la jeune Françoise, de rester de marbre.<sup>9</sup>

La ricetta di questi *comics* è spiegata con limpidezza. Il ricorso alle biografie dei letterati (raccontate in modo arguto e satirico, come nella migliore tradizione del «reali-

<sup>9</sup> C. Mory e P. Bercovici, *L'incroyable histoire de la littérature française*, Les Arènes, Paris 2022, p. 7 [«Avrebbe perpetrato un simile omicidio se le avessero detto che Jean-Baptiste era stato un *enfant terrible* come lei? Che si era opposto a suo padre, si era rifiutato di diventare il tappeziere del re e, disprezzando la sicurezza di un destino tracciato, aveva scelto la rischiosa libertà dell'intrattenitore? Molière non era fatto di gesso, ma di carne e ossa. Chi non lo sa rischia, come la giovane Françoise, di rimanere di marmo»].

smo sociale» del primo Ottocento francese: «scalper les perruques poussiéreuses, envoyer valser les hauts-de-chausses élimés, faire valdinguer les pourpoints défraîchis et montrer les auteurs dans leur humanité») sarà l'antidoto alla loro sacralizzazione, e alla conseguente *damnatio* da parte del lettore comune. Questi conquisterà il diritto d'ingresso nell'«univers foisonnant et multicolore» dei mondi di invenzione fabbricati dagli scrittori solo dopo aver fatto dilettevole esperienza del loro vissuto, così conoscendone l'«humanité».

Proviamo allora a verificare nel dettaglio se e come funzioni tale *format* nelle pagine consacrate al colosso della letteratura realista, che poi è anche il più performante impiegato della scrittura di tutto il secolo: Honoré de Balzac.<sup>10</sup> Si parte con un buffo disegno che apparentemente lo ritrae nei succintissimi panni di un cavernicolo impegnato a immergere in un calamaio una biscia dagli occhi strabuzzati, mentre un orsacchiotto di peluche altrettanto perplesso se ne sta adagiato su di un cuscino: la didascalia chiarisce che si tratta in realtà di un supereroe mitologico, ossia di un novello Ercole che si prepara a strabilianti fatiche di scrittura. L'enfasi viene così posta sulle grandiose dimensioni della produzione dello scrittore, un dato che risulta tanto più abnorme se rapportato alla miseria economica in cui egli costantemente versa: miseria dovuta, come è ben noto, alla sciagurata impresa editoriale, allo sfarzo del vestiario e del *décor* (dalla «sompptuose canne à pomme d'or, sertie de tourquoises» all'arredamento della dimora), infine allo sperpero sentimentale, libertino e spesso adulterino; e proprio alla promiscuità, e conseguente infedeltà, è dedicato un *divertissement* pruriginoso intorno al millantato decesso di «Bengali», che è poi il vezzeggiativo di Balzac per il proprio fallo. Umano, troppo umano. Né mancano ammiccamenti ad alcuni bislacchi progetti che il romanziere accarezzò e infine rovinosamente abbandonò, quali le miniere d'argento in Sardegna o le piantagioni d'ananas nell'Île de France.

Il lettore non può che fraternizzare con questa creatura dal bioritmo così anomalo e dal bilancio esistenziale così incongruo: un paradossale esemplare di dandy-stachanovista, la cui *routine* prevede fino a venti ore di lavoro quotidiano drogate da dosi robuste di caffè, e poi un breve riposo verso sera, «avec les poules» (come si legge nella relativa nuvoletta); ma anche, a dispetto di cotanta fatica, l'incessante caccia da parte dei creditori, che son qui figurati prendendo alla lettera una delle metafore animali più care all'autore: quella dei *loup-cerviers*.<sup>11</sup> Le strisce funzionano particolarmente bene proprio perché le tecniche adoperate non si discostano da quelle tipiche della narrativa balzachiana.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 151-161.

<sup>11</sup> Sullo zoomorfismo nella *Comédie humaine*, cfr. F. de Cristofaro, *Zoo di romanzi. Balzac, Dickens, Manzoni e altri bestiari*, Liguori, Napoli 2002, pp. 27-95.

Tecniche che vengono anche compendiate per il lettore: basti citare la vignetta sulla pensione Vauquer, cui segue un ritratto caricaturale *à la* Grandville, coi rilievi verbali fisiognomici e vestignomici del caso. Se qui possiamo osservare ‘dal vivo’ quel «realismo atmosferico» che ispirò le magistrali pagine di Auerbach, in una tavola a tutta pagina signoreggia invece l’albero della *Comédie humaine*, accompagnato da una didascalia d’indubbia perspicuità didattica:

Le ressort principal de ce monde est l’argent, et les précisions abondent sur l’état de fortune des personnages. Pour autant la veine de Balzac n’est pas seulement réaliste. Ses œuvres sont parfois fantastiques, romantiques, philosophiques... La même diversité se retrouve dans les genres abordés. Les romans forment l’essentiel, mais on trouve également des nouvelles, des contes ou des essais. Au total, l’édifice devait comprendre 137 ouvrages. Inachevé, il n’en comptera finalement que 91 [...]. Environ 2500 personnages y évoluent, dont près de 600 récurrents. Balzac a en effet inventé le retour des personnages d’une œuvre à l’autre, procédé qui cimente les pierres de sa cathédrale.<sup>12</sup>

Grazie al dosaggio accorto di informazioni storico-letterarie e aneddotica spicciola, il risultato non è mai pesante. Ma quel che maggiormente contribuisce alla riuscita dell’operazione è la specularità tra l’esistenza dell’autore e quella di alcuni dei suoi eroi. La scelta dei realizzatori ricade su due testi che restituiscono perfettamente altrettante caratteristiche del personaggio-Balzac: da un lato il libro della svolta, *La Peau de chagrin*, apologo fantastico sulle brame e sulle illusioni (non a caso è l’opera in cui Balzac adotta a mo’ di esergo la serpentina sterniana: emblema, come osservò Peter Brooks, del desiderio del soggetto, ma anche di quello narrativo);<sup>13</sup> dall’altro l’archetipo del romanzo realista, nonché prima grande mitografia del *parvenir*: quel *Père Goriot* che, oltre a inverare esemplarmente, come si è già visto, la poetica balzachiana, offre, soprattutto nella postura finale di Rastignac che guarda Parigi dall’alto di Père Lachaise, una rappresentazione plastica della stessa tensione vitale ed “energetica” che animò il romanziere nel pieno del suo trionfo. L’intercala-

<sup>12</sup> Ivi, p. 156 [«La molla principale di questo mondo è il denaro, e abbondano i dettagli sulla condizione economica dei personaggi. Tuttavia, la vena di Balzac non è solo realistica. Le sue opere sono a volte fantastiche, romantiche, filosofiche... La stessa diversità si ritrova nei generi affrontati. I romanzi costituiscono l’essenziale, ma ci sono anche racconti, racconti o saggi. In totale, l’edificio doveva contenere 137 libri. Incompiuto, ne avrà infine solo 91 (...). Vi si evolvono circa 2500 personaggi, inclusi quasi 600 personaggi ricorrenti. Balzac ha inventato il ritorno dei personaggi da un’opera all’altra, tecnica che cementa le pietre della sua cattedrale»].

<sup>13</sup> Cfr. P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it. di D. Fink, Einaudi, Torino 1995, p. 65.



zione di queste due trame nella linea narrativa principale, quella biografica, serve a suscitare effetti comici, ma anche circuiti di empatia: tra il destino di Honoré e quelli delle sue controfigure Raphaël e Eugène si instaura una feconda ridondanza, enfatizzata dal montaggio, dalle cuciture e dai punti in cui queste ultime sono collocate; e capace di stimolare l'identificazione emotiva del lettore.

### 3. Manzoni, II. Giochi di specchi

Le opere che si analizzeranno in questo paragrafo vedono entrambe la luce in anni di fasti manzoniani: il 1985, quando *Il Giornalino* pubblica a puntate la versione definitiva dei *Promessi sposi*, non *graphic novel* bensì «adattamento a fumetti» di Claudio Nizzi (testi) e Paolo Piffarerio (disegni), ricorre il bicentenario della nascita dello scrittore; il 2023, data di stampa del *Manzoni* di Francesco Fioretti (sceneggiatura) e di Beatrice Sacchi e Matteo Mancini (disegni), si celebra il centocinquantenario della sua morte.<sup>14</sup> Sono dunque separate da circa un quarantennio: un quarantennio che è stato cruciale per la metamorfosi del dispositivo verbovisuale e per l'acclimatazione del *graphic novel* nel panorama artistico italiano, giacché alle carriere straordinarie ma piuttosto isolate di Pazienza, di Crepax e di Pratt si aggiungono tra gli altri Sclavi, Mattotti, Igart, e soprattutto alcune case editrici specializzate; un quarantennio che è stato cruciale, però, anche per la rilettura del capolavoro manzoniano nei termini di «audiovisivo complesso», specie grazie alle edizioni a cura di Luca Badini Confalonieri e di Salvatore S. Nigro e a quella da me diretta.<sup>15</sup> La comparazione fra i due prodotti (ai cui fini sarà indicativa, intanto, la differente strategia paratestuale: titolo dell'opera adattata in un caso, cognome del relativo autore nell'altro) offre così una specola privilegiata per indagare una mutazione che investe sia il piano formale, sia la sociologia letteraria, sia ciò che Jurij Lotman ebbe a definire «semiosfera».

Bisogna osservare subito che il testo più datato sembrerebbe avere, almeno nelle premesse, una spiccata vocazione didattica e un forte radicamento cattolico: a pubblicare *Il Giornalino*, che peraltro ha da sempre uno spazio deputato all'adattamento dei classici ad uso scolastico, sono infatti le Edizioni Paoline. Il duplice condizionamento si avverte qua e là, com'è fatale; sarebbe però ingeneroso non riconoscere

<sup>14</sup> Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi*, adattamento a fumetti di Nizzi e Piffarerio, Graphot, Torino 2018; e F. Fioretti, B. Sacchi, M. Mancini, *Manzoni*, BeccoGiallo, Padova 2023.

<sup>15</sup> Cfr. A. Manzoni, *Romanzi*, a cura di S. S. Nigro, con la collaborazione per la *Storia della colonna infame* di E. Paccagnini, Mondadori, Milano 2002; Id., *I promessi sposi*, a cura di L. Badini Confalonieri, Salerno Editrice, Roma 2006; Id., *I promessi sposi*, a cura di F. de Cristofaro e G. Alfano, M. Palumbo, M. Viscardi, con un saggio linguistico di N. De Blasi, Rizzoli, Milano 2014.

la natura laica dell'operazione di Nizzi e Piffarerio. Questa libertà riguarda tanto i contenuti, nei quali si registra una supremazia del *romanesque* e degli effetti patetico-sensazionalistici, quanto la stessa morfologia, che, pur attingendo al repertorio iconografico e in particolare all'apparato 'd'autore' della Quarantana, predilige inquadrature sbilenche e sintassi franta e fa volentieri ricorso a riprese "emotive", anlessi segnalate con incorniciature a zigzag, enfasi grafiche del testo verbale. Peraltro il curriculum dei due realizzatori restituisce un'esperienza eclettica e poligrafica, ove si registra soprattutto la frequentazione fedelissima di figure sideralmente lontane dalla galassia manzoniana quali Alan Ford a Tex Willer (Fig. 1).<sup>16</sup>

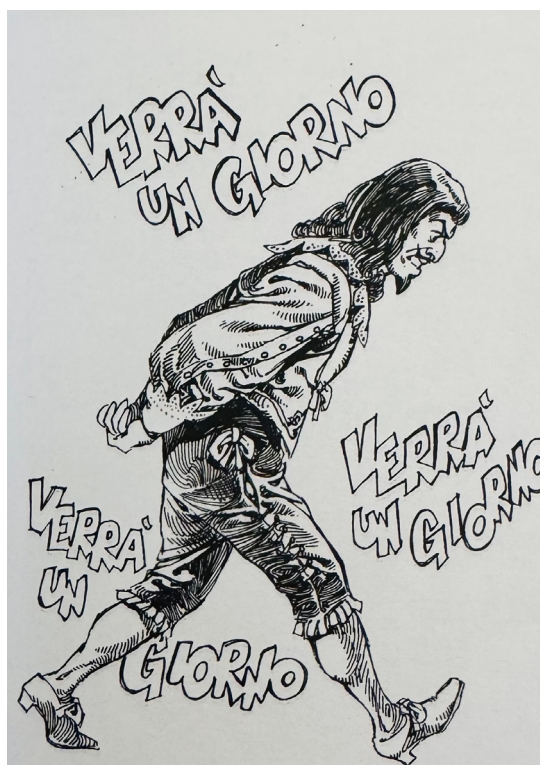
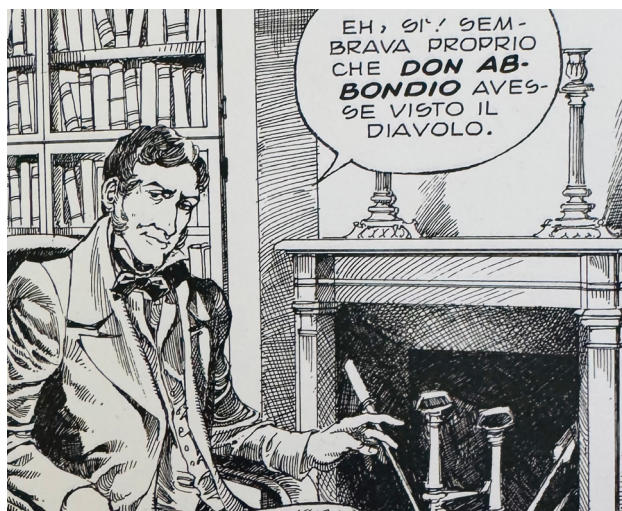


Fig. 1: A. Manzoni, *I promessi sposi*, adattamento a fumetti di Nizzi e Piffarerio, Graphot, Torino 2018.

<sup>16</sup> Cfr. la nota biografica di G. C. Cuccolini e L. Marcianò in Manzoni, *I promessi sposi*. *Adattamento a fumetti di Nizzi e Piffarerio* cit., pp. 116-117.

L'aspetto forse più interessante, che segna uno scarto notevole rispetto a conseguimenti precedenti, è però il rilievo concesso, nelle maglie della mimesi, alla diegesi. La sagoma di Manzoni – alla scrivania dello studiolo o dinanzi all'iconico caminetto – riaffiora costantemente, a fini di raccordo sintagmatico ma anche con funzione fatica: al fine, cioè, di suscitare forme di empatia nel giovane fruitore, sottoposto a quello che non a torto percepisce come un supplizio scolastico (Figg. 2 e 3).



Figg. 2-3: A. Manzoni, *I promessi sposi*, adattamento a fumetti di Nizzi e Piffarerio, Graphot, Torino 2018.

Tuttavia una siffatta visualizzazione, nonché antropomorfizzazione, dell'istanza narrativa non costituisce una trovata dell'adattamento in esame: singolarmente assente dalle popolari parodie disneyane *I promessi paperi* e *I promessi topi*, come anche dall'idiosincratica versione *dark* e 'rashomoniana' di Mino Milani e Attilio Micheluzzi che esce nel 1981 dal *Messaggero dei Ragazzi*, don Lisander aveva già bucato la quarta parete nella umoristica parodia à la Jacovitti *I propositi messi*, realizzata nel 1975 da Roberto Albertoni sotto lo pseudonimo parlante di Yorick: dove era anche intervenuto, in una sorta di *cameo*, per sedare una Lucia che, in pieno raptus di furia muliebre, metteva nel sacco il Nibbio (Fig. 4).<sup>17</sup>



Fig. 4: Yorick [Roberto Albertoni], *I propositi messi* di Alemanzo Sandroni, libera riduzione de *I promessi sposi* di A. Manzoni, Dardo, Milano 1975.

E ancora, un sabato sera di quello stesso 1985, all'interno di uno degli ultimi varietà televisivi degni di questo nome, un Manzoni agghindato esattamente come quello di Hayez performava da regista in campo, nel mirabile quarto d'ora di ricreazione e di canzonatura helzapoppiniana firmato Quartetto Cetra.<sup>18</sup> Ma soprattutto,

<sup>17</sup> Yorick [Roberto Albertoni], *I propositi messi* di Alemanzo Sandroni, libera riduzione de *I promessi sposi* di A. Manzoni, Dardo, Milano 1975, p. 64.

<sup>18</sup> Lo show, trasmesso da Raiuno, s'intitolava *Al Paradise*; la regia era di Antonello Falqui, i testi dello stesso Falqui e di Michele Guardì. Al Bano e Romina Power vestivano i panni degli sposini; e l'*happy ending* era naturalmente sulle note ruffiane di "Felicità". Sulla parodia, che anticipa di un lustro quella del trio Solenghi-Marchesini-Lopez, cfr. A. Grasso, *Una lacrima sul Griso. Appunti in margine a una parodia televisiva*, in G. Manetti (a cura di), *Leggere "I Promessi Sposi": analisi semiotiche*, Bompiani, Milano 1989, pp. 293-297.

l'autore aveva fatto capolino già nell'originale 2.0 del '40: due volte in modo nitido (nel capolettera e in una vignetta della *Introduzione*: dapprima seduto al tavolo di lavoro, poi disteso su una poltrona dinanzi al fuoco, nell'istante in cui porta a compimento la lettura del suo stesso libro), e un'altra con modi più ambigui e occhieggianti, in quella vignetta che, a sigillo del cap. xxvi, visualizza un segno d'intelligenza, e un cenno d'intesa, tra narratore e lettore (Fig. 5).<sup>19</sup> Insomma, *I promessi sposi* si avvalevano delle risorse della metalessi non solo nel testo, ove essa si faceva addirittura cifra stilistica dell'affabulazione, ma anche nelle vignette commissionate e supervisionate da Alessandro Manzoni in persona.



Fig. 5: Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, Guglielmini e Radaelli, Milano 1840-1842.

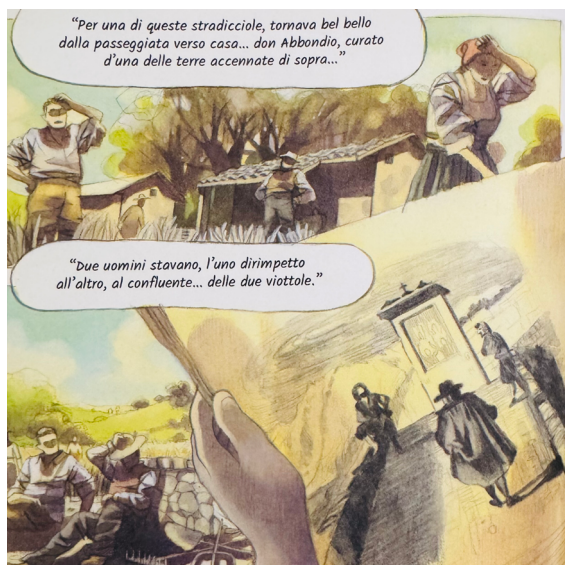
Proprio l'avventura della Quarantana è il focus dell'iconotesto del 2023 cui è tempo di prestare attenzione. Si tratta di un'operazione di notevole consapevolezza, che recepisce e rielabora in modo originale e moderno le più recenti acquisizioni degli studi, dalla «critica genetica» adoperata da Luca Toschi nella sua «biografia dei *Promessi sposi*», fino agli scavi nel «sistema delle illustrazioni» compiuti nei già citati commenti al romanzo e in saggi specialistici.<sup>20</sup> L'iconotesto racconta quel sogno

<sup>19</sup> Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di F. de Cristofaro *et al.*, cit., p. 795. Cfr. il commento di Alfano *ad loc.*, dove si nota che «il lettore è invitato a cogliere il nesso tra la piccola vicenda di Renzo e i grandi movimenti della Storia, cui è dedicato l'inizio del capitolo successivo, che, tra l'altro, si squaderna nella pagina affianco».

<sup>20</sup> Cfr. L. Toschi, *La sala rossa. Biografia dei "Promessi Sposi"*, Bollati Boringhieri, Torino 1989; S. Barelli, *Un romanzo per immagini. Testo verbale e testo iconico nei «Promessi sposi» illustrati del 1840*, «Archivio storico ticinese», 28, 1991, pp. 193-228; D.



editoriale attraverso la narrazione di una *tranche de vie* corrispondente ai primi anni quaranta dell'Ottocento. Lo fa adottando con estrema coerenza l'isotopia, già cara a don Lisander, dell'agricoltura: sin dall'incipit ascoltiamo i vagheggiamenti del romanziere sui nuovi «campi da dissodare», che sono naturalmente i campi delle belle lettere, ma che torneranno più avanti, e stavolta fuor di metafora, allorché vedremo i contadini appassionarsi alla vicenda dei *Promessi sposi* (Fig. 6). Al centro del *graphic novel* è l'intreccio tra le tribolazioni della vita familiare (i rapporti difficili tra madre e seconda moglie), lo scetticismo dell'oligarchia intellettuale fiorentina (attraverso le voci del moderato Tommaseo, del sostenitore Giordani e dell'ostile Vieusseux) e la risposta al progetto manzoniano della gente semplice e analfabeta: gente che nelle speranze del personaggio-scrittore avrebbe salutato con entusiasmo e partecipazione l'uscita delle dispense illustrate, e che può concretamente accostarsi al romanzo grazie alle letture pubbliche organizzate da alcuni borghesi ad uso di quel «popolo che non esiste», e su cui però Manzoni «ha scommesso». <sup>21</sup> Che si tratti qui di un altro livello finzionale, sospeso tra la realtà e l'utopia, vien segnalato, secondo un collaudato stilema, dalla tecnica e dalla tavolozza cromatica dei disegni che hanno come soggetti i contadini: qui le linee si fanno morbide e i colori caldi, sfociando quasi nel bozzetto, laddove il piano della realtà è reso con tratti più definiti dall'utilizzo di una china dai colori freddi e brillanti (Fig. 7).



Brogi, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Carocci, Roma 2018.

<sup>21</sup> Fioretti, Sacchi, Mancini, *Manzoni cit.*, p. 93.



Figg. 6-7: F. Fioretti, B. Sacchi, M. Mancini, Manzoni, BeccoGiallo, Padova 2023.

In effetti, i piani configurati nel *graphic* sono addirittura tre: in alcune tavole si riproducono, ancora con effetto di sfumato, vignette di Gonin. Si mette così a segno una strepitosa *mise en abyme* che giunge al suo culmine, e al suo scandalo, nella chiusa della prima parte, ove Tommaseo e Vieusseux, conversando sulla nuova sfida abbracciata da Manzoni, si chiedono: «Non bastava il romanzo? Adesso anche il romanzo illustrato? Dove si andrà a finire di questo passo?». È qui che per la prima e unica volta irrompe, sul margine in basso a destra del disegno, un'istanza narrativa eterodiegetica e straniante, con uno *splash balloon* che ammicca: «Al *graphic novel*, per caso?» (Fig. 8).<sup>22</sup> Siamo dinanzi a quella fattispecie di «racconto speculare» che viene classificata come «ostensione del codice»:<sup>23</sup> quasi una metalessi al quadrato, che convoca i fruitori di questo “romanzo di un romanzo” a una riflessione, teorica e storico-letteraria, circa il medium che stanno maneggiando. D'altro canto, che lo

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 22. Aggiungo che il *graphic* affronta anche una questione cui gli specialisti dedicano oggi molta attenzione: la reciproca influenza tra testo e immagini nell'allestimento della Quarantana (in una vignetta Manzoni si dice infatti disposto a modificare il proprio stesso testo per assecondare la volontà di Gonin).

<sup>23</sup> Cfr. L. Dällenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, trad. it. di R. Concolino Mancini, Pratiche, Parma 1994, pp. 130 e ssg.

specchio sia per così dire l'immagine dialettica dell'operazione di Fioretti & Co., traspare anche da un'ingegnosa tavola che occupa un'intera pagina e che genera nel lettore-spettatore una sorta di esitazione circa lo statuto ontologico delle cornici raffigurate: quei dispositivi sono specchi, finestre o ambedue? Un *trompe-l'œil* che finisce per convertire l'arte sequenziale in arte concettuale (Fig. 9).



Figg. 8-9: F. Fioretti, B. Sacchi, M. Mancini, Manzoni, BeccoGiallo, Padova 2023.



#### 4. Balzac, II. Cauchemar d'artiste

Spostare lo sguardo da un *graphic novel* su Manzoni a due prodotti della medesima classe, ma con protagonista Balzac, comporta correzioni non solo di prospettiva, ma anche di metodo e persino di paradigma. Intanto perché significa andare in Francia, tempio riconosciuto del medium verbo-visuale; in secondo luogo perché la vita dell'autore della *Comédie* è a sua volta un romanzo, il che rende molto più immediata quell'osmosi tra mondo fittizio e mondo reale che si è già ravvisata e analizzata in *graphic essays* storiografici di finalità didattica; da ultimo, perché è lo stesso Balzac a nutrire un'idea di realismo diversa: un'idea entropica, instabile, estremamente porosa nei confronti di quel che reale non è. Da un lato, dunque, si risconterà una maggiore raffinatezza tecnica e compositiva; dall'altro si dovrà fare i conti con una pulsione a migrare nei territori del fantastico per compiere uno straniamento radicale non solo della tradizione letteraria che viene tematizzata, ma anche delle stesse convenzioni del genere. Un'attitudine, cioè, a declinare il *récit* in chiave perturbante, a 'sporcare' la rappresentazione, a spargliarne le carte.

Si prendano il *Balzac* di Jean Dufaux e Joëlle Savey e la prima parte del trittico *Abymes* di Valérie Mangin e Griffo:<sup>24</sup> in entrambi i casi il principio di realtà collassa a favore dell'allucinatorio e dell'assurdo; in entrambi si tratta di quella peculiare tipologia di *graphic* biografico che è la *tranche de vie*; in entrambi, infine, si narrano gli ultimi giorni dello scrittore, e l'epilogo coincide con la morte di questi. Solo che, mentre *Balzac* immagina il calvario del letterato e il disperato tentativo da parte di alcuni suoi personaggi-fantasma di evitarne il decesso mediante la reiterata sottrazione delle chiavi di casa (poiché era predestinato che sarebbe spirato tra le mura domestiche), *Abymes* parte invece dal momento di massimo splendore, la vigilia della pubblicazione della *Peau de chagrin*, allorché Balzac constata, con crescente disappunto, che proprio la rivista con cui più fedelmente collabora viene pubblicando giorno dopo giorno un *feuilleton* anonimo che segue in tempo reale la sua vita, divulgandola e mettendola a soqquadro. In più, quelle prose che dilagano come un virus nella capitale del XIX secolo hanno il torto di sottrarre al suo nome la particella nobiliare che usurpò: smacco per lui davvero intollerabile, e che aggiunge un granello di pepe farsesco e di ridicolo-patetico alla surreale vicenda. Alla fine si scoprirà che il misterioso autore delle puntate su "Honoré Balzac" non è altri che Honoré (de) Balzac: il quale, pur di ottenere maggior fama, si è messo a gareggiare coi suoi beniamini di carta, macchiandosi di atti immorali e perfino criminali che lo condurranno fino alla ghigliottina.

<sup>24</sup> Cfr. J. Dufaux e J. Savey, *Balzac*, Glenat, Grenoble 1994; V. Margin e Griffo, *Abymes. Première partie*, Dupuis, Marcinelle 2013.

Insomma, se l'opera di Dufaux-Savey trasfigura e manipola i fatti, ma non ne altera la sostanza (nell'estate del 1850 l'artefice della *Comédie humaine* sta effettivamente morendo, e quanto viene raccontato non è che un *trip* distopico ininfluenza sul piano d'immanenza), al contrario quella di Mangin-Griffo, ponendo fine ai giorni dello scrittore già nel 1831, si configura come una sorta di variazione sui temi del doppio e del "demone" della scrittura, in forma di ucronia potenziale e controfattuale. Per quanto si tratti di due modi differenti di viaggiare nel regno dell'illogico, rimangono tuttavia saldi il primato del modo fantastico, il dominio dei procedimenti metalettici, la costruzione a suspense, lo stile "paranoico" e oscuro, il grado elevato (e difficilmente concepibile fuori della patria della narratologia) di sofisticazione. Così come resta ferma l'idea che il *graphic novel* possa costituire lo spazio propizio per «giochi di verità» sediziosi, che provocano slittamenti tra i livelli finzionali e incrinano le ontologie e le assiologie su cui ogni narrazione si fonda.

Mentre nel caso di Manzoni il gioco di specchi era al servizio di un progetto metaletterario e metadiegetico teso alla decostruzione del dispositivo verbo-visuale mediante un cortocircuito tra la Quarantana (mondo uno: il libro che si sta leggendo nel libro che stiamo leggendo) e il *graphic novel* contemporaneo (mondo zero: il libro che stiamo leggendo), nelle due opere dedicate a Balzac si può osservare una forma più ardua di metalessi e, in ultima analisi, di *mise en abyme*: che siano i personaggi a uscire dalle pagine del romanziere (mondo due: quello rappresentato nei libri a cui si riferisce il libro che stiamo leggendo) per interferire nella sua biografia (mondo uno: quello rappresentato nel libro che stiamo leggendo), o che sia invece il romanziere a trasformarsi in protagonista delle proprie opere, la perturbazione resta comunque operante al livello della diegesi. Perché sono i codici del realismo, in ultima analisi, a esser sabotati: nel segno di quello scrittore che è, secondo Baudelaire, il primo grande visionario della letteratura moderna.

Infine, pur condividendo un grado molto alto di autorialità, i due iconotesti si reggono su principi diversi e guardano a obiettivi altrettanto diversi. Nel *graphic* più recente Balzac è il personaggio-feticcio di una narrazione per immagini borghesianamente vertiginosa,<sup>25</sup> ma rinviante anche a quegli scardinamenti dei livelli finzionali che sono tipici del cinema contemporaneo, da Nolan a Iñárritu a Kaufman; l'operazione condotta da Dufaux-Savey è invece un più sottile, integrale e in fondo ortodosso omaggio allo scrittore e alla sua opera: in chiave, direbbe Brooks, di «anti-

<sup>25</sup> Non a caso, il secondo volume di *Abymes* sceglie come protagonista un cineasta come Henri-Georges Clouzot, impegnato nella realizzazione di un film su Balzac; il terzo sceglie addirittura l'autrice del *graphic novel*. Cfr. V. Mangin e L. Malnati, *Abymes. Deuxième partie*, Dupuis, Marcinelle 2013; V. Mangin, D. Bajram, *Abymes. Troisième partie*, Dupuis, Marcinelle 2013.

biografia».<sup>26</sup> Essa cerca infatti di restituire al lettore un universo immaginario *saturo*: con Balzac e Madame de Hanska interagiscono alcune tra le figure (spesso ricorrenti) più emblematiche della *Comédie humaine*, dall'antiquario che vende a Raphaël la pelle magica al musicista e collezionista Sylvain Pons, dall'ambizioso Lucien de Rubempré alla sua adorata Esther, dal medico Bianchon al *parvenu* Eugène de Rastignac, dalla Paquita Valdés dagli occhi d'oro al dandy Henry de Marsay, dal duca de Grandlieu alla marchesa d'Espard, dall'usuraio Gobseck al diabolico Vautrin; fino allo strano caso del personaggio del barone di Nucingen, che viene anche appellato «James», con un ricercato pseudo-lapsus che rimanda al modello Rotschild e squarcia per un attimo il velo di Maya tra vero e finto.<sup>27</sup>

Ci viene così offerto uno smagliante “canone breve” della *Comédie humaine*. Dentro botteghe, teatri, *bric-à-brac*, principesche dimore, musei naturali e altri spazi che i consumatori di storie balzachiane hanno imparato a conoscere, si vedono (si rivedono), attorno al romanziere in cerca delle chiavi di casa, scene di cinismo, di squallore, di passione, di violenza: aristocratici che stazionano davanti a capezzali contendendosi eredità, cortigiane che litigano selvaggiamente per un capo di vestiario, balli del *beau monde* parigino, efferati delitti. È come se scorressero dinanzi agli occhi del genio agonizzante i frammenti di tutta una vita: ciò che accade spesso nella realtà e nelle arti della narrazione.<sup>28</sup> Solo che in questo caso si tratta non della *vita di Balzac*, bensì delle *vite di Balzac*: delle duemila e più esistenze vicarie che questo affabulatore ipertrofico e mitomane ha inventato e propagato nella sua opera. Perché in questo caso il confine che separa la prima dalle seconde è quanto mai precario, limaccioso. Conviene lasciare l'ultima parola allo stesso Brooks:

Come deve essere stato abitare la mente di Balzac? Forse non così diverso dall'esperienza di lettura dei suoi romanzi, dal momento che ho l'impressione che lui stesso vivesse nelle sue creazioni come uno dei suoi personaggi inventati. Era un uomo dalla fantasia fertile, sempre pronto, nelle varie fasi della vita, a inventarsi e a reinventarsi indossando diversi abiti e vesti, adottando un sesso diverso, diventando una figura o un prodotto della propria immaginazione. Qui, come altrove, la condizione dell'individuo rispecchia ed è rispecchiata dalla società nel suo complesso, presumibilmente nel tentativo di definirsi ma senza chiarezza o finalità. *Louis Lambert* articola la dimensione sociale del problema dell'identità; il narratore di *Facino Cane* forse parla più direttamente

<sup>26</sup> P. Brooks, *Vite di Balzac*, trad. it. di G. Episcopo, Carocci, Roma 2022, p. 13.

<sup>27</sup> Dufaux, Savey, *Balzac* cit., p. 44.

<sup>28</sup> Un topos che di lì a qualche anno tornerà – a un grado massimo di ambiguità narrativa e formale – in *Mulholland Drive* di David Lynch: film che, per inciso, ha anch'esso al suo centro un incubo premortale e, come oggetto commutatore tra piano di realtà e dimensione onirica, una misteriosa chiave.

dell'esperienza dell'individuo: quella capacità di entrare nelle vite degli altri, di mettersi al loro posto, di vedere attraverso i loro occhi e pensare col loro cervello è al tempo stesso meravigliosa e pericolosa. Creare persone fittizie, compreso sé stesso, porta sull'orlo dell'ignoto, nel regno dei sogni e degli incubi, delle fantasie di piacere e di dominio, dei desideri realizzati. Ma forse se si continua a scrivere, sempre di più, cercando di coprire tutta la società e tutte le potenzialità dell'individuo, si può sfuggire al crollo totale di un Lambert o di un Frenhofer. Non c'è spazio per il riposo, bisogna continuare a cercare di mettere tutto sulla pagina. Il silenzio è una minaccia incombente: come per il Dante inventato da Balzac, la scrittura è una costante schermaglia con il nulla.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Brooks, *Vite di Balzac* cit., p. 192.

# *Il sommo tumblr: appunti sulla fan art dantesca*

Mattia Petricola  
Università di Pisa

## *1. Introduzione*<sup>1</sup>

A partire almeno dall'epoca in cui Arthur Conan Doyle scriveva di Sherlock Holmes (ma si potrebbe tornare ancora più indietro nel tempo) ogni prodotto mediale di un certo successo ha avuto dei fan – abbreviazione dell'inglese *fanatic*. Solitamente, anche se non necessariamente, ci si riconosce come fan di un certo universo narrativo o di un certo personaggio che abita il nostro stesso piano di realtà (musicisti, autrici, registe, attori – la lista potrebbe continuare molto a lungo) nel contesto più ampio di una comunità che condivide la nostra stessa 'fanatica' ammirazione: questa comunità è un *fandom*, dall'inglese *fan* + *kingdom*. Secondo la definizione che ne offre Nicolle Lamerichs, i fan

[...] engage in a wide range of creative and social activities to pay tribute to the stories that they love. Some collect signatures, merchandise, or blog images of their favorite shows; others attend concerts to be as close to their favorite bands as possible; and yet others share passionate reviews online. [...] Creatively, fans publish written stories ('fan fiction'), sew costumes of their favourite characters' outfits ('cosplay'), design different types of games, and make visual art and videos, among other outlets. Thus, fans produce different types of narratives and objects and express themselves through play and performances.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Il testo della *Commedia* è citato dall'edizione Petrocchi. Tutti i link sono stati aperti per l'ultima volta il 2 aprile 2025. Questo contributo prosegue ed amplia le riflessioni avviate in M. Petricola, *I mondi dell'Oltremondo. Dante e la Commedia dal fantasy alla fan fiction*, ETS, Pisa 2023, pp. 97-128.

<sup>2</sup> N. Lamerichs, *Productive Fandom: Intermediality and Affective Reception in Fan Cultures*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2018, p. 13 [« (...) si dedicano a una vasta gamma di attività creative e sociali per rendere omaggio alle storie che amano. Alcuni collezionano autografi, merchandising o immagini tratte dai loro programmi preferiti; altri partecipano a concerti per avvicinarsi il più possibile alle loro band preferite; altri ancora condividono online recensioni appassionate. (...) Sul piano creativo, i fan pubblicano racconti ("fan fiction"), confezionano costumi dei loro personaggi preferiti ("cosplay"), proget-

Esplorando questo reame sterminato, fatto di identità, pratiche e performance diversissime, che prende corpo sia dentro che fuori le maglie del web, potrebbe succedere di imbattersi nelle attività di un *fandom* ‘di nicchia’ che orbita attorno a Dante e alla sua *Commedia*.<sup>3</sup> Diversamente da quanto vorrebbe un costrutto culturale ancora molto diffuso, i fan – e i fan di Dante in particolare – sono tutt’altro che persone zombificate dalle seduzioni della mediosfera contemporanea, né tantomeno persone la cui razionalità è stata annientata da un’ossessione morbosa – si pensi, per fare solo un esempio, allo stereotipo incarnato da Annie Wilkes, protagonista del romanzo *Misery* di Stephen King e del relativo adattamento cinematografico. Al contrario, e nonostante le derive tossiche che hanno trasformato molti *fandom* in comunità tutt’altro che piacevoli,<sup>4</sup> i fan sono intellettualmente curiosi e dotati di una creatività spesso sorprendente. Ciò rende il *fandom* dantesco una delle comunità in cui si sono verificati – e continuano quotidianamente a verificarsi – alcuni dei fenomeni più interessanti relativi alla ricezione del Dante storico e della *Commedia* nel mondo cosiddetto ipercontemporaneo.

Come emerge chiaramente dalla citazione da Lamerichs riportata sopra, i fan si pongono in relazione coi testi, i personaggi e i prodotti che amano dedicandosi alle attività più disparate. Nel contesto del *fandom* dantesco, le pratiche che alimentano la creatività dei fan sono soprattutto due: la *fan fiction* e la *fan art*.<sup>5</sup> Si tratta, in entrambi i casi, di pratiche che si appropriano di un certo testo-sorgente e lo trasformano nei modi e con gli effetti più diversi. Secondo Julie Sanders, le appropriazioni si distinguono dagli adattamenti in quanto esse «tend to have a more complicated, intricate and sometimes embedded relationship to their intertexts than a straightforward film version of a canonical or well-known text would suggest. The relationship can therefore seem more sideways or deflected, further along the spectrum of distance than a straightforward generic transposition».<sup>6</sup> Nella *fan fiction*, il processo di tra-

tano diversi tipi di giochi, opere visive e video, tra le molte altre forme espressive. In questo modo, i fan generano diversi tipi di narrazioni e oggetti, esprimono se stessi attraverso il gioco e la performance», trad. mia].

<sup>3</sup> Se la *fan fiction* è un fenomeno primariamente associato a testi e prodotti contemporanei, non mancano comunità di fan dedicate al mondo premoderno – ossia, in termini grossolani, al mondo pre-1789. Cfr. A. WILSON, *Fan Fiction and Premodern Literature: Methods and Definitions*, «Transformative Works and Cultures», 36, 2021, <https://doi.org/10.3983/twc.2021.2037>.

<sup>4</sup> A questo proposito, cfr. A. Spacey (ed.), *The Darker Side of Slash Fan Fiction: Essays on Power, Consent and the Body*, McFarland, Jefferson 2018.

<sup>5</sup> Si danno anche le grafie unverbate *fanfiction* e *fanart*.

<sup>6</sup> J. Sanders, *Adaptation and Appropriation*, Routledge, New York 2006, p. 36 [«tendono ad avere una relazione più complessa, articolata e talvolta stratificata con i propri intertesti ri-

sformazione assume la forma di un testo, sia esso narrativo o poetico. Nella *fan art*, essa prende invece la forma, prevedibilmente, di un prodotto mediale afferente al dominio delle arti visive. Il sito fanlore.org, indispensabile portale di riferimento, strutturalmente analogo a Wikipedia, che ‘enciclopedizza’ il mondo dei *fandom*, riporta alla voce *Fanart* la definizione seguente:

Technically, the term ‘fanart’ encompasses art in every medium just as the word ‘art’ does, including but not limited to drawing, painting, sculpture, photography, photo manipulation, videos, crafts, textiles, metal smithing, and fashion. [...] Colloquially, fanart most commonly refers to the art for a canon that is drawn or painted either traditionally or digitally.<sup>7</sup>

Con *canon* si intende l’insieme di prodotti mediali su cui il *fandom* si basa. Nel caso del *fandom* dantesco, quindi, il *canon* è rappresentato dalle opere di Dante, nonché, come si vedrà, dalle raffigurazioni ‘storiche’ di Dante dipinte, ad esempio, da Domenico di Michelino, Botticelli e Bronzino. Nel *fandom* dantesco prevale un uso ‘tradizionale’ della *fan art*, che si fonda principalmente su disegni e illustrazioni. Queste immagini circolano soprattutto attraverso tumblr – una piattaforma di *microblogging* che rappresenta uno dei luoghi più vitali per l’attività di molti *fandom*, tra cui, appunto, quello dantesco – e, in misura minore, su portali come Pinterest e DeviantArt.

Date queste osservazioni preliminari, gli appunti che seguono prendono le mosse dall’osservazione del fatto che una porzione forse non trascurabile di quell’attività plurisecolare di ricezione che Lucia Battaglia Ricci ha chiamato «Dante per immagini»<sup>8</sup> – espressione con cui faccio riferimento sia alla messa in immagini delle opere dantesche sia alle raffigurazioni dello stesso Dante – oggi si svolge online e, in modo particolare, nel *fandom* dantesco. Si tratta di un corpus tutt’altro che striminzito, stimabile approssimativamente ad alcune centinaia di immagini, di cui propongo di avviare l’esplorazione attraverso l’analisi ravvicinata di due casi paradigmatici.

spetto a quanto non lasci intendere una semplice versione cinematografica di un testo canonico o ben noto. La relazione può quindi apparire più indiretta o deviata, collocandosi più avanti nello spettro della distanza rispetto a una semplice trasposizione generica diretta», trad. mia].

<sup>7</sup> *Fanart*, «Fanlore», <https://fanlore.org/wiki/Fanart> [«Dal punto di vista tecnico, il termine *fanart* comprende le pratiche artistiche in ogni medium, analogamente al termine ‘arte’, includendo, tra le altre a, disegno, pittura, scultura, fotografia, manipolazione fotografica, video, artigianato, tessuti, lavorazione artistica dei metalli e moda. [...] Nell’uso colloquiale, *fanart* indica più frequentemente opere riferite a un canone, realizzate mediante disegno o pittura, sia con tecniche tradizionali sia in digitale», trad. mia].

<sup>8</sup> Cfr. L. Battaglia Ricci, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Einaudi, Torino 2018.

## 2. Teorizzare e studiare la fan art

Pur appartenendo, dal punto di vista mediale, a domini molto diversi tra loro – la letteratura da un lato, le arti figurative dall’altro – *fan fiction* e *fan art* condividono, nel contesto dei *fandom*, una pragmatica analoga. Entrambe queste pratiche consistono infatti, come si è detto, in un’appropriazione creativa, il cui prodotto permette al/alla fan di stabilire una relazione significativa – sia essa emotiva, intellettuale o di qualsiasi altro tipo – col mondo, personaggio o persona che ama.

Alla luce di questa considerazione, stupisce notare come, all’interno del campo generale dei *fan studies*,<sup>9</sup> la letteratura critica relativa alla *fan fiction* sia incredibilmente più abbondante rispetto a quella relativa alla *fan art*. Sulla prima esiste un repertorio amplissimo di lavori – soprattutto saggi e collettanei –<sup>10</sup> che dimostrano una grande varietà di metodi e approcci. Sul fronte della fan art, sono invece assai ristretti tanto il repertorio dei lavori critici quanto quello delle teorie e dei modelli per l’analisi. Il testo di riferimento nel campo rimane ancora, sotto più di un aspetto, il classico *Textual Poachers* di Henry Jenkins<sup>11</sup> – tra le monografie che, all’inizio degli anni ’90 del secolo scorso, diedero avvio allo studio accademico dei *fandom*. Nonostante sia possibile oggi affiancare all’approccio di Jenkins, ancorato ai *media studies* e allo studio delle culture medialità partecipative,<sup>12</sup> metodi provenienti dalla *media education* e dall’*art education*,<sup>13</sup> dall’iconologia e dagli studi queer,<sup>14</sup> *Textual*

<sup>9</sup> Per una riflessione teorica aggiornata sui *fan studies* come disciplina, cfr. S. Van De Goor, *Theoretical Perspectives on Fan Scholarship in the Franchise Era*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2024.

<sup>10</sup> Tra i lavori dedicati specificamente ai *fan fiction studies*, che dei *fan studies* rappresentano un sottoinsieme, cfr.: K. Hellekson e K. Busse (eds.), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*, McFarland, Jefferson 2006; K. Hellekson e K. Busse (eds.), *The Fan Fiction Studies Reader*, University of Iowa Press, Iowa City 2014.

<sup>11</sup> H. Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture* [1992], Routledge, New York 2013.

<sup>12</sup> Questo approccio mediologico è rintracciabile, ad esempio, in: A. Kustritz, *Seriality and Transmediality in the Fan Multiverse: Flexible and Multiple Narrative Structures in Fan Fiction, Art, and Vids*, «TV/Series», 6, 2014, <https://doi.org/10.4000/tvseries.331>; O. Calì, *Images Manipulated by Fans: A Case Study on Fanarts*, «Comunicazioni Sociali», 1, 2016, pp. 46–51, <https://doi.org/10.1400/240288>; J. Seymour, *Homage, Collaboration, or Intervention: How Framing Fanart Affects Its Interpretation*, «Participations: Journal of Audience & Reception Studies», 15.2, 2018, pp. 98–114.

<sup>13</sup> Cfr. M. C. Manifold, *Fanart as Craft and the Creation of Culture*, «International Journal of Education Through Art», 5.1, 2009: 7–21, [https://doi.org/10.1386/eta.5.1.7\\_1](https://doi.org/10.1386/eta.5.1.7_1) e L. Hetrick, *Reading Fan Art as Complex Texts*, «Art Education», 71.3, 2018, pp. 56–62, <https://doi.org/10.1080/00043125.2018.1436357>.

<sup>14</sup> Cfr.: L. Brown, *Pornographic space-time and the potential of fantasy in comics and fan art*, «Transformative Works and Cultures», 13, 2013: <https://doi.org/10.3983/twc.2013.0465>;



*Poachers* offre forse il metodo più efficace per avviare l'esplorazione dei significati mobilitati dalle fan art dantesche e dei loro effetti. Analizzando un'opera di fan art che tiene nel proprio studio, Jenkins fornisce una griglia agile e pratica per analizzare le relazioni semiotiche che la fan art intrattiene coi suoi testi-sorgente, da un lato, e con i generi, codici e media più diversi, dall'altro:

On the wall of my office hangs a print by fan artist Jean Kluge – a pastiche of a pre-Raphaelite painting depicting characters from *Star Trek: The Next Generation* [...]. Visitors to my literature department office often do a double-take in response to this picture, which offers a somewhat jarring mixture of elements from a contemporary science fiction series with those drawn from chivalric romance.<sup>15</sup>

È proprio la «jarring mixture» di elementi disparati a dirci qualcosa, secondo Jenkins, circa «the ways in which *Star Trek* and other fan texts get embedded within a broader range of cultural interests, indicating a number of different interpretive strategies».<sup>16</sup> Prima di tutto, l'opera può venire letta alla luce del suo testo sorgente – più precisamente, del suo testo sorgente per come viene interpretato nel fandom di *Star Trek*: ad esempio, il fatto che nell'immagine i personaggi di Jean-Luc Picard e Beverly Crusher (interpretati, rispettivamente, da Patrick Stewart e Gates McFadden) si trovano vicini può entrare in risonanza con l'idea, molto diffusa tra le/i fan della serie, che i due siano innamorati l'uno dell'altra.<sup>17</sup> Più in generale, ciò accade in ragione del fatto che, tra le dinamiche che moltissimi *fandom* si trovano più spesso a interpretare, vi è il cosiddetto *pairing*, ossia l'esplorazione delle relazioni tra i personaggi di un determinato universo narrativo, lungo uno spettro amplissimo che include, ad esempio, l'amicizia, l'inimicizia, il legame romantico e quello erotico.

J. P. Dennis, *Drawing Desire: Male Youth and Homoerotic Fan Art*, «Journal of LGBT Youth», 7.1, 2010, pp. 6–28: <https://doi.org/10.1080/19361650903507734>.

<sup>15</sup> Jenkins, *Textual Poachers* cit., p. 38 [«Sulla parete del mio ufficio è appesa una stampa dell'artista di fan art Jean Kluge, un pastiche di un dipinto preraffaellita che raffigura i personaggi di *Star Trek: The Next Generation* (...). Chi viene nel mio ufficio nel dipartimento di letteratura spesso rimane sorpreso di fronte a questa immagine, che propone una commistione alquanto dissonante tra elementi di una serie di fantascienza contemporanea e elementi tratti dalla tradizione dei romanzi cavallereschi», trad. mia].

<sup>16</sup> *Ibidem* [«i modi in cui *Star Trek* e altri testi dei fan si inseriscono in una gamma più ampia di interessi culturali, indicando una serie di strategie interpretative diverse», trad. mia].

<sup>17</sup> *Ibidem*: «The combinations of characters [nell'opera di Kluge] foreground two sets of couples – Picard and Crusher, Yar and Data – which were suggested by program subplots and have formed the focus for a great deal of fan speculation» [«Le combinazioni di personaggi (nell'opera di Kluge) mettono in primo piano due coppie – Picard e Crusher, Yar e Data – suggerite dalle trame secondarie della serie e che hanno dato adito a numerose speculazioni da parte dei fan», trad. mia].

Come si vedrà, il meccanismo del *pairing* contribuisce significativamente a dare forma anche al *fandom* dantesco.

L'opera nello studio di Jenkins può anche invitare chi la osserva «to think of *Star Trek* transgenerically, reading the characters and situations in relation to tradition of quest stories»,<sup>18</sup> evocando così «strong connections between the conventional formula of 'space opera' and older quest myths and hero sagas». <sup>19</sup> Oppure, l'opera «can [...] be read extratextually, reminding us of actor Patrick Stewart's career as a Shakespearean actor and his previous screen roles in sword and sorcery adventures like *Excalibur*, *Beast Master*, and *Dune*». <sup>20</sup> Oppure ancora, un/una fan «might also interpret the Kluge print subculturally, looking at it in relation to traditions within fan writing which situate series characters in alternate universes». <sup>21</sup> Infine, «a fan reader might read this print in relation to Kluge's own oeuvre as an artist». <sup>22</sup> Dunque, conclude Jenkins, l'esperienza estetica di quest'opera di *fan art* può dispiegarsi attraverso un ampio «range of intertextual networks»<sup>23</sup> che si muove, sincronicamente e diacronicamente, attraverso i generi («transgenerically»), i media («extratextually») e le comunità argomentative («subculturally»), nonché attraverso le *fan art* già prodotte nel *fandom*. La centralità di queste reti intertestuali e intermediali è ulteriormente accentuata dal fatto che l'estetica dei *fandom* si fonda, ancora più di altre, sul riutilizzo e la combinazione di oggetti mediali già esistenti, senza distinzione

<sup>18</sup> *Ibidem* [«pensare a *Star Trek* in modo transgenerico, interpretando i personaggi e le situazioni in relazione alla tradizione dei racconti cavallereschi», trad. mia].

<sup>19</sup> Ivi, p. 39 [«forti connessioni tra la formula convenzionale della 'space opera' e i miti delle ricerche e le saghe eroiche più antiche», trad. mia].

<sup>20</sup> *Ibidem* [«può [...] essere letta in modo extratestuale, ricordandoci la carriera dell'attore Patrick Stewart come attore shakespeariano e i suoi precedenti ruoli cinematografici in avventure di genere *sword and sorcery* come *Excalibur*, *Beast Master* e *Dune*» trad. mia].

<sup>21</sup> *Ibidem*. Nel lessico della *fan fiction* (*Alternate Universe*, «Fanlore», [https://fanlore.org/wiki/Alternate\\_Universe](https://fanlore.org/wiki/Alternate_Universe)), «alternate universe» (abbreviato in AU) «is a descriptor used to characterize fanworks which change one or more elements of the source work's canon. Broadly, an AU may transplant a given source work's characters to a radically different setting, shift the genre in which their adventures occur, and/or alter one or more of their professions, goals, or backstories» [«universo alternativo» «è un termine utilizzato per descrivere le opere dei fan che modificano uno o più elementi del canone dell'opera originale. In linea di massima, un AU può trasferire i personaggi di un'opera originale in un contesto radicalmente diverso, cambiare il genere in cui si svolgono le loro avventure e/o modificare una o più delle loro professioni, dei loro obiettivi o delle loro storie personali», trad. mia].

<sup>22</sup> *Ibidem* [«un lettore appassionato potrebbe leggere questa stampa in relazione all'opera di Kluge come artista», trad. mia].

<sup>23</sup> *Ibidem*.

tra cultura cosiddetta “alta” e “bassa”: «A fan aesthetic centers on the selection, inflection, juxtaposition, and recirculation of ready-made images and discourses. In short, a poached culture requires a conception of aesthetics emphasizing borrowing and recombination as much or more as original creation and artistic innovation».<sup>24</sup>

È appunto attraverso l’analisi di queste reti intertestuali che propongo di avviare uno studio preliminare di due casi emblematici di *fan art* dantesca.

### 3. Da Domenico di Michelino a Zendaya: due studi di caso

Il 19 settembre 2024, un utente che si identifica coi nickname “esperanza” e “galaxy” pubblica sulla sua pagina tumblr, intitolata *A Place for Legends*, una sua illustrazione a tema dantesco (Fig. 1).<sup>25</sup> Il poeta indossa il classico lucco rosso e una sorta di maglia nera che copre le braccia fino al polso. Anche l’altrettanto classica corona d’alloro è colorata di nero, così come vestiti di nero sono piedi e caviglie. Sulla destra dell’illustrazione, in primo piano accanto a Dante, c’è un muro di cinta; in secondo piano, sulla sinistra, una montagna a gradoni che ricorda il monte del purgatorio. A terra c’è qualche piccolo cespuglio, rado e basso. Dante ha un’espressione tra lo stanco e il seccato. Le sopracciglia sono due mezzelune che curvano verso l’alto; gli occhi, sempre a mezzaluna, hanno invece la parte curva rivolta verso il basso, con occhiaie profonde e incavate. La bocca è ridotta a una linea che curva alle estremità verso il basso. Il poeta tiene un libro – presumibilmente la *Commedia* – con la mano sinistra, in un gesto bizzarro: il gomito è sollevato sopra la testa e la mano, col mignolo sollevato, stringe il libro dall’alto. La mano destra è sotto il libro, col palmo parallelo al libro, come ad indicarlo col significato di ‘eccolo qui’. La didascalia in basso recita «IV – Domenico di Michelino, 1465». Sotto l’illustrazione, l’utente commenta il suo lavoro scrivendo:

day 4 of dantepalooza 2018 was made after domenico di michelino’s astounding canvas of the man himself and the poem. a gorgeous and intricate show of early to mid renaissance, this beautiful painting presents us with a dante that our modern eyes would find impossible not to recognize. the red robes, an older face, the laurels and the first in this selection to carry the book.

<sup>24</sup> Ivi, p. 229 [«L’estetica dei fan si concentra sulla selezione, la declinazione, la giustapposizione e il ricircolo di immagini e discorsi già pronti. In breve, una cultura *poached* richiede una concezione dell’estetica che enfatizzi il prestito e la ricombinazione tanto quanto, se non più, della creazione originale e dell’innovazione artistica», trad. mia].

<sup>25</sup> *A Place for Legends*, tumblr, <https://esperanzagalaxy.tumblr.com/post/762092102576439296/day-4-of-dantepalooza-2018-was-made-after>.

i find this one very hard not to like. i love the shorter hat and adore the black sleeves, very fashionable. i love that the diamond shape below the neck continues to make an appearance. renaissance artists loved to make faces neutral in expression so they would represent individuals as ideals, balanced and unperturbed. we will see that again and again in this selection, but i love how tired he looks on this one, despite the custom. i made it a little more humorous, and i still like the result a lot. it's a beautiful painting to work with.<sup>26</sup>



*Fig. 1: Qrcode per l'illustrazione dantesca di speranza/galaxy. <https://esperanza-galaxy.tumblr.com/post/762092102576439296/day-4-of-dantepalooza-2018-was-made-after>.*

Il commento contiene anche un link<sup>27</sup> a una foto della tempera di Domenico di Michelino *Dante col libro della Commedia, tre regni e la città di Firenze*, datata al

<sup>26</sup> *Ibidem* [«quarto giorno del dantepalooza 2018 dedicato alla straordinaria tela di Domenico di Michelino raffigurante l'uomo stesso e il poema. splendido e intricato esempio del primo Rinascimento, questo bellissimo dipinto ci presenta un Dante che i nostri occhi moderni non potrebbero non riconoscere. le vesti rosse, il volto più anziano, le foglie di alloro e il primo in questa selezione a portare il libro. trovo molto difficile non apprezzare questo dipinto. adoro il cappello più corto e le maniche nere, molto alla moda. adoro il fatto che la forma a diamante sotto il collo continui a fare la sua comparsa. gli artisti rinascimentali amavano rendere i volti neutri nell'espressione, in modo da rappresentare gli individui come ideali, equilibrati e imperturbabili. Lo vedremo più volte in questa selezione, ma adoro quanto sembri stanco in questo, nonostante l'usanza. l'ho reso un po' più divertente e il risultato mi piace ancora molto. È un bellissimo dipinto su cui lavorare», trad. mia].

<sup>27</sup> [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Dante\\_Domenico\\_di\\_Michelino\\_Duomo\\_Florence.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Dante_Domenico_di_Michelino_Duomo_Florence.jpg)

1465 e custodita nel Duomo di Firenze. L'illustrazione di speranza/galaxy si presenta quindi come una trasformazione di questo celeberrimo ritratto dantesco.

Buona parte del commento consiste nell'elogio dell'opera di Michelino, con qualche cenno di storia dell'arte («a gorgeous and intricate show of early to mid renaissance»; «renaissance artists loved to make faces neutral in expression»). Tra i numerosi aspetti del dipinto che l'utente dice di amare, vi è in particolare il fatto che Dante sembra stanco: «i love how tired he looks». È proprio questa apparente stanchezza di Dante che speranza/galaxy ha deciso di tematizzare nella sua illustrazione, esagerandola con intento umoristico: «I made it a little more humorous». Le occhiaie e il viso scavato sono dunque i sintomi di un Dante simpaticamente esausto.

L'illustrazione di speranza/galaxy può fornire più di una coordinata per iniziare ad esaminare la *fan art* dantesca. La relazione tra quest'opera e la tempera di Michelino si fonda non solo sul fatto che l'utente prova una chiara ammirazione per quest'ultima, ma su una serie di specifici atti ermeneutici che l'utente ha consapevolmente performato. Prima di tutto, speranza/galaxy si appropria di uno storico ritratto dantesco *inquadrandolo*, ossia ritagliandone una porzione – mancano infatti la rappresentazione dell'inferno a sinistra e quella di Firenze a destra. Attraverso un secondo atto ermeneutico, l'utente rintraccia nel ritratto di Dante una *sensazione*, la stanchezza, che funge da base per la trasformazione del ritratto stesso in senso umoristico – nella prospettiva che adottato in questo saggio, la maggiore o minore plausibilità storica dell'interpretazione dell'utente è irrilevante, poiché l'unica cosa che conta è la specifica relazione che si stabilisce tra l'opera osservata e chi la osserva, al di là di qualsiasi parametro di 'correttezza' esegetica. Infine, l'effetto umoristico è potenziato dal fatto che il Dante di speranza/galaxy capovolge letteralmente i gesti del Dante di Michelino. Quest'ultimo tiene il braccio sinistro attaccato al corpo, col gomito in basso, e la mano afferra la *Commedia* sul bordo orizzontale inferiore, mentre l'avambraccio destro è teso all'esterno, quasi parallelo al terreno: la buffa posizione del Dante di speranza/galaxy descritta sopra è la perfetta inversione di questa postura. Questo Dante stanco e stranamente atteggiato è tutt'altro che una dissacrazione fine a se stessa, bensì un omaggio umoristico, risultato della ri-creazione di un'opera d'arte sulla base dell'esperienza che di essa ha avuto l'utente («it's a beautiful painting to work with»). Benché questa ri-creazione sembri coinvolgere primariamente il Dante storico, essa non può non colorare in senso umoristico anche la nostra interpretazione della *Commedia*, di cui tiene il manoscritto in una mano: il poeta, esausto, sembra suggerire che la lettura della sua opera ci costerà una gran fatica.

L'illustrazione di speranza/galaxy ristrutturata in senso umoristico la nostra percezione di Dante e della *Commedia* stabilendo un legame tra un'opera canonica del passato e i modi espressivi della fan art contemporanea. In altri casi, l'interpretazione del poeta e della sua opera possono venire rimodellate senza alcun 'uso' del passato o del canone, ma anzi facendo leva esclusivamente sulla sensibilità contemporanea.

Tra i membri più attivi del *fandom* dantesco su tumblr vi è l'utente Kusurrone, la cui pagina omonima raccoglie molta *fan art*, anche attraverso il *repost* di lavori di altri utenti. Tra i *fan artist* più eclettici di questa piccola comunità, Kusurrone passa con agilità dal serio all'umoristico e dallo schizzo appena abbozzato all'illustrazione realistica a colori. Cosa ancora più interessante dal punto di vista di chi fa parte del *fandom*, le *fan art* di Kusurrone tematizzano, dal punto di vista del *pairing*, tanto la relazione tra Dante e Beatrice quanto quella, molto più gettonata, tra Dante e Virgilio. Si parla in questo secondo caso, prendendo in prestito un termine tecnico della fan fiction, di *slash*, ossia della rappresentazione di situazioni che «posit a same-sex relationship, usually one imposed by the author [l'autore della *fan fiction* o della *fan art*] and based on perceived homoerotic subtext». <sup>28</sup> Nel *fandom* dantesco, è prassi comune rintracciare la presenza di un «homoerotic subtext» nella relazione tra Dante e Virgilio per come rappresentata nella *Commedia*, <sup>29</sup> a partire ad esempio dalle numerose occasioni in cui Virgilio dimostra affetto e premura verso Dante. <sup>30</sup> Si veda, a questo proposito, la bella serie di quattro pannelli che Kusurrone pubblica il 30 gennaio 2024, <sup>31</sup> raffigurante Dante e Virgilio in un prato, durante quello che sembra un momento di riposo nella loro ascesa al purgatorio. Dante dorme, Virgilio lo guarda dormire, poi si toglie il leggero mantello bianco che gli copriva la testa per farne una coperta per il compagno di viaggio. La presenza, tra i commenti dell'autore alla sua illustrazione, dell'hashtag «#dante x vergil» conferma, semmai ce ne fosse bisogno, che si tratta di una *fan art* a carattere *slash*. <sup>32</sup> Tuttavia, è nella *fan art* più immediata e bozzettistica che Kusurrone crea le reti intertestuali-intermediali più interessanti dal punto di vista «à la Jenkins» che sto adottando. Penso, ad esempio, a una *fan art* pubblicata l'11 marzo 2023, che adatta un'immagine diventata virale all'inizio del 2019 e ascesa nel pantheon dei meme tra quello stesso anno e il 2021

<sup>28</sup> K. Hellekson, K. Busse, *Introduction: Work in Progress*, in Ead. (eds.), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet* cit., p. 10 [«ipotizzano una relazione omosessuale, solitamente imposta dall'autore (l'autore della fan fiction o della fan art) e basata su un sottotesto omoerotico percepito», trad. mia].

<sup>29</sup> Cfr. M. Petricola, *I mondi dell'Oltremondo* cit., pp. 97-128.

<sup>30</sup> Si pensi, ad esempio, alla discesa dal settimo all'ottavo cerchio in groppa a Gerione, in cui Virgilio sembra leggere nella mente di Dante il suo desiderio di essere abbracciato per maggior sicurezza: «l' m'assettai in su quelle spallacce; | si volli dir, ma la voce non venne | com' io credetti: 'Fa che tu m' abbracce'. | Ma esso, ch' altra volta mi sovvenne | ad altro forse, tosto ch' i' montai | con le braccia m' avvinse e mi sostenne (*Inf.* 17, vv. 91-96).

<sup>31</sup> <https://www.tumblr.com/kusurrone/740949458018320384/a-redraw-january-2024-april-2023>.

<sup>32</sup> Nella grammatica di molti *fandom*, la lettera “x” posta tra due nomi segnala una relazione di coppia, che può assumere le forme variegatissime cui si è accennato sopra.

(Fig. 2). Il sito «Know your meme», piattaforma indispensabile per ricostruire la filologia di certi prodotti delle culture di internet, definisce questo meme «Out Here Living My Best Life/Steve is drowning», a indicare «a series of redraws based on a viral Instagram post showing a man [...] in a pool, captioned, “out here living my best life” as someone seemingly drowns in the background, inspiring one person to comment, “Steve is drowning”, and the poster to respond, “This ain’t about him”».<sup>33</sup>

Particolarmente famosa divenne, a partire dall'estate del 2021, una versione di questo meme raffigurante l'attrice Zendaya, in primo piano, nel ruolo di donna «living her best life», e l'attore Tom Holland, in secondo piano, nel ruolo della persona sul punto di annegare.<sup>34</sup> È di questa specifica appropriazione del meme *Out Here Living My Best Life* che Kusurrone si appropria a sua volta, seguendo la logica di continua trasformazione cui ubbidiscono i meme nelle culture di internet.

In primo piano stavolta c'è Beatrice, con tanto di corona d'alloro al capo. Dante, in secondo piano, è sul punto di annegare. Virgilio commenta: «Dante is drowning»; Beatrice risponde: «This ain't about him». Inserendo il poeta e la sua amata all'interno di questa configurazione memetica, la *fan art* di Kusurrone ha l'effetto immediato di reimmaginare il Dante-personaggio e la sua Beatrice, per come rappresentati nella *Vita Nova* prima e nella *Commedia* poi, nei termini dello *stardom* contemporaneo. Dato infatti l'incredibile successo del meme Zendaya-Holland nel 2021, raffigurante una delle coppie hollywoodiane più famose di quel momento, esso non può non influenzare, anche solo remotamente, l'interpretazione di ogni successiva iterazione del meme che presenti una coppia legata sentimentalmente. Beatrice assume così il ruolo di celebrità più interessata a celebrare «her best life» coi suoi fan che a godersi la compagnia del partner Dante, il quale finisce col fare la figura dell'inetto davanti a tutti gli ammiratori e le ammiratrici di Beatrice mentre annega sullo sfondo. Se si aggiungesse, a questo punto, un altro livello interpretativo, guardando a questa *fan art* come a una trasformazione del rapporto tra Dante e Beatrice per come si configura nell'opera del poeta, si aprirebbe un ulteriore scenario interpretativo in cui Beatrice smette di vivere in funzione di Dante e si appropria finalmente del ruolo di protagonista. Nell'affermare «This ain't about him», Beatrice celebrerebbe così, davanti al suo immaginario *fandom*, la soddisfazione di essere parte di un prodotto mediale che

<sup>33</sup> *Out Here Living My Best Life*, «Know Your Meme», <https://knowyourmeme.com/memes/out-here-living-my-best-life#fn8> [«una serie di disegni basati su un post virale su Instagram che mostra un uomo [...] in una piscina, con la didascalia “qui fuori sto vivendo la mia vita migliore” mentre sullo sfondo qualcuno sembra annegare; ciò ha indotto un utente a commentare “Steve sta annegando” e l'autore del post a rispondere “Non stiamo parlando di lui”», trad. mia].

<sup>34</sup> *Ibidem*.

finalmente parla proprio di lei in quanto lei – e non di lei in quanto coinvolta, pur in un ruolo fondamentale, nella vicenda dantesca.



*Fig. 2: Qrcode per la fan art di Kusurrone ispirata al meme Out Here Living My Best Life/ «Steve is drowning». <https://www.tumblr.com/kusurrone/717026973285793794/this-is-so-stupid-i-love-doing-these>.*

#### 4. Conclusioni

Spero che questa rapida incursione nel mondo della *fan art* dantesca su tumblr abbia iniziato a dimostrare il funzionamento di questo tipo di prodotto mediale nell'ecosistema di internet e il suo potenziale per lo studio della ricezione del Dante storico e della sua opera. Attraverso la *fan art*, l'opera dantesca entra infatti a far parte di reti semiotiche che sono in buona parte esclusive a questo specifico dominio delle culture della rete contemporanee. Adattati in immagine fissa attraverso i codici della *fan art*, Dante e la sua *Commedia* si aprono così a nuovi orizzonti ermeneutici, entrando a diretto contatto con l'universo magmatico che continuamente si fa e si disfa tra le maglie di internet. È in questo universo che si potrebbe forse trovare una risposta alla domanda che giustamente si pongono moltissime persone oggi coinvolte nell'insegnamento delle discipline umanistiche: cosa significa Dante oggi?



## *Il fiabesco tra adattamento e ricerca a fumetti in “E alla fine muoiono. La sporca verità sulle fiabe” di Lou Lubie*

Claudia Cerulo  
Università di Napoli Federico II

### *1. La natura trasformativa della fiaba*

Se si guarda alla storia della letteratura, il fiabesco rappresenta uno dei più affascinanti esempi di adattabilità e permanenza dei generi. La sua capacità di persistere nell'orizzonte culturale nonostante i profondi mutamenti sociali e artistici susseguirsi nei secoli merita un'analisi approfondita che ne sveli i meccanismi di sopravvivenza e rinnovamento. La studiosa Cristina Bacchilega offre una chiave interpretativa illuminante quando identifica nella «trasformazione» l'essenza stessa del genere fiabesco.<sup>1</sup> Questa caratteristica si manifesta su due livelli distinti ma interconnessi: da un lato, la trasformazione opera come elemento narrativo fondamentale, incarnandosi nel *topos* della metamorfosi che permea simbolicamente i personaggi e le loro vicende; dall'altro, da un punto di vista metatestuale, rappresenta la natura mutevole del genere stesso, capace di adattarsi in risposta ai cambiamenti del contesto culturale.

Nell'ambito delle riflessioni critiche sorte intorno al genere fiabesco, particolarmente significativa è l'interpretazione proposta da Greenhill e Matrix, che lo definiscono uno «shape shifter e medium breaker»,<sup>2</sup> sottolineandone la natura intrinsecamente metamorfica fino a considerare le fiabe «intertexts par excellence»,<sup>3</sup> un tessuto narrativo capace di attraversare i confini temporali, culturali e mediali. La coesistenza di elementi archetipici immutabili e di una profonda capacità di rinnovamento ha generato un processo interpretativo inesauribile, che non si limita alla sola esegesi ma si estende alla continua produzione di nuove forme narrative, in un orizzonte sempre più caratterizzato dall'intertestualità e dalla transmedialità. Come nota Donald Haase:

<sup>1</sup> Cfr. C. Bacchilega, *Fairy Tales Transformed? Twenty-First-Century Adaptations and the Politics of Wonder*, Wayne University Press, Detroit 2013.

<sup>2</sup> P. Greenhill, S. E. Matrix (eds.), *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*, University Press of Colorado, Louisville 2010, p. 3 [«mutaforma sovvertitore dei media», trad. mia].

<sup>3</sup> Ivi, p. 4 [«intertestuali per eccellenza», trad. mia].

As a genre characterized by endless variation and adaptability, the fairy tale lends itself especially well to reinvention under these circumstances. As technology continues to advance and the visual experience becomes increasingly creative and interactive, it will be interesting to see how the production and reception of the fairy tale changes to take advantage of these new possibilities.<sup>4</sup>

In primo luogo, Haase evidenzia il profondo legame che le fiabe hanno da sempre intessuto con l'immaginario visuale, un rapporto che affonda le sue radici nel passaggio dalla tradizione orale alla pagina scritta e che oggi si estende ben oltre i confini della letteratura abbracciando l'intero sistema mediale.<sup>5</sup> In secondo luogo, Haase sottolinea come la natura intrinsecamente variabile del genere fiabesco, unita alla sua vocazione intertestuale e intermediale, richieda necessariamente l'adozione di approcci di studio trasversali e multidisciplinari. La sfida contemporanea negli studi sul folklore e sul fiabesco consiste proprio nello sviluppare metodologie che siano «appropriate both for rethinking the past and for coming to grips with new forms of production and reception during this dynamic era of fairy-tale proliferation and change».<sup>6</sup> L'odierna proliferazione di adattamenti e riscritture ha generato un vivace dibattito accademico, producendo una molteplicità di definizioni che tentano di categorizzare le diverse forme di rielaborazione del materiale fiabesco. Termini come «fairy-tale reversion»,<sup>7</sup> «fairy-tale transformation», «postmodern fairy tale»,<sup>8</sup>

<sup>4</sup> A. Duggan e D. Haase (eds.), *Folktales and Fairy Tales: Traditions and Texts from around the World*, Bloomsbury, New York 2016, p. 1010 [«In quanto forma narrativa intrinsecamente aperta alla variazione e all'adattamento, la fiaba si presta in modo particolarmente efficace a processi di reinvenzione in contesti come quello attuale. Con l'evolversi delle tecnologie e il progressivo affermarsi di esperienze visive sempre più creative e interattive, sarà interessante analizzare in che modo la produzione e la ricezione della fiaba si trasformeranno per accogliere queste nuove possibilità espressive», trad. mia].

<sup>5</sup> Si tratta dell'orizzonte intermediale che Bacchilega definisce «Fairy Tale Web»: cfr. Bacchilega, *Fairy Tales Transformed?* cit. Su questo aspetto cfr. anche J. Zipes (ed.), *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford University Press, Oxford 2015.

<sup>6</sup> D. Haase (ed.), *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairytales*, Greenwood Press, Westport Connecticut London 2008, p. xxxviii [«La sfida contemporanea negli studi sul folklore e sul fiabesco consiste proprio nello sviluppare metodologie capaci sia di ripensare criticamente il passato, sia di confrontarsi con le nuove forme di produzione e ricezione che caratterizzano questa fase dinamica di proliferazione e trasformazione della fiaba», trad. mia].

<sup>7</sup> J. Stephens e R. McCallum, *Retelling Stories, Framing Culture. Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*, Routledge, Abingdon, Oxfordshire 2013.

<sup>8</sup> C. Bacchilega, *Postmodern Fairy Tale. Gender and Narrative Strategies*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1997.

e «anti-fairy tale»<sup>9</sup> riflettono sfumature interpretative diverse pur condividendo una prospettiva comune sulla natura trasformativa del genere. Un elemento cruciale in questa discussione riguarda l'influenza determinante degli adattamenti cinematografici Disney, che hanno contribuito a plasmare l'immaginario fiabesco nella cultura popolare contemporanea<sup>10</sup> smussando gli aspetti della tradizione più problematici e oscuri, ritenuti inadatti al contesto e al pubblico di riferimento. Questi adattamenti hanno quindi contribuito a far cadere nell'oblio la lunga storia di rimediazioni e riscritture che caratterizzano la storia del fiabesco, un genere che nei secoli si è plasmato principalmente allo scopo di veicolare dei modelli e dei ruoli comportamentali<sup>11</sup>. Proprio in virtù della mutevolezza del genere, negli ultimi anni un'attenzione critica si è sviluppata intorno agli archetipi e ai valori veicolati dalle fiabe, in una prospettiva sempre più orientata a svelarne gli stereotipi di lunga durata. Come sostiene ancora Haase, nel caso degli adattamenti fiabeschi, il concetto di fedeltà a un originale risulta fundamentalmente irrilevante, poiché ogni narrazione costituisce una copia per la quale non esiste un vero originale. Questa prospettiva trova eco nelle riflessioni di Kukkonen sulla «popular cultural memory», definita come «a repository of conventions and imagery that are continually reconstructed».<sup>12</sup> Ogni versione di una fiaba offre quindi una prospettiva unica, determinata dal contesto storico-sociale della sua produzione e ricezione, mantenendo al contempo un dialogo con le fonti e le versioni precedenti. In questo senso, le fiabe non solo riflettono le visioni dei loro narratori, ma parlano anche del loro pubblico e dei contesti socioculturali in cui emergono, permangono e si trasformano.

## 2. Disorientare e riorientare

Alla luce di questa rinnovata prospettiva, il dibattito accademico contemporaneo ha intrapreso un importante processo di ripensamento degli approcci critici tradizionali. L'obiettivo primario è quello di 'disorientare' i presupposti culturali e metodologici (principalmente eurocentrici) per 'riorientare' gli studi sulla fiaba in una prospettiva

<sup>9</sup> J. Pizer, *The Modern/Postmodern Anti-Fairy Tale*, «Canadian Review of Comparative Literature», 17, 1990, pp. 330-347.

<sup>10</sup> Cfr. Bacchilega, *Fairy Tales Transformed?* cit.

<sup>11</sup> Cfr. Ead., *Postmodern Fairy Tale*, cit.

<sup>12</sup> K. Kukkonen, *Popular Cultural Memory. Comics, Communities and Context Knowledge*, «Nordicom Review», 29.2, 2008, p. 261 [«un repertorio di convenzioni e immagini che vengono continuamente riformulate e reinterpretate», trad. mia].

globale, capace di attraversare molteplici culture, media e aree di studio.<sup>13</sup> Questo processo di riorientamento si articola su due livelli fondamentali: da un lato, il superamento dell'illusione di universalità attribuita ad alcune tradizioni; dall'altro, il riconoscimento dei processi di manipolazione culturale che influenzano la produzione e la diffusione del genere fiabesco nelle sue varie forme. Il testo non viene più considerato depositario di un significato monolitico da interpretare, ma come un ricettacolo di significati stratificati nel tempo e nello spazio frutto dell'interazione tra testo e contesto. Tale approccio, quindi, non si limita all'analisi testuale, ma investe l'intero processo di produzione e ricezione delle fiabe. In questa prospettiva, particolarmente illuminante risulta l'interpretazione di Jack Zipes, che analizza l'evoluzione delle fiabe in analogia con i processi darwiniani: il genere fiabesco, per sopravvivere, si è adattato ai diversi ambienti culturali con cui si è confrontato nel corso dei secoli, mantenendo tuttavia un nucleo tematico-stilistico riconoscibile.<sup>14</sup> Una delle principali strategie di sopravvivenza identificate da Zipes è l'emergere di 'generi ibridi', che testimoniano la plasticità intrinseca del genere.<sup>15</sup> L'ibridità del continuo *retelling* fiabesco non si manifesta solo nel dialogo con la tradizione, ma anche nelle sue significative sovrapposizioni con la critica letteraria e culturale. Come nota Benson in *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*: «it is fascinating [...] to note the extraordinary synchronicity, in the final decades of the twentieth century, of fiction and fairy tale scholarship».<sup>16</sup> La convergenza tra produzione creativa e riflessione critica trova ulteriore conferma nelle osservazioni di Zipes che, rifacendosi agli studi di Haase sulla reciproca influenza tra pensiero femminista e adattamenti del fiabesco, identifica dal 1980 uno sviluppo dialettico di influenza reciproca tra gli autori di fiabe e i critici letterari,<sup>17</sup> che ha generato sperimentazioni innovative nell'interno campo mediale. La fertile intersezione tra analisi critica dei processi culturali e riadattamento creativo caratterizza le pratiche contemporanee di rilettura e riscrittura della fiaba, che si manifestano in forme diverse di attivismo, re-vision e relocation. Il concetto di re-vision, teorizzato da Adrienne Rich nel suo seminale saggio-manifesto del 1973 *When We Dead Awaken. Writing as Re-vision*, si configura come «the act

<sup>13</sup> Cfr. M. Murai e L. Cardì, *Re-Orienting the Fairy Tale: Contemporary Adaptations across Cultures*, Wayne State University Press, Detroit 2020.

<sup>14</sup> Cfr. J. Zipes, *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*, Routledge, Abingdon-Oxfordshire, 2006.

<sup>15</sup> Ivi, p. 3.

<sup>16</sup> S. Benson (ed.), *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*, Wayne State University Press, Detroit 2008, p. 5 [«Risulta particolarmente affascinante rilevare la straordinaria convergenza, nelle ultime decadi del Novecento, tra la produzione narrativa e la riflessione teorica sulla fiaba», trad. mia].

<sup>17</sup> Cfr. Zipes, *Why Fairy Tales Stick* cit.

of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction».<sup>18</sup> L'attivismo, termine che fonde arte e attivismo, trova una sua specifica declinazione nell'ambito degli studi sulla fiaba attraverso il concetto di «fiabe attiviste» elaborato da Bacchilega.<sup>19</sup> Con questa definizione, la studiosa si riferisce a quelle riscritture del canone folcloristico che assumono un potenziale revisionista, ponendo sotto una prospettiva critica i ruoli di genere e le azioni dei personaggi dell'immaginario popolare tradizionalmente guidati da logiche patriarcali. Le fiabe attiviste, secondo Bacchilega, si caratterizzano per la loro capacità di interrogare criticamente i propri predecessori, contestare gli usi egemonici della fiaba nella cultura popolare e stimolare un'interazione attiva tra il pubblico, il testo e il medium. Il terzo approccio, la relocation, rappresenta una forma di risposta politicizzata attraverso la quale testi, generi e conoscenze considerate normative o centrali vengono rielaborati all'interno di prospettive e cornici di conoscenze specificamente posizionate.<sup>20</sup> Se è vero che ogni «adaptation is a form of repetition without replication»,<sup>21</sup> l'adattamento non si configura come un processo oppositivo, ma piuttosto come un quadro relazionale e dialogico che mette in primo piano le pratiche discorsive della cultura all'interno della quale il testo artistico è situato.

### 3. Tra adattamento e ricerca a fumetti

Questi tre approcci non operano come categorie isolate, ma si intrecciano e si sovrappongono nelle pratiche contemporanee di riscrittura critica e adattamento delle fiabe. *E alla fine muoiono. La sporca verità sulle fiabe* di Lou Lubie, innovativo saggio a fumetti sulle origini e l'evoluzione del genere fiabesco, è un esempio paradigmatico di questa intersezione.

Il testo sfrutta sapientemente gli strumenti medium-specifici del fumetto per condurre un'indagine approfondita che si colloca all'intersezione tra adattamento creativo, critica letteraria, re-visione femminista e Comics Based Research, ovvero un campo di pratiche che utilizza il linguaggio verbo-visuale del fumetto come strumento

<sup>18</sup> A. Rich, *When We Dead Awaken. Writing as Re-Vision*, in Id., *On lies, secrets and silence: selected prose, 1966-1978*, W. W. Norton & Company, New York 1979, p. 35 [«l'atto di guardare indietro, di vedere con occhi nuovi, entrare in un Vecchio testo da una nuova direzione critica», trad. mia].

<sup>19</sup> Bacchilega, *Fairy Tales transformed?* cit., p. 31.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, London-New York 2013, p. xviii [«l'adattamento è una forma di ripetizione senza duplicazione», trad. mia].

d'indagine a fini educativi.<sup>22</sup> Diviso in ventotto capitoli, il volume non si limita all'analisi delle sole fiabe celebri (come *Cenerentola*, *Raperonzolo*, *Cappuccetto Rosso*, *La Sirenetta*), ma anche di racconti meno noti (*La vecchia scorticata*, *Verdeprato*, *Il principe Bajaja*), fornendo approfondimenti sulle personalità più o meno note di autori e autrici attraverso i secoli e ponendosi in dialogo costate con diverse prospettive critiche supportate da un'ampia bibliografia finale. Lubie opera su molteplici livelli interpretativi; già dalla sua veste editoriale – che richiama ironicamente l'iconografia tradizionale dei libri di fiabe con rifiniture e ornamenti dorati – il volume stabilisce un dialogo critico con le convenzioni del genere. La scelta dei personaggi rappresentati in copertina – una fanciulla senza mani, un principe accecato e una Cappuccetto Rosso dal sorriso mordace – suggerisce immediatamente il superamento della tradizionale ricezione infantile del genere fiabesco (Fig. 1).

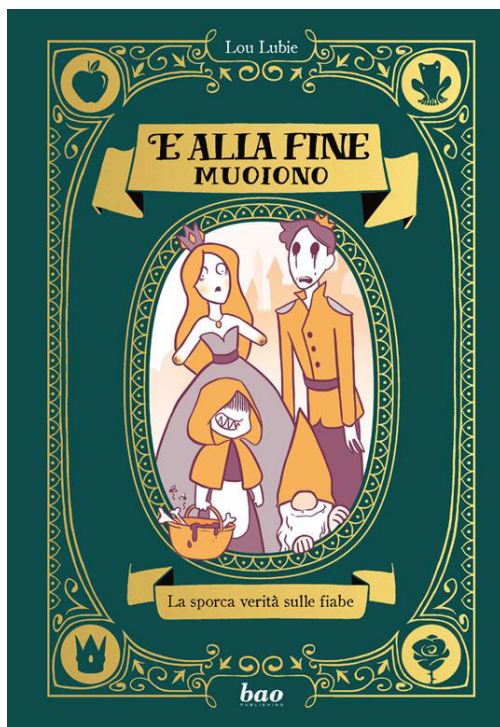


Fig. 1: L. Lubie, *E alla fine muoiono. La sporca verità sulle fiabe*, Bao, Milano 2021, copertina.

<sup>22</sup> Per una panoramica sulla *Comics Based Research*, cfr. P. J. Kuttner, Ma. B. Weaver-Hightower, N. Sousanis, *Comics-Based Research: the Affordances of Comics for Research Across Disciplines*, «Qualitative Research», 21.2, pp. 195-214.

Dal punto di vista metodologico, il lavoro si sviluppa in una duplice prospettiva: da un lato, offre un'analisi comparativa delle diverse tradizioni fiabesche (concentrandosi principalmente sui testimoni di Grimm, Perrault e Basile), dall'altro sviluppa una riflessione teorica che spazia dalla storia letteraria<sup>23</sup> all'analisi strutturale,<sup>24</sup> fino ad abbracciare questioni contemporanee come i ruoli di genere,<sup>25</sup> il razzismo e il sessismo.<sup>26</sup> La solidità dell'apparato critico, testimoniata dalla ricca bibliografia, si combina con un approccio intersezionale che permette di rileggere il materiale fiabesco alla luce delle più recenti teorie sviluppate nell'ambito degli studi culturali.<sup>27</sup> Particolarmente significativa è la scelta dell'autrice di aprire il volume con il titolo «c'era tante volte»,<sup>28</sup> una dichiarazione programmatica che sottolinea la natura stratificata e contestuale delle fiabe, superando la visione mitizzata del tradizionale 'c'era una volta'. Questa prospettiva permette a Lubie di posizionare il proprio lavoro all'interno di una genealogia di scritture critiche e creative, contribuendo così all'evoluzione del genere attraverso un'operazione che è al contempo analitica e trasformativa:

Se siete tra quelli che considerano le fiabe frivole e senza spessore, probabilmente è perché avete in mente gli archetipi Disney. [...] Spoiler: nessuna delle versioni originali termina con la formula "e vissero felici e contenti". Scavando sotto la superficie, è possibile risalire a versioni più antiche e decisamente più macabre: mutilazioni, omicidi, adulterio, cannibalismo. Per arrivare, scavando ulteriormente, a trovare: scene di sesso spinto! (se ti chiami Thimoté e hai otto anni, è il momento di cambiare libro).<sup>29</sup>

Abbracciando come principio stilistico la metafora visivo-spaziale che Hutcheon utilizza per descrivere gli adattamenti, ossia l'idea che «multiple versions exist laterally, not vertically», Lubie compie una comparazione tra diverse versioni delle fiabe attraverso un'operazione filologica che si manifesta attraverso strategie narrative e visive che sfruttano appieno le potenzialità espressive e analitiche del linguaggio verbo-visuale. Come osserva Weber:

<sup>23</sup> Cfr. L. Lubie, *E alla fine muoiono. La sporca verità sulle fiabe*, Bao, Milano 2021, pp. 25-28.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 129-135.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 149-154.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 200-104.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 149-205.

<sup>28</sup> Ivi, p. 5.

<sup>29</sup> Ivi, p. 7.

An image can be a multilayered theoretical statement, simultaneously positing even contradictory propositions for us to consider, pointing to the fuzziness of logic and the complex or even paradoxical nature of particular human experiences. It is this ability of images to convey multiple messages, to pose questions, and to point to both abstract and concrete thoughts in so economical a fashion that makes image-based media highly appropriate for the communication of academic knowledge. A picture [...] may not only be worth a thousand words, but it can also be apprehended almost instantaneously at a glance, whereas those thousand words require time to listen to or read.<sup>30</sup>

A partire dalla natura episodica della fiaba, Lubie non si limita a una mera condensazione o semplificazione del materiale a disposizione attraverso l'utilizzo delle immagini. Al contrario, riesce a trasmettere una notevole quantità di informazioni e significati in uno spazio relativamente limitato proprio sfruttando le possibilità della rappresentazione del tempo attraverso lo spazio caratteristica del fumetto.<sup>31</sup> A seconda delle necessità narrative, l'autrice gioca con il ritmo della pagina che può dilatarsi per analizzare nel dettaglio un processo o uno svolgimento – come nel caso in cui fa uso del cosiddetto 'De Luca effect', una tecnica sviluppata da Gianni De Luca nei suoi adattamenti a fumetti shakespeariani che consiste nel rappresentare più volte lo stesso soggetto nel corso di un'azione sullo sfondo di uno scenario statico<sup>32</sup> – oppure concentrarsi su un singolo momento particolarmente significativo che occupa icasticamente l'intera tavola, spesso coincidente con gli episodi più drammatici o violenti delle fiabe originali (Fig. 2).<sup>33</sup>

<sup>30</sup> S. Weber, *Visual images in research*, in J. G. Knowles e A. L. Cole (eds.), *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*, Sage Publications, Thousand Oaks 2008, pp. 42-54 [«Un'immagine può costituire un enunciato teorico stratificato, capace di proporre simultaneamente anche affermazioni tra loro contraddittorie, rivelando così l'indeterminatezza della logica e la complessità — se non addirittura la natura paradossale — di certe esperienze umane. È proprio questa capacità delle immagini di veicolare significati molteplici, di sollevare interrogativi e di richiamare tanto il pensiero astratto quanto quello concreto in una forma estremamente concisa, a rendere i media basati sull'immagine particolarmente efficaci per la trasmissione del sapere accademico. Un'immagine, infatti, non solo può “valere più di mille parole”, ma ha anche la peculiarità di poter essere colta quasi istantaneamente, mentre quelle mille parole richiedono tempo per essere ascoltate o lette», trad. mia].

<sup>31</sup> Cfr. S. McCloud, *Understanding Comics. The Invisible Art*, Harper Collins, New York 1993.

<sup>32</sup> Cfr. Lubie, *E alla fine muoiono* cit., p. 32. Per un approfondimento sulle tecniche di De Luca, cfr. M. Rima, *When the Page is a Stage: the Shakespearean Graphic Novels of Gianni De Luca*, «Between», viii.15, 2018, pp. 1-28.

<sup>33</sup> Lubie, *E alla fine muoiono* cit., pp. 14, 50, 60, 160.





Fig. 2: L. Lubie, E alla fine muoiono. La sporca verità sulle fiabe, Bao, Milano 2021, tavola di p. 32.

Particolarmente significativo è l'uso che Lubie fa di quello che Groensteen definisce «braiding»,<sup>34</sup> ossia il modo attraverso il quale i panel si collegano tra loro (con continuità o discontinuità) non solo tramite corrispondenze narrative, ma attraverso la ripetizione o la ripresa di elementi visivi, tematici o strutturali che creano una sorta di allitterazione visuale. Questa tecnica – complici una mappa e una legenda iniziale degli autori analizzati –<sup>35</sup> permette all'autrice di far interagire gli autori della tradizione all'interno delle storie in modi sorprendentemente diversificati: come burattinai che spostano e modificano le scene,<sup>36</sup> come commentatori che si correggono a vicenda,<sup>37</sup> o semplicemente coesistendo sulla stessa pagina per facilitare la comparazione immediata tra le diverse versioni delle fiabe.<sup>38</sup> Questo approccio multimodale alla narrazione permette di creare un dialogo dinamico tra le diverse fonti storiche, rendendo immediatamente percepibili le somiglianze e le differenze non solo tra le varie versioni, ma anche tra le diverse interpretazioni delle fiabe. A questo proposito, lo stile grafico adottato da Lubie contribuisce in maniera decisiva alla creazione di senso. L'utilizzo di uno stile umoristico-caricaturale e apparentemente vicino all'immaginario Disney si rivela uno strumento critico particolarmente sofisticato (Fig. 3).

L'autrice riesce infatti a caratterizzare i personaggi proprio a partire da un immaginario già noto al lettore, modificandone i tratti a seconda delle necessità esegetiche: la figura dell'aiutante incappucciato si manifesta con una *trollface*, chiaro richiamo ai meme e alla cultura digitale,<sup>39</sup> il finale melenso del capitolo dedicato al principe Bajaja<sup>40</sup> viene presentato attraverso uno stile e un'impostazione grafica che ricordano l'ispirazione romantica degli *shōjo manga*, la drammatica parabola de *La Sirenetta* viene bollata come una «friendzone»,<sup>41</sup> mentre l'interpretazione delle fiabe di Propp viene rappresentata come un gioco dell'oca.<sup>42</sup>

<sup>34</sup> Cfr. T. Groensteen, *The System of Comics*, University Press of Mississippi, Jackson 2009.

<sup>35</sup> Lubie, *E alla fine muoiono tutti* cit., p. 9.

<sup>36</sup> Ivi, p. 56.

<sup>37</sup> Ivi, p. 58.

<sup>38</sup> Ivi, pp. 52-54.

<sup>39</sup> Ivi, p. 126.

<sup>40</sup> Ivi, p. 168.

<sup>41</sup> Ivi, p. 186.

<sup>42</sup> Ivi, pp. 132-133.

Spesso queste reinterpretazioni si divertono ad approfondire e stemperare alcuni aspetti:



Inoltre, film, serie tv o fumetti impongono un'estetica... dei dettagli.

Se diciamo che Biancaneve è la più bella del reame, è più che sufficiente.

Kristen Stewart nel ruolo di Biancaneve<sup>[11]</sup> è la più bella del reame? Be'... è soggettivo!



Fig. 3: L. Lubie, *E alla fine muoiono. La sporca verità sulle fiabe*, Bao, Milano 2021, tavola di p. 226.

Particolarmente interessante è come Lubie riesca a differenziare graficamente i personaggi in base alle descrizioni fornite nei testi originali, o, più significativamente ancora, a mettere in luce l'assenza stessa di tali descrizioni, evidenziando come l'immaginario contemporaneo delle fiabe sia in larga parte una costruzione tardo novecentesca (ne sono un esempio le versioni poco somiglianti tra loro di Biancaneve o della Fata Madrina che Lubie contestualizza e rappresenta proprio a partire dalle

descrizioni fornite nei testimoni analizzati) (Fig. 4).<sup>43</sup> Questa strategia permette di problematizzare in modo efficace il processo di stratificazione culturale che ha portato alla creazione dell'immaginario fiabesco contemporaneo.



Fig. 4: L. Lubie, E alla fine muoiono. La sporca verità sulle fiabe, Bao, Milano 2021, tavola di p. 112.

La natura interattiva del medium fumetto, che richiede una partecipazione attiva del lettore, viene pienamente sfruttata da Lubie. Come nota Groensteen, lo sguardo del lettore di fumetti si muove sulla superficie della pagina in modo relativamente erratico,

<sup>43</sup> Ivi, pp. 112, 226.

senza rispettare un protocollo preciso.<sup>44</sup> Questa caratteristica viene sfruttata dall'autrice per costruire un testo che può essere fruito a diversi livelli di profondità, utilizzando font differenti per far coesistere sulla stessa pagina molteplici voci narrative: la sua di narratrice, quella degli autori del passato e quella dei personaggi, ai quali viene spesso attribuito un punto di vista critico nei confronti del ruolo che sono chiamati a interpretare, creando una polifonia visiva che guida il lettore nella complessità dei contenuti presentati. Nei casi in cui il testo si concentra su stralci ben definiti di versioni antecedenti, sono le immagini stesse, le espressioni dei personaggi e le ambientazioni a svelare il sottotono critico e umoristico della rilettura del testo originale, creando un dialogo costante tra passato e presente che permette di illuminare in maniera innovativa le tradizioni e le loro moderne reinterpretazioni (Figg. 5 e 6).



Fig. 5: L. Lubie, *E alla fine muoiono. La sporca verità sulle fiabe*, Bao, Milano 2021, tavola di p. 143.

<sup>44</sup> Cfr. Groensteen, *The System of Comics* cit.



Fig. 6: L. Lubie, *E alla fine muoiono. La sporca verità sulle fiabe*, Bao, Milano 2021, tavola di p. 144.

Un esempio paradigmatico dei processi descritti finora è l'ultimo capitolo, dedicato al ruolo delle fiabe oggi, nel quale Lubie si interroga sulle riscritture nel sistema mediale odierno riflettendo sul legame tra forma e contenuto del racconto, affermando:

Più che le storie, a essere cambiati sono i linguaggi narrativi. Per esempio, oggi le fiabe vengono raccontate per lo più tramite libri illustrati. I bambini non le ascoltano più...Le guardano. L'aspetto magico è venuto meno e si prediligono elementi del mondo reale. Alcuni personaggi sono consapevoli dei cliché che incarnano. I personaggi sono eroi moderni, con i quali i giovani lettori possono

identificarsi. I finali vengono riscritti per essere più vicini alla nostra epoca. I cattivi non sono del tutto cattivi. E, per quanto riguarda eroine ed eroi... non sono più tenuti a sposarsi o fare figli! [...] L'adulto del ventunesimo secolo rivendica un status di essere razionale, educato, dotato di spirito critico. E, dal momento che le fiabe non sono razionali, vengono considerate per bambini. Ecco perché, per continuare a piacere agli adulti, le fiabe evolvono.<sup>45</sup>

Per soddisfare le esigenze di un pubblico adulto, gli adattamenti moderni privilegiano due strategie: giocare con l'aspetto del fantastico rovesciandone i cliché o inserire elementi del mondo reale secondo logiche coerenti.

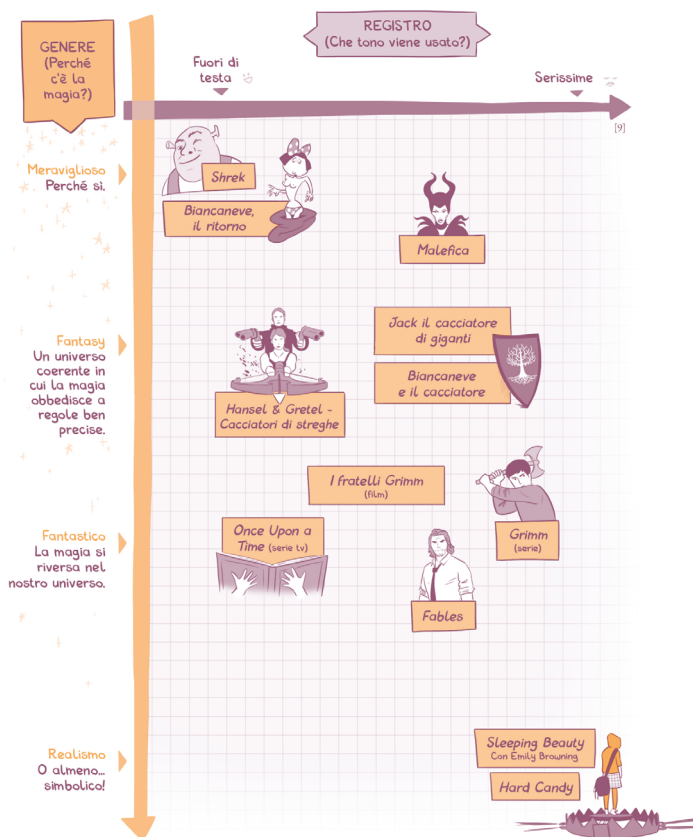


Fig. 7: L. Lubie, *E alla fine muoiono. La sporca verità sulle fiabe*, Bao, Milano 2021, tavola di p. 225.

<sup>45</sup> Cfr. Lubie, *E alla fine muoiono* cit., pp. 222-224.

Nelle pagine successive l'autrice conduce una riflessione critica per immagini posizionando su un asse cartesiano le cui rette sono il genere e il registro una serie di prodotti mediali contemporanei (*Malefica*, le serie tv *Grimm* e *Once Upon a Time*, *Shrek*, *Biancaneve e il cacciatore*)<sup>46</sup> (Fig. 7) mostrando un crescente allontanamento dal meraviglioso che la porta a interrogarsi sull'esistenza stessa del genere fiabesco, riflettendo infine – in una prospettiva umoristicamente metatestuale – sul suo stesso contributo e sull'impossibilità di poterlo categorizzare:

Le fiabe sono racconti ancestrali, profondamente simbolici, rimodellati di secolo in secolo attraverso la forma scritta...Oggi, vengono usate come base di partenza per opere che, tecnicamente, non possono essere considerate fiabe. È una strategia usata per continuare ad adattare alla nostra epoca più concreta il mondo del fantastico. D'altronde, in questo momento non state forse leggendo un libro illustrato, razionale e analitico sulle fiabe? "M...ma... non è vero! È un saggio non c'entra niente!" Infatti. Ora sapete che le fiabe sono molto più che frivole storie per bambini. Appartengono al patrimonio letterario di tutti noi, fanno parte del nostro bagaglio culturale e sono alla base del nostro immaginario.<sup>47</sup>

#### 4. Conclusione

*E alla fine muoiono. La sporca verità sulle fiabe*, rivela tanto nella forma quanto nei contenuti una profonda consonanza metodologica con l'approccio critico proposto da Bacchilega, che auspica una rimappatura del genere fiabesco che non sia «insulated from the power structures and struggles of capitalism, colonialism, coloniality, and disciplinarity», ma che invece miri a considerare le pratiche culturali contemporanee della fiaba in un dialogo intertestuale informato non solo dalle dinamiche dell'industria culturale e della globalizzazione, ma anche da «more multivocal and unpredictable uses of the genre»<sup>48</sup>. Questa prospettiva si realizza pienamente nell'opera di Lubie attraverso quello che Sanders definisce come un processo di «complex filtration», che opera attraverso «intertextual webs or signifying fields, rather than simplistic one-way lines of influence from source to adaptation».<sup>49</sup> Attraverso il fumetto, l'autrice riesce a operare simultaneamente su tre livelli: la trasmissione di co-

<sup>46</sup> Ivi, p. 225.

<sup>47</sup> Ivi, p. 228.

<sup>48</sup> Bacchilega, *Fairy Tales Transformed?* cit., p. 18 [«isolato dalle strutture di potere e dalle dinamiche conflittuali del capitalismo, del colonialismo, dell'eredità coloniale e delle impostazioni disciplinari», trad. mia].

<sup>49</sup> J. Sanders, *Adaptation and Appropriation*, Routledge, London-New York 2006, p. 24.



noscenze, facilitando l'accesso dei lettori alle opere originali; la critica, introducendo questioni contemporanee attraverso il dialogo con i classici; e la comicità, generata dallo scontro tra epoche diverse attraverso l'uso consapevole dell'anacronismo e della *biocularity*. Particolarmente significativa è la capacità del testo di mettere in discussione il concetto stesso di 'tradizione', evidenziando come valori considerati siano in realtà costruzioni culturali. In questo senso, il lavoro di Lubie si inserisce in quella corrente del pensiero femminista che indaga la dicotomia tra natura e cultura, problematizzando le opinioni che vedono la fiaba un veicolo di modelli comportamentali. La forza del testo risiede proprio nella sua natura ibrida, che dimostra non solo la capacità del medium fumetto di dialogare con il canone letterario, ma anche il suo potenziale nel provocare e arricchire il discorso accademico. La capacità di generare nuove prospettive critiche attraverso l'interazione tra diversi sistemi semi-otici e mediali conferma il valore del fumetto come strumento di analisi, di ricerca e interpretazione dei testi letterari, aprendo nuove possibilità per la ricerca a fumetti nell'ambito degli studi sulla fiaba e, più in generale, sulla letteratura.



## *Visioni Verticali: Riscrivere il Mito della Frontiera nelle città “di carta”*

Chiara Battisti  
Università di Verona

By day the skyscraper looms in the smoke  
and sun and has a soul. Prairie and valley,  
streets of the city, pour people into it and  
they mingle among its twenty floors and  
are poured out again back to the streets,  
prairies and valleys.<sup>1</sup>

Ad introdurre questa riflessione sulla riscrittura del mito della frontiera statunitense nelle *graphic cities* sono i versi iniziali della poesia *Skyscrapers* di Carl Sandburg, la cui forza evocativa celebra il grattacielo quale simbolo fondativo dell'immaginario urbano contemporaneo.<sup>2</sup> Inserita nella raccolta *Chicago Poems* (1916), la poesia si inserisce in un più ampio progetto poetico che elegge a protagonisti indiscussi il popolo e la dimensione urbana statunitense, restituendone, con realismo e intensità

<sup>1</sup> C. Sandburg, *Skyscraper*, in Id., *Chicago Poems*, Henry Holt and Company, New York 1916, p. 84 [«Durante il giorno, il grattacielo si staglia solenne tra il fumo e il sole, e in sé cela un'anima. Praterie e valli, strade della città, vi riversano dentro fiumi di persone, che si fondono silenziose tra i suoi venti piani, per poi defluire nuovamente, come un'onda che si ritira, verso le strade, le valli, le vaste praterie»].

<sup>2</sup> Per esplorare ed approfondire il legame tra grattacielo, paesaggio e dinamiche urbane cfr.: D. M. Abramson, *The Skyscraper and the City: Design, Technology, and the Modern Metropolis*, Routledge, New York 2003; J. Barr, *Building the Skyline: The Birth and Growth of Manhattan's Skyscrapers*, Oxford University Press, Oxford 2016; M. J. Crosbie, *Skyscrapers: A History of the World's Most Famous and Innovative Buildings*, Rizzoli International Publications, New York 2004; P. Hall, *Skyscraper City: The Construction of the American Urban Landscape*, University of Chicago Press, Chicago 2001; M. Maffi, *La giungla e il grattacielo. Scrittori, lotte di classe, “sogno americano”, 1865-1920*, Odoya, Perugia 2013; J. L. Meikle, *Skyscraper: The Politics and Power of Building*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2011; L. Mumford, *The Skyscraper: A Study in the History and Development of the Tall Building*, Dover Publications, New York 1956; R. A. Schindler, *Chicago's Famous Buildings*, W.W. Norton & Company, New York 2008; C. Willis, *The Architecture of Skyscrapers: Art and Technology in the Modern City*, W.W. Norton & Company, New York 1995.

espressiva la vitalità e il continuo divenire. Sandburg, figura di spicco del movimento del 'New Verse', si fa promotore di un rinnovamento formale e tematico della poesia, volto a superare le limitazioni della tradizione e ad accogliere le tecnologie, le dinamiche sociali e i conflitti della modernità urbana.<sup>3</sup> Abbracciando la poetica della modernità urbana, i versi di *Skyscraper* si fanno ode della forza vitale del grattacielo, celebrando liricamente impiegati che, scandendo ritualmente la giornata lavorativa, animano il grattacielo con la loro presenza silenziosa ma imprescindibile: esistenze letteralmente strappate al verde silente di praterie e valli e sospinte nella frenesia della grande metropoli. Nel suo costante oscillare tra una messa a nudo critica dei «problemi della grande metropoli industrializzata»<sup>4</sup> e un'intima, affettiva adesione alla realtà urbana, Sandburg presenta anche in questi versi quella «fascination with Chicago as both urban and natural at once»<sup>5</sup> che lo porta a ritenere che la città non possa essere «clearly distinguished from the prairies and farmlands to the west and the lake stretching out to the east».<sup>6</sup> Da tale visione nasce l'accostamento tra elementi apparentemente dicotomici – quali «praterie e valli» da un lato, «strade e grattacieli» dall'altro – non come polarità inconciliabili, ma come luoghi interdipendenti tra i quali si muove, con cadenza ciclica, la quotidiana migrazione degli impiegati anonimi.

Particolarmente significativo risulta l'accostamento – e la valenza simbolica che Sandburg vi attribuisce – tra grattacielo e «praterie e valli», spazi che, insieme alla dimensione del selvaggio e dell'ignoto – la cosiddetta 'wilderness' – concorrono a delineare l'immaginario della frontiera e a definire quella sensibilità di confine che permea la letteratura statunitense sin dalle origini.

Luoghi simbolici che, in modo lirico, prefigurano la riflessione critica qui delineata, incentrata sull'ipotesi di una riscrittura del mito della frontiera, rielaborato attraverso l'immagine del grattacielo così come si configura nelle "città di carta" della tradizione fumettistica statunitense.

In tale contesto ermeneutico, si rende necessaria una riconsiderazione concettuale del paradigma della frontiera, non più inteso nella sua consueta configurazione oriz-

<sup>3</sup> J. Timberman Newcomb, *How Did Poetry Survive? The Making of Modern American Verse*, University of Illinois Press, Newcomb-Urbana-Chicago 2012.

<sup>4</sup> G. Amalfitano, *Il messaggio sociale nei "Chicago Poems" di Carl Sandburg*, «Rivista Letteraria», XXXVII/3, settembre-dicembre 2015, pp. 5-15: <http://www.rivistaletteraria.it/n3-2015perweb/chicago-poems.pdf>.

<sup>5</sup> J. Daniel, *Carl Sandburg and the Living American City*, in Id., *Building Natures: Modern American Poetry, Landscape Architecture, and City Planning*, University of Virginia Press, Charlottesville 2017, p. 19.

<sup>6</sup> Ivi, p. 20 [«Chiaramente distinta dalle praterie e dalle terre coltivate dell'Ovest e dall'ampia area lacustre che si apre ad est»].

zontale, bensì secondo una logica verticale. È in questa rinnovata declinazione simbolica che il grattacielo assurge ad emblema della 'frontiera verticale', sostituendo l'orizzonte selvaggio della conquista con la verticalità ascensionale della metropoli.

Nel cuore dell'immaginario statunitense, la frontiera si configura, infatti, non già come mero confine geografico, bensì come spazio simbolico, dimensione narrativa e potente dispositivo ideologico. Essa ha storicamente incarnato l'espansione verso l'Ovest quale paradigma di progresso, individualismo e conquista. Concezione, questa, espressa in modo emblematico nella celebre, quanto controversa, *Frontier Hypothesis* di Frederick Jackson Turner secondo cui «the existence of an area of free land, its continuous recession, and the advance of American settlement westward, explain American development».<sup>7</sup> La visione turneriana si inserisce in un più ampio orizzonte interpretativo, condiviso da autorevoli studiosi che hanno indagato la dimensione mitopoietica della frontiera. Tra questi, un posto di rilievo spetta a Richard Slotkin il quale in *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860* (1973) e in *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America* (1992) ha messo in luce come il mito della frontiera abbia profondamente plasmato l'identità nazionale e le narrazioni culturali statunitensi nel corso dei secoli. Slotkin giunge a definire tale mito come la rappresentazione degli Stati Uniti «as a wide-open land of unlimited opportunity for the strong, ambitious, self-reliant individual to thrust his way to the top».<sup>8</sup>

Tuttavia, cosa accade quando l'impulso espansivo si confronta con il limite fisico del territorio? Quando lo spazio orizzontale si esaurisce e non vi è più 'terra libera' da occupare o conquistare? È proprio in questo momento di saturazione geografica che si apre la possibilità di una risignificazione simbolica della frontiera, attraverso uno slittamento progressivo del suo asse concettuale dall'orizzontalità alla verticalità, inaugurando così nuove traiettorie di senso e di dominio.

La frontiera, dunque, non scompare, ma si trasforma e si adatta, mantenendosi quale dispositivo dinamico e generativo. In tale prospettiva, essa si inserisce in una più ampia dinamica culturale che, come è stato osservato, trova proprio nella dialet-

<sup>7</sup> F. J. Turner, *Significance of the Frontier in American History*. Documento presentato durante la riunione dell'American Historical Association a Chicago, il 12 luglio 1893. Il documento apparso per la prima volta negli *Atti della State Historical Society of Wisconsin*, il 14 dicembre 1893 [«L'esistenza di un'area di terra libera, il suo progressivo arretramento e l'avanzata dell'insediamento americano verso occidente costituiscono la chiave interpretativa dello sviluppo storico degli Stati Uniti»].

<sup>8</sup> R. Slotkin, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600- 1860*. University of Oklahoma Press, Norman 2000, p. 5 [«come una terra sconfinata e ricca di opportunità illimitate, dove l'individuo forte, ambizioso e autosufficiente può affermarsi e ascendere ai vertici della società»].

tica tra orizzontalità e verticalità uno dei nuclei costitutivi e persistenti della cultura americana: «the very dialectic – between horizontality and verticality – [that] lies at the core of American culture at large and through the ages».<sup>9</sup> Dopo la frontiera inscritta in una spazialità orizzontale, si apre dunque la possibilità di concepire una frontiera urbana verticale – una dimensione altra, che si innalza nel cielo delle metropoli contemporanee.

Già nel 1994, Rem Koolhaas coglieva tale mutamento di paradigma spaziale osservando come, nel cuore dell'America urbana e disincantata, «only the skyscraper offers [...] the wide-open spaces of a man-made Wild West, a frontier in the sky».<sup>10</sup> Il grattacielo diviene così il luogo di una conquista inedita: verticale, modulata e segmentata «floor by floor».<sup>11</sup> Nella suggestiva interpretazione offerta da Sasha Klein in *Skyscraping Frontiers*, l'architettura verticale del grattacielo riproduce, in chiave contemporanea, le due funzioni primarie e costitutive della frontiera. Da un lato, il grattacielo rappresenta una zona di conquista in cui ogni piano costituisce una potenziale nuova 'terra vergine', dall'altro esso si configura come «fluid contact zone» in cui classi sociali, identità di genere ed etnie si incontrano, si sovrappongono e si riconfigurano, «thus potentially triggering hybridizations – i.e. associations and translations – on a myriad of levels while far removed from the moral and coercive pressures at work in the public spaces of street level».<sup>12</sup>

Vi è un ulteriore, e rilevante, elemento che collega la frontiera orizzontale e quella verticale urbana. Di fatto, è soltanto nel momento storico in cui la frontiera terrestre si dissolve – con la conclusione dell'espansione verso Ovest – e riemerge simbolicamente nei profili verticali delle metropoli, che essa può consolidarsi pienamente come spazio mitico: un luogo altro, selvaggio e liminale, in cui la trasgressione e la sospensione dell'ordine normativo trovano possibilità concrete di manifestazione.

Tuttavia, anche se questa «new frontier in the sky similarly offer[s] lawlessness» e un potenziale di trasgressione, di fluidità normativa e di liberazione dai vincoli

<sup>9</sup> M. Maffi, *Editor's Foreword*, «RSA», n. 15/16, 2004/2005, p. 3 [«Quella dialettica profonda – tra orizzontalità e verticalità – che costituisce uno dei nuclei fondanti della cultura americana nel corso dei secoli»].

<sup>10</sup> R. Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Monacelli Press, New York 1994, p. 87 [«Soltanto il grattacielo dischiude quegli spazi sterminati propri di un Far West costruito dall'uomo: una frontiera sospesa nel cielo»].

<sup>11</sup> *Ibidem* [«piano dopo piano»].

<sup>12</sup> S. Klein, *Skyscraping Frontiers*, Peter Lang, Bern 2020, p. 79 [«Zona di contatto fluida», «generando così, potenzialmente, processi di ibridazione – ovvero associazioni e traduzioni – su una molteplicità di livelli, in un contesto radicalmente distante dalle pressioni morali e coercitive che agiscono negli spazi pubblici del livello stradale»].

sociali, profondamente mutata appare invece la figura dei suoi «settlers».<sup>13</sup> Non più cowboys solitari o archetipici ‘uomini di frontiera’, bensì impiegati in abiti formali, esponenti del ceto medio urbano. Il passaggio dal selvaggio West al *corporate skyline* segna dunque non solo una trasformazione spaziale della frontiera, ma anche – e forse soprattutto – una radicale riconfigurazione antropologica e culturale.

Nel presente saggio questa reinterpretazione verticale della frontiera e dei suoi portati simbolici sarà articolata lungo un percorso critico che attraverserà le città ‘di carta’ statunitensi,<sup>14</sup> arrivando ad esplorare i fumetti supereroici prodotti durante la cosiddetta *Golden Age* e la successiva *Silver Age*,<sup>15</sup> nei quali la verticalità metropolitana assume un ruolo centrale nella costruzione dell’immaginario e nella definizione dei codici narrativi del genere.

### 1. Metropoli verticali nel racconto a fumetti

Lo spazio, in particolare l’immaginario urbano e metropolitano, ha costituito, fin dagli albori della storia della narrazione a fumetti, un elemento strutturale e narrativo centrale. Le peculiari modalità di interazione tra racconto, spazio e movimento hanno da sempre conferito al fumetto una specifica dimensione narrativa che «si articola nello spazio e [...] rappresenta lo spazio».<sup>16</sup> L’idea di ‘articolazione spaziale’ del racconto rimanda alla stimolante riflessione teorica<sup>17</sup> sviluppatasi in tempi

<sup>13</sup> *Ibidem* [«nuova frontiera del cielo offre similmente una dimensione di illegalità»].

<sup>14</sup> Per una riflessione sulle graphic narratives nel contesto culturale statunitense cfr. il numero speciale a cura di V. Bavaro e D. Izzo *Il graphic novel negli Stati Uniti*, «Acoma», 38, Primavera 2009, Anno XVI.

<sup>15</sup> Lo sviluppo del fumetto statunitense si articola in una successione di fasi storicamente connotate, convenzionalmente suddivise in quattro principali periodi: la *Golden Age* (1938-1954); la *Silver Age* (dal 1956 ai primi anni Settanta); la *Bronze Age* (dagli anni Settanta al 1986); e, infine, la *Modern Age*, che si estende dal 1986 ai giorni nostri. Cfr.: J.-P. Gabilliet, *Of Comics and Men: A Cultural History of American Comic Books*, University of Mississippi Press, Jackson 2013; J. K. Johnson, *Super-history: Comic book superheroes and American society, 1938 to the present*, McFarland Publishing, Jackson 2012; S. Rhoades, *A Complete History of American Comic Books*, Peter Lang, New York 2008.

<sup>16</sup> L. Bandirali e S. Cristante, *Graficotopie: configurazioni dello spazio nei fumetti di viaggio e migrazione*, «Scritture Migranti», 14, 2020, p. 247.

<sup>17</sup> Cfr. K. Kukkonen, *Space, Time, and Causality in Graphic Narratives: An Embodied Approach*, in D. Stein e J.-N. Thon (eds.), *From Comic Strips to Graphic Novels*, Walter de Gruyter, Berlin, Boston 2013, pp. 9-66; P. Lefèvre, *The Construction of Space in Comics*, in J. Heer e K. Worcester (eds.), *A Comics Studies Reader*, University Press of Mississippi, Jackson 2009, pp. 157-162.

recenti attorno alla relazione tra il supporto spazio fisico della pagina, con la sua bidimensionalità, e lo sguardo del lettore che dona profondità e tridimensionalità al contenuto. Tuttavia, l'aspetto rilevante ai fini della presente analisi è quello della 'rappresentazione' dello spazio. Il fumetto, infatti, trasforma lo spazio in un elemento narrativo visivo che funge sia da scenario in cui si svolgono gli eventi sia da oggetto denso di significati sociali e relazionali. Se, dunque, la rappresentazione dello spazio è sempre stata una componente imprescindibile della narrazione grafica, intrinsecamente connessa alla dimensione rappresentativa del *medium*, la rapida evoluzione di quest'ultimo nel corso del XX secolo ha contribuito a trasformare lo spazio da mero «sfondo degli eventi, [a] contestualizzazione narrativa, diventando a sua volta un protagonista espressivo, una forma simbolica»<sup>18</sup>.

In *Drawing Creator of Worlds. Criticism and Representation of the City in Comics* Sara Conte e Valentina Marchetti evidenziano, in tal senso, non solo come il *medium* grafico si configuri quale strumento privilegiato per articolare una riflessione architettonica e affrontare istanze sociali audaci e radicali – «today more than ever, the comic strip is not limited to passively reflect the society, but it offers a criticism and it opens reflections also on architectural and urban issues»<sup>19</sup> ma anche come «[t]he fusion between architecture and comics [...] becomes fundamental to the creation of a futuristic vision that is the result of the analysis of a nearby reality».<sup>20</sup> Le graphic narratives si configurano così come spazi di rappresentazione di città reali o ideali, utopiche o distopiche, in cui strutture architettoniche lontane nel tempo e nello spazio si intrecciano con «the fears, anxieties and desires that characterize the cities and society today».<sup>21</sup> In esse, l'urbanistica non è solo sfondo o ambientazione, ma tessuto vivo che traduce, in forma visiva e simbolica, le tensioni del presente.

Le città verticali e gli skyline, così come rappresentati nei fumetti del XX e XXI secolo, assumono frequentemente tale ruolo simbolico. Gli elementi architettonici dell'ambiente urbano – grattacieli, insegne luminose, cisterne, scale antincendio – sono spesso impiegati come dispositivi espressivi capaci di veicolare emozioni e istanze critiche non sempre esplicitamente tematizzate. Essi si configurano, pertanto,

<sup>18</sup> D. Barbieri, *Il fumetto: note sparse sul ruolo del paesaggio*, «AnimaLoci, A Journal of Images in Places», 15 novembre 2020, <https://animaloci.org/comics-sparse-notes-on-the-role-of-landscape/>.

<sup>19</sup> S. Conte, V. Marchetti, *Drawing Creator of Worlds. Criticism and Representation of the City in Comics*, «Diségn», 9, 2021, p. 205 [«oggi più che mai, il fumetto non si limita a riflettere passivamente la società, ma propone una critica e apre spazi di riflessione anche su tematiche architettoniche e urbane»].

<sup>20</sup> Ivi, p. 207 [«la fusione tra architettura e graphic narratives diventi strumentale nella creazione di una visione futuristica, che parte, tuttavia, dall'analisi di una realtà vicina»].

<sup>21</sup> Ivi, p. 215 [«le paure, le ansie e i desideri delle città e della società attuale»].



come articolazioni visuali degli stati d'animo dei personaggi e, talvolta, degli autori stessi, costituendo un vero e proprio sfondo psicologico.

Al fine di comprendere appieno il portato dell'immaginario urbano statunitense e di riflettere sulla rilevanza psicogeografica<sup>22</sup> del modello architettonico della città verticale – paradigma che trova nelle metropoli di New York e Chicago del primo Novecento una concretizzazione unica ed esemplare a livello globale –<sup>23</sup> è essenziale riconoscere il ruolo di tali città come epicentri di influenza estetica e concettuale per gli artefici della cultura visuale e fumettistica. In questa prospettiva, ritengo opportuno richiamare, seppur brevemente, due opere fondative del fumetto statunitense: *The Yellow Kid* (1895) di Richard Felton Outcault e *Little Nemo in Slumberland* (1905) di Winsor McCay.

*Yellow Kid*, unanimemente riconosciuto quale primo fumetto statunitense ed apparso il 5 maggio 1895 sul *New York World*, restituisce una rappresentazione iconica della metropoli ottocentesca. Ambientato nell'Hogan's Alley, quartiere periferico e degradato di New York, il fumetto rappresenta le dure condizioni socio-urbanistiche degli slums, restituendo la metropoli, con le sue dinamiche caotiche e stratificate, non come semplice sfondo, ma come forza dinamica che influenza direttamente la vita e i comportamenti dei personaggi. Se *The Yellow Kid* documenta la realtà urbana dell'epoca con taglio critico e consapevole, *Little Nemo in the Slumberland*, pubblicato tra il 1905 e il 1926 sul *New York Herald*, si muove in una dimensione onirica, senza tuttavia rinunciare a richiami all'universo urbano contemporaneo. New York, in particolare, vi emerge trasfigurata in chiave surreale, divenendo emblema tanto del fascino quanto dell'inquietudine della modernità. I dettagli architettonici minuziosi, gli skyline slanciati, gli scenari dinamici e l'impiego di prospettive complesse testimoniano la fascinazione dell'autore per l'espansione tecnologica e strutturale della città.

Tale fascinazione trova eco anche nel cinema, in particolare nella scenografia del capolavoro espressionista *Metropolis*, diretto da Fritz Lang nel 1927. Nel presente contesto di riflessione, risultano cruciali i bozzetti realizzati da Erich Kettelhut, autore delle scenografie, che costituiscono studi preparatori determinanti nella de-

<sup>22</sup> Si fa qui riferimento al concetto di psicogeografia così come definito da Guy Debord nel suo saggio *Introduction à une critique de la géographie urbaine* (1955). Psicogeografia, dunque, come una pratica teorico-esplorativa che indaga come gli spazi urbani influenzino la psiche e il comportamento umano, evidenziando la dimensione affettiva, spesso inconscia, del rapporto tra individuo e città.

<sup>23</sup> Cfr.: R. Moudry, *The American Skyscraper: Cultural Histories*, Cambridge University Press, Cambridge 2006; P. Wyse, *From Hell to Electropolis: How Comic depict cities in pictures*, «The Guardian», Martedì 9 settembre 2014, <https://www.theguardian.com/cities/gallery/2014/sep/09/-sp-how-comics-depict-cities-in-pictures>.

finizione dell'estetica visiva e dell'atmosfera complessiva del film. Il contributo di Erich Kettelhut al successo di *Metropolis* è ampiamente riconosciuto dalla critica cinematografica, ma rimane meno esplorata – se non sottovalutata – la relazione profonda e strutturale che intercorre tra cinema narrativo classico, scenografia, tecnica dello storyboard e fumetto. Lo storyboard, inteso come una sequenza grafica di disegni o immagini, si rivela strumento cruciale nella pianificazione visiva dell'opera filmica, permettendo al regista di prefigurare l'anteprima del flusso narrativo e di definire con precisione inquadrature, movimenti di macchina e spazi scenici. Esso si configura, dunque, quale ponte tecnico e concettuale tra linguaggio cinematografico e fumettistico. Come nel fumetto e nello storyboard, la scenografia – e ancor più i bozzetti preparatori – interviene sulla composizione visiva per esplorare le dinamiche spaziali tra personaggi e ambienti, dimostrando come lo spazio scenico, se adeguatamente costruito, possa farsi racconto autonomo, al pari dei dettagli visivi di un fumetto.

Un esempio paradigmatico di tale convergenza è offerto, appunto, dai bozzetti di Kettelhut per *Metropolis*. Pur non essendo storyboard in senso tecnico, essi ne condividono numerose caratteristiche formali e funzionali, configurandosi come una forma embrionale di storyboarding, in cui la progettazione visiva si integra con la narrazione cinematografica. Tali bozzetti non si limitano a determinare l'estetica degli ambienti, ma mirano a suggerire atmosfere emotive, anticipando il significato e l'impatto narrativo delle scene. In questo senso, il loro contributo si allinea alla funzione dello storyboard: influenzare la composizione delle inquadrature e rendere esplicita l'interazione tra spazio e azione. Nei bozzetti di Kettelhut, l'architettura assume il ruolo di un vero e proprio personaggio, interagendo con gli eventi narrativi e contribuendo a definire l'identità visiva del film. In alcuni bozzetti, Kettelhut elabora visioni urbane connotate da una potente verticalità, raffigurando imponenti torri di acciaio e vetro che sovrastano arterie urbane articolate su più livelli. Questi paesaggi immaginari restituiscono una metropoli del futuro chiaramente ispirata alla città di New York, la cui iconografia urbana aveva profondamente colpito lo stesso Lang. Come dichiarato dal regista, fu proprio durante un soggiorno a New York nell'ottobre del 1924, in occasione della prima americana del film *Die Nibelungen*, che prese forma l'idea di *Metropolis*: «I looked into the streets – the glaring lights and the tall buildings – and there I conceived 'Metropolis'. The buildings seemed to be a vertical sail, scintillating and very light, a luxurious backdrop, suspended in the dark sky to dazzle, distract and hypnotize».<sup>24</sup>

<sup>24</sup> P. Bogdanovich, *Fritz Lang in America*, Studio Vista Ltd, London, 1967, p. 15 [«Guardai le strade – le luci abbaglianti e gli alti edifici – ed è lì che concepì *Metropolis*. Gli edifici mi apparvero come vele verticali, scintillanti e leggere, un sontuoso fondale sospeso nel cielo notturno, fatto per abbagliare, distrarre e ipnotizzare»].

Tale visione urbana, sospesa tra meraviglia e vertigine, si afferma quale asse portante della scenografia filmica di *Metropolis* e, più in generale, si configura come archetipo iconografico destinato a esercitare un’influenza duratura e profonda sull’immaginario visivo novecentesco.

Non a caso, agli albori del XX secolo, è la città di New York ad imporsi come il paradigma della modernità urbana. La sua inedita verticalità architettonica evocava scenari insieme grandiosi e perturbanti come ben osservava Henry James in *The American Scene* (1904-1905). Lo scrittore, con fine sensibilità estetica e spirito critico, definiva – come puntualizza Cagidemetro – gli edifici svettanti come «terribili giganti» con «facce impenetrabili e occhi spaventati o rassegnati»,<sup>25</sup> cogliendo nella loro imponenza l’epitome di un capitalismo trionfante e disumanizzante.

Nei primi decenni del secolo, si profila quindi un immaginario visivo delle grandi città verticali statunitensi caratterizzato da un’ambivalenza simbolica: da un lato, l’esaltazione del progresso tecnico e della potenza costruttiva; dall’altro, l’affiorare di una dimensione alienante e impersonale, che fa dell’architettura un dispositivo di controllo e separazione.

Un apporto determinante a tale costruzione immaginativa deriva dalle narrazioni a fumetti di matrice supereroica, il cui sviluppo, a partire dagli anni Trenta del Novecento, coincide con la progressiva codificazione simbolica della città verticale quale spazio narrativo privilegiato. Tali narrazioni, affermatesi con straordinaria popolarità negli anni Quaranta e consolidatesi come genere egemone nel panorama fumettistico nordamericano fino agli anni Sessanta, si configurano come un vero e proprio laboratorio visivo e culturale per l’elaborazione di nuove forme di rappresentazione dello spazio urbano.

## 2. La Frontiera nel (gratta)cielo di carta

All’interno del pantheon supereroico statunitense, tre fumetti – *Superman* (1938), *Batman* (1939) entrambi nati in seno alla DC Comics durante la cosiddetta *Golden Age*, e *Spider-Man*, creatura della Marvel Comics e protagonista esemplare della *Silver Age* (1962) – si configurano quali paradigmatici esempi della profonda interrelazione tra i caratteri identitari dei protagonisti e il contesto urbano in cui si muovono.<sup>26</sup> Tale relazione trova nella verticalità architettonica delle metropoli immaginate un elemento strutturante e rivelatore.

<sup>25</sup> A. Cagidemetro, *Introduzione*, in H. James, *L’angolo bello*, Marsilio, Venezia 2011, p. 15.

<sup>26</sup> G. Lo Bocchiaro, *Le città dell’Uomo di Acciaio*, «Lo spazio bianco», 27 dicembre 2013, <https://www.lospaziobianco.it/citta-uomo-acciaio/>.

È precisamente nell'ambito del fumetto supereroico che si consuma quella riscrittura radicale del mito della frontiera che, dismessa la tradizionale direttrice orizzontale, si riconfigura lungo l'asse verticale, dando origine ad una nuova geografia simbolica del moderno immaginario statunitense. I grattacieli, i ponti sospesi e le skyline frastagliate delle città moderne si impongono così quali nuovi orizzonti dell'agire eroico, delineando un paesaggio verticale che, analogamente alla 'wilderness' del passato, si presenta come spazio da esplorare, dominare e redimere. L'eroe, in tale contesto, si fa figura liminare, sospesa tra civiltà e caos, investita dal compito di ricomporre l'ordine e ristabilire la giustizia. La verticalità urbana diviene così specchio delle tensioni esistenziali che attraversano i protagonisti, inscrivendo le loro vicende individuali in un orizzonte collettivo profondamente segnato da trasformazioni epocali e da un diffuso senso di disorientamento. La città verticale si configura così quale matrice di conflitto, luogo simbolico di crisi e, potenzialmente, spazio di rigenerazione.

Nel contesto narrativo dei due fumetti della *Golden Age* – *Superman* di Jerry Siegel e Joe Shuster e *Batman* di Bob Kane e Bill Finger – la città si presenta, a un primo sguardo, come semplice sfondo scenografico, cornice entro cui si svolgono le gesta (super)eroiche. Tuttavia, un'analisi più attenta ne rivela la natura strutturale: la fisionomia urbana non solo riflette, ma contribuisce a determinare l'identità morale e simbolica dei protagonisti.

Come già osservato, l'architettura verticale del primo Novecento ha esercitato un'influenza estetica e concettuale decisiva sugli artefici della cultura visuale e fumettistica. In riferimento specifico ai due fumetti ora menzionati, si può asserire che tale dimensione architettonica abbia fornito agli autori una vera e propria grammatica visiva e concettuale capace di trasfigurare l'ambientazione urbana in dispositivo narrativo e mitopoietico di straordinaria efficacia.

In tal prospettiva, appare particolarmente illuminante la lettura proposta da Frank Miller – figura cardine nella moderna rilettura grafica del mito di Batman – il quale articola una dicotomia simbolica tra Metropolis e Gotham. La prima, città di vetro e acciaio abitata da Clark Kent/Superman, si configura quale incarnazione luminosa e diurna di New York, simbolo di razionalità, ordine e progresso civile. Gotham, patria oscura e decadente di Batman, immersa in una notte perpetua e segnata da un'imponente verticalità gotica, traduce visivamente il lato notturno e inquieto della stessa città. Si definisce così una vera e propria cartografia morale, nella quale lo spazio urbano viene investito di significati etici e psicologici profondi, riflettendo le tensioni antitetiche che attraversano l'immaginario supereroico contemporaneo.

*Metropolis*, con le sue architetture razionaliste e la trasparenza dei suoi volumi, non è solo un esplicito riferimento e omaggio al già menzionato film di Fritz Lang, ma diviene anche proiezione urbana dell'etica solare e integerrima di Superman. La sua verticalità non è solo spaziale, ma simbolica: i grattacieli sono strumenti di ascesa morale, metafore architettoniche di un ideale che eleva l'uomo al di sopra delle

contingenze. La luce costante che inonda Metropolis, anche nelle rare scene notturne, la preserva dal caos, rendendola riflesso dell'eroe che la abita. In essa, Superman si muove come incarnazione di un ordine superiore, un custode silenzioso la cui presenza trasforma lo spazio urbano in un teatro della giustizia. Una giustizia, tuttavia, che non si realizza tramite strutture del diritto o mediazioni democratiche, bensì attraverso azioni individuali e solitarie. Nel saggio *Il mito di Superman*, Umberto Eco osserva come l'intervento del supereroe si configuri quale risposta episodica a ingiustizie contingenti, lasciando però intatti i fondamenti strutturali del sistema giuridico e burocratico entro cui esse si generano. In luogo di affrontare le contraddizioni strutturali con strumenti altrettanto strutturali, il supereroe diviene figura salvifica e isolata che, dall'alto, difende la metropoli contemporanea. Tuttavia, Superman non è solo il difensore della metropoli moderna: egli è anche il frutto di un'America rurale, di quel Midwest mitizzato che la narrazione identitaria statunitense ha elevato a paradigma di purezza morale e spirito comunitario. Cresciuto a Smallville, idealizzata cittadina agricola del Kansas, Clark Kent incarna la sintesi tra innocenza pastorale e idealismo progressista. Tale origine, lungi dall'essere un semplice dato biografico, costituisce il nucleo valoriale dell'eroe: è nel solco della cultura *midwestern* che maturano il senso del dovere, l'umiltà e una concezione della giustizia mitigata dalla compassione, principi trasmessigli dai genitori adottivi e che continueranno a informare le sue scelte anche nel contesto complesso della modernità urbana. Come osservava lucidamente Carl Becker nei primi decenni del Novecento, nel tentativo di cogliere l'essenza fondante dell'identità americana: «The Kansas spirit is the American spirit double distilled. It is a new grafted product of American individualism, American idealism, American intolerance. Kansas is America in microcosm».<sup>27</sup>

Agli albori del XX secolo, con la definitiva ‘chiusura’ della frontiera occidentale a seguito dell'compimento dell'espansione territoriale da costa a costa, si rese necessaria una profonda ridefinizione del mito fondativo americano. Privata della sua dimensione geografica concreta, la frontiera trovò nuova espressione, seppur traslata, «in the agrarian struggles of Americas's hearland, and Kansas in particular seemed an especially salient site for the continued presence of the frontier myth».<sup>28</sup> Così la frontiera si trasformò da confine fisico in orizzonte morale: nella vita quotidiana

<sup>27</sup> C. L. Becker, *Kansas*, in F. G. Stanton, *Essays in American History. Dedicated to Frederick Jackson Turner*, Henry Holt and Company, New York 1910, p. 110 [«Lo spirito del Kansas è lo spirito americano doppiamente distillato. È un nuovo prodotto innestato dell'individualismo americano, dell'idealismo americano, dell'intolleranza americana. Il Kansas è l'America in microcosmo»].

<sup>28</sup> A. Burger, *The Wizard of Oz as American Myth: A Critical Study of Six Versions of the Story, 1900-2007*, McFarland & Company, Jefferson 2012, p. 15 [«Nelle lotte agrarie del cuore rurale degli Stati Uniti, e in particolare nel Kansas, si delineava con particolare evidenza la persistente vitalità del mito della frontiera»].

delle comunità del Midwest si perpetuarono i valori originari dell'espansione – l'autosufficienza, la laboriosità, la tenacia – qualità che, forgiandone l'identità storica, si proiettano nel nuovo secolo come tratti costitutivi di una memoria collettiva ancora intrisa di mitologia nazionale.

In questa prospettiva, Superman si presenta come erede e trasfigurazione del mito della frontiera, incarnando una figura liminale sospesa tra alterità e appartenenza: da un lato alieno, dall'altro profondamente americano; da un lato superuomo, dall'altro umile cronista della quotidianità metropolitana. Se il cowboy archetipico cavalcava verso l'orizzonte aperto, metafora dell'ignoto da conquistare e civilizzare, Superman, figlio del cielo e del Kansas, orienta il proprio gesto supereroico lungo l'asse verticale, ascendendo nei cieli di Metropolis. Il suo volo non si esaurisce in un mero spostamento fisico: esso è, piuttosto, affermazione panottica e sorveglianza morale, nuova epica urbana in cui l'orizzonte diviene verticale ed etico, luogo dell'elevazione spirituale e morale dell'eroe. In tale dimensione, Superman si erge quale ponte tra la civiltà agricola e la metropoli contemporanea, tra la tradizione della *frontier mentality* e l'utopia della giustizia globale, riconfigurando, in chiave moderna, la figura del redentore civile in un paesaggio verticale che chiede non più di essere esplorato, ma custodito.

Di segno opposto, e complementare, è l'esperienza urbana di Batman, eroe che vede la luce editoriale un anno dopo Superman. A differenza dell'eroe solare che discende dai cieli, Batman emerge dalle viscere di Gotham City: non incarnazione dell'elemento apollineo, bensì figura eminentemente dionisiaca, oscura, che agisce tra le ombre della città, come presenza perturbante di vigilante mascherato e giustiziere. La sua è una verticalità rovesciata: anziché elevarsi, Batman discende, si addentra nei recessi più oscuri di una metropoli gotica e notturna. Gotham City delineata da Bob Kane e Bill Finger – e ancor più quella rielaborata da Frank Miller – non si configura come semplice aggregato urbano, bensì come una topografia dell'angoscia. In tale scenario, la verticalità della città non allude più a un'utopia di progresso, ma si erge quale palcoscenico di un conflitto etico irrisolto, in cui il concetto stesso di giustizia si distanzia radicalmente dai parametri della legalità codificata.

Di fatto, nella dicotomia tra Bene e Male che connota le narrazioni supereroiche degli anni Quaranta e Cinquanta, la figura del vigilante mascherato si colloca in una zona intermedia, ambigua e moralmente sfumata. Privo di qualsivoglia legittimazione istituzionale, egli agisce ai margini della legalità, ricorrendo sovente a metodi coercitivi e violenti, ed è costretto a sottrarsi alla costante persecuzione delle forze dell'ordine. Questo tipo di eroe si configura, dunque, in antitesi rispetto a quelle rappresentazioni eroiche fondate su un saldo orientamento etico, di cui Superman costituisce paradigma esemplare. Pur disponendo di poteri straordinari, Superman rifiuta l'uso della forza letale, aderendo a un ideale di giustizia temperata ed universale. All'opposto, Batman si impone come l'archetipo per eccellenza dell'anti-(su-

per)eroe: figura complessa e tormentata, egli si avvale consapevolmente di metodi giuridicamente illeciti e moralmente controversi – quali la tortura, la sorveglianza invasiva e l'intimidazione sistematica – al fine di ricondurre i propri antagonisti dinanzi a una giustizia che, seppur personale e extra-legale, aspira nondimeno a colmare le lacune lasciate dalle istituzioni ufficiali.<sup>29</sup>

Sotto il profilo mitopoietico, la figura di Batman si riallaccia ad una consolidata configurazione simbolica propria dell'immaginario del mito della frontiera: quella del pistolero solitario del western classico, figura liminale che, in un contesto segnato dall'assenza o dall'inefficacia dell'ordine legale, si fa portatore di una giustizia personale. In tale cornice narrativa, si assiste a una forma di delega implicita e simbolica del monopolio della violenza da parte della società civile che affida all'eroe ‘fuorilegge’ il compito di intervenire laddove lo Stato si rivela inadeguato, sancendo così l'istituzione di un nuovo assetto legale e politico, generato proprio a partire dall'esperienza liminale della frontiera. Tuttavia, tale investitura è costitutivamente ambigua: il cowboy solitario si muove tra due sistemi di valori contrapposti – da un lato, l'ideale normativo della civiltà democratica, che rigetta la violenza come strumento di regolazione sociale e politica; dall'altro, un ordine ‘morale’ fondato sull'efficacia pragmatica dell'azione individuale, orientata alla tutela del bene collettivo, che trova la sua espressione emblematica nell'abilità ‘fuorilegge’ del pistolero eroico. In *Batman*, dunque, il mito del pistolero si rielabora in chiave urbana e post-moderna: il vigilante mascherato incarna la tensione irrisolta tra legalità formale e giustizia sostanziale, tra l'ordine costituito e un imperativo etico che ne denuncia le insufficienze. Il monopolio della violenza, che egli si arroga, non si limita a supplire l'inefficienza delle istituzioni, ma diviene atto rivelatore delle «inadequacies of the present [real world] system in the same way a test case might highlight the inadequacies of law».<sup>30</sup>

A differenza del cowboy solitario che, una volta portata a termine la propria missione, si dilegua nell'orizzonte, Batman rimane: egli abita la città, la conosce visceralmente e verticalmente, ne attraversa stratificazioni materiali e simboliche, ne esplora tanto gli anfratti fisici quanto gli abissi emotivi. La sua figura si configura come quella di un cittadino radicale, portatore di una forma di cittadinanza attiva che

<sup>29</sup> S. Knowlton e M. Spivey, *Anti-Heroism in the Continuum of Good and Evil*, in R. S. Rosenberg (ed.), *The Psychology of Superheroes. Unauthorized Exploration*, BenBella Books Inc, Dallas 2008, p. 55.

<sup>30</sup> J. Bainbridge, “*This is the Authority. This Planet is Under Our Protection*” – *An Exegesis of Superheroes' Interrogations of Law in Law*, «Culture and the Humanities», 3.3, 2007, p. 462 [«inadeguatezze sistemiche del mondo reale, analogamente a come un caso giuridico esemplare può mettere in luce le fragilità intrinseche dell'ordinamento legale stesso»].

potremmo definire, con James Holston, «insorgente»:<sup>31</sup> una cittadinanza che prende forma al di fuori – o addirittura in opposizione – ai canali istituzionali, rivendicando spazio politico per soggettività e istanze sistematicamente escluse. In questa prospettiva, Batman, soprattutto nella visione di Frank Miller, si pone come catalizzatore di una rifondazione possibile della legalità, là dove lo Stato e le sue istituzioni hanno fallito. La sua azione si radica nei cittadini comuni, nei quali individua le energie potenziali per una trasformazione sociale. È da quel tessuto frammentato, ma ancora vivo, che Batman tenta di far germogliare, nella verticalità gotica che segna in modo inconfondibile la città di Gotham, una nuova forma di giustizia: non più offerta dall'alto, bensì co-costruita attraverso una faticosa mediazione tra abisso e altezza, tra discesa nelle oscurità urbane e slancio etico verso un ordine più giusto. In tal modo, Gotham City, con le sue guglie aguzze, diviene interlocutrice morale dell'eroe: una città verticale, ma spezzata, in cui ogni tentativo di salvezza deve necessariamente passare attraverso le sue oscurità.

Con Spider-Man, la conquista della verticalità urbana abbandona i toni epici e monumentali propri dei suoi due predecessori per assumere una dimensione più intima, precaria e quotidiana. Creato nel 1962 da Stan Lee e Steve Ditko, Spider-man/Peter Parker inaugura una nuova stagione del supereroismo: è, a pieno titolo, il primo 'supereroe moderno', non solo per l'origine dei suoi poteri, ma anche per il contesto esistenziale in cui questi si inscrivono. Il suo orizzonte non è più quello mitico e idealizzato della metropoli generica e atemporale, bensì quello riconoscibile e concreto della New York degli anni Sessanta: una città stratificata, multiethnica, teatro di conflitti sociali ed etnici.

A differenza dei suoi predecessori, Spider-Man non domina la città né la penetra nei suoi abissi reali e simbolici: egli la scala, letteralmente e metaforicamente, arrampicandosi tra le sue pareti vetrate. Il suo rapporto con l'urbano è dinamico, precario, in una continua sfida con la forza di gravità. Ogni suo balzo tra i grattacieli si fa coraggioso gesto acrobatico, sintesi di una potente riformulazione postmoderna del mito della frontiera: là dove il cowboy attraversava e conquistava le distese incontaminate dell'Ovest, Spider-Man si lancia nei canyon verticali della metropoli contemporanea – una wilderness non più naturale, ma ipercostruita, fatta di acciaio, vetro, cemento e inquietudine. La giungla urbana sostituisce così la prateria originaria e l'eroe solitario, lungi dall'incarnare l'impeto trionfante della conquista pionieristica, si presenta come figura fragile ed oscillante, in cerca di senso ed equilibrio. Di fatto, questa oscillazione costante tra le vertiginose altezze dello skyline e la concretezza brutale dell'asfalto dà forma a una scrittura del corpo nello spazio, in cui la città diviene interlocutrice attiva e struttura simbolica complessa che riflette le ambiguità, i dubbi, i dilemmi morali e le fragilità costitutive del supereroe contemporaneo.

<sup>31</sup> J. Holston, *Insurgent Citizenship*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2008.



L’epopea della conquista mitica, fondata su solide certezze identitarie e ideali morali univoci, si dissolve a favore di una narrazione segnata dall’ambivalenza identitaria e dalla complessità etica dell’agire individuale. In questa mutata costellazione simbolica, la figura di Peter Parker/Spider-man si configura come esempio di un’identità plurale e instabile: egli è, al contempo, un adolescente introverso e vulnerabile, un eroe che salva vite e un sospetto agli occhi delle forze dell’ordine. La sua maschera, dunque, non è più soltanto tradizionale strumento di occultamento dell’identità, ma si fa dispositivo simbolico polisemico: essa articola un’identità liminale, sospesa tra legalità e trasgressione, tra visibilità pubblica e invisibilità privata.

Come i suoi predecessori, siano essi i solitari pionieri della frontiera o i supereroi della *Golden Age*, anche Spider-man si muove in una zona di crisi: non incarna la stabilità dell’istituzione, ma l’urgenza etica dell’intervento singolare anche quando esso entra in tensione con le regole formali. In tale contesto, tuttavia, Spider-Man delinea come figura profondamente inscritta nella sensibilità contemporanea. Emblema della crisi del supereroismo classico, egli incarna la cesura simbolica che segna il passaggio dalla *Golden Age* alla *Silver Age* del fumetto statunitense: un’evoluzione che vede declinare la celebrazione monolitica della potenza dei superuomini – incarnata da figure come Superman e Batman – a favore di una rappresentazione più complessa e ambivalente di uomini con superpoteri.<sup>32</sup> Laddove i suoi predecessori apparivano come icone scolpite nel marmo dell’ideale supereroico, Peter Parker si presenta, almeno nelle sue prime apparizioni, come «il prototipo un po’ standardizzato del classico bravo ragazzo mingherlino, ingenuo, dall’animo sensibile [...] un “diverso” escluso dal gruppo».<sup>33</sup> La sua figura, esile e ordinaria, è attraversata da insicurezze profondamente umane, che lo rendono veicolo di una potente rinegoziazione della nozione di supereroismo, rendendola più intima e vicina all’umano.

L’origine stessa dei poteri di Spider-Man – derivanti dal morso accidentale di un ragno radioattivo – si configura quale snodo di fondamentale rilevanza nel passaggio dalla matrice fantastico-mitologica del supereroismo delle origini ad una declinazione più complessa ed inquieta. Non si tratta più di ascendenze extraterrestri o di prodigi soprannaturali, ma di esiti impreveduti di incidenti scientifici e contaminazioni radioattive: veri e propri dispositivi allegorici che riflettono le paure collettive di una umanità segnata dall’ombra lunga della Guerra Fredda e del costante spettro dell’annientamento nucleare. Come acutamente osserva Alessandro di Nocera: «La catastrofe tecnologica di fine millennio ha indubbiamente favorito il sorgere di quella che potrebbe essere definita [...] una nuova architettura mitologica post-industriale».<sup>34</sup>

<sup>32</sup> A. Di Nocera, *Supereroi e superpoteri. Storia e mito fantastico nell’America inquieta della guerra fredda*, Castelvocchi, Roma 2006.

<sup>33</sup> Ivi, p. 41.

<sup>34</sup> Ivi, p. 43.

È dunque questa figura di umano dotato di super-poteri – resa emblematicamente nella sua posa accovacciata, spesso sospesa sull’orlo di un cornicione – a rendere visibile la fragilità costitutiva dello spazio verticale sul quale egli stesso si arrampica e, con esso, delle promesse ideologiche che tale spazio veicola nell’immaginario statunitense.

Come ripetutamente sottolineato nel corso della presente analisi, l’architettura verticale si configura quale esito tangibile della trasformazione contemporanea del mito della frontiera: non più un territorio da esplorare e conquistare, ma dimensione ascensionale da scalare, spazio simbolico della tensione verso il progresso e l’incessante innovazione. E tuttavia, in questa tensione verso l’alto si cela un paradosso strutturale: quanto più si innalzano i grattacieli, tanto più lunga e minacciosa si fa l’ombra che essi proiettano non solo sull’orizzonte fisico della metropoli, ma anche sullo sfondo ideologico e mitopoietico che li sostiene. In questa verticalità ambivalente, si riflettono tanto le aspirazioni eroiche della cultura statunitense quanto le sue fragilità più profonde.

In questa prospettiva, non appare affatto casuale che sia stato proprio Spider-Man il primo supereroe a farsi interprete narrativo dell’evento traumatico che ha colpito, fisicamente e simbolicamente, il cuore della frontiera verticale americana: l’attacco alle Torri Gemelle dell’11 settembre 2001. Nel dicembre dello stesso anno, il numero 36 di *The Amazing Spider-Man* fu pubblicato con una copertina interamente nera, muta icona di lutto e silenzio. Al suo interno, la storia *Stand Tall* proponeva un racconto scarno, quasi muto, in cui un disorientato Spider-Man si muoveva tra le macerie fumanti di Ground Zero. Nessun nemico da combattere, nessuna battaglia epica: solo il dolore condiviso, l’aiuto concreto, la vicinanza ai soccorritori e ai sopravvissuti. Spider-Man non si eleva sopra la tragedia: vi si immerge, ne abita le rovine e si fa partecipe della sofferenza collettiva. In questo gesto, profondamente umano si coglie l’essenza più autentica del personaggio: non dominatore della frontiera, ma suo testimone inquieto, capace di restituire, con la propria vulnerabilità, una lettura critica e attualizzata del sogno americano e delle sue ombre.

## II. Indagini nel mondo dell'editoria



## *Il genere fumetto vs i classici letterari?* *No, perché*

Federica Formiga  
Università di Verona

Il fumetto è un mezzo di comunicazione e di intrattenimento in cui sono nidificate molteplici dimensioni: quella editoriale, quella della filiera commerciale distributiva, dell'imprenditorialità, dell'artigianalità, della cultura in senso ampio nonché della creatività visuale narrativa e, non da ultimo, dell'internazionalizzazione realizzabile attraverso le vendite dei diritti. Si tratta di un settore complesso che sta vivendo nuove sfide e verso il quale muovono sempre più protagonisti con diversi obiettivi strategici, variegati canali di distribuzione materiale e digitale, innovative declinazioni di generi e di narrazioni oltre che di tecnologie. È un campo in rapida trasformazione, ma del quale sono al momento a disposizione solo dati frammentari da parte degli operatori coinvolti, che poco ci sanno ancora dire sulla dimensione autoriale, sul pubblico di riferimento fino agli elementi legati alla dimensione produttiva e promozionale di tali prodotti per i quali nel 2023 sono stati pubblicati 3.562 titoli dotati di ISBN.<sup>1</sup>

Tale sede non permette di dare informazioni sugli autori né su come la loro creatività stia decretando il successo di un linguaggio e di uno strumento o di come si collochino professionalmente o si rapportino con gli agenti letterari, come non è possibile ragionare neppure su tutti gli editori poiché, al momento, non esiste in Italia un elenco esaustivo di quali siano le case editrici o marchi editoriali impegnati nella proposta di fumetti (di creazione europea, statunitense e giapponese) oppure di collane seriali a lunghezza indefinita o a conclusione predeterminata. Lo stesso discorso vale per tutta la struttura competitiva e strategica dal punto di vista distributivo. Si può però fare riferimento al mercato e al suo sviluppo grazie anche ai punti vendita che, come vedremo, sono variati nei decenni in considerazione anche delle esigenze di un pubblico sempre più rivolto e indirizzato non solo esclusivamente alle edicole e alle fumetterie, ma anche alle librerie, alle biblioteche o alle fiere e ai festival dedicati al settore fumetto<sup>2</sup>. Quest'ultimo ha acquisito negli ultimi anni una certa forza e gli

<sup>1</sup> *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2023* (a cura dell'Associazione italiana editori), AIE, Milano 2024.

<sup>2</sup> Cfr. *Il mercato del fumetto in Italia* (a cura dell'Associazione italiana editori), AIE, Milano 2023: <https://urly.it/313an0>; a *Dopo il botto. Lettori e libri a fumetti a tre anni dal*

editori si sono trovati a operare delle scelte strategiche perché gli autori della filiera potessero costruire tasselli, nonché modelli nel tessuto produttivo editoriale adatti a un nuovo protagonista del mercato. Ma cosa tratta realmente questo mercato? Si occupa di storie raccontate attraverso un intercalare di disegni e di testo. Se questo in linea di massima appare funzionale per avere un'idea di che cosa sia il fumetto non è sufficiente per conoscere gli elementi che lo compongono, lo caratterizzano e lo contraddistinguono e tantomeno per ragionare se e come il linguaggio fumetto possa essere considerato anche un genere letterario con proprie regole e meccanismi legati forse più a un prodotto merceologico che a una grammatica costruttrice di contenuti proposti attraverso delle immagini.

Dato ormai per sdoganato il concetto che attraverso il fumetto si possa trasmettere un messaggio grazie a una serie di illustrazioni che, posizionate in una particolare sequenza logica, sono in grado di materializzare l'idea di una narrazione in senso compiuto<sup>3</sup>, si vuole entrare nel merito del successo di tale prodotto portando alla luce alcuni degli editori che hanno pubblicato, sotto forma di immagini fisse, titoli strettamente legati al mondo della letteratura classica.

### *1. I classici e il fumetto*

Per avere un'idea sul possibile numero dei titoli di classici a fumetto che sono attualmente disponibili sul mercato si è guardato il catalogo di *Leggere s.r.l.* che, come fornitore di materiale bibliografico alle istituzioni bibliotecarie,<sup>4</sup> mette a disposizione la quasi totalità di tali testi. Alla fine dell'estate 2024 si contavano quasi 467 titoli, dall'*Eneide* al *Piccolo principe* a *Mille una notte* fino al *Nome della rosa* e *Don Camillo*; molte di tali opere sono sequel, caratterizzate dalla suddivisione in più volumi

*boom del mercato* (a cura dell'Associazione italiana editori), AIE, Milano 2023: <https://urly.it/313an1>.

<sup>3</sup> A. Cavallaro, *Comics e manga. La storia del fumetto in 10 racconti*, Feltrinelli, Milano 2024, pp. 13 e ssg.

<sup>4</sup> Leggere s.r.l. serve settanta sistemi universitari e milletrecento biblioteche di pubblica lettura, duecento dipartimenti universitari rappresentando circa un terzo del panorama delle biblioteche italiane, ma se si guarda al posseduto o al circolato, cioè ai prestiti, Leggere s.r.l. arriva a coprire il 50% del mercato. I volumi sono logisticamente gestiti dal Centro libri s.r.l. che, come membro del gruppo aziendale Messaggerie italiane. Per maggiori approfondimenti si veda anche F. Formiga, *La distribuzione editoriale e le biblioteche*, «AIB Studi», 61, maggio/agosto 2021, 2, p. 425-440. DOI: 10.2426/aibstudi-13274. Sono grata a Daniele Forzan e alla sua collaboratrice Ilaria Chiesa per il continuo e fruttuoso confronto.

o tomi; alcune sono state pubblicate anche in versione deluxe così da far raggiungere a 700 il numero dei titoli disponibili in diversa forma.

*Leggere* ha inoltre segnalato che tra il 2021 e il luglio 2024 sono stati pubblicati 260 classici a fumetti da parte di 70 editori, dei quali 32 lo hanno fatto per la prima volta proprio negli ultimi quattro anni, a testimoniare come il prodotto editoriale del fumetto sia cresciuto esponenzialmente negli ultimi anni con un'attenzione anche verso la letteratura classica.

Hans-Georg Gadamer scrisse che «classico» è «azione nel percorrere distruttivo dal tempo», presupponendo quindi un concetto di eternità ma anche, come il presente volume sta dimostrando, modernità costante perché continua a parlare ai suoi lettori anche grazie a nuove tipologie di trasmissione quali, appunto, può essere il fumetto. Gli editori in tale cornice innestano tutto il loro lavoro prestando sempre più attenzione ad avere un catalogo di qualità. Sulla quantità si puntava in passato, come testimonia Samuel Victor Joseph Fox, fondatore della Fox comics nel 1938, che tentava di raggiungere le stratosferiche cifre di vendita avute grazie alla creazione qualche anno prima di *Superman*, pubblicato da quella che poi sarebbe stata la futura casa editrice DC Comics.<sup>5</sup> La fine degli anni '30 in effetti è stato il periodo d'oro per i fatturati legati alla produzione di fumetti e di supereroi la cui unica regola era solo quella di pubblicare e accaparrarsi più lettori, i quali si rivolgevano alle edicole per trovare i nuovi prodotti esplosi sostanzialmente all'inizio del decennio.

Alla fine della Seconda guerra mondiale però qualcosa andò cambiando a partire dal ruolo dei personaggi supereroi fino ai sistemi distributivi che, dopo qualche decennio, subirono delle trasformazioni. Secondo Angelo Cavallaro i supereroi avevano ispirato fiducia negli anni bui della guerra creando un filo diretto con i propri lettori grazie alle loro capacità straordinarie, allo spirito di sacrificio e al buon esempio con i quali erano stati in grado di divertire e di intrattenere tanti lettori, instillando loro la possibilità di un futuro migliore. Il dibattito sociale riguardante il valore culturale, nonché letterario, del fumetto era iniziato e sebbene il Senato degli Stati Uniti d'America dichiarasse che non ci fossero prove concrete capaci di mettere in relazione gli aumenti della violenza giovanile con la lettura dei fumetti, interi comitati di genitori si rivoltarono contro compromettendone la reputazione decimando letteralmente l'industria americana, facendo fallire i distributori e gli editori e mettendo pure in difficoltà gli stessi autori. Le sorti si risollevarono quando il lettore fu avvicinato a personaggi che vivevano conflitti più emotivi e personali, in una vita dove non erano mai completamente buoni come mai completamente cattivi; eroi come Superman, Batman o Wonder Woman assieme ai Fantastici quattro e agli Avengers furono utilizzati per creare quel 'collettivo', nel quale non poteva mancare lo storico e resuscitato Capitan America, a dimostrazione che vivevano situazioni vi-

<sup>5</sup> Per la genesi e lo sviluppo di Superman cfr. Cavallaro, *Comics e manga* cit., p. 22 e ssg.

cine alle persone nonostante i loro poteri. Il successo fu tale che i produttori vennero chiamati a velocizzarne la realizzazione in modo che centinaia di pagine, ogni mese, potessero essere prodotte. Ci furono, come diretta conseguenza, molti cambiamenti fondamentali, soprattutto verso la fine degli anni '70, quando si registrò pure quello inerente ai canali distributivi che videro l'aggiunta di librerie specializzate accanto alle edicole e ai minimarket. Si aprì in questo modo lo spazio anche per i singoli albi oppure per le edizioni molto lussuose che fecero schizzare il fumetto da un'idea di semplice medium a una dignità artistica e di propria valenza culturale fino a portarlo a nuove strutture letterarie come quelle dei *graphic novel*, nonché preparandolo ad accogliere i testi storici e i classici della letteratura di tutti i tempi.

Nel frattempo, all'inizio degli anni Cinquanta, in Giappone, grazie a colossi editoriali quali Shogakukan e Kodansha, le ricerche di mercato puntarono a far crescere magazine dedicati ai fumetti in una nazione in aumento demografico che avrebbe avuto, nel giro di pochi anni, un pubblico giovane con potere di acquisto. I manga divennero un vero e proprio business, nonostante le famiglie li considerassero un medium pensato per i bambini, un genere di intrattenimento spicciolo e il più delle volte dedicato a un pubblico non acculturato. La storia ha poi insegnato invece che i manga fossero in grado di veicolare anche capillarmente contenuti impegnati nel minor tempo possibile e a un costo di copertina sostanzialmente basso, pur utilizzando le firme più prestigiose. Non ci si può esimere da portare come esempio la trasposizione della *Divina Commedia* la cui storia è stata proposta a partire dal 1971 nelle pagine del settimanale *Bokura magazine*, grazie al fumettista giapponese Go Nagai, il quale già da bambino era stato folgorato dall'immagine realizzata da Gustave Doré di Lucifero che ingurgitava Giuda nell'ultima sezione dell'*Inferno*. Fu probabilmente in quel momento che l'autore giapponese realizzò l'idea di un fumetto che potesse raccontare la *Divina Commedia*, andata in stampa con il titolo *Mao Dante*. La storia, completamente ribaltata perché i valori espressi dall'opera del poeta fiorentino presentavano un Dio distruttivo e non dispensatore di bontà e speranza, non fu più portata avanti perché l'editore chiuse il magazine. L'idea però di omaggiare la *Divina Commedia* e l'arte di Doré non venne mai meno al fumettista Go Nagai e nel 1994 pubblicò la prima versione manga della *Divina Commedia*.<sup>6</sup>

Ne uscì un manga di straordinario successo che portò in trionfo la cultura dell'epoca medievale, dimostrando che il fumetto è anche un linguaggio culturale e, pur essendo un medium completamente diverso da quello originale, non intacca la potenza drammaturgica se riesce a tenere viva la complessità e il fascino del racconto

<sup>6</sup> Ivi, pp. 191 e ssg: «Go, quando si mette al lavoro, adatta Dante, omaggiando al contempo le opere di Gustave e l'illustrazione dell'incisore francese che diventano il suo punto di riferimento, trasformandosi in un ponte tra lui e la *Divina Commedia* originale [...]».



anche per tutti coloro che non hanno mai posto gli occhi sull'opera rendendo, inoltre, degno il fumetto di appartenere alle arti maggiori.

La struttura dei Comics all'inizio decretò la propria fortuna perché non doveva rispondere a nessuno; inoltre, non essendo sottoposti ad alcun tipo di regolamento erano indipendenti sia nella proposta contro culturale sia nella modalità di vendita che andava dalle 30.000 alle 50.000 copie, creando una realtà piuttosto redditizia sebbene non sempre di qualità. Quello che importava era che il lettore si potesse identificare con ciò che leggeva attraverso storie che parlassero di lui, della sua realtà e della sua vita o che lo trasportassero in ambienti più autorevoli e più alti quali solo la letteratura sa descrivere. Agli occhi di noi contemporanei appare naturale vedere come tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70, quando i Comics vissero il loro momento di gloria, come le storie imbattibili nel mainstream si trasformarono fisiologicamente in un linguaggio di stampo letterario, creando il vero e proprio mercato dei comic book che, pur non facendo parte di alcun circuito distributivo riconosciuto, erano capillarmente presenti tanto da richiedere presto la presenza di punti vendita ufficiali a loro esclusivamente dedicati. Sorse così la prima rete di negozi specializzati nella vendita di fumetti, che riscosse subito un gran successo perché non si trattava solo di una novità, ma di un'alternativa alle edicole e ai minimarket; gli appassionati impararono a sfruttare un settore in crescita grazie anche alle scelte compiute da parte degli editori. Era giunto il momento in cui il mercato diretto del fumetto cambiasse le carte in tavola nella galassia della distribuzione a tal punto che, mentre gli edicolanti e i minimarket potevano restituire gli albi in cambio di un credito per i successivi acquisti, i negozi specializzati, cioè le fumetterie, non lo potevano fare. La loro attività era basata sull'acquisto della merce a prezzi più vantaggiosi e con maggiore sconto, ma a loro rimaneva in carico, e tuttora è così, l'onere di doverla piazzare. In questo modo il proprietario della fumetteria si è trasformato in un vero e proprio imprenditore in grado di capire quali siano i titoli più interessanti nel mercato, intuire quelli che venderà di più sul lungo periodo e conoscere quelli con un maggiore appeal sugli acquirenti, in modo da non esagerare e ordinare il giusto numero di copie coltivando al tempo stesso una clientela fidelizzata, in grado di accogliere i suoi consigli, e capace di generare del sell-out.<sup>7</sup>

Le strade del fumetto erano già tutte aperte e quando nel 1992 Art Spiegelman vinse il Pulitzer con il suo *Maus* i fumetti divennero inequivocabilmente una risorsa fondamentale all'interno del settore editoriale fino ad arrivare, in un passato per noi recentissimo, a trovare spazio anche nelle librerie tradizionali, in aree interamente a loro riservate e dedicate. Il fenomeno, se tale si possa definire, è stato fino al primo semestre del 2024 decisamente in crescita anche in Italia, dove già negli anni '90 si era iniziato a percepire che il lettore medio dei fumetti non fosse più solo esclusiva-

<sup>7</sup> Ivi, p. 118.

mente un bambino che avesse bisogno della paghetta settimanale per comprarsi il seriale. Si è passati più rapidamente verso giovani adulti in grado di acquisire tale prodotto editoriale; il settore fu spinto verso storie per adulti, spesso anche di tematiche piuttosto impegnate. Negli ultimi anni gli editori hanno purtroppo gonfiato i prezzi dei loro albi proponendo tra l'altro più versioni degli stessi fumetti con copertine alternative che non hanno fatto altro che attrarre collezionisti e inondare il mercato con tanti titoli. Inevitabile l'aggravio ricaduto sulle spalle delle fumetterie le quali, spinte a comprare in anticipo i titoli, cioè nel momento in cui vengono annunciati, rischiano di non regolamentare il flusso di cassa qualora i titoli non arrivino alla data dell'uscita ufficiale; infatti, avrebbero capitali sborsati anticipatamente per ricevere fumetti che ancora non esistono e, quando esistono, sarebbero a disposizione in ritardo scontentando così tutti e creando pile di invenduti.

## 2. Gli editori italiani e la produzione di fumetti

In Italia il fervore culturale attorno a tale mondo è iniziato dalla metà del '900 con il *Poema a fumetti* di Dino Buzzati che, pubblicato dalla Mondadori nel 1969, rappresentò da un lato un'anomalia nel panorama editoriale dell'epoca, ma, dall'altro, contribuì a evidenziare come il fumetto iniziasse a riscontrare interesse da parte di case editrici di varia, le quali hanno fatto riconoscere al medium fumetto un ruolo nel mondo della cultura letteraria cambiando l'opinione dei lettori che lo collegavano, come decenni prima negli Stati Uniti, a un pubblico infantile o al massimo a una lettura destinata al diletto. Gli editori da allora investono in questo prodotto e lo propongono in maniera diversificata, trattandolo alla stregua di una collana, inserendolo tra libri illustrati per bambini e ragazzi, oppure pubblicando solo romanzi a fumetti come BAO Publishing o Becco Giallo<sup>8</sup>. Feltrinelli è invece, senza dubbio, la casa editrice più strutturata all'interno del comparto perché già dal 2017 ha istituito la collana Feltrinelli Comics curata dal noto fumettista Tito Faraci, il quale ha posto sin da subito un'attenzione al mercato estero e al fermento nato attorno al dibattito culturale. Anche la casa editrice Mondadori ha inserito nel proprio piano editoriale uno spazio per il fumetto e il *graphic novel* istituendo due collane dedicate: Mondadori Comics e Oscar Ink. All'interno di quest'ultimo troviamo ogni genere di fumetto senza alcuna distinzione tra seriali e *graphic novel*. Oscar Link presenta una certa bibliodiversità nei titoli; alcuni sono trasposizioni di noti romanzi classici come, ad esempio, *Il trono di spade*. A tali colossi editoriali si affiancano editori forse più pic-

<sup>8</sup> I primi si sono concentrati solo sui libri a fumetti di alta qualità narrativa e grafica, mentre i secondi si sono dedicati a raccontare storie di cronaca e reportage giornalistici attraverso fumetto.

coli – ad esempio Guanda, che dal 2007 pubblica la collana Guanda Graphic all'interno della quale inserisce titoli di ogni genere, comprese le trasposizioni a fumetti di classici della letteratura quali *La metamorfosi* di Kafka.

Un altro editore che ha cavalcato questo prodotto è stato Rizzoli, che con l'investimento di RCS nel campo del fumetto ha deciso di acquisire la casa editrice di fumetti Lizard creando la Rizzoli Lizard e quindi un proprio marchio dedicato. Il catalogo vede serie di fumetti, riduzione dei classici italiani ed esteri, ma anche moltissimi *graphic novel*.<sup>9</sup>

Le motivazioni che hanno avvicinato le case editrici italiane al mondo del fumetto sono legate prima di tutto al clima culturale estero che si era sviluppato attorno a questo medium e che ha fatto intendere anche al nostro Paese la possibilità di crescita di un altro segmento editoriale destinato a un nuovo pubblico e a nuovi lettori. Non per questo tutte le case editrici si sono approcciate al mondo fumetto. Chi lo ha fatto ha compiuto scelte differenti costruendo una vera e propria progettazione editoriale precisa e attenta; altri invece si sono limitati a produrre pochi titoli già noti con il solo fine di verificare la risposta dei lettori di riferimento e il reale incremento delle vendite. In sostanza ogni casa editrice ha operato e sta operando in maniera diversa, spesso reinventandosi, approcciandosi a più canali di vendita (scegliendo magari esclusivamente o dando la priorità solo alle fumetterie) oppure senza distinguere a catalogo i fumetti dai *graphic novel* – come la Sergio Bonelli che persegue l'intento di trasformare in nuovi lettori coloro che leggono solo seriali. La Panini Comics ha invece puntato a pubblicare fumetti di diverse forme e contenuti scegliendo, a seconda del formato, differenti pubblici e canali di distribuzione. Infatti, ad esempio, i *graphic novel* della Panini vengono venduti nelle librerie, come a indicare che si tratti di una proposta per un pubblico che non ha nulla a che vedere con il fumetto seriale delle edicole, sebbene alla fine, negli ultimi anni, lo si può trovare sempre di più proprio all'interno delle librerie, realtà ancora più al centro dell'attenzione dopo la pandemia, quando sono diventate punti vendita di eccellenza per i lettori di prossimità.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Cfr. l'articolo di C. Gallo e F. Testi, *Note sulla editoria del fumetto nel nuovo Millennio*, «Sistema editoria. Rivista internazionale di studi sulla contemporaneità», 1, 2024, pp. 37-56.

<sup>10</sup> A cavalcare questo canale distributivo fu, sin da subito, la Coconino Press fondata nel 2000 con l'intento di non essere incanalata come una produttrice di fumetto da edicola, ma da fumetterie e librerie contribuendo in questo modo a far cambiare l'opinione nei confronti del medium. E quest'ultima è decisamente cambiata se consideriamo che soprattutto dal 2020 l'utilizzo del fumetto ha riscosso valore anche nell'ambito della narrazione per l'infanzia come testimonia la casa editrice Lavieri. Sulla stessa linea se è poi mosso anche Topipittori fondata nello stesso anno e che si è dedicata maggiormente a storie di ragazzi di carattere spesso a autobiografici così il Castoro, che a sua volta ha deciso di acquistare una parte di

Il mercato dei fumetti nell'editoria in Italia è stato, in generale, in una fase significativa di sviluppo negli ultimi due anni almeno fino al primo quadrimestre del 2024. La crescita era stata attestata già nel 2022 con quel +8,7% sulle vendite rispetto al 2019. In un mercato editoriale complessivo che vale quasi 3,4 miliardi di euro si stima manchino però almeno altri 50 milioni provenienti dalle vendite da parte delle fumetterie che andrebbero aggiunti ai 2,6 miliardi del mercato della varia.<sup>11</sup> Complessivamente, il fumetto italiano e straniero ha avuto vendite nei primi otto mesi del 2024 pari a 56,7 milioni di euro, in calo del 5,3% rispetto l'anno precedente e in crescita del 212,9% rispetto al 2019<sup>12</sup>.

Tra il 2021 e il 2024 Informazioni Editoriali<sup>13</sup> ha registrato 12.496 fumetti dotati di ISBN; secondo AIE solo nel 2024 sono stati pubblicati poco più di 3.500 titoli di libri a fumetti compresi quelli destinati a bambini e ragazzi con una crescita rispetto al 2021 del 7% dell'intera produzione e dell'11% rispetto al 2019. Da questo dato sono esclusi quelli che potrebbero essere circa 3.600 titoli venduti nelle edicole, le quali purtroppo non contribuiscono ancora alla definizione complessiva del mercato così come le vendite durante le manifestazioni fieristiche. Dal 2022 fino alla metà del 2024 sono stati soprattutto i manga a concentrare su di loro la crescita dell'offerta fino ad arrivare a toccare il 50% della produzione editoriale di settore e a influenzare il mercato, tra il 2019 e il 2022, fino a un +461%.<sup>14</sup> Il fumetto ha contribuito anche a far aumentare il numero delle copie vendute perché nel 2022 ogni 100 copie uscite dalle librerie fisiche e online più di 10 erano di libri a fumetti. Tali dati, già significativi, sono certamente sottostimati perché, come si diceva, mancano le vendite nelle edicole e delle numerose manifestazioni di settore, senza contare che solo dal 2022 si è iniziato a stimare la vendita effettuata nelle circa 400 librerie di fumetti<sup>15</sup> che prima non erano considerate nella rilevazione dei dati.

Tunué in modo da proporre storie di qualità attraverso il mondo del fumetto. Per maggiori approfondimenti l'articolo della Lucca nel volume curato dalla Leonetti.

<sup>11</sup> *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2023*, cit., p. 48.

<sup>12</sup> I dati sono stati presentati alla Buchmesse di Francoforte nell'ottobre 2024.

<sup>13</sup> Informazioni Editoriali fornisce servizi informativi per il mondo del libro.

<sup>14</sup> La spesa del pubblico destinata all'acquisto di fumetti nel 2022 è stata pari a quasi 108 milioni di euro a prezzo di copertina. Un risultato straordinario se pensiamo che la narrativa italiana è cresciuta del 21,3% e la saggistica generale e divulgativa del 10,9%.

<sup>15</sup> *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2024* cit., p. 80. Il numero delle fumetterie però tra il 2020 e il 2021 è calato da 494 a 436.

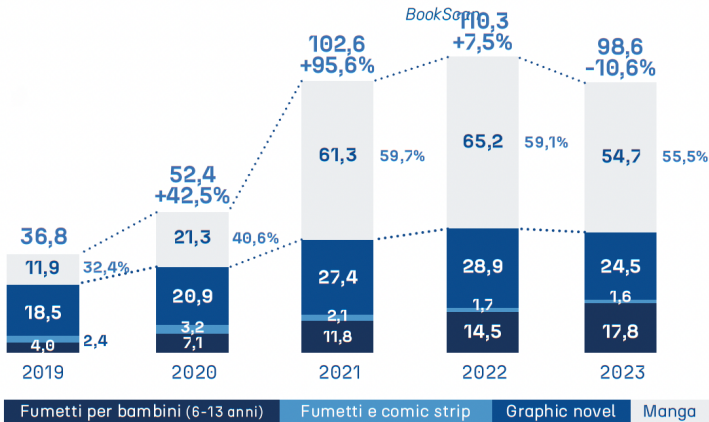
Tab. 1: Dal Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2024 cit., p. 74.

Tab. 16 **Andamento della produzione di libri a fumetti:  
2019-2023**  
Valori in numero di titoli

	2019	2020	2021	2022	2023
Manga	1.091	1.060	1.521	1.726	1.851
US comics	623	594	554	508	409
Graphic novel	314	467	604	650	640
European comics	954	493	477	495	567
Strisce	166	125	116	117	95
Totale	3.148	2.739	3.272	3.496	3.562

Tab. 2: Dal Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2024 cit., p. 75.

**Andamento del valore del mercato dei libri a fumetti:  
2019-2023<sup>1</sup>**  
Valori in milioni di euro e in %. Incrementi relativi all'anno precedente



Alla crescita della produzione e della spesa delle copie comprate corrisponde anche una crescita del numero di persone che si dichiarano lettori di fumetti. Un fenomeno che si è evidenziato in questi anni, le cui origini risalgono però ai decenni precedenti, poiché riguarda lo sdoganamento della lettura del fumetto come lettura a tutti gli effetti;<sup>16</sup> ciò aiuta a spiegare l'aumento dimensionale del mercato.<sup>17</sup>

Tuttavia durante il 2023 il fumetto, al quale si imputava una delle ragioni dei valori di crescita registrata sulle copie vendute, è andato leggermente in flessione registrando un calo pari al -13,4%. Già nel primo semestre del 2023 si è iniziata a osservare una perdita pari a un punto intero della quota di mercato del fumetto (*graphic novel*, manga, supereroi, bambini) che passava a valore dal 7,5% al 6,5% e a copie dal 13,6% al 10,4%; tale prodotto editoriale è comunque rimasto con un trend di crescita rispetto al 2019, come testimoniano i lettori di fumetti che, in 4 anni, sono arrivati a spendere dai precedenti 14 a 42 milioni.<sup>18</sup>

In Italia nel primo quadrimestre del 2024 il mercato dei fumetti valeva, secondo i dati di sell-out, quasi tre volte le vendite che generava prima della pandemia forse anche perché una parte dei consumi editoriali dei bambini tra i 6 e i 13 anni si è spostata proprio sui fumetti<sup>19</sup> e non a caso quelli loro dedicati hanno continuato a

<sup>16</sup> La domanda che ora si pone in fase di indagini sulla lettura è infatti: «Pensando agli ultimi 12 mesi le è capitato di leggere, anche solo in parte, un libro di qualsiasi genere, non solo di narrativa (come un romanzo, un giallo, un fumetto, un fantasy...) ma anche un saggio, un manuale, una guida di viaggio o di cucina, ecc. su carta o in formato digitale come un e-book, o di ascoltare un audiolibro? E se sì, più o meno quanti?». Fonte: Ufficio studi AIE su rilevazione Pepe Research. Le trasformazioni avvenute nei generi narrativi, la comparsa nelle classifiche di gialli, fantasy, fumetti, manga, manuali, ecc. spostano nel rispondente la percezione di essere e dichiararsi lettore, e spostano – con una produzione fortemente seriale – il numero di libri che si dichiara di aver letto. Il *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2024*, cit., p. 27. Nello stesso modo si ragiona per gli acquisti tanto che la domanda è: «Parliamo ora di acquisto di libri per sé o per altri sempre pensando agli ultimi 12 mesi le è capitato di comprare (in una libreria, store online, in un supermercato o bancarella, in un'edicola, fumetteria o in qualsiasi altro posto) un libro cartaceo o un e-book? Pensi a libri di qualsiasi genere: di narrativa (come un romanzo, un giallo, un fantasy, un fumetto, *graphic novel*, ecc.) ma anche saggi, manuali, guide di viaggio o di cucina (escluda solo i testi scolastici). Se le è capitato di comprarne, può indicare più o meno quanti? pensi al totale dei libri comprati sia per sé che come regalo». Fonte: Ufficio studi AIE su rilevazione Pepe Research.

<sup>17</sup> Cfr. *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2023* cit., p. 62.

<sup>18</sup> *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2024* cit., p. 92 e ssg.

<sup>19</sup> La crescita delle vendite di fumetti per bambini 3-14 anni ha avuto una crescita della quota di mercato a copie (calcolata sul totale dei libri per bambini più fumetti per bambini) dall'1, 5% del 2019 al 4,4% del 2022. Il *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2024* cit., p. 65.

crescere anche nel 2024, dopo che i manga hanno subito un calo nelle vendite delle copie, portando così attualmente a un generale segno meno per il mondo del fumetto.

### Continua la crescita dei fumetti per bambini e ragazzi, mentre manga e graphic novel arretrano rispetto al 2023

Valori in MI di euro e variazioni in % - Valori riferiti al P4. Incrementi rispetto al 2023

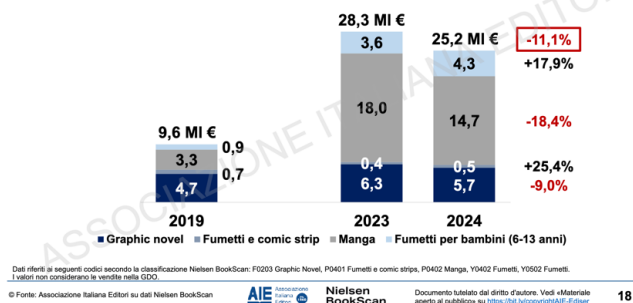


Fig. 1: Dati AIE sulla crescita del fumetto nel 2023.

Il manga però ha avuto un effetto in anni recenti che non può però essere sottostimato perché ha contribuito a far entrare nelle librerie un pubblico nuovo rispetto agli anni passati. Inoltre, guardando il grafico sottostante, rispetto al 2023 se si depurasse il mercato dalle loro vendite si sarebbe perso solo l'1,6%; quindi, la mancata spinta dei manga spiega solo un terzo del differenziale dei 10 milioni persi nei primi 4 mesi dell'anno rispetto al 2023.

### Si è attenuato l'effetto manga

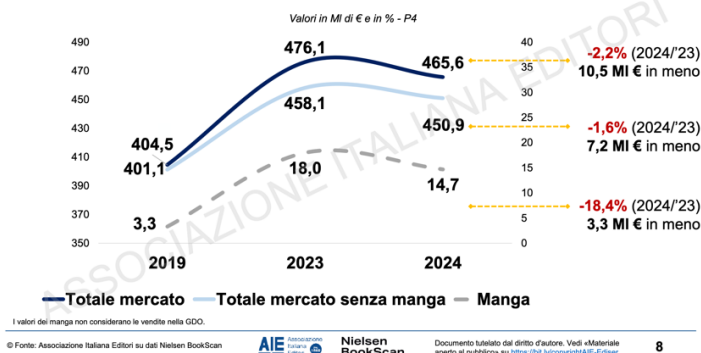


Fig. 2: Dati AIE sugli effetti della vendita dei manga sul valore in milioni dei manga.

Tra le ragioni del calo c'è anche un arretramento dei graphic rispetto ai primi mesi del 2023 in quanto il fumetto non sembra sottrarsi alla regola generale per cui le politiche di lancio rappresentano la principale spiegazione degli andamenti del mercato nei diversi periodi dell'anno e far apparire determinate opere in un dato momento influenza i risultati di fatturato e vendita. Parte del numero negativo può essere quindi spiegato anche dalla mancanza di titoli di manga ma pure, più semplicemente, la scarsità di uscite di autori di punta nel 2024 e in generale di meno novità sul mercato.

Al di là delle tendenze appena indicate, quest'ultimo sta incrociando molti editori che fanno delle scelte legate a titoli di classici e per avere un'idea di quali titoli siano i principali protagonisti ci si è rivolti a Leggere, a PDE<sup>20</sup> e a Emme Libri.<sup>21</sup>

Gli editori nel catalogo di Leggere che, dal 1997, hanno visto il loro marchio più presente nelle biblioteche con titoli classici sono stati: Mondadori che con i suoi 41 titoli pubblicati ne ha visti presenti 37 nelle biblioteche per un totale di 1.590 copie; a seguire il marchio Disney libri che dei suoi 34 titoli ne ha visti 32 acquistati dalle biblioteche per un totale di 790 copie; mentre Tunué e Il Castoro con i loro rispettivi 16 e 6 titoli pubblicati li hanno visti tutti presenti nelle biblioteche per una totale complessivo per il primo di 774 copie e per il secondo di 733. Il dettaglio su altri editori anche più piccoli è facilmente evincibile dalla tabella sottostante alla quali si rimanda per cogliere la fotografia di come per alcuni marchi sia stato fondamentale il successo anche nelle biblioteche.

L'elenco non è certamente esaustivo poiché non tutti gli editori forniscono correttamente e completamente le informazioni e chi, tra i fornitori di servizi di promozione e distribuzione, è deputato ad implementarle non lo fa in modo uniforme dal punto di vista catalografico, le cui regole sono pure cambiate nel tempo e non è sempre facile applicarle retroattivamente. Fino a poco tempo fa, ad esempio, il fatto di essere classico 'superava' l'essere fumetto e così come tale non erano mai registrati rimanendo nella categoria della narrativa.

<sup>20</sup> PDE è una società di consulenza commerciale e promozione editoriale al servizio dell'editoria indipendente. <https://www.pde.it/>.

<sup>21</sup> Emmelibri coordina attività distributive e commerciali librerie nell'ingrosso, nelle librerie tradizionali e online, nel settore della grande distribuzione e dei libri in offerta.



*Tab.3: Numero di titoli e copie per editore vendute nelle biblioteche.*

<b>EDITORE</b>	<b>N.TITOLI PUBBLICATI (1993-2024)</b>	<b>N.COPIE VENDUTE alle biblioteche</b>
001 Edizioni	11	86
abriglasciolta	1	0
Acme comics	1	9
Add Editore	1	44
Alessandro	2	2
Ali Ribelli Edizioni	5	0
Allagalla	4	4
Asterios	2	9
Astromica	1	3
Autopubblicato	1	0
Bakemono Lab	1	5
Bao Publishing	1	59
Barometz	1	0
Becco Giallo	2	66
Black Velvet	3	7
Bompiani	4	118
BOOKTRIBU	1	0
BUGS Comics	1	12
C&P Adver Effigi	1	5
Chiaredizioni	3	79
Ciabochi Claudio	1	0
Coconino press	7	109
COEDIT	1	0
COMICON Edizioni	4	12
Comicout	1	3
Comma 22	1	0
Cong Edizioni	1	4
Cooperativa Capit	1	0
Dalai	1	10
De Agostini	4	216
DISNEY LIBRI	34	790

Double Shot	2	6
Dynit Manga	7	61
E/O	1	27
Editoriale Cosmo	15	15
Edizioni BD	36	199
Edizioni Clichy	3	39
Edizioni Di	3	14
Edizioni IlViandante	2	10
Edizioni NPE	34	197
Edizioni Segni d'Autore	11	22
EDIZIONI VOILIER	1	1
Else Edizioni	1	0
Eris	2	12
ES	9	3
Excalibur (Milano)	1	5
Fandango libri	1	35
Fanucci	7	39
Fazi	4	78
Feltrinelli	10	385
Ferrogallico	1	3
Festina Lente Edizioni	1	3
Free Books	2	0
Gaggia Francesco	1	0
Gallucci Balloon	5	127
Giunti Editore	2	60
Glittering Images	1	0
Goen	24	5
GP Manga	9	2
Green Moon Comics	1	1
Grifo Edizioni	6	28
Grrrzetic	1	0
Guanda	5	180
Hazard	4	2
HEJ-Hileg Elena Jannuzzi	1	1
Hobby & Work Publishing	2	0

Horti di Giano	1	0
I Libri Scuola del Fumetto	2	16
Il castoro	6	733
Independent Publishing      Legions	1	1
Insolitolibro	1	0
Italycomics	28	3
Kappa Edizioni	4	45
Kappalab	1	2
Kipple Officina Libreria	1	0
Kleiner Flug	7	51
La Conchiglia di Santiago	2	3
La vita felice	3	13
LB Edizioni	1	0
Le Mani-Microart'S	5	6
Les Flâneurs Edizioni	1	0
L'Espresso-Div. La Repubblica	1	0
Libreria Ticinum Editore	1	1
Lindau	2	22
L'ippocampo	2	72
Lizard	1	0
Lo Scarabeo	8	33
Logos	7	57
Longanesi	1	29
Magazzini Salani	3	207
Magic Press	8	5
MalEdizioni	1	5
Mangasempai	3	1
Miraggi Edizioni	1	1
Mondadori	41	1590
Mondadori Comics	15	15
NEWTON      COMPTON EDITORI	1	2
Noise Press	1	0
Nord-Sud	3	81
Nuinui	2	14

Oblomov Edizioni	3	149
Officina Editoriale Milena	1	1
Panini Comics	59	239
Passione Scrittore selfpublishing	1	0
Pavesio	2	0
Pendragon	1	0
Piemme	9	230
Quodlibet	2	197
Red star press	1	0
Renoir Comics	35	149
Risforgia Editore	1	4
Rizzoli	4	187
Rizzoli Lizard	7	207
Rusconi Libri	1	0
SaldaPress	2	1
Sergio Bonelli Editore	24	623
Shake	1	5
Shockdom	7	140
Sillabe	1	1
Sovera Edizioni	1	1
Sperling & Kupfer	2	175
Sprea Editori	3	0
Star Comics	3	56
Sur	1	11
Taphros Editrice	4	0
Taschen	1	0
TEA	1	20
Tep Vis Comica	1	0
Töpffer	1	1
Tunué	16	774
Ugo Mursia Editore	2	1
Usborne	3	46
Weird Book	1	1
Xenia	1	3
youcanprint	3	0

I fumetti arrivano sempre di più anche nelle librerie,<sup>22</sup> e PDE ed EmmeLibri sono stati d'aiuto per tentare di delineare una fotografia per gli editori indipendenti che vi approdano.

Tra i clienti PDE sono stati presi in considerazione solo coloro che si occupano di trasposizione di classici della letteratura in balloon. I titoli estratti dalle loro banche dati sono legati alla cultura europea, ma non sono trascurati neppure autori americani quali L. Frank Baum e il suo *Mago di Oz* o Herman Melville con il suo *Moby Dick*.

Per gli editori promossi da PDE mi sono stati forniti i dati di sell-out al dicembre del 2023 e li propongo esclusivamente in forma aggregata, per quattro editori in particolare: Lapis, La Nuova frontiera, Gallucci e Neri Pozza, i cui titoli hanno avuto una tiratura tra le 2.000-3.000 copie a seconda dell'opera; solo per Neri Pozza e la sua collana Spleen la tiratura è stata più alta trattandosi di *graphic novel* e quindi destinati a un target più ampio. PDE rappresenta anche editori che pubblicano biografie, gialli (La Nuova Frontiera) o marchi rivolti ad una fascia d'età precisa (da 0 ai 13 anni) come Lapis, editore con un catalogo comprendente albi illustrati, pop-up, testi per le fasce d'età prescolare e per i ragazzi o gli insegnanti.

Tab. 4: Dati di sell-out di titoli promossi da PDE.

Publisher	Numero titoli a catalogo	Medium cover price	Medium pages	Sellout
LAPIS	17	16,21 €	206	5268
LA NUOVA FRONTIERA JUNIOR	17	16,17 €	120	3247
GALLUCCI	23	6,93 €	70	984
GALLUCCI BROS	10	6,71 €	66	325
NERI POZZA	6	20,67 €	207	2206

Solo PDE ha fornito i dati di sell-out, ma per i titoli richiamanti la letteratura classica si potuto calcolare il prezzo medio di copertina anche per EmmeLibri così come il numero delle pagine. EmmeLibri ha tra i suoi clienti editori impegnati per la maggior parte nella forma manga, tra i quali ricordiamo Star Comics con Drago Ball, ma non solo in lingua italiana a differenza di PDE. La denominazione preminente delle collane pubblicate è 'classici illustrati' e i titoli vanno da tutto Omero fino all'*Eneide*, passando per la *Divina Commedia* e i *Promessi sposi* o *Pinocchio* senza dimenticare la letteratura straniera con le avventure di *Don Chisciotte*, *I tre moschettieri*, il *Canto di Natale* o *Romeo e Giulietta* oppure la *Leggenda di re Artù* e ancora *Orgoglio e pregiudizio* o *Il malato immaginario*. Il prezzo medio per cia-

<sup>22</sup> Per maggiori informazioni legate alla categoria di tali punti vendita si rimanda a *La libreria di fumetti in Italia* (a cura dell'Associazione italiana editori), 2 novembre 2023: <https://urly.it/313ap4>.

scuna copia si aggira attorno a 18 € per arrivare sui 20 quando si tratta di *graphic novel*. Le case editrici rappresentati da PDE non sono però specializzate nei fumetti come le Edizioni BD promossa invece da Emme Libri, al cui interno nel 2006 è nata l'etichetta J-POP, dedicata esclusivamente ai manga, tra i quali annoveriamo ancora la *Divina Commedia*, *Delitto castigo*, *Moby Dick* o *Peter Pan*. Il costo per i manga però è decisamente più basso perché si aggira tra i 6 e i 7 euro fino ad arrivare però ai 30 per le edizioni di BD della Divina Commedia proprio di Nagai Go. Poco sopra si faceva accenno al mondo del collezionismo e qui ne abbiamo un esempio con il titolo *The Ring of the Nibelung* di Wagner del 1869, trasposto con il medesimo titolo nel 2014 e venduto dalla casa editrice Dark Horse Comics a 277 euro nell'edizione completa adattata da Craig Russell.

Tab. 5: *Prezzi medi di copertina a seconda dell'editore e del numero di pagine.*

Publisher	Numero titoli	Medium cover price	Medium pages
001 Edizioni	2	23,50 €	135
Dark Horse Co	1	277,42 €	424
Disney Pr	1	26,00 €	112
Editoriale Cosmo	1	44,99 €	338
Edizioni BD	22	16,50 €	373
Edizioni NPE	1	33,38 €	32
Image Comics	1	29,00 €	20
Kappalab	1	10,00 €	144
Marvel Entertai	3	20,13 €	107
Mondadori	3	18,63 €	259
Nbm Pub Co	2	63,77 €	32
Norton casa editi	1	17,90 €	0
Panini	4	14,24 €	83
Rizzoli	2	21,38 €	199
SaldaPress	1	18,90 €	112
Star Comics	1	15,00 €	244
Sweet Cherry	1	65,90 €	312
Tunuè	1	3,60 €	32

Rimane, infine, ancora da notare come le case editrici abbiano cambiato spesso i titoli nel caso dei classici adattati a immagini fisse: *Guerra di Troia* è diventata *Age of bronze* con Eric Shonower nella pubblicazione della Image Comics oppure le avventure di *Oliver Twist* di Dickens hanno assunto il titolo di *Fagin l'ebreo* nella trasposizione del 2003 di Will Eisner mentre il *Don Chisciotte*, pubblicato nello stesso anno ad opera ancora di Eisner, è stato presentato al pubblico con il titolo *The last Kning*.

Nella storia della letteratura le modifiche e non solo ai titoli, così come le riduzioni, gli adattamenti e le riscritture sono sempre esistiti dettati dalla necessità di una maggiore e diversificata offerta al pubblico. A subire le maggiori trasformazioni

sono stati soprattutto i classici destinati ai ragazzi perché ridotti nel corpo del testo, adattati nel linguaggio o nel contenuto oppure reinterpretati nella scrittura dell'autore, rischiando spesso anche di allontanarsi dall'originale. Non si vuole entrare nel merito di ciò, ma testimoniare alla fine come all'editoria, figlia del proprio tempo, spetti il compito di proporre capolavori in modi e formati diversi senza pagare il costo di una scrittura antica o anacronistica e di ritmi narrativi che non ci appartengono più. Tutte queste operazioni sono senza dubbio costose soprattutto se si tratta di illustrare e disegnare un classico per non riproporlo solo esclusivamente sotto forma testuale. Nonostante ciò, visto il successo dei fumetti come appena proposto dai dati, potrebbe essere davvero un nuovo filone editoriale su cui investire e quindi non una moda e un fenomeno, anche per proporre opere classiche, nell'accezione a cui sopra si faceva riferimento, senza soluzione di continuità abbattendo la falsa idea che l'immagine fissa, sia essa manga, comics o *graphic novel*, sminuisca la storia o il racconto. Si tratta solo un valore aggiunto per creare altri mercati e soprattutto un nuovo pubblico di lettori. Per tale ragione non possiamo pensare al fumetto sia esso una forma o un linguaggio che si scontri con i classici della letteratura inquadrabile in qualsiasi periodo storico e area geografica.





*“La Scala d’Oro” UTET: una collana di intrecci  
fra testo e immagini*

Massimo Scotti  
Università di Messina

*1. Cose che succedono nei giorni d’estate*

In un luglio annoiato, tanti anni fa, i miei cugini più grandi, canaglie matricolate, pensarono bene di andare a ficcare il naso in una villa del paese in cui passavamo le vacanze, da tempo in abbandono. Non scoprirono niente di interessante, secondo loro, se non sei o sette vecchi libri che non facevano gola a nessuno. Ovviamente però li rubarono, già che c’erano, e li mostrarono a me, l’unico in famiglia che perdesse tempo in un’attività singolare, fuori moda, assurda: ‘leggere’. Pensavano, furbeschi, di ricavarne qualcosa, dato che ero facilmente abbindolabile e incline alle stravaganze. Capirono subito che avrei fatto qualunque cosa per avere quei libri e iniziarono le contrattazioni. Per cedermi quegli scartafacci logori e polverosi, dai dorsi assenti o sbrecciati, pretendevano tutti quanti i miei giochi in scatola e parecchie confezioni di Lego, visto che non avevo da offrire nient’altro di appetibile: alla fine mi vidi costretto a sacrificare ai due ladri il Monopoli, una tombola, un gioco dell’oca, un paio di puzzle e il Rischiatutto, dotato fra l’altro di una preziosa clessidra.

Venivo così in possesso di alcuni volumi che facevano parte della collezione “La Scala d’Oro” UTET, fino a quel momento a me del tutto sconosciuta.

Stavo per assaporare il gusto sopraffino della scoperta quando la mamma mi bloccò. «E questi dove li hai presi?». Le raccontai tutto e rimase scandalizzata. Scoppiò in una delle sue peggiori scenate, sempre molto teatrali, in cui prospettava già la famiglia in carcere e *il minore*, cioè io, segregato in un riformatorio. Speravo che il babbo almeno sarebbe stato più equanime, invece no. Vidi nei suoi occhi una cosa peggiore della furia: l’umiliazione. Disse soltanto: «Poveri sì, ladri mai». E non volle sentire ragione: «Ma sono stati il Luciano e il Pierangelo a rubare i libri». «Peggio ancora: tu hai fatto da ricettatore. Anche vigliacco». Così fu stabilito che avrei portato indietro la refurtiva.

Il giorno dopo mi obbligarono a recarmi, supplice, dalla proprietaria della casa, accompagnato dalla mamma, che la conosceva benissimo: la signora più in vista del paese, che abitava in una casa nuova dove non ero mai stato (peraltro piena di ricche

cose inutili e senza nemmeno un libro: o li avevano rubati tutti i miei cugini, o lei non era molto interessata alla lettura). Loro due parlarono da sole in salotto, mentre io aspettavo, in un tinello all'ingresso, la mia condanna. Però un paio di volte le sentii ridacchiare sommessamente.

Alla fine la signora decretò che potevo tenere i libri (miseramente imballati con carta da pacchi, intoccabili come materiale radioattivo, accanto a me, su una sedia). «Anzi, se ne troviamo degli altri, te li farò avere». Era il mio turno di umiliazione. Quella elegante signora, derubata, mi faceva anche dei regali? La mamma le raccomandò di cambiare le serrature della loro casa dismessa, e lei ci congedò con cortese sussiego; da quel momento, i libri incriminati rimasero per me avvolti da un'aura di circospezione e nobiltà, come parti di un mondo da cui ero escluso ma che mi veniva concesso di intravedere, almeno da lontano.

Erano, per prima cosa, relitti di un'altra epoca: le edizioni che avevo in mano risalivano a prima della guerra. Li immaginavo miracolosamente scampati ai bombardamenti, polverosi superstiti fra le macerie. Erano signorilmente *vecchi*, coraggiosamente consunti. Una copertina era anche tutta sporca di verderame. Avevano illustrazioni 'antiche' (quando il termine ancora rappresentava aristocrazia e distinzione, prima di diventare sinonimo di 'antiquato'), che erano state osservate dagli occhi di altri bambini, probabilmente diventati poi nonni. Possedevano il fascino di atmosfere e tempi inesorabilmente perduti.

Questo, nella mia fantasia: nella realtà erano magnifici esempi della realizzazione di un progetto editoriale concepito e compiuto da un gruppo di fertili menti al lavoro, nel terzo decennio del Novecento.

## 2. *Il progetto della collana*

“La Scala d'Oro” era stata ideata come una «Biblioteca graduata per ragazzi» di oltre novanta volumi, pubblicati a partire dal 1932. Divisa in otto serie di testi, accompagnava i lettori dai 6 ai 13 anni, seguendo cioè il loro percorso «dalla scuola elementare al primo triennio della scuola media».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Le definizioni sono tratte da un fascicolo informativo conservato presso il Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano (segnatura: A.F.SR.CO6COLLO3095). Desidero ringraziare sentitamente i conservatori e le conservatrici del Centro nonché della Biblioteca Comunale Centrale di Milano, settore Juvenilia, per avermi offerto la possibilità di consultare i volumi UTET e i materiali illustrativi concernenti la collana. Devo quindi alla cortesia di Valentina Zanchin, Barbara Traversi e Gian Antonio Garlaschi moltissime delle informazioni che ho raccolto, unitamente a quelle contenute nel bel libro di E. Rebellato, *La Scala d'Oro: libri per ragazzi durante il fascismo*, UNICOPLI, Milano 2016.

L’idea era stata formulata da Vincenzo Errante e Fernando Palazzi, due principi della cultura dell’epoca,<sup>2</sup> e proposta inizialmente ad Arnoldo Mondadori, che si mostrò titubante. La storia del progetto, piuttosto romanzesca, fa pensare al mondo editoriale com’è descritto nelle *Illusions perdues* di Balzac. E Mondadori non ne esce splendidamente, come racconta Elisa Rebellato nella sua preziosa monografia sulla “Scala d’Oro”. Insensibile, ottuso, esageratamente attaccato al denaro, malevolo e sospettoso, l’editore arriva a insinuare che Errante e Palazzi avessero rubato l’idea a un’altra autrice di libri per l’infanzia, Olga Visentini. Molto risentiti, i due decidono di proporre il piano dell’opera alla UTET, che lo approverà e realizzerà la collana con successo durevole nel tempo; il contratto reca la data del 21 novembre 1931.

Se non si tratta di un’idea rivoluzionaria, dato che le collezioni di libri dedicate ai ragazzi erano già presenti da tempo, e in quantità, non solo sul mercato italiano, “La Scala d’Oro” ha il carattere di una grande invenzione culturale almeno per alcuni aspetti:

- la qualità speciale del rapporto fra testo, immagine e impostazione grafica;
- la generale concezione educativa dell’insieme, che intende fornire ai lettori opere non solo stimolanti e istruttive, ma anche e soprattutto dotate di un alto e specifico valore artistico;
- la costruzione di un canone – minuscolo, se si vuole, ma estremamente significativo – capace di offrire ai lettori giovani un’idea della complessità e della ricchezza insite in una tradizione multiforme che abbraccia tutte le culture del mondo;
- infine, un richiamo alla memoria, in un’epoca difficile e minacciosa.

A tale proposito, è particolarmente significativa un’osservazione di Elisa Rebellato, che scrive:

“La Scala d’Oro” intendeva mantenere viva nei giovani la memoria di una civiltà letteraria che sembrava stare scomparendo a causa degli stravolgimenti politici, economici e sociali che avevano coinvolto la borghesia italiana a partire dalla prima guerra mondiale. La riproposizione dei classici aveva proprio questa finalità enciclopedica, di conservazione del passato, dichiarata apertamente da Errante e Palazzi nei testi di presentazione della collana.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Filologo, germanista, traduttore e storico della letteratura, Vincenzo Errante (1890-1951) pubblicò splendide versioni da Lenau e da Heine, da Goethe e da Hofmannsthal, ma anche da Catullo e da Shakespeare; scrisse importanti saggi sul Romanticismo. Fernando Palazzi (1884-1962), lessicografo, romanziere e critico letterario, anche lui traduttore, soprattutto dal francese, compilò un celebre *Dizionario della lingua italiana*; insieme, Errante e Palazzi furono anche autori dell’enciclopedia UTET *Il tesoro del ragazzo italiano* (1939).

<sup>3</sup> Rebellato, *La Scala d’Oro* cit., p. 70.

Ora, proprio per comprendere le caratteristiche di un'epoca, è utile ricordare che nella collezione fu aggiunto un particolare volume che agli occhi di oggi rappresenta un *vulnus*, una macchia indelebile: il libro "Per tutte le serie" dal titolo *Guerra e fascismo spiegati ai ragazzi*, a cura di Leo Pollini.<sup>4</sup> Se nel nostro tempo non possiamo sfogliare questa pubblicazione senza un brivido, è necessario tener conto del fatto che «[il volume], pubblicato fuori serie, è stato individuato come il tributo pagato al regime dai due curatori, per poter dare corso a una collana che infrangeva uno degli assunti del fascismo, il nazionalismo».<sup>5</sup>

### 3. I classici nella "Scala d'Oro"

Veniamo ora al discorso centrale che vi propongo, in relazione al tema del presente volume: la presenza dei classici nella collana e la loro resa visiva (concepita fin dall'inizio, da parte dei due ideatori, come elemento essenziale dell'opera, sua peculiarità, caratteristica distintiva e prezioso contributo alla formazione dei giovani lettori).

Anzitutto: quali furono i titoli antichi e moderni scelti da Errante e Palazzi? Numericamente preponderanti nel novero dei volumi (una settantina sui 90 previsti), i cosiddetti *classici* sono intesi in senso molto ampio:

- spaziano dalla storia antica a quella moderna, dalle narrazioni bibliche ed evangeliche al "leggendario dei Santi", dalla mitologia grecoromana alle fiabe ispirate alla tradizione orale di ogni Paese;
- comprendono favole di animali (da Esopo, Fedro, La Fontaine, "Clasio", cioè Luigi Fiacchi, 1754-1825);
- includono storie medievali (Il romanzo di Sigfrido; novelle di Boccaccio; Le leggende del Graal; I cavalieri d'Artù; Il romanzo di Renardo; La leggenda di Faust; Il romanzo di Candullino; La leggenda di Orlando);
- adattamenti: da poemi epici ed eroicomici (La leggenda d'Enea e le Battaglie da ridere; Il Morgante Maggiore e Il romanzo di Guerrino il Meschino);
- da testi tragici (Nel regno di Melpòmene);
- dai drammi di Shakespeare (Nel regno di Ariele);
- dalle commedie classiche, molieriane e goldoniane (Il carro di Tespi, I racconti di Molière, I racconti di papà Goldoni);
- riduzioni di racconti e romanzi fino all'Ottocento e anche oltre: La storia di Peter Pan; racconti di Berquin e "Turghenieff";

<sup>4</sup> Il libro uscì nel 1934 (anno XII dell'era fascista, com'è specificato). Aveva 190 pagine ampiamente illustrate dal pittore Carlo Nicco, cartine e simboli «della Guerra e insieme del Fascismo» (cfr. l'*Appendice* bibliografica in Rebellato, *La Scala d'Oro* cit., p. 285).

<sup>5</sup> Rebellato, *La Scala d'Oro* cit., p. 47.

- Il romanzo di Bertoldo; novelle di Sacchetti, Gozzi, “Tolstoi”, Maupassant, Jerome; I racconti di Natale dickensiani;
- Il bel Biancospino, leggenda di “Vittor” Hugo; I viaggi di Gulliver di “Gionata” Swift;
- Le gaie avventure di Thyl Ulenspiegel tratte da Charles de Coster; La tremenda storia dei due giganti Gargantua e Pantagruel, da Rabelais;
- La vita avventurosa di Robinson Crusoe; Il piccolo Lord; Quo vadis?; Il romanzo di Fanfulla; Principe e mendico, da Mark Twain; Tartarino di Tarascona;
- I figli del capitano Grant, Ventimila leghe sotto i mari, L’isola misteriosa, Mattia Sandorff, Michele Strogoff, in omaggio a Verne, uno degli autori presenti con più titoli, addirittura cinque, un unicum nella collana, data la notorietà dello scrittore e il suo successo presso i ragazzi di allora;
- I tre moschettieri; La vita avventurosa di Lazzarino di Tormes; La freccia nera da Stevenson; La storia di Cosino, da “Alfonso” Daudet;
- Riccardo Cuor di Leone e Ivanhoe, da Walter Scott; Il barone di Münchhausen; David Copperfield; I miserabili;
- Il Capitano Fracassa di Théophile Gautier; Don Chisciotte; Guerra e pace; Racconti straordinari da “Edgar Poe”; Il mulino sulla Floss, da George Eliot).

Molti di questi titoli ricorrevano nelle collane del tempo dedicate ai ragazzi, ma altrettante sono le scelte originali; alcuni titoli furono scartati dai due curatori della “Biblioteca” perché già fin troppo presenti sul mercato; altrettanti, anzi ancora di più, i titoli proposti da collaboratori, consulenti e redattori, che non vennero mai presi in considerazione da Errante e Palazzi, i quali avevano in testa un’idea e tenevano alla coerenza interna del loro piano, senza nessun desiderio né bisogno di scendere a compromessi (già il volume su *Guerra e fascismo* doveva essere stato pesante in tal senso).

Tutti i testi erano “liberamente ispirati”, a volte *molto* liberamente, a volte ancora con troppa libertà (al *Mulino sulla Floss*, come al *Bel Biancospino*, fu aggiunto un lieto fine inesistente nelle opere originarie).

Lo scopo era sempre quello di venire incontro ai gusti dei lettori, ma anche delle loro famiglie, di aggirare la censura, le possibili obiezioni ecclesiastiche (nei testi religiosi venne sempre richiesta e ottenuta l’approvazione vaticana) e la disapprovazione da parte dei pedagogisti (già allora occhiuti e spesso rigidissimi).<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Il buonsenso perduto si nota comunque dal confronto tra le critiche di allora e quelle di oggi, dove un atteggiamento assurdo circonda e sovente limita il lavoro di autori, editori e illustratori di libri per l’infanzia, tra i vincoli di una malintesa ‘inclusività’, il flagello delle ‘correttezze’, la dittatura del revisionismo, i moralismi superciliosi e folli della *woke* come

Gli autori dei testi e gli illustratori vengono tutti nominati ed elogiati negli opuscoli che descrivono il progetto e sono riconosciuti, allora come ora, fra i migliori dell'epoca.<sup>7</sup>

I testi vengono abilmente sagomati per disporsi sulla pagina con razionalità ed equilibrio, ma soprattutto con chiarezza (il carattere da stampa, sempre bodoniano – Monotype Bodoni Roman – cambia corpo a seconda dell'età del lettore a cui il volume è dedicato).

Ogni immagine è in sé un racconto, un sistema simbolico e un invito alla lettura: definisce e amplia la narrazione, spinge da un lato il lettore a soffermarsi e a concentrarsi, da un altro lato a “voltare pagina” in attesa di altre meraviglie e per scoprire il seguito della storia; in ogni immagine si potrebbe scoprire, in sintesi, o in controluce, il mondo visivo, la temperie culturale, lo specchio di un'epoca. Possiamo capirlo attraverso alcuni esempi.

#### 4. *Mary Tibaldi Chiesa e Mario Zampini: “I costumi dei popoli antichi”*

Il primo non è propriamente un classico, ma utile al nostro discorso per i suoi tratti specifici: infatti rende bene l'idea dei criteri con cui furono ideati i volumi della collezione “La Scala d'Oro”.

*I costumi dei popoli antichi*, narrati da Maria Tibaldi Chiesa, illustrati da Mario Zampini, furono editi nel 1942, «xx dell'era fascista», secondo il frontespizio.

L'autrice (1896-1968) si chiamava in realtà Mary, e il suo nome viene italianizzato, secondo l'uso littorio, a partire proprio da questo volume; meriterebbe una trattazione a parte, perché fu una figura notevole non solo in campo letterario ma anche politico: figlia di Eugenio Chiesa, uno dei fondatori del PRI, il Partito Repubblicano Italiano, divenne Deputato della Repubblica per un mandato (1949-1953). Fervente europeista del PRI, mondialista, propugnò la nascita di una ‘federazione continentale’. Ma la carriera politica era secondaria, per lei, alla sua vera vocazione: la lette-

della *cancel* ‘culture’, che fanno parte delle derive di certi fanatismi statunitensi mai sufficientemente vituperati.

<sup>7</sup> Gli scrittori nominati nel *dépliant* del Centro Apice sono: Riccardo Balsamo Crivelli, Gustavo Brigante Colonna, Mario Buzzichini, Mary Tibaldi Chiesa, Milly Dandolo, Rosa Errera, Cesare Giardini, Giuseppe Latronico, Alberto Mochino, Marino Moretti, Giuseppe Morpurgo, G. Edoardo Mottini, Angelo Nessi, Francesco Perri, Giuseppe Scortecchi, Fabio Tombari, Eugenio Treves, Diego Valeri, Vittorio Zammarano Tedesco, Don Cesare Angelini; gli artisti: Piero Bernardini, Carlo Bisi, Gustavino (Gustavo Rosso), Filiberto Mateldi, Luigi Melandri, Guido Moroni Celsi, Antonio Maria Nardi, Carlo Nicco, Vsevolode Nicouline, Enrico Pinochi.

ratura. Fu una prolificissima autrice di libri per ragazzi e contribuì ampiamente al progetto di Errante e Palazzi con più volumi, fra cui questo, che impostò, in accordo con i due curatori, in modo particolare. Non un elenco astratto di ‘usi e costumi’ ma una serie di ‘storie’, con le quali venivano illustrati momenti della Storia antica: *A Tebe sotto Ramsete II*; *Le nozze di Salomone e Balkis, regina di Saba*; *I Fenici intor-no all’Africa*; *La caccia del re Assurbanipal* ecc.

Per compilare i suoi testi, Mary Tibaldi Chiesa attinge a una serie di saggi storici come facevano tutti i collaboratori della “Scala d’Oro”, la cui documentazione era ricca, aggiornata e attentissima; inoltre, le viene affiancato un disegnatore, Mario Zampini, dotato non solo di una scintillante immaginazione ma anche di una cultura visiva straordinaria: le tavole sembrano fondali per film *peplum*, proprio quelli che venivano girati in quell’epoca a Cinecittà, e ricordano certe sequenze di *Scipione l’Africano* o di *Cabiria*, con i costumi fantasiosi, i palazzi immensi, le scene di folla. Il passato antichissimo degli Egizi, dei Fenici, delle storie bibliche risplende sotto gli occhi dei lettori – di allora come di oggi – evocato dal concerto di frasi e immagini intrecciato dai due autori del volume, uno fra i più belli e visivamente sfarzosi di tutta la collana.

Tutt’altro stile, ma sempre superbo, è quello che si nota in un volume precedente, firmato sempre dal duo Zampini-Tibaldi Chiesa, evidentemente affiatati, e in perfetto accordo anche di fronte a un soggetto dalle caratteristiche totalmente diverse: *La leggenda di Faust* (1935).

In questo caso, l’autrice affronta l’emblematico personaggio ispirandosi non solo al poema goethiano, ma anche a quello di Lenau (1836), che Vincenzo Errante aveva tradotto, ai frammenti di Lessing (1755) e a opere ancora più antiche, come la *Storia del Dottor Faust* dell’editore-tipografo Johan Spies (1587) e al *Doctor Faustus* di Christopher Marlowe, che risale al 1590 circa.

Quando, dopo tanti anni, avrei affrontato la lettura del *Faust* di Goethe, sarei stato destinato a vederlo con sorpresa radicalmente diverso dalla storia che avevo letto in quel volume, da ragazzo, ma senza quella versione – magari edulcorata, magari spuria, senz’altro semplificata – non avrei di certo compreso l’impalcatura narrativa del poema; e, con identico entusiasmo, nei miei occhi di lettore conservavo il ricordo delle immagini di Zampini, indelebili, precise, sintetiche e rivelatrici; senza quella lettura giovanile nessun testo faustiano avrebbe risuonato per me in modo così familiare e suadente, così vicino e noto, così poco ostico. Anche in questo risiede il valore di un’opera come “La Scala d’Oro”.

## 5. Il Medio Evo 'troubadour' di Gustavino

Per un secondo esempio possiamo partire, invece che dallo scrittore, dall'artista, che realizzò vari volumi della "Scala d'Oro": Gustavo Carlo Claudio Rosso (1881-1950), in arte Gustavino, *nom de plume* scelto in onore di un genio francese dell'illustrazione libraria, Gustave Doré (1832-1883), che in una breve vita compì un'opera gigantesca.<sup>8</sup> Il giovane pittore italiano si ispirava a lui non solo nel nome ma anche nei tratti, nello stile, in un certo tono romantico e sognante, nella potenza evocatrice e nella scelta di temi ed epoche: per Gustavino è soprattutto il Medio Evo *troubadour*, il gotico fiorito e corrusco che verrà trasferito su pellicola nella *Corona di ferro* di Alessandro Blasetti (1941).

L'arte di Gustavino è perfettamente riconoscibile per la sua singolarità anche quando lo stile cambia per adattarsi a ben sedici testi differenti, pubblicati in un solo quinquennio, perciò a spron battuto, e a testimonianza di un lavoro indefesso: *Nel Paese delle Fate*, *La storia di Peter Pan* e *Il romanzo di Bertoldo* (1932); *Le storie meravigliose*, *La leggenda di Orlando*, *David Copperfield*, *Riccardo Cuor di Leone* e *Il bel Biancospino* (1933); *Le gaie avventure di Thyl Ulenspiegel*, *La Gerusalemme liberata*, *Il Capitan Fracassa* e *Giannetto Parigi, re di Francia* (1934); *Il romanzo di Renardo* e *Principe e mendico* (1935); *Il romanzo di Fanfulla* (1936).

Lo stile cambia, dicevamo, e si adatta con maestria all'età dei lettori designati nella collocazione fra le serie della collana, con un'attenzione intelligente per la percezione visiva di un pubblico che cambia a sua volta: figure che si trasformano e si assottigliano, diorami fiabeschi che diventano quadri realistici, forme umoristiche alternate a scene drammatiche, mentre la mano dell'artista rimane individuabile, invariabilmente accurata e vivida, anche quando la policromia si stilizza in bicromie o monocromie (secondo la scelta dei grafici e dei tipografi).

<sup>8</sup> Cfr. S. Baroni, *Leggere la letteratura illustrata. Pratiche e voci (1830-1890)*, Edizioni del Verri, Milano 2024, p. 31: «Gli anni Cinquanta e Sessanta [dell'Ottocento] sono dominati dalla figura di Doré, autore della cosiddetta "illustrazione d'interpretazione", ma la sua popolarità cala dopo pochi anni, perché la sua tecnica, così particolare, divide il parere dei critici. Dagli anni Settanta, invece, si riaccende l'interesse generale per l'illustrazione concepita secondo l'esempio di Doré, come un'immagine interpretativa "d'autore", ossia un disegno che non è una riproposizione della lettera scritta ma una sorta di rielaborazione eseguita da un pittore».



«Non esiste adulto alfabetizzato – e si potrebbe includere anche qualche analfabeta visto che *pictura est laicorum scriptura* – il quale non conservi, nell’universo del suo immaginario figurativo, almeno una delle oltre novemila illustrazioni di Gustavino» scrive Paola Pallottino nella sua piccola ma pregevole monografia sull’artista.<sup>9</sup> E in un’altra occasione nota «la sua generosità descrittiva, l’onomatopeismo grafico, tra scrosci d’acqua, cinguettii d’uccelli, stormire di fronde, chioccolii di fontane, squilli di trombe, scalpito di cavalli, clangore di spade, rintocchi di campane», per concludere: «In lui, più che il furore filologico della ricostruzione, è la visionaria evocazione di un magico al di fuori del tempo, archetipico e universale, che rende immediatamente plausibili e familiari le creature della leggenda e del mito come gli orchi e gli eroi, i maghi e i folletti, le fate e le streghe, aggettivati con l’appassionata minuziosità di un poeta trobadorico.<sup>10</sup>

## 6. Le atmosfere esotiche di Vsevolode Nicoùline

Un ulteriore esempio, un altro artista: Vsevolode Nicoùline (Vsevolod Petrovič Nikulin, 1890-1968)<sup>11</sup>, dalla vita avventurosa e multiforme – di nazionalità ucraina, nato da un pope ortodosso a Nikolaev, vicino a Odessa, combatte come ufficiale nella Guardia Bianca durante la rivoluzione del 1917, fugge a Costantinopoli e quindi in Italia, con la contessa Aida Bossalini, poi sua moglie. Fa il modello all’Accademia di Genova e inizia a dipingere soggetti ispirati alla cultura del Giappone (un elegante orientalismo sarà, per sempre, un suo tratto distintivo). Lavora in seguito per la cosmesi: le “Danze orientali” per i calendarietti profumati della casa Satinini di

<sup>9</sup> P. Pallottino, *Cento anni di illustratori: Gustavino*, Nuovi Equilibri, Roma 1989, p. 5. L’edizione contiene raffinate riproduzioni di tavole, in formato da cartolina, oltre a una valida bibliografia.

<sup>10</sup> Ead., *Luci e ombre della “Scala d’oro”*, in *Conformismo e contestazione nel libro per ragazzi: Storia e sperimentazione*, Cappelli, Bologna 1979, pp. 78-79.

<sup>11</sup> Ancora presso il Centro Apice dell’Università degli Studi di Milano è presente un fondo intitolato all’artista, il cui inventario è consultabile all’indirizzo [https://archivi.unimi.it/oggetti/IT-UNIMI-ST0050-000001\\_nikulin-vsevolod-petrovic/](https://archivi.unimi.it/oggetti/IT-UNIMI-ST0050-000001_nikulin-vsevolod-petrovic/). L’archivio è stato donato al Centro da una stretta collaboratrice di Nicoùline, Giannina Lavarello, ed è stato curato da Silvia Capponi e Gaia Riitano. Sull’artista, cfr. R. Vassena (a cura di), *Arte e cultura russa a Milano nel Novecento*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012; R. Vassena, *Tra i tesori nascosti dell’emigrazione russa: l’archivio privato di V. P. Nikulin*, «Russko-ital’janskij archiv», X, 2015, pp. 275-295; nonché *Il fondo Nikulin presso il Centro Apice: proposte di fonti e modelli di un artista russo in Italia*, tesi di specializzazione di Silvia Capponi, Scuola di specializzazione in Beni Storici e Artistici, Facoltà di Studi umanistici, Università degli Studi di Milano, relatore Paolo Rusconi, correlatrice Silvia Bignami.

Milano, disegni ispirati alle fiabe russe per prodotti di bellezza del marchio Bertelli. Diventa scenografo e illustratore di copertine (per le riviste «Il secolo XIX», «Mamma», «La Donna»; quest'ultima, mondadoriana).

Negli anni Venti del Novecento, Nicoùline partecipa alla Prima mostra internazionale di arti decorative presso la Villa Reale di Monza (1923, e poi di nuovo nel 1925), ma anche alla Prima esposizione internazionale dell'acquerello presso la Società per le Belle Arti ed Esposizione permanente di Milano (1923). Negli anni Trenta illustra libri e menu di bordo per varie compagnie di navigazione, ma nel decennio 1935-1945 si dedica principalmente alla UTET e alla sua "Scala d'Oro".

Il suo è un immaginario esotico, legato all'Est europeo come a un Oriente sempre più lontano; si sente, nei suoi disegni, l'anima slava delle antiche illustrazioni russe come la ieraticità dei mosaici bizantini e delle icone, fino a echi visivi della grande pittura nazionale (e nazionalista) dei pannelli storici di Alphonse Mucha. Nelle tavole perfette e sempre misurate di Nicoùline c'è la linea sinuosa e continua dei dipinti giapponesi ma anche il tocco grottesco di Aubrey Beardsley o di Rodolfo Wildt, un'art déco raggelata e un Liberty di rami spogli, nonché la lezione dello Jugendstil e della Secessione viennese, la grafica della rivista «Ver Sacrum» e molto altro ancora: nessuna concessione a leziosaggini o bamboleggiamenti infantili, puro rigore compositivo, inconfondibile quanto a volte lievemente statico. Ma sempre di una staticità voluta, accuratamente ricercata, e per questo insistita, in aperto contrasto con certi dinamismi iconici di maniera, tipicamente legati a quell'epoca.

I suoi volumi per "La Scala d'Oro" sono *Le leggende del Graal* (1933); *I cavalieri di Artù* (1934); *Le avventure di Candullino* (1935); *La leggenda di Enea* (1932); *Nel regno di Ariele* (1933); *Nel regno di Melpòmene* (1934); i *Racconti straordinari* da Poe (1935). Un'arte raffinata, persino troppo "da grandi", eppure educativa nel suo aspetto elitario che richiede un impegno percettivo particolare, poi ripagato con generosità da un piacere estetico squisito, malinconico, gradevolmente algido.

## 7. I libri di Martin Eden

Torniamo dunque al giovane ricettatore. Che cosa avrà visto realmente in quei libri? Ognuno rappresentava una scoperta: questo era lo scopo principale della collana e nel mio caso l'obiettivo era stato pienamente raggiunto. Sapevo già qualcosa del ciclo arturiano ed ero un esperto in erba di Peter Pan, mio sempiterno eroe, ma di Faust, o di Orlando, niente di niente. Mi trovavo di fronte a opere che introducevano a un mondo di storie e tradizioni molto illustri, ma note solo 'ai grandi', cioè, dal mio punto di vista, a una sfera aristocratica di ricchi possidenti, raffinate nobildonne di campagna e – come si diceva da quelle parti – *persone istruite*. La famiglia della signora rappresentava per noi del contado qualcosa di lontanamente simile ai

Guermantès proustiani, e quei libri appartenuti a uno dei loro rampolli, da piccolo, costituivano una sorta di tesoro proveniente dai tempi andati.

Lo conobbi in seguito, quell’ex bambino di nome Priamo, per tutti ‘Primo’, perché i contadini storpiavano o semplificavano i nomi rendendoseli più comprensibili: lui non era un ragazzo qualunque, ma ‘il Primo’. A dir proprio la verità non corrispondeva a quell’eccelso ideale: un tranquillo signore pelato e piuttosto prosaico, che lavorava credo in banca e non conservava negli occhi il ricordo di quelle letture, forse dimenticate. Osservandolo in tutta la sua banalità, mi sembrava di avergli rubato la poesia avventurosa della sua infanzia, e immaginavo che fosse per quello se era diventato così borghese e mediocre. E io, cos’ero diventato? Una specie di Martin Eden, sperduto ai margini di un mondo ignoto.

Certo non riesco più a ricostruire le mie sensazioni di bambino davanti a quei libri, se non per traslato, individuando le stratificazioni emotive che hanno lasciato attraverso gli anni, ma posso stabilire con certezza che aver letto, sfogliato, riletto e scorso attentamente quelle pagine per una grande quantità di tempo ha impresso una forma precisa e multiforme nella mia memoria come nella mia formazione estetica (‘estetico’ nel senso di ‘percettivo’, anzitutto).

Quei testi e quei disegni mi hanno abituato essenzialmente a prestare attenzione,<sup>12</sup> un’attività essenziale che oggi tende a perdersi. Ricordo di aver sfogliato febbrilmente quei volumi, in preda a un potere stregonesco che scaturiva soprattutto dal rapporto fra i racconti ancora sconosciuti e le immagini che li corredevano, li anticipavano, li suggerivano, per poi spiegarli compiutamente una volta letti e assimilati: in questo si svela la complessità e la fisionomia speciale del libro per ragazzi, in inglese *picture book*, quindi, esempio perfetto e costante di iconotesto<sup>13</sup> fin dalle sue origini, ancor prima di Comenio.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Vengono in mente, a questo proposito, le parole di Cristina Campo, che al tema ha dedicato vari testi, a cominciare dal celebre saggio *Attenzione e poesia*, ora in *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987, dove l’autrice fa spesso riferimento alle immagini e ai simboli delle fiabe. Cfr. in partic.: R. Taioli, *Poesia e attenzione in Cristina Campo*, sul sito *Cristina Campo.it*, <http://www.cristinacampo.it/public/roberto%20taioli%20%20poesia%20e%20attenzione%20in%20cristina%20%20campo.pdf>.

<sup>13</sup> Sul rapporto, anzi la consustanzialità, fra *picture book* e iconotesto, cfr. Baroni, *Leggere la letteratura illustrata* cit., p. 13 e *passim*.

<sup>14</sup> L’*Orbis sensualium pictus* (*Il mondo visibile in immagini*, 1658) di Iohannes Amos Comenius (1592-1670), considerato ‘il primo libro illustrato per l’infanzia’, è in realtà preceduto da una vasta seppur marginale – rispetto all’editoria canonica – produzione di oggetti di lettura con elementi costituiti da immagini (in area inglese, gli *hornbooks*, i *battledores* e i *chapbooks*; cfr. A. Petrina, *Prima della letteratura per l’infanzia: il tardo Medioevo e la prima età moderna*, in A. Petrina e L. Tosi (a cura di), *Dall’ABC a Harry Potter*, Bononia University Press, Bologna 2011).

L'albo, o *picture book* secondo la dicitura anglosassone, ha la specificità di un vero e proprio linguaggio, con meccanismi e risorse espressive e narrative proprie. Non sono libri come gli altri, solo arricchiti da figure; sono un particolare tipo di libro. La cui lettura richiede una grammatica specifica che non si esaurisce in una competenza visiva, nel saper guardare le immagini, ma nel saper far dialogare insieme tutte le informazioni (estetiche, narrative, contenutistiche, emotive) che emergono dalla compenetrazione costante fra parola, immagine, grafica, oggetto libro. Solo tenendo presente simultaneamente questi quattro livelli si impara a leggere l'albo illustrato.<sup>15</sup>

Senza volerlo, senza saperlo, era questo che facevo davanti a quei volumi: tenevo presente quei livelli per me sconosciuti, scoprendo, ma prima ancora imparando ad apprezzare, la qualità specifica del libro fatto di parole e immagini – e di due in particolare, i più persistenti nella memoria: *Il bel Biancospino*<sup>16</sup> e *Le leggende del Graal*.<sup>17</sup>

Si trattava, come avrei scoperto in seguito, di due classici anomali, non convenzionali, classici “non canonici”, non presenti cioè nel novero dei capolavori tipici di un'epoca ma nemmeno in quello, più ristretto e selezionato, delle collane di libri per ragazzi, a riprova del fatto che le scelte della “Scala d'Oro” erano peculiari e talvolta imprevedibili. *Le leggende del Graal* erano tratte da due libretti wagneriani, *Parsifal* e *Lohengrin*.

Sappiamo bene quanto Wagner fosse stato un idolo della *fin de siècle* e dei primi decenni del Novecento, nonché un nume tutelare del Simbolismo, ma la sua fama era scomoda e sospetta. Soprattutto perché era entrata a far parte – e una parte non trascurabile – dell'ideologia del nazismo esoterico. La scelta di inserire il suo richiamo nella collana poteva suonare sinistro. Ma più che una concessione obliqua alla temperie dell'epoca sarebbe forse opportuno considerarla come un tentativo di sterilizzazione del pensiero di un grande artista, compiuto da Errante e Palazzi con intenti pacificatori quanto filologici, per dimostrare la distinzione e la lontananza di Wagner da qualunque suo utilizzo postumo, fanatico e bieco. Inoltre, l'attrattiva delle storie graaliche faceva presa sulla fantasia degli adulti come dei giovani lettori; allora come oggi, dal momento che l'emblema enigmatico della coppa sacra non ha mai smesso di sedurre.

<sup>15</sup> Hamelin (a cura di), *Ad occhi aperti: Leggere l'albo illustrato*, Donzelli, Roma 2012, p. IX.

<sup>16</sup> *Il bel Biancospino*, leggenda di Victor Hugo narrata da Fernando Palazzi e illustrata da Gustavino, UTET, Torino 1934 (più edizioni negli anni successivi, fino al 1970).

<sup>17</sup> *Le leggende del Graal*, narrate da D. Valeri e illustrate da V. Nicoùline, UTET, Torino 1934 (anche in questo caso, più riedizioni fino al 1970). I riferimenti testuali che seguiranno sono ai due volumi citati.

Più originale ancora è la scelta di un’opera poco nota di Victor Hugo, peraltro già presente nella “Scala d’Oro” con *I miserabili*. Il volume non contiene indicazioni d’origine, quindi, per lunghissimi anni dopo aver letto *Il bel Biancospino*, ho cercato di capire da quale delle tante opere del poeta francese provenisse, e l’ho scoperto solo per caso, trovando in una libreria una moderna edizione del racconto,<sup>18</sup> che costituisce il ventunesimo capitolo dell’opera *Le Rhin* (1842).<sup>19</sup>

Fernando Palazzi firmava personalmente l’adattamento, nella sezione “Per i ragazzi di anni otto”, illustrato da Gustavino, particolarmente a suo agio nell’atmosfera medievaleggiante della narrazione hugoliana. Nel frontespizio, con tocco gentile, l’artista traccia l’immagine bicroma di un piccolo angelo snello e reclinato, che tiene in mano il fuso e il filo del destino, sullo sfondo di un castello turrito di foggia nordica. È il Fato, appunto, il protagonista del racconto; il Fato e gli errori, le superbie,

<sup>18</sup> V. Hugo, *La leggenda del bel Pécopin e della bella Bauldour*, a cura di C. Manfredi, Passigli, Firenze 1995. L’incontro con questo piccolo e raro volume era stato fortuito, anche perché il legame fra i nomi “Biancospino” e “Pécopin” non è immediato: era stato il nome dell’autore a guidarmi nella scoperta, e a farmi ritrovare così insieme l’origine e una nuova versione, integrale, del racconto della mia infanzia, privo però del lieto fine nella versione primitiva. La delusione non ha comunque attenuato l’entusiasmo per la soluzione di un vecchio interrogativo: da dove proveniva la leggenda? Sono ricerche oggi rese molto facili dalla rete. C’è da dire, inoltre, che la scelta di inserire il racconto nella collana UTET era molto probabilmente dettata dalla riproposizione del testo hugoliano proprio in date molto prossime all’edizione per ragazzi: nel 1909 era uscita una versione di Federico Verdinois (Napoli, Società Editrice Partenopea), seguita da un’altra, pubblicata ben due volte nei primissimi anni Trenta: quella di Luigi Servolini (Urbino, Regio Istituto di Belle Arti, 1931, poi Roma, Formiggini, 1932).

<sup>19</sup> *Le Rhin* è una raccolta di epistole fittizie che formano una sorta di guida turistica della regione renana (come gli scritti di Mark Twain sul Mississippi, per intenderci). La lettera XXI è la storia di Pécopin e della sua promessa sposa, Bauldour. Il racconto uscì ben presto in edizione separata (*Le Beau Pécopin*, Hachette, Paris 1857). Omaggio e insieme parodia della letteratura cortese medievale, è descritto dal suo autore nella prefazione come *conte bleu*, ovvero *conte de fées*, pervaso di ironia voltairiana e di uno spirito beffardo che nella versione per ragazzi si dirada, ma non del tutto. Cfr., tra i vari contributi critici: A. Bouloumié, *Les Échos d’une légende: la chasse fantôme dans “La Légende du beau Pécopin et de la Belle Bauldour”* (“*Le Rhin*” de Victor Hugo), in C. Shinoda (dir.), *Iris, Outre Monde Europe et Japon : actes du colloque de l’Université de Nagoya*, 1998, n° 18, 1999, pp. 177-188; F. Chenet, *Une contre-fable: “La Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour” ou Hugo lecteur de La Fontaine*, in M. Bideaux, J.-C. Brunon, M.-M. Fragonard, J.-N. Pascal (dirs.), *Fables et fabulistes: Variations autour de La Fontaine*, Éditions InterUniversitaires, Paris 1992, pp. 251-269; H. Rossi, *Romanesque et aspects autobiographiques dans “La Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour”* (“*Le Rhin*” de Victor Hugo), in A. Spiquel (dir.), *Victor Hugo et le roman*, Lettres Modernes Minard, Paris 2005.

i capricci umani. Lo stesso castello, in quadricromia, avvolto dalle luci rosate del tramonto, è presente nella prima pagina insieme al giovane eroe su un cavallo bianco, affiancato dalle armi del suo casato e dagli oggetti inerenti alla sua passione: la caccia.

Le immagini seguenti descrivono l'incontro di due ragazzi in vesti povere, ed è facile intuire il *tópos* classico del *déguisement*: la pastorella e lo spazzacamino sono infatti Biancospino e Baldusa, i due fidanzati che vogliono conoscersi al di là degli schermi dell'etichetta e poi resteranno a lungo separati l'uno dall'altra, nell'antica tradizione del distacco che risale almeno al romanzo ellenistico, forma a cui la vicenda di Pécopin deve numerosi elementi tipici (il viaggio esotico, gli impedimenti a catena, l'intervento di avversari umani e sovranaturali, la prigionia, la fuga ecc.).

Nelle prime due pagine, affrontate, del terzo capitolo, compaiono due personaggi bizzarri, che alterano il tono idilliaco e leggiadro delle immagini: un bracciere dall'aria losca, minaccioso nel suo gesto che preannuncia vendetta, e un nano barbuto che fugge da una finestra dopo aver lasciato una stanza nel caos. Il bracciere è dipinto di rosso e suggerisce rabbia, livore, aggressività. Il nano ha la barba verde com'è descritta nel testo, in cui si nascondono due episodi cruciali per la vicenda che diventano noti solo al lettore del capitolo; la doppia immagine li fa presagire, ma con estrema discrezione, e ampliando unicamente le parole del titolo: «Dove si parla d'un bracciere screanzato, d'un nano filosofo e di ricchi preparativi di nozze».

L'immagine seguente è di nuovo lieta e mostra i due fidanzati in un abbraccio, ma su di loro si alza in volo un rapace notturno, mentre sullo sfondo si profila una nuvola scura. E nel disegno che correda il nuovo capitolo si vede Biancospino, in abiti da caccia, che si inoltra da solo in una fitta foresta.

Da qui in poi le immagini si intridono di esotismo: sottili falci di luna, turbandi, narghilè, cupole, minareti. Capiamo che l'eroe sta compiendo un lungo viaggio, incontra sceicchi, califfi, sultani e favorite di harem, uccellacci insidiosi, angeli e diavoli. Mentre sogna l'amata lontana, lo aspetta uno gnomo sovrano all'ingresso del Bosco dei Passi Perduti. E a trattenere una schiera di cani feroci, si scopre un bracciere dall'aria efferata. Intuiamo che la passione venatoria ha trascinato Biancospino nel corteo della temibile Caccia Selvaggia, evocata da figure bestiali e sinistre, cespugli infuocati, scalpitare di cavalli imbizzarriti, rospi umanizzati, demoni caprigni, vampiri, mastini dalle fauci spalancate, grotte in selve tenebrose. Infine, un immenso palazzo d'Oriente appare in una notte di blu persiano e spalanca le sue porte per far entrare il giovane cavaliere, al cospetto di celebri personaggi spettrali: i più grandi cacciatori della storia, da Nembrot al re Astolfo di Lorena, da Odino all'imperatore Enrico l'Uccellatore, dalla regina Ogiva alla dea Diana.

Tutta questa parte del racconto si richiama con precisione al mito nordico della Schiera Furente. Leggendo la storia di Biancospino, incontravo così, per la prima volta, un enigmatico tema del folklore europeo che percorre tutto il Medio Evo,

espandendosi dalla Germania alla Scandinavia fino alla zona alpina e appenninica. Che cosa avrà portato il protagonista del racconto fino al palazzo delle ombre e come riuscirà a tornare sui suoi passi fino al castello di Falkenburg, dove lo aspetta Baldusa, è il segreto che si nasconde tra le pagine del volume, che da quel punto in poi si riempie di figure dolenti (il promesso sposo e la sua amata) o in preda a risate sardoniche (i fantasmi venatorii, certe figure mascherate, sinistri Arlecchini, e di nuovo il perfido bracciere).

Infine, su un ponte levatoio si erge una quercia «cresciuta troppo in fretta» come ci avverte il titolo del diciottesimo capitolo; nella sala dimenticata di un castello, una vecchia fila all’arcolaio; e un decrepito cacciatore si specchia nelle acque di un ruscello, disperato.

Che rapporti avranno con i protagonisti della storia? Aleggiasulla sua fine una nuvola di malinconia irrimediabile. Ma l’ultima immagine è un blasone araldico, o un cartiglio stilizzato, in cui stendardi al vento e piogge di rose accompagnano il passaggio di un corteo nuziale: accompagna due innamorati che si tendono le mani cavalcando due destrieri bianchi.

Anche solo osservando queste illustrazioni, senza conoscere il testo, il lettore è guidato attraverso una mutevole fantasmagoria di tempi e situazioni di estremo fascino, che si susseguono con un ritmo malioso, inquietante. Le immagini offrono un irresistibile invito al testo e una sua definizione insieme precisa ed elusiva; non concedono sosta all’osservatore che le scorre e rendono quasi affannoso il piacere dell’atto di voltare pagina. Strano a dirsi, o forse non troppo strano, la lettura del testo autentico di Hugo mi è sembrata, tanti anni dopo, per così dire monca. Mi sottraeva la voce delle immagini e non mi ha lasciato, sinceramente, alcun tipo di ricordo: era in qualche modo *imperfetta*. Per quanto sottile, ironica, elegante, sapiente e corrosiva, con il suo umorismo nero, la scrittura suonava stranamente opaca. Di certo, a renderla scintillante, era stata l’arte di Gustavino, a cui ha dedicato soavi pagine nostalgiche Antonio Faeti nel suo volume sui *figurina*i dei libri per ragazzi:

Il *locus* del sogno di Gustavino è preferibilmente il Medio Evo. Egli rielabora e colora questa sua ipotetica era, gremisce le tavole con armigeri, cavalli, menestrelli, donzelle. Il suo gotico, però, non ha le inquiete sfumature di quello di Doré. [...]L’universo di Gustavino assume più spesso toni ariosteschi. Il segno libero e creativo di questo disegnatore inventa e rinnova le situazioni, in uno sfrenato susseguirsi di vicende che non si collegano a un tempo determinato, ma si svolgono nell’eterea dimensione inventata di un racconto senza confini, ambientato in un paesaggio immenso che quasi non muta le sue connotazioni. Sembra che Gustavino riuscisse a stabilire un rapporto con i cavalieri, le fate e gli orchi, attraverso l’incanto onirico con cui Ippolito Nievo fa rivivere i fantasmi di lontane vicende, nella cucina del castello di Fratta.

Come Carlino fanciullo, Gustavo Rosso, viaggiando nella memoria, ricomponi e sfuma i contorni di un sabba in cui si agitano gli oggetti quotidiani, rompendo gli schemi di un territorio domestico che non riesce più a costringere e a inibire, ma anzi serve da punto di partenza per un libero e avventuroso cammino. Almeno in un senso Gustavino era anche consapevole del suo ruolo di mago-evocatore che offre all'infanzia un intero repertorio di visioni. Egli, infatti, era esigentissimo con i tipografi che dovevano riprodurre le sue opere: rinunciava anche a parte del suo compenso, purché si tentasse, con ogni mezzo, di riprodurre perfettamente tutte le sue tavole. Anche per lui, come per un buon numero di altri figurinai, "La Scala d'Oro" della UTET rappresentò un tramite ideale, tipograficamente adattissimo a contenere le sue tavole, senza tradirle, ma anzi esaltando la finezza dei loro contorni e l'eleganza del segno. Illustrò sedici volumi della collana, componendo in essi un omogeneo e serrato catalogo di tutte le sue più tipiche figure. Sfogliando questi volumi, si può conoscere interamente il mondo di Gustavino, perché anche il loro contenuto aderisce perfettamente alle intenzioni del disegnatore.<sup>20</sup>

Sempre a Gustavino si deve una tavola particolarmente importante, che diventa il risguardo di vari volumi della "Scala d'Oro".<sup>21</sup>

Profondamente diversa è l'impostazione delle immagini di Nicoùline. Il frontespizio delle *Leggende del Graal* mostra un calice splendente sormontato da una colomba, e mi era molto familiare perché avevo appena fatto la Prima Comunione. La storia di *Parsifal* è introdotta dal disegno di un castello squadrato e stupefacentemente costruito su una roccia vertiginosa. Le illustrazioni dell'artista comprendono capilettera istoriati, con blasoni araldici, chiavi pontificie e corone comitali; hanno la stessa ispirazione medievale dei disegni di Gustavino ma si tratta qui di un Medio Evo raggelato, pervaso di luci dell'Est, spesso tinto di sangue arterioso (le bicromie in rosso e nero delle sfilate di cavalieri, le armi, la lancia che ha ferito Amfortas, i riccioli corvini di Kundry sono costantemente legati al cruento).

Nicoùline ricorre spesso a simmetrie, immagini modulari che si ripetono, come nei mosaici di Bisanzio. I sandali con nastri incrociati delle donne e dei pastori alludono sempre all'iconismo russo che appartiene alla formazione dell'illustratore. I cavalieri che escono all'improvviso dal bosco, davanti ai quali Parsifal bambi-

<sup>20</sup> A. Faeti, *Guardare le figure: Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia* [1972], Einaudi, Torino 2001, pp. 363-364 (cfr. anche le pp. precedenti e successive, 357-366).

<sup>21</sup> Ivi, p. 363: «Nell'immagine si vede un ippogrifo che vola accanto a un dirigibile, componendo quasi un manifesto in cui è espressa una precisa ideologia. L'animale alato – cioè l'elemento fantastico – domina tutto lo spazio e rende approssimativo e banale il mezzo meccanico, ridotto alla pochezza espressiva delle sue semplici dimensioni tecnologiche». In seguito alla tragedia dello Zeppelin Hindenburg, che prese fuoco nei cieli del New Jersey il 6 maggio 1937, il dirigibile dell'illustrazione venne sostituito con un aereo da guerra.



no si inginocchia, hanno la potenza di certe inquadrature dell’*Aleksandr Nevskij* di Eisenstein.

Anche i boschi dagli alberi altissimi e dritti fanno pensare inevitabilmente alle vegetazioni della taiga. Una delle caratteristiche di Nicoùline sono le ombre tetre e parlanti dei personaggi rappresentati; gli arti (mani, avambracci) escono dal buio come in una seduta spiritica, e spesso brandiscono pugnali. Gli elementi naturali sono sempre definiti con grazia puntuale e contrastano con la cupezza degli interni. Le immagini sono a volte drammaticamente spezzate dal filo della pagina e assumono così un dinamismo particolare, cristallizzato, da fumetto di un tempo (il *Prince Valiant* di Harold Foster). Più spesso, le figure assumono l’inflessibilità delle icone.

L’impressione generale, per me, era quella di trovarmi di fronte a qualcosa di *estraneo* (rispetto alla familiarità intensa che suscitavano le raffigurazioni di Gustavino). Eppure era proprio quella forma aliena delle case e degli abiti a rapirmi, come lo slancio in altezza dei personaggi, i corpi affusolati delle dame che salgono la scalea della cattedrale, nell’ottavo capitolo, e sembrano «un volo di colombe» come recita la didascalia. L’edificio sopra di loro è sterminato, svetta con la sua verticalità gotica, annienta.

Sulla soglia del tempio, la perfida Ortruda (con quel nome, poi...) strappa la collana di diamanti dal collo di Elsa e calpesta le gemme; finirà malissimo. Nel dodicesimo capitolo, «avviluppata in un nero manto, i foschi capelli irti come serpi attorno al viso livido», viene trafitta da venti spade in un solo punto. La sequenza ha la teatralità enfaticizzata del cinema muto. E mute, volutamente, sono le immagini di Nicoùline, che sembrano distogliersi dal compito di raccontare una storia ma impongono, severe, di andare a scoprirla nelle parole del libro, perché si rinchiudono inesorabilmente nella loro reticenza. Questo è un altro modo, antitetico rispetto a quello di Gustavino, ma ugualmente efficace, per indurre all’esercizio della lettura, scopo fondamentale della grande collana.



*Figg. 1-2: Illustrazioni di Gustavino da Il bel Biancospino (Collezione privata).*

remo assai allegramente il tempo, a raccogliere diamanti e a cibarci di radici!

Biancospino non rispose nulla: gli dispiaceva contrariare il vecchio nelle sue illusioni, ma d'altra parte quel programma di vita non gli garbava affatto, e specie lo sposalizio con la negra. Pensò anzi con più amore alla sua bella Baldusa lontana, e sospirò. Inoltre quel



vecchio con tutti i suoi miracoli gli pareva un po' tocco nel cervello: forse la solitudine glielo aveva sconvolto.

Perciò, appena calata la notte, fuggì.

Errò a lungo, di paese in paese. Cam-



*Figg. 3-4: “Altre illustrazioni tratte da Gustavino da Il bel Biancospino (Collezione privata).”*



## *(Re-)Illustrare i classici nel nuovo Millennio*

Silvia Baroni  
Università di Messina

### *1. Esistono ancora collane di “classici illustrati”?*

Raramente l'adattamento dei classici in illustrazione viene preso in conto dalla critica letteraria,<sup>1</sup> malgrado studi seminali, tra i quali spicca *Rethinking the Novel/Film Debate* di Kamilla Elliott,<sup>2</sup> abbiano individuato nelle illustrazioni dei romanzi dei precursori degli adattamenti cinematografici.

L'atto di adattare un testo letterario in libro illustrato è infatti una pratica antica che spesso ha portato a casi di «reillustrazione», ossia «un phénomène [...] consistant à illustrer à une autre époque un texte déjà illustré par le passé».<sup>3</sup> Gli adattamenti in libri illustrati offrono quindi la possibilità di analizzare il fenomeno della trasposizione in chiave intramediale, intermediale e transmediale – a seconda che si tratti di un passaggio da testo a libro illustrato o da edizione (originale) illustrata a edizione illustrata. Che si tratti di primo un adattamento di un testo in libro illustrato o di un fenomeno di reillustrazione, le immagini in questione sono interessanti nel loro essere indice della ricezione dell'opera a una determinata soglia temporale, nel loro essere il prodotto di un preciso sistema editoriale culturalmente e storicamente connotato.

I motivi che portano a (re)illustrare in testo sono molteplici. Dopo Gutenberg, l'illustrazione rimane un segno di distinzione, un costoso 'ornamento' destinato ad impreziosire i classici e i best sellers. Nel corso dell'Ottocento il mercato delle edizioni illustrate si espande: con l'ampliamento del pubblico e la capillarizzazione del sistema scolastico nascono delle serie illustrate destinate ai diversi gruppi di lettori – bambini, donne, la media borghesia. Una tendenza che si assesta e perdura nel

<sup>1</sup> Cfr. K. Newell, *Adaptation and Illustration: A Cross-Disciplinary Approach*, in Thomas Leitch (ed.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, 2017, pp. 477-493.

<sup>2</sup> K. Elliott, *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge UP, Cambridge 2003.

<sup>3</sup> M. Cartron, *Introduction*, «Littératures classiques», 108.2 (2022), p. 1 [« [...] un phénomène [...] che consiste nell'illustrare, in un altro momento storico, un testo precedentemente già illustrato»].

Novecento, con esempi quali “La Scala d’oro”, qui analizzata da Massimo Scotti. A cavallo dei due secoli, si assesta un’idea di illustrazione abbastanza precisa: a seconda della sede editoriale, l’illustrazione viene trattata come una traduzione del testo scritto, che non ‘aggiunge’ nulla se non un elemento estetico – è il caso delle edizioni ‘popolari’ –, oppure come una preziosa interpretazione realizzata da un grande artista – riservata ai libri di lusso.<sup>4</sup>

Se nel corso dell’Otto e Novecento le edizioni illustrate sono destinate a un pubblico variegato, uno sguardo agli scaffali delle librerie e biblioteche basta a far balzare all’occhio che oggi l’illustrazione è destinata in larga parte ai *picturebook* e alla letteratura *young adult*. Viene dunque spontaneo chiedersi se gli anni Zero abbiano fatto tramontare l’abitudine di illustrare le opere letterarie per un pubblico adulto, se e come la pratica di (re)illustrare un testo abbia acquisito nuovi significati.

Il presente articolo si propone di fare un catalogo delle case editrici italiane che hanno dedicato una collana ai classici illustrati per adulti dal Duemila a oggi. Non un *close reading* dunque sulle immagini e sul loro rapporto con il testo, ma uno sguardo sulla produzione contemporanea focalizzato sul paratesto e sul peritesto delle opere illustrate. Lo scopo di questa analisi è infatti l’analisi della funzione che viene attribuita all’immagine: come viene presentata la scelta di illustrare i classici dalle case editrici? Quali formati vengono preferiti? Quali strategie iconotestuali vengono messe in atto, come vengono spiegate ai lettori?<sup>5</sup>

## 2. Case editrici e collane di classici illustrati per adulti

Sono quattro le collane editoriali aperte dopo il 2000 che raccolgono classici illustrati per adulti: “I classici della letteratura” dell’Istituto della Enciclopedia Italiana; “Spleen” di Neri Pozza; la serie “Baobab” dei Classici Oscar Mondadori; “Classici BUR Deluxe” di Rizzoli. In questa sezione mi occuperò delle collane di Treccani, Neri Pozza e Mondadori, mentre dedicherò un sottocapitolo a parte ai “Classici BUR Deluxe” di Rizzoli, sia per la corposità del catalogo, sia per la particolarità del progetto editoriale.

Iniziamo dalle due collane che in realtà sono “spurie”, “Baobab” di Oscar Mondadori e “Spleen” di Neri Pozza. “Baobab” ospita classici illustrati e non, mentre “Spleen” non solo contiene libri non illustrati ma è eterogenea anche nei titoli,

<sup>4</sup> Mi permetto di rimandare al mio *Leggere la letteratura illustrata. Pratiche e voci (1830-1890)*, edizioni del Verri, Milano 2024 per approfondimenti su questo punto.

<sup>5</sup> In questa catalogazione si è scelto di non prendere in considerazione la collana Millenni di Einaudi in quanto nata nel secondo Novecento: la sua veste editoriale appartiene a logiche e pratiche legate a quel periodo storico.

che spaziano dalle biografie e memoir, tutte presentate come “Un anno con...” (per es.: *Un anno con Jane Austen* di Liliana Rampello, 2025) alla letteratura contemporanea (per es.: Elizabeth Kolbert, *Alfabeto per un pianeta da salvare*, illustrato da Wesley Allsbrook, 2024).

### 2.1. La collana “Spleen” di Neri Pozza

I classici illustrati sono cinque (Tab. 1): *La vita davanti a sé* di Roman Gary, *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Erich Maria Remarque, *Il grande Gatsby* di Francis Scott Fitzgerald, *Canto di Natale* di Charles Dickens e *Bartleby lo scrivano* di Hermann Melville.

Interessante è la scelta di Roman Gary, generalmente meno conosciuto rispetto agli altri quattro scrittori, come prima pubblicazione della collana (2018). Così come *Niente di nuovo sul fronte occidentale* non è una presenza scontata tra gli illustrati. Sorprendono meno invece il *Bartleby* di Melville – che, come mostra l’articolo di Viviana Triscari in questo volume è stato più volte trasposto in immagini fisse nel corso del Novecento –, il *Gatsby* di Fitzgerald, più volte trasposto in libri illustrati e *graphic novel*, e il *Canto di Natale* di Charles Dickens, del quale ormai non si contano più le operazioni di reillustrazione. Solo Dickens e Gary vengono illustrati dallo stesso artista, Manuele Fior, mentre per gli altri tre la parte iconografica è commissionata a Marco Cazzato (Remarque), Sonia Cucculelli (Fitzgerald) e Antonello Silverini (Melville).

Dalle descrizioni che troviamo nel catalogo di Neri Pozza, emerge chiaramente che all’illustrazione viene conferito un valore principalmente estetico:

Manuele Fior [...] ha deciso di illustrare l’opera con splendide immagini che offrono [...] la possibilità di ammirare anche con lo sguardo uno dei capolavori della narrativa francese contemporanea. (dalla descrizione di *La vita davanti a sé*)

Marco Cazzato [...] illustra l’opera di Remarque con splendide immagini che restituiscono pienamente la drammaticità e l’intensità di un conflitto che, dominato dalla tecnica e da un impiego di mezzi di distruzione mai visto prima, segnò la fine della vecchia Europa (dalla descrizione di *Niente di nuovo sul fronte occidentale*)

Le illustrazioni di Sonia Cucculelli [...] realizzano magnificamente l’immaginazione visiva di ogni lettore che si avvicini a quest’opera [...]. (dalla descrizione per *Il grande Gatsby*)  
[...] grazie alle splendide illustrazioni di Manuele Fior [...]. (dalla descrizione per *Canto di Natale*)

A corredo della presente edizione, i toni seppia delle splendide illustrazioni di Antonello Silverini danno un volto e un corpo ai luoghi e ai protagonisti di questa storia metafisica [...]. (dalla descrizione per *Bartleby lo scrivano*)

È evidente che la dimensione più enfatizzata sia quella estetica: «splendide illustrazioni» è il sintagma che ricorre in ognuna di queste descrizioni.

L'immagine è 'bella', realizzata da artisti affermati che permettono di «ammirare con lo sguardo» il classico che hanno illustrato. Poco viene detto dello stile personale degli artisti, o delle scelte tecniche, dei temi o personaggi che il disegnatore ha deciso di mettere in risalto attraverso le sue tavole.



Fig. 1: C. Dickens, Canto di Natale, ill. di M. Fior; coll. "Spleen", Neri Pozza, Milano 2022, copertina.



Tab. 1: Catalogo della collana “Spleen” di Neri Pozza

<b>Autore</b>	<b>Titolo</b>	<b>Data di pubblicazione</b>	<b>Illustratore</b>	<b>Descrizione dalla pagina dell’editore<sup>6</sup></b>
Romain Gary [pubblicato sotto lo pseudonimo di Émile Ajar]	<i>La vita davanti a sé</i>	2018	Manuele Fior	Manuele Fior, uno dei più importanti illustratori del nostro tempo, collaboratore del «New Yorker» e autore di opere oggetto di numerosi riconoscimenti, ha deciso di illustrare l’opera con splendide immagini che offrono, soprattutto ai lettori più giovani, la possibilità di ammirare anche con lo sguardo uno dei capolavori della narrativa francese contemporanea.
Erich Maria Remarque	<i>Niente di nuovo sul fronte occidentale</i>	2020	Marco Cazzato	Marco Cazzato, uno dei più importanti illustratori italiani, prestigioso collaboratore di numerose riviste, giornali ed editori nazionali e internazionali, illustra l’opera di Remarque con splendide immagini che restituiscono pienamente la drammaticità e l’intensità di un conflitto che, dominato dalla tecnica e da un impiego di mezzi di distruzione mai visto prima, segnò la fine della vecchia Europa.

<sup>6</sup> In questa colonna sono riportati degli estratti dalla descrizione disponibile per ogni titoli nella pagina della collana “Spleen. Grandi narrazioni illustrate” (<https://neripozza.it/catalogo/collana/13>) ad eccezione di *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, che non è presente nel catalogo Neri Pozza ma è acquistabile dai siti delle librerie come Feltrinelli (<https://www.lafeltrinelli.it/niente-di-nuovo-sul-fronte-libro-erich-maria-remarque/e/9788854521339>).

Francis Scott Fitzgerald	<i>Il grande Gatsby</i>	2021	Sonia Cucculelli	Le illustrazioni di Sonia Cucculelli, che corredano il volume, realizzano magnificamente l'immaginazione visiva di ogni lettore che si avvicini a quest'opera capace di condensare mirabilmente in sé le aspirazioni e i conflitti che caratterizzarono la parte più irrequieta del secolo scorso.
Charles Dickens	<i>Canto di Natale</i>	2022	Manuele Fior	Questo «libriccino» – nelle parole di Dickens – che, più di ogni altra favola natalizia, ha travalicato epoche, paesi e culture viene riproposto qui in una nuova preziosa edizione, grazie alle splendide illustrazioni di Manuele Fior e alla nuova traduzione di Massimo Ortelio, per raccontare nuovamente ai lettori di ogni età la storia del vecchio Ebenezer Scrooge, avarissimo e misantropo, il cui animo arido viene redento, come per miracolo, da quattro fantasmi spaventosi durante la notte di Natale.
Herman Melville	<i>Bartleby lo scrivano</i>	2023	Antonello Silverini	A corredo della presente edizione, i toni seppia delle splendide illustrazioni di Antonello Silverini danno un volto e un corpo ai luoghi e ai protagonisti di questa storia metafisica, che ha aperto il cammino alla letteratura esistenzialista e dell'assurdo. Un classico che a ogni rilettura non cessa mai di sorprendere, di alimentare dilemmi, di porre interrogativi sul senso del tutto.

## 2.2. La collana “Baobab” di Oscar Mondadori

Anche la “Baobab” si presenta come una collana ‘mista’. È composta da tre diverse linee: gli Oscar Classici, gli Oscar Moderni e gli Oscar Saggi:

Come i baobab nella savana gli Oscar Baobab sono volumi che segnano il cammino. Si stagliano, segnaletici, nel paesaggio circostante e insieme costituiscono un’ideale biblioteca di libri unici. BAOBAB sono Oscar Moderni, Oscar Classici e Oscar Saggi creati secondo una sartoria editoriale su misura: volumi cartonati di grandi dimensioni che hanno un’anima ricca e multiforme come plurali sono i temi che intendono raccontare. [...] Ma nell’anima degli Oscar Baobab c’è un’altra cifra distintiva che è tutta iconografica: sono testi arricchiti da illustrazioni, testimonianze fotografiche e materiali inediti. Libri che vanno coraggiosi verso nuove possibilità di publishing.<sup>7</sup>

La collana su cui ci soffermiamo è quella degli “Oscar Classici”, che raccoglie «i libri tascabili che continuano ad appassionare chi li ha letti e amati, ma anche chi deve ancora scoprire le storie più belle e intramontabili della letteratura italiana e straniera».<sup>8</sup> Non tutti i classici pubblicati in collana sono illustrati, ma il numero di iconotesti è maggiore, per un totale di dieci titoli su tredici:

1. Fëdor Dostoevskij, *Memorie dal sottosuolo*, ill. di Flavio Costantini, 2018.
2. William Shakespeare, *Macbeth*, ill. di Ferenc Pintér, 2018.
3. Carlo Collodi, *Pinocchio*, ill. Di Emanuele Luzzati, 2018.
4. Lewis Carroll, *Alice nel Paese delle Meraviglie*, ill. di Emanuele Luzzati, 2018.
5. Jack London, *Il richiamo della foresta*, ill. di Nicola Magrin, 2019.
6. Charles Dickens, *Canto di Natale*, ill. di Luca Caimmi, 2020.
7. Gustave Doré, *La Divina Commedia di Dante Alighieri. Guida visuale al poema dantesco*, 2021.
8. James M. Barrie, *Peter Pan e Wendy*, ill. di Emanuele Luzzati, 2021.
9. Vamba, *Il giornalino di Gian Burrasca*, ill. di Andrea Rauch, 2021.
10. Alessandro Manzoni, *I Promessi sposi*, ill. di Francesco Gonin, 2025.

Oltre a una compresenza di generi letterari diversi, non sempre illustrati, la recente pubblicazione dei *Promessi sposi* corredata dai disegni di Gonin provenienti dall’edizione originale della Quarantana apporta un nuovo elemento disomogeneo, ossia la decisione di riprodurre illustrazioni originali invece di disegni appositamente commissionati per la collana come è stato fatto per otto classici – le illustrazioni

<sup>7</sup> Dalla presentazione della collana pubblicata sul sito dell’editore: <https://www.oscar-mondadori.it/i-nostri-libri/oscar-baobab/>.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

di Doré per la *Divina Commedia* sono una terza categoria di illustrazione: sono un esempio di reillustrazione di particolare successo, che viene continuamente ristampato e riproposto al pubblico, una sorta di ‘classico’ dei libri illustrati. Non solo: se andiamo a leggere la descrizione di questi classici illustrati, notiamo che sono proprio *I Promessi Sposi* e la *Commedia* ad avere una descrizione del rapporto che si instaura tra testo e immagine, mentre nulla viene detto per gli altri classici illustrati:

[...] Le illustrazioni sono brani di testo manzoniano, non meno delle righe di scrittura. E non meno di esse, veicolano allusioni e citazioni, malignità e ammiccamenti: che la scrittura potenziano, e persino integrano. Laddove, come il testo scritto, si prestano a più livelli di lettura. Secondo quella facilità difficile, che è la cifra di Manzoni.<sup>9</sup>

Pubblicate grazie al lavoro di decine di artigiani tra il 1861 e il 1868, le incisioni di Gustave Doré per la *Divina Commedia* riscossero da subito un grande, meritato successo, tanto da imprimere i regni d’oltretomba nell’immaginario di più generazioni. [...] Impareggiabile resta la capacità di Doré di creare paesaggi inediti, dai mostruosi antri infernali mai toccati dal sole alla luminosità rarefatta dell’Empireo. Questo volume riproduce in forma integrale le centotrentacinque tavole, legando le immagini con didascalie narrative che consentono di ripercorrere il viaggio dantesco “leggendo” le illustrazioni [...].<sup>10</sup>

Per *Canto di Natale* si può risalire a un approfondimento pubblicato dalla redazione in cui intervengono anche la traduttrice, Stella Sacchini, e l’illustratore, Luca Caimmi, che spiega l’uso del bianco nei suoi disegni per l’opera.<sup>11</sup> Un altro articolo viene dedicato a Emanuele Luzzati e alla sua carriera di illustratore.<sup>12</sup> Le pagine di *Macbeth* e *Pinocchio* non vengono corredate da descrizioni ma offrono un anteprima di alcune immagini.<sup>13</sup> Il peritesto risulta dunque meno efficace rispetto a “Spleen” nel pubblicizzare questa operazione editoriale.

<sup>9</sup> <https://www.oscarmondadori.it/libri/i-promessi-sposi-alessandro-manzoni-2/>.

<sup>10</sup> <https://www.oscarmondadori.it/libri/la-divina-commedia-di-dante-alighieri-gustave-dore/>.

<sup>11</sup> Redazione Oscar, “*Canto di Natale*”: la magia di Charles Dickens in una nuova edizione illustrata. Le illustrazioni di Luca Caimmi e la nuova traduzione di Stella Sacchini fanno rivivere il capolavoro dickensiano: <https://www.oscarmondadori.it/approfondimenti/canto-di-natale-la-magia-di-charles-dickens-in-una-nuova-edizione-illustrata/>.

<sup>12</sup> Redazione Oscar, Emanuele Luzzati: alla scoperta delle sue illustrazioni a 100 anni dalla nascita. Una mostra per ricordare il grande maestro di scenografie, illustrazioni e film d’animazione: <https://www.oscarmondadori.it/approfondimenti/emanuele-luzzati/>.

<sup>13</sup> <https://www.oscarmondadori.it/libri/macbeth-illustrato-william-shakespeare/>; <https://www.oscarmondadori.it/libri/pinocchio-illustrato-carlo-collodi/>.



Fig. 2: J. London, *Il richiamo della foresta*, ill. di N. Magrin, coll. “Baobab – Classici Oscar”, Mondadori, Milano 2019, copertina.

### 2.3. “I Classici Treccani” dell’Istituto della Enciclopedia Italiana

L’opera “I Classici Treccani” (2011-2012), realizzata dall’Istituto della Enciclopedia Italiana in occasione del 150° anniversario dell’Unità d’Italia, diretta da Carlo Ossola, è composta da 16 volumi dedicati ai grandi classici della letteratura italiana:

1. Giovanni Boccaccio, *Decameron*; a cura di Maurizio Fiorilla (2011)
2. Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*; a cura di Corrado Bologna (2011)
3. Dante Alighieri, *Commedia*; a cura di Carlo Maria Ossola (2011)
4. Niccolò Machiavelli, *Il Principe; Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*; a cura di Giorgio Inglese (2011)
5. Francesco Petrarca, *Canzoniere; Rerum vulgarium fragmenta; Frammenti; Rime disperse*; a cura di Rosanna Bettarini (2011)
6. Marco Polo, *Il Milione* nell’edizione di Giovanni Battista Ramusio; testo a cura di Francesco Ursini (2012)
7. Ugo Foscolo, *Opere*; a cura di Christian Del Vento (2012)

8. Galilei Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, a cura di Andrea Battistini (2012)
9. Luigi Pirandello, *Opere*; a cura di Franca Angelini (2012)
10. Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*; a cura di Giacomo Jori (2012)
11. Giovanni Verga, *Opere*; a cura di Francesco De Cristofaro (2012)
12. Giosuè Carducci, *Prose, Poesie*; a cura di Emma Giammattei (2012)
13. Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*; a cura di Carlo Maria Ossola (2012)
14. Carlo Goldoni, *Opere*; a cura di Stefano Tomassini (2012)
15. Gabriele D'Annunzio, *Maia; Alcyone*; a cura di Cristina Montagnani (2012)
16. Giacomo Leopardi, *Opere*; a cura di Francesca Fedi (2012)

La scelta di questi autori è chiaramente legata alla storia dell'identità culturale italiana:

Un panorama di autori e di pagine che esalta la varietà e la modulazione regionale del sentire italiano e del farsi dell'Italia: la Toscana delle “tre corone” e di Machiavelli, base di lingua e di riflessione morale e politica essenziale per la modernità europea; la Venezia di Goldoni, la Lombardia di Manzoni, la Sicilia di Verga e Pirandello, altrettante “stazioni” del viaggio italiano attraverso i Lumi, il romanticismo, il realismo, e poi la pluralità di poetiche del Novecento.<sup>14</sup>

Vista la ricorrenza che la pubblicazione vuole celebrare, “I Classici Treccani” si presentano come un'edizione di lusso. È un'edizione limitata, cui tomi sono «stampati al torchio piano cilindrico»<sup>15</sup> in 1499 esemplari, lussuosamente rilegata a mano:

I volumi sono rilegati in pelle con 5 nervi pieni sul dorso, titoli in oro su dorso e piatto anteriore. Sul piatto anteriore di ogni volume è incastonato un prezioso bassorilievo che riproduce la storica scultura dell'aquila in bronzo dorato, scelta da Giovanni Treccani e realizzata nel 1925 per rappresentare l'appena nato Istituto Treccani. Il bassorilievo è stato ottenuto da coniazione su lastra in ottone, laminata in oro zecchino giallo, con modellazione realizzata da un maestro scultore. Le pagine, infine, sono in carta Magnani Biblos e carta delle Cartiere Sicars, prodotta esclusivamente per Treccani e corredata della filigrana con il logo dell'Istituto.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Dalla pagina di presentazione Treccani: [https://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/I\\_Classici\\_Treccani.html](https://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/I_Classici_Treccani.html).

<sup>15</sup> Da I. Tedesco, *I Classici Treccani illustrati da Paladino*, pubblicato sul sito Treccani: [https://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Paladino\\_Classici.html](https://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Paladino_Classici.html).

<sup>16</sup> *Ibidem*.

L'apparato iconografico è stato commissionato a un unico artista, Mimmo Paladino: in ognuno dei volumi sono inserite 224 immagini e nelle prime cento copie di ognuno si trovano anche due acqueforti, raffiguranti una il ritratto dell'autore classico e l'altra un'immagine significativa dell'opera.

In una bellissima e generosa intervista, Giorgio Bacci invita Mimmo Paladino a condividere le sue riflessioni su cosa significhi illustrare un classico oggi. Particolarmente interessante è la risposta che dà l'artista a proposito di un commento di Bacci sul disegno del Mago Atlante («potente nella sua corposa materia verde, sembrano avere una forza ctonia, impastate di terra, e comunicano al lettore un senso di ricerca delle origini») per l'*Orlando furioso* della Treccani:

M.P. – Sicuramente, però io non ho questa profonda conoscenza del testo. La conoscenza avviene un po' come per l'*Ulisse* di Joyce, che tutti dicono di avere letto ma nessuno l'ha letto veramente, pedissequamente, dalla prima all'ultima riga. Piuttosto, lo si percorre, lo si incontra, poi si torna indietro, poi si rivà avanti. Per me la letteratura deve avere un po' questo senso, di mobilità, e non di fissità narrativa. La grande letteratura per lo meno, non il raccontino dell'ultimo romanziere. La grande letteratura sperimentale, anche antica, è qualcosa nella quale continuamente si possono mettere le mani, anche aprendo una pagina a caso e leggendo una frase a caso, e questo può essere utile alla costruzione di qualcos'altro. Mi annoierebbe il percorso filologico, di significati che non possono essere altri. Sì, giustamente, c'è anche questo aspetto, però da pittore mi comporto diversamente, rubo quello che mi può servire per ottenere un'immagine. Un atteggiamento quasi rabadomantico. Per questo, ritornando ancora al Don Chisciotte, credo sia una figura emblematica: perché lui è un rabadomante, erra per questa pianura, incontra ma non sa, vede una cosa per un'altra. È un po' l'artista, no?! Perciò alla fine è diventato uno dei miei preferiti.<sup>17</sup>

Molto interessante è l'idea del mestiere di illustratore che emerge da queste parole di Mimmo Paladino: il disegnatore come «rabadomante» che erra tra le pagine del testo e «rub[a] ciò che serve per ottenere l'immagine», la letteratura come essenzialmente 'mobile', «nella quale continuamente si possono mettere le mani». Paladino rivendica il diritto di saltare le pagine, direbbe Pennac, di non essere un filologo quanto un lettore che può essere colpito anche da una singola frase. Le parole dell'artista riescono così a mettere in luce il lavoro di interpretazione che è alla base del processo illustrativo: paragonando il disegnatore a un ladro errante, Paladino mina di fatto

<sup>17</sup> G. Bacci, "Trovare un'immagine sorprendente". Intervista a Mimmo Paladino, «Arabeschi», 2, luglio-dicembre 2013, pp. 112-113: <http://www.arabeschi.it/uploads/pdf/2014/Intervista%20Paladino.pdf>.

il concetto di illustrazione come analogia, difendendo così l'idea, insita sin dal *livre de peintre* ottocentesco, di un'illustrazione come interpretazione attiva e creativa.

### 3. I “Classici BUR Deluxe” di Rizzoli

La Collana “Classici BUR Deluxe” di Rizzoli è stata aperta nel 2014. Sulla pagina internet dell'editore viene presentata con queste parole:

CLASSICI BUR DELUXE Il piacere di leggere un classico accompagnato da illustrazioni ricercate e di pregio. Nata nel 2014 e pensata per offrire ai lettori il piacere della lettura di grandi classici senza tempo in edizioni illustrate e preziose, anche da regalo, la collana Classici BUR Deluxe è caratterizzata da una cartotecnica raffinata (brossura con sovraccoperta con carta Astrosilver), un prezzo di copertina contenuto e apparati iconografici di corredo differenti per ogni libro, spaziando tra la ricerca di tavole fuori diritti e il recupero di edizioni antiche a vere e proprie commissioni artistiche. Tra i titoli di spicco l'*Inferno* di Dante con le illustrazioni di Lorenzo Mattotti, la *Divina Commedia* con le tavole di Federico Zuccari in un'edizione in collaborazione con le Gallerie degli Uffizi, l'apprezzatissima edizione dei *Fiori del male* di Charles Baudelaire pubblicata in occasione del bicentenario della nascita dell'autore con le illustrazioni che l'artista Carlos Schwabe creò per un'edizione delle poesie pubblicata nel 1900, i principali romanzi di Jane Austen con le illustrazioni dell'artista vittoriano Hugh Thomson, le *Fiabe* di Perrault illustrate da Gustave Doré e molti tra i più grandi capolavori della letteratura mondiale. Tra le operazioni su commissione citiamo il *Bambi* di Felix Salten illustrato dall'artista e regista di animazione Simone Massi e le *Storie giapponesi di paura* di Lafcadio Hearn illustrate dall'artista e fumettista Elisa Menini.

Da questo peritesto si evince che la collana non raccoglie solo illustrazioni commissionate appositamente per questo progetto editoriale (Tab. 2). Rizzoli sceglie una formula mista in cui i classici vengono illustrati non solo da disegni realizzati su commissione ma anche da illustrazioni originali – è il caso di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, corredata dai disegni di Tenniel, e dei *Promessi sposi*, che riportano le vignette della prima edizione della Quarantana – o da altri oggetti artistici – quadri, bozzetti, miniature – che non erano nate come illustrazioni di questi testi, ma che Rizzoli sceglie di inserire come illustrazione – il caso più recente è l'*Uno, nessuno e centomila* di Pirandello illustrato dalle opere di René Magritte.

Visto il nutrito catalogo, sarà interessante in futuro ritornare su questa collana per osservare quale canone di libri illustrati abbia instaurato Rizzoli con questo progetto.



Nella maggior parte dei volumi di può trovare un piccolo commento alle illustrazioni nei risvolti della sovracoperta, che mettono in evidenza quale aspetto dell'opera abbia ispirato l'illustratore. Ne riporto alcuni, a titolo d'esempio:

In questa edizione di pregio il romanzo simbolo dell'estetismo viene impreziosito dalle decorazioni e dalle immagini di Henry Keen, uno dei maggiori illustratori dell'epoca, in grado di ricreare al meglio l'atmosfera decadente della Londra vittoriana del XIX secolo, e di dare vita al personaggio più affascinante e controverso creato da Oscar Wilde.<sup>18</sup>

Questa edizione del capolavoro di Jules Verne è impreziosita dalle centoundici illustrazioni degli artisti Riou e de Neuville, poi incise da Hildibrand, pubblicate nel 1871: come ci racconta nella sua prefazione il fumettista Antonio Serra, uno dei padri di Nathan Never e appassionato conoscitore dei mondi di Verne, da quel momento "il mondo cambia per sempre, un veicolo indimenticabile e un protagonista misterioso e affascinante riempiono di passione e ammirazione i lettori di tutto il mondo".<sup>19</sup>

Le pagine di questa edizione, che si arricchisce di una scelta di opere di René Magritte, sprigionano tutta la visionarietà di Pirandello: tra i quadri più celebri e affascinanti, e altri sorprendenti e meno conosciuti, il surrealismo dello scrittore siciliano si sposa all'immaginario del pittore belga, trascinando il lettore in un viaggio misterioso nella contraddittorietà dell'esistenza, e fra le sue "centomila" sfumature di verità.<sup>20</sup>

Questa edizione pregiata di un classico della letteratura mondiale è arricchita e impreziosita dalle fini illustrazioni di Edmund Garrett, che sorprendono per l'efficacia con cui sanno trasmettere, in pochi tratti, l'intimità di una conversazione sussurrata davanti a un camino, e il gelo di una corsa disperata nella brughiera.<sup>21</sup>

In questa edizione le atmosfere cupe immerse nella notte dei Non-Morti sono impreziosite dalle sublimi illustrazioni di Wilfried Sätty, che accompagnano il lettore in una vicenda in cui l'orrore e la minaccia assillano i protagonisti, in un crescendo di emozioni che conduce fino alle soglie dell'incubo.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> Dal risvolto di O. Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, illustrazioni di Henry Keen, 2018.

<sup>19</sup> Dal risvolto di J. Verne, *Ventimila leghe sotto i mari*, con le illustrazioni di Riou e de Neuville, 2025.

<sup>20</sup> Dal risvolto di L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, con le opere di René Magritte, 2025.

<sup>21</sup> Dal risvolto di C. Brontë, *Jane Eyre*, con le illustrazioni di Edmund H. Garrett, 2016.

<sup>22</sup> Dal risvolto di B. Stocker, *Dracula*, 2020.

Non in tutte le introduzioni ai testi contengono invece una spiegazione o un commento alle illustrazioni scelte per quell'opera. Tra le eccezioni figura l'*Introduzione* di Sonia Chiodo, preannunciata dal risvolto:

I personaggi rivivono nelle splendide miniature del XIV e XV secolo che impreziosiscono questa edizione e che sono presentate dal testo introduttivo di Sonia Chiodo: illustrazioni capaci di racchiudere in una sola immagine la morale della novella raccontata e allo stesso tempo di contenere ogni aspetto della narrazione nei suoi più minuziosi dettagli.<sup>23</sup>

Sonia Chiodo non si limita a ricordare la stretta relazione che da subito il testo di Boccaccio tesse con l'immagine, ma, grazie ad alcuni esempi mirati, fornisce un'utile indicazione al lettore di oggi su come vanno lette queste immagini. Prendiamo il suo commento alla novella di ser Cepparello da Prato, racconto che «induce a riflettere su un tema centrale della società medievale: il culto delle reliquie dei santi»:

La letteratura agiografica dell'epoca non lesina infatti esempi di uomini e donne devoti, venerati come santi subito dopo la morte, alle tombe dei quali veniva riconosciuto un potere taumaturgico "per contatto". Le miniature che accompagnano il racconto delle avventure di ser Cepparello sono un'importante testimonianza visiva di questi usi e orientano anche la riflessione del lettore, affiancando (e dunque evidenziando il contrasto) tra il momento della menzognera confessione del malfattore a quello della sincera devozione popolare all'interno della chiesa, accompagnata e sollecitata dalle preghiere e dalla predicazione dei religiosi.<sup>24</sup>

Interventi come questo di Sonia Chiodo non sono affatto comuni nelle introduzioni alle opere illustrate, ma sono necessarie per storicizzare l'immagine e le pratiche di lettura del linguaggio visivo.

<sup>23</sup> Dal risvolto di G. Boccaccio, *Le più belle novelle del Decameron*, miniature del XIV e XV secolo, introduzione di Sonia Chiodo, 2013.

<sup>24</sup> S. Chiodo, *Introduzione* in G. Boccaccio, *Le più belle novelle del Decameron* cit., p. 11.

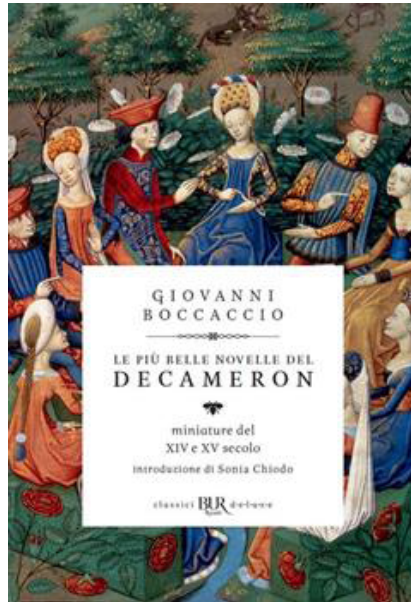


Fig. 3: G. Boccaccio, *Le più belle novelle del Decameron*, con miniature del XIV e XV secolo, coll. “Classici BUR Deluxe”, Rizzoli, Milano 2018, copertina.

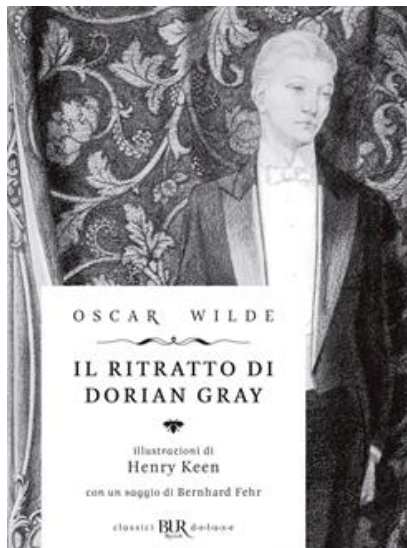


Fig. 4: O. Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, con ill. di H. Keen, coll. “Classici BUR Deluxe”, Rizzoli, Milano 2018, copertina.



Fig. 5: C. Baudelaire, I fiori del male, ill. di C. Shwabe, coll. “Classici BUR Deluxe”, Rizzoli, Milano 2021, copertina.

Tab. 2: Catalogo dei “Classici BUR Deluxe” di Rizzoli

Titolo	Autore	Data	Illustratore	Note
<i>I racconti del mistero</i>	Edgar Allan Poe	2014	Harry Clarke	
<i>Inferno</i>	Dante Alighieri	2014	Lorenzo Mattotti	
<i>Purgatorio</i>	Dante Alighieri	2014	Milton Glaser	
<i>Paradiso</i>	Dante Alighieri	2014	Moebius	
<i>Il naso – Il cappotto</i>	Nikolaj Gogol’	2015	Altan	
<i>Peter Pan</i>	James M. Barrie	2015	Arthur Rackham e F. D. Bedford	

<i>Alice nel Paese delle Meraviglie</i>	Lewis Carroll	2015	John Tenniel	Titolo completo: <i>Alice nel paese delle meraviglie-Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò</i>
<i>Masha e Orso e altre fiabe russe</i>	Aleksandr Puškin; Aleksandr Afanasev	2015	Ivan Bilibin	
<i>Frankenstein</i>	Mary Shelley	2015	Lynd Ward	
<i>Moby Dick</i>	Herman Melville	2015	Rockwell Kent	
<i>Le mille e una notte</i>	AAVV	2016	Edmund Dulac	
<i>La regina delle nevi e altri racconti</i>	Hans Christian Andersen	2016	Edmund Dulac	
<i>Emma</i>	Jane Austen	2016	Hugh Thomson	
<i>Jane Eyre</i>	Charlotte Brontë	2016	Edmund H. Garrett	
<i>Favole</i>	Esopo	2016	Edward J. Detmold	
<i>Il libro della giungla</i>	Rudyard Kipling	2016	Edward J. E. Charles M. Detmold	
<i>Il richiamo della foresta</i>	Jack London	2016	Abigail Rorer	
<i>Sogno di una notte di mezza estate; Romeo e Giulietta</i>	William Shakespeare	2016	Arthur Rackham	
<i>Canto di Natale</i>	Charles Dickens	2017	P. J. Lynch	
<i>Cime tempestose</i>	Emily Brontë	2017	Fritz Eichenberg	
<i>Fiabe</i>	Jacob e Wilhelm Grimm	2017	Arthur Rackham	
<i>Fiabe</i>	Charles Perrault	2017	Gustave Doré	

<i>I Promessi sposi</i>	Alessandro Manzoni	2017	Francesco Gonin	Ill. originali
<i>Orgoglio e pregiudizio</i>	Jane Austen	2018	Hugh Thomson	
<i>Fiabe irlandesi</i>	(raccolte da) James Stephen	2018	Arthur Rackham	
<i>Il ritratto di Dorian Grey</i>	Oscar Wilde	2018	Henry Keen	
<i>Le più belle novelle del Decameron</i>	Giovanni Boccaccio	2018	“miniature del XIV e XV secolo”	
<i>Lo schiaccianoci</i>	E. T. A. Hoffmann	2018	Sanna Annukka	
<i>Walden ovvero Vita nei boschi</i>	Henr David Thoreau	2018	?	
<i>Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde</i>	Robert L. Stevenson	2018	S. G. Hulme Beaman	
<i>Miti greci</i>	AAVV	2019	“Con gli affreschi di Pompei ed Ercolano”	
<i>La ballata del vecchio marinaio</i>	Samuel T. Coleridge	2019	Gustave Doré	
<i>La macchina del mondo. Gli scritti rivoluzionari sulla natura e la tecnica</i>	Leonardo da Vinci	2019	“Con i disegni originali dell’autore”	
<i>Il Profeta</i>	Kahlil Gibran	2019	“Con le illustrazioni dell’autore”	Ill. originali
<i>La Locandiera</i>	Carlo Goldoni	2019	“Con i dipinti di vedutisti veneziani”	
<i>Notre-Dame de Paris</i>	Victor Hugo	2019	“Con le illustrazioni dell’epoca”	
<i>La scienza in cucina e l’arte di mangiar bene</i>	Pellegrino Artusi	2020	Augusto Majani [Nasica]	

<i>David Copperfield</i>	Charles Dickens	2020	Frederick Barnard	
<i>Dracula</i>	Bram Stoker	2020	Wilfried Sätty	
<i>Emma</i>	Jane Austen	2020	Hugh Thomson	
<i>Piccole donne</i>	Louisa May Alcott	2021	Ramona Iurato	
<i>La Divina Commedia</i>	Dante Alighieri	2021	Federico Zuccari [88 ill. del 1738]	
<i>I Fiori del male</i>	Charles Baudelaire	2021	Carlos Shwabe	
<i>Se accendono le stelle. Le liriche</i>	Vladimir Majakovskij	2021	El Lissitzky	Ill. originali
<i>Le avventure di Pinocchio</i>	Carlo Collodi	2022	Roland Topor	
<i>Madame Bovary</i>	Gustave Flaubert	2022	John Austen	
<i>Amleto</i>	William Shakespeare	2022	John Austen	
<i>Bambi. Storia di una vita nel bosco</i>	Felix Salten	2023	Simone Massi	
<i>Ragione e sentimento</i>	Jane Austen	2023	Hugh Thomson	
<i>Storie giapponesi di paura. Yokai, yurei, obake e altre creature spaventose</i>	(selezione di) Lafcadio Hearn	2023	Elisa Menini	
<i>Mansfield Park</i>	Jane Austen	2024	Hugh Thomson	
<i>La Metamorfosi</i>	Franz Kafka	2024	“con le opere di” Egon Schiele	
<i>Le notti bianche</i>	Fëdor Dostoevskij	2024	“con le opere degli” Impressionisti russi	
<i>Racconti del folklore giapponese</i>	(selezione di) Lafcadio Hearn	2024	“con stampe artistiche giapponesi” (Utamaro, Kuniyoshi e Hokusai)	

<i>Ventimila leghe sotto i mari</i>	Jules Verne	2025	Riou e de Neuville, poi incise da Hildibrand, pubblicate nel 1871	
<i>Uno, nessuno e centomila</i>	Luigi Pirandello	2025	“Con le opere di René Magritte”	
<i>I miti di Cthulhu. Divinità aliene e culti blasfemi</i>	Howard P. Lovecraft	2025	Pastaacolazione	

#### 4. Conclusione

In conclusione, abbiamo visto come nel nuovo Millennio alcune case editrici stiano continuando la tradizione del libro illustrato adattando la veste editoriale al gusto del pubblico moderno e facendo leva su artisti affermati che propongono delle immagini dotate di un certo valore estetico. In questo senso, l'illustrazione sembra sopravvivere nelle edizioni di lusso, come nei “Classici Treccani”, e nelle collane che offrono una buona qualità nella carta e nella veste tipografica a prezzi accessibili e in formato medio-grande (“Spleen”, “Classici BUR Deluxe”, “Baobab”). A eccezione dei “Classici Treccani”, le collane sono in maggior parte ‘spurie’, ossia contengono anche libri non illustrati, classici ma anche novità editoriali di prosa o saggistica (“Spleen” e “Baobab”), illustrazioni commissionate appositamente per la collana ma anche immagini provenienti da altri iconotesti o da altre arti visive (“Classici BUR Deluxe”).

Dai paratesti e dai peritesti che abbiamo analizzato emerge che l'illustrazione viene presentata ancora come una traduzione in segno visivo del testo scritto che enfatizza il tema o il personaggio che ha portato quel titolo nel pantheon dei classici. Gli strumenti forniti per leggere l'immagine diversamente, per storicizzarla o per toglierla dalla metafora dell'analogia, sono rari. Da questa prospettiva, si può affermare che il paratesto e il peritesto del libro illustrato italiano contemporaneo stanno continuando a proporre un'idea di illustrazione che la vede isolata dal testo scritto nel suo essere un segno appartenente prevalentemente alla dimensione estetica. Come numerosi saggi di questo volume dimostrano, spetta al *close reading* mostrare come leggere l'illustrazione nel suo essere parte integrante dell'iconotesto.



### III. I classici illustrati



## *Petrarca illustrato nel XVIII secolo*

Fabio Forner  
Università di Verona

L'edizione del *Rime* uscita a Modena nel 1711 per cura di Lodovico Antonio Muratori, una fra le più importanti della prima metà del Settecento, è priva di illustrazioni.<sup>1</sup> Ciò è significativo, perché mostra chiaramente come il Modenese, e i successivi editori che ristamparono i versi di Petrarca, non sentirono il bisogno di aggiungere immagini, né per la parte dedicata al *Canzoniere* – e ciò stupisce relativamente – né per quella riservata ai *Trionfi*, che godevano di una tradizione iconografica più ampia.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Così il titolo completo *Le rime di F. Petrarca riscontrate co' i testi a penna della libreria Estense, e coi fragmenti dell'originale d'esso poeta. S'aggiungono le Considerazioni rivedute e ampliate d'Alessandro Tassoni, le Annotazioni di Girolamo Muzio e le Osservazioni di L. A. Muratori, Bartolomeo Soliani stamp. ducale, Modena 1711*. Su quest'edizione: K. Ley, *Die Drucke von Petrarca's "Rime" 1470-2000: synoptische Bibliographie der Editionen und Kommentare, Bibliotheksnachweise*, in Zusammenarbeit mit C. Mundt-Espín, C. Krauss, Olms, Hildesheim [etc.] 2002, pp. 346-348; A. P. Fuksas, *L'edizione muratoriana delle Rime di Petrarca: un esempio "preistorico" di critica delle varianti d'autore*, «Critica del testo», 6.1 2003, pp. 9-29; R. Bonfatti, *Le vie del commento: le osservazioni muratoriane alle rime del Petrarca* [Dissertation thesis], Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Dottorato di ricerca in Italianistica, XX Ciclo, esame finale 2008. DOI 10.6092/unibo/amsdottorato/1144", in particolare pp. 181-228; A. P. Fuksas, *Etimologia e origine della lingua poetica nelle considerazioni di L. A. Muratori sulle Rime di Petrarca*, «Versants», 61.2, 2014, pp. 29-41.

<sup>2</sup> Sull'illustrazione dei *Trionfi* rimando solo a: L. Battaglia Ricci, *Immaginario trionfale: Petrarca e la tradizione figurativa*, in C. Berra (ed.), *I 'Triumph' di Francesco Petrarca*, Cisalpino, Milano pp. 255-298; M. Ciccuto, *Questioni di iconografia intorno ai Triumph*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 33.2, 2004, pp. 55-60; A. Labriola, *Da Padova a Firenze: l'illustrazione dei Trionfi*, in *Francesco Petrarca, I Trionfi. Commentario* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 174), Castelvetro di Modena 2012, pp. 59-115, con la bibliografia citata in particolare alla n. 36. In generale ampia è la bibliografia sul tema dell'illustrazione delle opere di Petrarca, a cominciare dagli studi di V. Masséna, P. D'Essling, E. Müntz, *Pétrarque, ses études d'art, son influence sur les artistes*, Gazette des beaux-arts, Paris 1902. Molti studiosi hanno notato una minor disponibilità di illustra-

Come dichiarato dallo stesso Muratori, uno dei motivi che lo indussero ad approntare una nuova edizione dei *Rvf* era proprio la scarsa reperibilità dell'opera sui banchi dei librai.<sup>3</sup> La stessa situazione era già stata evidenziata alla fine del XVII secolo dagli Accademici della Crusca.<sup>4</sup> In effetti, per il Seicento il catalogo di Klaus Ley, conta solo 51 edizioni delle *Rime*; di queste, poche erano ritenute affidabili. Fra le eccezioni spiccava la stampa curata dall'Ubalдини, impressa a Roma da Grignani nel 1642, già rara ai tempi del Muratori; ma anche questa particolare edizione era priva di corredo iconografico.<sup>5</sup> Una fra le migliori con qualche illustrazione – si tratta di

zioni per il *Canzoniere*; imprescindibili gli studi di Joseph B. Trapp, *The iconography of Petrarch in the age of Humanism*, «Quaderni Petrarqueschi», 9-10, 1992-1993, pp. 45-46; Id., *Petrarch's Laura: The Portraiture of an Imaginary Beloved*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 64, 2001, pp. 55-192; Id., *Studies of Petrarch and his influence*, Pindar, London 2003. Sui ritratti di Petrarca si veda la bella scheda di S. Urbini, *Il ritratto di Petrarca e i suoi prototipi iconografici* (<https://www.petrarcaonline.it/percorsi/14800/il-ritratto-di-petrarca-e-i-suoi-prototipi-iconografici-2> ultima consultazione il 15/6/2025). Con particolare attenzione al *Canzoniere* si vedano i contributi di: L. Battaglia Ricci, *Illustrare un canzoniere. Appunti*, «Cuadernos de Filología Italiana», número extraordinario 2005, pp. 41-54; S. Nicolini, *Due codici delle Rime di Petrarca e la loro decorazione*, «Rara Volumina», 1-2, 2010, pp. 9-20, tav. I-V: 11; G. Zava, *L'iconografia petrarchesca* cit.; L. Marcozzi: *Illustrare Petrarca nei primi anni del Cinquecento. Due stampe figurate della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in B. Huss, F. Pich (hrsg. von), *Petrarchism, paratexts, pictures. Petrarca e la costruzione di comunità culturali nel Rinascimento*, Cesati, Firenze 2022, pp. 325-354; A. Torre, *Riscritture verbosive e cooperazione interpretativa del Canzoniere. L'Aldina 1514 della Chatsworth House Library*, in *ivi*, pp. 355-380; B. Huss, *Illustrationen der Laura-Liebe zwischen Allegorie und Autoreflexion in Liebesallegorien: Spielformen eines altneuen Faszinationstyps zwischen Abstraktion und Hyperkonkretion*, edited by Susanne Köbele, Tim Huber and Tatiana Hirschi, De Gruyter, Berlin, Boston 2024, pp. 93-110.

<sup>3</sup> Cfr. Muratori, Prefazione, in Muratori (ed.), *Le rime di Francesco Petrarca riscontrate*, cit., p. vi: «L'essere divenuto oramai troppo raro, e difficile a trovarsi il libro delle *Considerazioni* del Tassoni sopra le *Rime* del Petrarca, mi fece conoscere, quanto sarebbe tornato in vantaggio e comodità de i letterati il ristamparlo». Nel secolo dei Lumi la prima edizione completa delle *Rime* è proprio quella muratoriana del 1711; l'edizione italiana precedente risaliva al 1687 (*Il Petrarca di nuovo ristampato, & diligentemente corretto. Con argomenti di Pietro Petracchi*, appresso li Guerigli, Venezia; cfr. Ley, *Die Drucke* cit., p. 343).

<sup>4</sup> G. B. Zannoni, *Storia della Accademia della Crusca*, Tipografia del Giglio, Firenze 1848 (A. Forni, Sala Bolognese 1980), p. 77: «Tutta l'estate del 1697 fu da essi e da altri affezionati accademici impiegata in vari studi, che la ristampa del Petrarca e del vocabolario riguardavano». Cfr. K. Ley, *Die Drucke* cit., p. IX. Cfr. anche Bonfatti, *Le vie del commento* cit., pp. 140-144.

<sup>5</sup> Cfr. Ley, *Die Drucke* cit., pp. 338-39; Fuksas, *L'edizione muratoriana* cit., in partic. pp. 15-22; Bonfatti, *Le vie del commento* cit., in partic. pp. 149-178.

poche immagini e poste a corredo dei soli *Trionfi* – è l'edizione stampata a Venezia da Nicolò Misserini per la prima volta nel 1610.<sup>6</sup>

Dunque, l'edizione muratoriana del 1711 si inserisce in una tradizione a stampa che vede le *Rime* petrarchesche, e in particolare il *Canzoniere*, diffondersi in edizioni prive di apparati iconografici, o solo parcamente illustrate, così come in generale era avvenuto per i manoscritti, con poche miniature poste in apertura del *Canzoniere* o prima della sua seconda parte.<sup>7</sup> Ma anche dopo la stampa muratoriana, il panorama non muta. Un'edizione molto accurata e di grande successo, quella approntata dai Volpi, presso Comino, a Padova nel 1722, poi riproposta da diversi editori, non è illustrata.<sup>8</sup> Il lavoro dei fratelli Volpi è lodato e ammirato in tutto il Settecento per la correttezza del testo e l'ampiezza dei paratesti. Il libro è pensato in particolare per un pubblico di dotti, come ribadito più volte nella prefazione, che dichiara i tre motivi per cui è stato realizzato: in primo luogo, onorare la città di Padova i cui editori, dopo la prima edizione petrarchesca del 1472, non avevano più stampato l'opera del poeta laureato; in secondo luogo, ristabilire la correttezza del testo; per finire, restituire al pubblico dei lettori l'opera volgare di Petrarca nella sua integrità, quindi senza le censure alle quali fu sottoposta dopo la Riforma e il Concilio di Trento. Soprattutto questo terzo motivo ebbe un peso non indifferente nella preparazione della stampa.<sup>9</sup> L'impronta erudita è poi attestata, come accennato, dai cospicui apparati, fra i quali si mette particolarmente in luce il ricco catalogo delle edizioni a stampa fino ad allora venute alla luce e ancora oggi prezioso per gli studiosi.<sup>10</sup>

Per quanto qui interessa, non priva di rilievo è anche un'edizione che si rivolgeva a un pubblico ben diverso: *Il Petrarca con note date la prima volta in luce ad utilità de' giovani che amano la poesia*, in Feltre, presso Odoardo Foglietta, 1753.<sup>11</sup> Se da un lato essa è pensata per una platea di giovani, che forse almeno oggi siamo portati a credere avrebbe gradito qualche rama a illustrazione del testo, d'altro canto è certo che le immagini avrebbero reso troppo costose le copie dell'opera proprio per quel pubblico di giovani per il quale erano state pensate. Il testo era infatti destinato a un uso scolastico, e veniva pertanto arricchito con note di commento anonime, ma in se-

<sup>6</sup> Cfr. Ley, *Die Drucke* cit., pp. 327-28.

<sup>7</sup> Cfr. Trapp, *The Iconography of Petrarch* cit., pp. 11-74; Battaglia Ricci, *Illustrare un canzoniere* cit., pp. 41-54.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 348-356.

<sup>9</sup> *Le rime di m. F. Petrarca riscontrate con ottimi esemplari stampati, e con uno antichissimo testo a penna*, Comino, Padova 1722, senza numerazione di pagina.

<sup>10</sup> Fra i preziosi e rari documenti pubblicati nella prefazione, spicca il testamento di Petrarca (ibi, pp. XLIX-LV). Il catalogo delle edizioni è a pp. LXIV-CIV.

<sup>11</sup>. Cfr. Ley, *Die Drucke* cit., pp. 369-373.

guito attribuite al canonico Sebastiano Pagello.<sup>12</sup> L'edizione ebbe un certo successo, come è testimoniato da altre due ristampe dell'anno successivo.<sup>13</sup>

Per tornare però alle opere illustrate, un piccolo cambiamento si constata con *Le rime di Petrarca riscontrate con ottimi esemplari stampati...*, Venezia, Giuseppe Bortoli 1739, testo ripresentato poi nelle *Rime di mess. Francesco Petrarca*, in Venezia, appresso il Remondini, 1751.<sup>14</sup> Nella pagina che precede il frontespizio si ha un interessante rame di Carlo Orsolini che rappresenta Petrarca che contempla Laura in un medaglione: la raffigurazione è apparsa dare inizio a una «emancipazione della figura di Laura», rappresentata in eleganti abiti moderni, che guarda Petrarca dall'alto, in un ritratto di forma ovale (Fig. 1).<sup>15</sup> Nulla di rilevante da un punto di vista iconografico propongono le altre due ben note edizioni delle *Rime* petrarchesche della prima metà del secolo, quelle curate da Pierantonio Serassi e da Luigi Bandini.<sup>16</sup>

Il vero cambio di passo si nota con *Le Rime del Petrarca, brevemente esposte per Lodovico Castelvetro, edizione corretta, illustrata, ed accresciuta, così come dalla seguente Prefazione apparisce*, Venezia, presso A. Zatta, 1756, 2 vol. in-4° (Fig. 2).<sup>17</sup>

<sup>12</sup> Cfr. A. Marsand, *Biblioteca petrarchesca formata, posseduta, descritta ed illustrata* ..., P. E. Giusti, Milano 1826, p. 104; A. Hortis, *Catalogo delle opere di Francesco Petrarca esistenti nella Petrarchesca Rossettiana di Trieste aggiuntavi l'iconografia della medesima*, Appolonio & Caprin, Trieste 1874, p. 78.

<sup>13</sup> Ley, *Die Drucke* cit., pp. 369-372.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 360-361; pp. 367-368.

<sup>15</sup> Cfr. M. Zanucchi, *Autorschaftsmetamorphosen – die Petrarca-Ikonographie vom 16. bis zum 19. Jahrhundert als autorstiftende Porträtpolitik*, in M. A. Terzoli, S. Schütze (Hrsg.), *Petrarca und die bildenden Künste: Dialoge, Spiegelungen, Transformationen*, De Gruyter, Berlin 2021, pp. 378-379. Simile il rame che appare in *Rime di mess. Francesco Petrarca*, Venezia, Remondini, 1751 (cfr. Ley, *Die Drucke* cit., pp. 367-68).

<sup>16</sup> F. Petrarca, *Le rime di M. Francesco Petrarca, coi migliori esemplari diligentemente riscontrate e corrette* [ed. Pierantonio Serassi], Pietro Lancellotti, Bergamo 1746 e 1752 2° ed. (cfr. Ley, *Die Drucke* cit., pp. 362-63 e 369-70); *Rime di mess. Francesco Petrarca riscontrate e corrette sopra ottimi testi a penna coll'aggiunta delle varie lezioni e d'una nuova vita dell'autore* [ed. L. Bandini], all'Insegna d'Apollo, si vende da G. Pagani, Firenze 1748 (cfr. Ley, *Die Drucke* cit., pp. 364-366).

<sup>17</sup> Indispensabile su questa edizione il volume A. Giacomello, F. Nodari (a cura di), *Le Rime del Petrarca: un'edizione illustrata del Settecento* (Venezia, Antonio Zatta, 1756), Regione autonoma Friuli-Venezia Giulia, Centro di catalogazione e restauro dei beni culturali, Passariano, Comune, Biblioteca civica Attilio Hortis Trieste, LEG, Gorizia 2003. Cfr. in partic.: R. Tissoni, *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento* (Dante e Petrarca), Antenore, Padova 1993, pp. 31-39; Ley, *Die Drucke* cit., pp. 373-375; A. Torre, *Vedere versi: un manoscritto di emblemi petrarcheschi* (Baltimore, Walters Art Museum, ms. W476), La stanza delle scritture, Napoli 2012, ad indicem.



Fig. 1: Rame di C. Orsolini in *Le rime di Petrarca riscontrate con ottimi esemplari stampati...*, Venezia, Giuseppe Bortoli 1739.

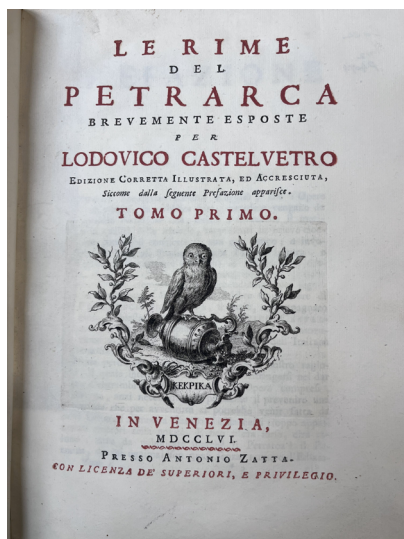


Fig. 2: Rame da *Le Rime del Petrarca, brevemente esposte per Lodovico Castelvetro, edizione corretta, illustrata, ed accresciuta, così come dalla seguente Prefazione apparisce*, Venezia, presso A. Zatta, 1756.

Sulla scorta dei solidi studi già pubblicati, si può affermare che siamo davanti ad una impresa editoriale senza precedenti a livello europeo:<sup>18</sup> basti vedere l'ampio catalogo degli associati al primo e al secondo tomo.<sup>19</sup> Mi soffermo sull'editore, Antonio Zatta. Così Mario Infelise: «Zatta avviò un'intensissima attività editoriale segnata da titoli di ottima qualità e buon successo di vendite, contraddistinta tra l'altro da un'organica collaborazione con i maggiori illustratori del tempo, che rimase sempre la cifra specifica della produzione di Zatta».<sup>20</sup> Egli diventò *de facto* lo stampatore ufficiale dei Gesuiti a Venezia e sviluppò un'ampia collaborazione con il giornalista gesuita Francescantonio Zaccaria, ma tutto ciò accadde a partire dal 1759, ossia qualche anno dopo la stampa delle *Rime*.<sup>21</sup> Anche i rapporti con Saverio Bettinelli, il petrarchista per eccellenza del nostro Settecento, si strinsero solo negli anni seguenti.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> Il respiro internazionale dell'impresa è testimoniato anche dalla dedica a Maria Antonia Walburga (1724-1780), e dal fatto che intervenne nel promuovere la stampa Cristoforo Zapata de Cisneros. Cfr. L. Mazzone, *Edizioni dantesche del Sei-Settecento*, in F. Ciabattini, A. Scarsella (a cura di), *Dante, com'era nel 1472 (e come si lesse da allora): prime edizioni, incunaboli, post-incunaboli e altro*, Biblion edizioni, Milano 2023, pp. 148-49.

<sup>19</sup> Su questo e su altri aspetti cfr. F. Nodari, *Domenico Rossetti, un collezionista e cultore di Petrarca: l'album dei disegni preparatori per le Rime*, in Giacomello, Nodari (eds.), *Le Rime del Petrarca* cit., pp. 9-54, ma soprattutto A. Giacomello, «*Abbiam con tanta cura abbellita la nostra presente edizione*». *Stampa e incisione nelle "Rime" del Petrarca brevemente esposte per Lodovico Castelvetro*, in *ivi*, pp. 72-75.

<sup>20</sup> M. Infelise, *Zatta, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. C, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2020, on line: [https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-zatta\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-zatta_%28Dizionario-Biografico%29/).

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Cfr. Tissoni, *Il commento* cit., p. 32. Le *Lettere virgiliane* compaiono a Venezia da Fenzo nel 1758 come prefazione ai *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori, con alcune lettere non più stampate*; cfr. la ristampa anastatica in A. Di Ricco (a cura di), Università degli Studi di Trento, Trento 1997 e l'edizione a cura di E. Bonora, Einaudi, Torino 1977. Siamo dunque nel torno d'anni delle grandi edizioni di Petrarca e Dante. Si veda ancora, per una ricostruzione più precisa delle polemiche suscitate dagli scritti di Bettinelli la voce di M. Fubini, *Bettinelli, Saverio*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. I, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1970, pp. 615-616; M. Pecoraro, *Giuseppe Gennari e la cultura patavina settecentesca: contributo alla storia della critica dantesca veneta del '700*, «Lettere italiane», 42, 2, 1990, pp. 208-237; B. Capaci (a cura di), *Dante oscuro e barbaro: commenti e dispute (secoli XVII e XVIII)*, saggio introduttivo di A. Battistini, Carocci, Roma 2009, in particolare il capitolo intitolato *Il Settecento e Dante* e soprattutto *Attacco a Dante: Saverio Bettinelli*, pp. 159-176; infine anche J. F. Nagy, *Il dibattito su Dante tra Saverio Bettinelli e Gasparo Gozzi*, <http://real.mtak.hu/26362/1/REAL-MTA-Bettinelli-Gozzi-Dante-Cracovia-2015-JNagy.pdf>, in particolare pp. 177-194. Per un rapido sguardo sulla biografia di Bettinelli C.



L'edizione delle *Rime* petrarchesche e quella della *Commedia* di Dante si inserivano nel contesto di un dibattito letterario sempre più vivace sulla preminenza dell'una o dell'altra corona.<sup>23</sup> Approfittando anche di questo clima di rinnovata curiosità, l'editore Zatta si servì dei 'social network' eruditi dell'epoca per diffondere i suoi lavori. Per questo sulle «Novelle letterarie» di Firenze, dirette dal filo-giansenista Giovanni Lami, leggiamo non solo il manifesto del secondo tomo delle *Rime* di Petrarca, ma anche un annuncio molto elogiativo dopo la sua pubblicazione.<sup>24</sup> Nel numero 44 del 29 ottobre 1756, cc. 697-699, grande peso è dato alle illustrazioni e alla loro stretta connessione con i testi dei quali rappresentano altrettante interpretazioni: «Poiché questo tomo è tutto ornato di rami siccome fu il primo, ne segue dopo una distinta dichiarazione de' medesimi, essendo tutti alludenti a ciò che dice Petrarca ne' suoi sonetti e ne' suoi *Trionfi*». Segue poi una secca descrizione del contenuto del tomo, che termina con la citazione della «Lettera postuma del canonico Paolo Gagliardi bresciano intorno alla qualità e natura dell'amore di messer Francesco Petrarca, diretta al canonico Pietro Silio». Così termina la presentazione: «L'edizione mi pare assai corretta; quanto poi sia adorna, ognuno ben lo comprende, sicché dovrebbe avere un buon esito».

Muscetta, Bettinelli, Saverio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. ix, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1967, on line ([https://www.treccani.it/enciclopedia/saveriobettinelli\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/saveriobettinelli_%28Dizionario-Biografico%29/)); M. Capucci, *La prosa narrativa, memorialistica e di viaggio. Avventurieri e poligrafi. Letterati, critici, polemisti*, in E. Malato (diretta da), *Storia della letteratura italiana*, vol. vi, *Il Settecento, parte seconda, il secondo Settecento*, Salerno, Roma 1998, pp. 705-755: 742-743; C. Cappelletti, Bettinelli, Saverio, in M. Ballarini (diretto da), *Dizionario biblico della letteratura italiana*, responsabili scientifici e curatori P. Frare, G. Frasso, G. Langella, ipl, Milano 2018, pp. 140-143. Per un valido orientamento nella vasta bibliografia su Bettinelli si può partire ora dagli studi comparsi in C. Cappelletti (a cura di), *Saverio Bettinelli: inventari e bibliografia*, QuiEdit, Verona 2018; inoltre C. Cappelletti (a cura di), *Saverio Bettinelli nel III centenario della nascita, Atti del Convegno di studi (Mantova 25-26 ottobre 2018)*, «Testo», n.s. XL. 77 (gennaio-giugno 2019) pp. 9-30.

<sup>23</sup> Sul dibattito intorno a Dante nel XVIII secolo cfr.: W. Spaggiari, *Introduzione*, in G. L. Fossati, *Elogio di Dante (1783). Lettera sopra Dante (1801)*, a cura di W. Spaggiari, Casagrande, Lugano 2021, pp. 7-40, in partic. pp. 12-13, n. 25 con ampia bibliografia; Id., *Fra Cesarotti e Bettinelli: gli scritti danteschi di Giuseppe Fossati*, «Studi sul Settecento e sull'Ottocento», 16, 2021, pp. 23-32. Sull'ambiente dei dantisti di Verona, città alla quale Bettinelli era particolarmente legato, cfr.: L. Mazzoni, *Apogeo ed eclisse della filologia. I cultori veronesi di Dante nel XVIII secolo e le loro sorti*, «Seicento e Settecento», 9, 2014, pp. 125-138; Id., *Fra Dante, Petrarca, Boccaccio e studi eruditi: carteggio Giovanni Iacopo Dionisi, Bartolomeo Perazzini (1772-1800)*, QuiEdit, Verona 2015; Id., *Dantisti veronesi del Settecento*, in E. Ferrarini, P. Pellegrini, S. Pregolato (a cura di), *Dante a Verona 2015-2021*, Longo, Ravenna 2018, pp. 155-167. Cfr. anche il contributo di L. Mazzoni in questo volume.

<sup>24</sup> Cfr. Giacomello, *Abbiam con tanta cura cit.*, pp. 91-92.

Un altro periodico veneziano molto diffuso era quello intitolato «Memorie per servire all'istoria letteraria», che orbitava nella sfera d'influenza di Angelo Calogherà e si collocava in modo ancora più esplicito nel campo ostile ai gesuiti.<sup>25</sup> Qui uscì un bell'articolo in forma di lettera che presentava l'edizione petrarchesca. Di interesse il fatto che l'anonimo corrispondente si soffermasse sul saggio epistolare del canonico bresciano Paolo Gagliardi, rimasto fino ad allora inedito, e pubblicato con grande rilievo fra le appendici dell'edizione Zatta: lo stampatore veneziano aveva ricevuto l'epistola da Giambattista Chiaramonti che stava curando un'edizione delle epistole di Gagliardi; tutti questi dotti bresciani appartenevano al circolo filo-giansenista che orbitava intorno a Giammaria Mazzuchelli.<sup>26</sup>

La rivista di Calogherà sunteggiava così il contenuto della missiva, prendendo le parole dall'*Avviso al lettore* pubblicato in apertura del secondo volume:<sup>27</sup> «sostiene che quest'amore [quello di Petrarca per Laura] non fosse né affatto impuro, né affat-

<sup>25</sup> Sulle «Memorie» mi permetto di rimandare solo a F. Forner, *Giornali di lettere e lettere per i giornali: la scrittura epistolare nelle pubblicazioni periodiche del Settecento e il caso delle «Memorie per servire all'istoria letteraria»*, in *Metodi, problemi e prospettive nello studio degli epistolari*, Edizioni di Archilet, Sarnico 2022, pp. 173-192 con la bibliografia citata.

<sup>26</sup> Sulla cultura bresciana del Settecento rimando almeno a E. Selmi, *Cultura e produzione letteraria a Brescia nel Settecento*, in I. Gianfranceschi Vettori (a cura di), *Brescia nel Settecento*, Magalini, Rezzato 1985, pp. 123-54; B. Martinelli, *Querini e Mazzuchelli. La scena della cultura bresciana intorno alla prima metà del Settecento*, in F. Danelon (a cura di), *Un erudito bresciano del settecento: Giammaria Mazzuchelli, Atti del convegno di studi, Brescia, Ateneo di Brescia, 22 maggio 2009*, con la collaborazione di C. Cappelletti, Edizioni Torre d'Ercole, Travagliato 2011, pp. 51-71, in partic. pp. 52-56 per Gagliardi e l'edizione delle sue lettere a cura del Chiaramonti; R. Antonioli, *Notizie su letterati bresciani nelle carte Mazzuchelli*, in *ivi*, pp. 83-103. Su Gagliardi ovviamente cfr. anche: L. Spera, *Gagliardi, Paolo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1998, pp. 272-273. Ma sull'atteggiamento di Mazzuchelli nei confronti del movimento giansenista cfr. ora la tesi di E. Boaretto, *Da Brescia all'Europa: le reti epistolari di Angelo Maria Querini e Giammaria Mazzuchelli con il mondo d'oltralpe*, Dottorato di ricerca "Forme dello scambio culturale", XXXVII ciclo, Trento-Augsburg, a.a. 2024/2025, in partic. il capitolo II e le *Conclusioni*.

<sup>27</sup> La prima aggiunta consisteva nel rame con le immagini di Petrarca e Laura tratte da marmi trecenteschi (cfr. Nodari, *Domenico Rossetti* cit., pp. 45-47). Cfr. *Le Rime del Petrarca* cit., vol. II, pp. VII-VIII: «L'altra erudita produzione, la quale (per non esserci stato altrimenti possibile, ritroverassi posta in fine di questo Tomo alla pag. 600) consisterà in una lettera del sig. Canonico Paolo Gagliardi Bresciano, letterato di sempre viva ed onorata memoria; e questa comunicatami benignamente dal sig. Giambattista Chiaramonti pure bresciano e soggetto egualmente erudito, che presso di sé conserva l'esemplare dell'autore lodato. In tale lettera egli ragiona, in una maniera del tutto nuova e squisita, della qualità dell'amore del nostro poeta: perciocché non sostiene che sia stato né affatto impuro, né affatto onesto,

to onesto, e in un tempo avere amato d'amore onesto e d'amor volgare in un altro». Ma dopo altri elogi allo Zatta, l'anonimo giornalista chiudeva portando l'attenzione del lettore su un libro che, prima ancora di essere stampato, si annunciava migliore del Petrarca, l'edizione della *Commedia* di Dante: «I preparativi fatti per l'edizione del Dante dal suddetto Zatta ci promettono una edizione ancora più bella di quest'autore di quella del Petrarca».<sup>28</sup>

Proprio l'aggiunta di questa lettera di Gagliardi, che gli era giunta dal filo-gian-senista Chiaramonti, mi pare sia un elemento importante nella valutazione del ruolo delle illustrazioni nell'edizione Zatta: se si seguono le parole dell'erudito bresciano, infatti, l'editore ha il dovere morale di distinguere l'amore onesto da quello volgare, per illustrare e promuovere il primo, nascondere e censurare il secondo.<sup>29</sup>

Dunque, la grande novità, sottolineata da tutti gli studi, è che l'editore aveva voluto illustrare direttamente il contenuto di numerosi componimenti. Con tale iniziativa, rompeva con una tradizione che, invece, come è stato pure ampiamente notato, aveva a questo scopo privilegiato i *Trionfi*.<sup>30</sup> Sono rare le eccezioni, come l'illustrazione manoscritta del Grifo all'incunabolo di Vindelino da Spira oggi conservato a Brescia in Biblioteca Queriniana, oppure le complesse 'riscritture in immagine', tutte anch'esse manoscritte, che si sono depositate sui generosi margini di alcune stampe cinquecentesche e che sono state recentemente studiate da Luca Marcozzi e Andrea Torre.<sup>31</sup> Siamo quindi davanti a una grande innovazione: la trasposizione del

come alcuni hanno scritto, ma, come quegli che amava la semplice verità, ha stabilito aver il Petrarca in un tempo amato d'amore onesto, e d'amor volgare in un altro».

<sup>28</sup> «Memorie per servire all'istoria letteraria», 8, 2, 1756, pp. 25-26.

<sup>29</sup> La lettera di Gagliardi (*Le Rime del Petrarca* cit, vol. II, p. 605) sviluppa il tema descrivendo cinque generi d'amore, non tutti onesti: «Ora poste queste cinque sorti di amor ragionevole, riman chiaro ciò che dir si debba intorno al proposto quesito, imperocché certo è che il Petrarca di tutte queste sorti di amore amò la sua donna, eccettuatone l'amor brutale, o ferino, il che manifestamente si conosce da chiunque per poco rivolto ha il suo *Canzoniero*»; seguono citazioni di componimenti che si pongono come esempi dell'amore di Petrarca per Laura: non pochi di questi versi sono stati oggetto di illustrazione nell'edizione Zatta, come, per esempio, quelli che si leggono in Rvf 171.

<sup>30</sup> Cfr. per es. Battaglia Ricci, *Immaginario trionfale* cit.

<sup>31</sup> Ampissima la bibliografia in particolare sul manoscritto queriniano, per il quale rimando a G. Frasso, G. Mariani Canova, E. Sandal, *Illustrazione libraria, filologia ed esegesi petrarchesca tra Quattrocento e Cinquecento. Antonio Grifo e l'incunabolo Queriniano G.V.15*, Antenore, Padova 1990, poi ristampato con aggiornamenti e aggiunte bibliografiche, alle quali si rimanda, in F. Petrarca, *Canzoniere, Trionfi: l'incunabolo veneziano di Vindelino da Spira del 1470, nell'esemplare della Biblioteca civica Queriniana di Brescia con figure dipinte da Antonio Grifo, Inc. G V 15*, commentario all'edizione in fac-simile a cura di G. Frasso, G. Mariani Canova, E. Sandal, Salerno, Roma 2016; Torre, *Vedere versi* cit., ad

contenuto di alcuni sonetti petrarcheschi in immagine fissa, per un ampio pubblico. Le *Rime* di Zatta sconvolgevano i modelli iconografici che si erano andati affermando non solo nelle stampe, ma anche nei manoscritti, fatte salve le eccezioni sopra ricordate.<sup>32</sup>

All'elegante *Prefazione* premessa all'edizione Zatta collaborò forse Gasparo Gozzi.<sup>33</sup> Qui, dopo la giustificazione della necessità della nuova stampa, si passano in rassegna i più autorevoli commenti che sono stati dati in precedenza alle stampe: su quello del Castelvetro, già mondato da Ludovico Antonio Muratori da ogni taccia d'eresia, ricade infine la sua scelta.<sup>34</sup> La *Prefazione* si sofferma anche a precisare la qualità del testo delle rime, preso dall'edizione comino del 1732, non senza i neces-

*indicem*. Sul Grifo inoltre M. L. Meneghetti, *Come lavorava Antonio Grifo: ancora sulla decorazione (e la data) dell'incunabolo dantesco della Casa di Dante in Roma*, in "Per beneficio e concordia di studio". Studi danteschi offerti a E. Malato per i suoi ottant'anni, a c. di A. Mazzucchi, Cittadella, Bertonecello Artigrafiche, 2015, pp. 611-19; G. Zava, *L'iconografia petrarchesca, uno sguardo nella diversificazione. Con un'appendice filologica sul Petrarca queriniano*, «Letteratura & Arte», 15, 2017, pp. 9-32, pp. 21-25, con altra bibliografia: l'autrice non attribuisce con sicurezza le miniature al Grifo e chiama il miniatore «il Dilettante» e segue, dunque, la tesi di P. Gibellini, *Il Petrarca per immagini del Dilettante Queriniano*, «Annali Queriniani», 1, 2000, pp. 41-62; S. Argurio, *Appunti su Antonio Grifo e il Canzoniere Marciano (Ms. Ital Z 64 [= 4824])*, «Giornale Italiano di Filologia», 71, 2019, pp. 413-432; da ultimo, B. Huss, *Illustrationen der Laura-Liebe zwischen Allegorie und Autoreflexion* in S. Köbele, T. Huber, T. Hirschi (eds.), *Liebesallegorien: Spielformen eines altneuen Faszinationstyps zwischen Abstraktion und Hyperkonkretion*, De Gruyter, Berlin, Boston 2024, pp. 93-110; anche per altri esemplari illustrati si veda: Torre, *Vedere versi cit.*, passim; L. Marcozzi, *Illustrare Petrarca nei primi anni del Cinquecento. Due stampe figurate della biblioteca Apostolica Vaticana*, in B. Huss e F. Pich (hrsg. von), *Petrarchism cit.*, p. 325-354; A. Torre, *Riscritture verbosive e cooperazione interpretativa del Canzoniere: l'Aldina 1514 della Chatsworth House Library*, in ibi, p. 355-379; L. Marcozzi, *Illustrare i «Rerum vulgarium fragmenta» fra Tre e Quattrocento*, in *Le forme dei libri e le tradizioni dei testi: Dante, Petrarca, Boccaccio: atti del Convegno internazionale di Napoli, 18-20 novembre 2019*, Antenore, Roma 2023, p. 357-392.

<sup>32</sup> Cfr. almeno: Trapp, *The iconography of Petrarch*, cit, pp. 11-74; Battaglia Ricci, *Illustrare un canzoniere cit.*, pp. 41-54; Marcozzi, *Illustrare i «Rerum vulgarium fragmenta» cit.*

<sup>33</sup> Cfr. Tissoni, *Il commento cit.*, p. 33-34 e Giacomello, «*Abbiam con tanta cura cit.*», p. 78. Ma il ruolo di Gozzi viene molto ridimensionato dagli studi di F. Soldini (G. Gozzi, *Lettere*, a cura di F. Soldini, Fondazione Pietro Bembo, Guanda, Parma 1999, *ad indicem*: non risultano scambi epistolari prima del 1757) e soprattutto di Mazzoni, *Edizioni dantesche cit.*, p. 150.

<sup>34</sup> Cfr. Tissoni, *Il commento cit.*, p. 32. Nella *Prefazione* a *Le Rime del Petrarca cit.*, vol. I, pp. x-xii, sono riportati ampi stralci dalle *Opere varie critiche di L. Castelvetro [...]*, *colla Vita dell'autore scritta dal sig. proposto L. A. Muratori*, Foppens, Berna [i.e. Milano] 1727.

sari aggiustamenti, richiesti, fra l'altro, dalla scelta di affiancargli il commento di Castelvetro.<sup>35</sup> Da ultimo, si sottolinea il valore dei «numerosi rami lavorati da diligenti incisori, co' quali abbiām non senza ragione pensato di riempire i necessari vuoti di parecchi fogli e che esprimenti sono l'idea delle composizioni, sotto delle quali si trovano collocati».<sup>36</sup> A Gaetano Zompini fu assegnato gran parte del lavoro di illustrazione. Lavoro che avvenne a spron battuto: in un solo anno, fra il maggio del 1755 e il maggio del 1756.<sup>37</sup>

Mi soffermo ora sui contenuti trasposti in immagine e quelli, invece, tralasciati. Non tutti i componimenti, infatti, sono illustrati e ciò può certamente dipendere da ragioni economiche, tecniche o editoriali; oppure dalla libera ispirazione degli artisti, come suggerisce Nodari, che si sono allontanati dall'unico modello probabilmente noto: le miniature apposte dal Grifo alla stampa di Vindelino da Spira.<sup>38</sup> Credo si possa aggiungere qualche riflessione che lega maggiormente le scelte fatte al contenuto dei versi. Mi pare vada tenuta in considerazione la *Dichiarazione de' rami contenuti* che spiega il ruolo delle illustrazioni:

Per facilitare l'intelligenza de' numerosi rami inseriti nella presente nostra edizione, comeché allusivi ad una qualche azione o fisica, o morale del Petrarca, espressa nel componimento, dove ognuno de' rami sarà sopposto, creduto abbiām necessario somministrare al curioso leggitore la seguente *Dichiarazione*, col nome insieme de' loro diligenti incisori.<sup>39</sup>

Il passo sopra trascritto in primo luogo rende esplicita la volontà degli editori di esporre il significato letterale o il messaggio morale dei versi pubblicati anche tramite le illustrazioni; in secondo luogo, essendo tali significati e messaggi potenzialmente complessi o non immediatamente perspicui a un pubblico indotto, si è ritenuto «necessario» dichiararli insieme ai nomi degli artisti: tali rami sono, nella loro realizzazione pratica, anche il frutto della libera interpretazione di un artista, e ciò comporta una possibile distanza dal testo letterario o una forzatura rispetto al senso

Cfr. l'introduzione di M. Al Kalak a L. A. Muratori, *Contro l'inquisizione*, a cura di M. Al Kalak, Donzelli, Roma, 2023 per la posizione di Muratori dei confronti dell'Inquisizione.

<sup>35</sup> *Prefazione a Le Rime del Petrarca* cit, vol. I, pp. XII-XIV.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. XV.

<sup>37</sup> Nodari, *Domenico Rossetti* cit., p. 31.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Le Rime del Petrarca* cit, vol. I, pp. LXXVIII. In seguito, con *Dichiarazione* indico le descrizioni dei rami.

di quest'ultimo.<sup>40</sup> Si voleva in ogni modo evitare che l'immagine potesse risultare addirittura più oscura del testo.

Procedo ora alla descrizione dell'apparato iconografico della parte delle *Rime* in vita del *Canzoniere*. Il primo rame non illustra il primo sonetto, bensì l'incoronazione del poeta, che è pensata dall'artista in un ambiente classico: con questa immagine è lodata tutta la produzione poetica di Petrarca, nella *Dichiarazione* chiamato il «principe» dei poeti italiani (Fig. 3).<sup>41</sup> Il primo sonetto illustrato è il quinto, che di fatto non racconta dell'innamoramento di Petrarca, ma della sua attività di poeta che canta le virtù di Laura.<sup>42</sup> Le illustrazioni a *Rvf* 9 e 19 ritraggono, rispettivamente, un fanciullo e un paesaggio popolato da volatili.<sup>43</sup> L'immagine successiva riguarda *Rvf* 24 e illustra Petrarca che fugge condotto dallo sdegno per non aver ancora ricevuto la corona d'alloro.<sup>44</sup>



Fig. 3: *Rame per le Rime del Petrarca*, vol. I: l'incoronazione del Poeta, ed. Zatta 1756.

Solo in seguito la maggioranza delle illustrazioni si focalizza sull'amore di Petrarca per Laura; per descriverlo, gli artisti si sono concentrati su alcuni fatti che mettono in luce le difficoltà e i dolori provocati al poeta dal sentimento amoroso.

<sup>40</sup> Cfr. Tissoni, *Il commento* cit, p. 36.

<sup>41</sup> Cfr. A. Giacomello e F. Nodari, *Catalogo*, in G. Nodari (ed.), *Le Rime del Petrarca* cit., p. 102.

<sup>42</sup> Ivi, p. 103.

<sup>43</sup> Ivi, rispettivamente pp. 104 e 105.

<sup>44</sup> Ivi, p. 106.

Riporto qui di seguito per ogni frammento poetico la *Dichiarazione* che descrive l'immagine; aggiungo anche, per praticità, qualche parola sull'argomento dei versi: *Rvf* 46 (incentrato sul motivo dello specchio nemico: «M. Laura vagheggiandosi entro allo Specchio, resta preda dell'oblio, ossia dell'Amore Leteo; ed il Petrarca sdegnato gitta in pezzi, e frange co' piedi alcuni Specchi»); *Rvf* 48 (sull'eccessiva e incontrollata passione d'amore: «Il Petrarca, avendo accanto l'Affanno, vien guidato da Amore dinanzi a M. Laura, a cui non può favellare, per essere impedito dal Timore»); *Rvf* 93 (sull'amore che provoca le lacrime degli amanti: «Due Amanti che, sorpresi in una Stanza, cadono in isvenimento. Amore da un lato, che accenna, e comanda al Petrarca di dover cantare un tale accidente»); *Rvf* 96 (sui tormenti ai quali amore condanna gli amanti: «La Bellezza che costringe il Petrarca a seguir M. Laura, mentre per luoghi alpestri, e scoscesi da lui sen fugge, e s'involta»); *Rvf* 100 (sul dolore provocato dal rivedere i luoghi dell'innamoramento: «Il Petrarca in una verde, ed amena Campagna, che tenendo in mano il Ritratto di Laura, piange nel riguardare il Sasso, su di cui era solita sedersi, in vicinanza del quale avvi un Palagio con due Finestre, una verso Mezzodi, e l'altra verso Settentrione; e alquanto lungi da questo vedesi una Prateria assai spaziosa»). In *Rvf* 113, invece, almeno il ricordo dei luoghi dove nacque l'amata scaccia le paure per un forte temporale, ma riaccende la passione d'amore («Il Petrarca vien sorpreso viaggiando da un orribile Temporale accompagnato da Baleni, e da Fulmini; ma egli assistito dal Coraggio che lo rianima, mostrandogli il Ritratto di Laura, prosegue senza punto atterrirsi l'incominciato suo viaggio»); lo stesso accade anche in *Rvf* 176, dove l'immagine di Laura dà conforto al poeta che attraversa boschi selvaggi.<sup>45</sup> In *Rvf* 240 il poeta chiede ad amore di scusarlo presso Laura per il suo sentimento poco onesto («Il Petrarca prega Amore di volerlo appo di Laura scusare, se sempre non si conforma alle oneste voglie di quella; essendone lo stesso Amor la vera cagione»).<sup>46</sup> Non sempre le illustrazioni sono fedeli al testo; quella a *Rvf* 174 ne amplia e modifica il senso: nei versi il poeta

<sup>45</sup> Numerosi sono i componimenti che trattano il tema del ricordo dei luoghi dell'amata, ma non tutti sono illustrati, per esempio *Rvf* 117.

<sup>46</sup> In questa stessa tipologia, che raggruppa i versi che descrivono principalmente i danni provocati dall'amore, faccio rientrare i componimenti che seguono e che sono tutti illustrati: *Rvf* 106, che rappresenta i tranelli tesi nascostamente da amore; 110; 152, dove si ribadisce che solo la morte permette di salvarsi dall'amore; 155, che evidenzia come il dolore dell'amata si comunichi all'amante; 169; 171; 174; 178; 182; 188 che richiama il tema del dolore provocato dalla visione dei luoghi dove si conobbe l'amata, come anche in 259; 194; 200; 203; 214; 217; 221 (unico componimento d'anniversario illustrato), 222; 224; 226; 233; 234; 240, 244; 246-7; 254, 258 (ma la *Dichiarazione*, amplia e forza il contenuto del sonetto «Laura accompagnata dalla Piacevolezza, e dall' Eloquenza vassene ad incontrar il Petrarca che cade, per la soverchia allegrezza, in isvenimento»; 265, dove però si illustra solo l'immagine della goccia che scava la pietra.

si lamenta della sua condizione di amante, ma trova consolazione nel fatto che almeno soffre per Laura; la *Dichiarazione*, invece, introduce un Petrarca desideroso che l'amata soffra come lui: «Il Petrarca prega Amore di voler ferire anche Laura collostale stesso, con cui venn'egli ferito, e che si tragge dalla ferita, acciò lo vibri contro di ella» (Fig. 4).<sup>47</sup>



Fig. 4: Rame per Rvf 174 per le Rime del Petrarca, vol. I: l'incoronazione del Poeta, ed. Zatta 1756.

In questo contesto, si mettono in evidenza alcune illustrazioni ai seguenti componimenti che non toccano il tema dell'amore: Rvf 119 che celebra la Gloria;<sup>48</sup> Rvf 120, con il quale Petrarca rassicura Antonio Beccari circa la sua buona salute;<sup>49</sup> la complessa canzone allegorica Rvf 135;<sup>50</sup> il sonetto Rvf 143 che rievoca la bellezza

<sup>47</sup> Si tratta qui forse di un errore: è Rvf 65, che non ha illustrazione, a trattare il tema.

<sup>48</sup> *Dichiarazione*: «Il Petrarca che offre omaggi, e porge suppliche alla Gloria, ed alla Virtù insieme unite, per essere ricevuto loro seguace, e dalle quali vien anche benignamente esaudito».

<sup>49</sup> *Dichiarazione*: «Maestro Antonio da Ferrara sconsolato ed afflitto per la falsa nuova a lui recata della morte del Petrarca che lo ringrazia del suo affetto; lo rincora, e gli fa vedere che la Morte s'incammina per altra strada dalla sua ben lontana».

<sup>50</sup> *Dichiarazione*: «Barca con Persone in un Fiume, che affonda per aver perduti i Chiodi che la tenean connessa, attratti dalla Calamita che ritrovasi sulle sponde di esso Fiume; sovra l'una delle cui rive avvi, in qualche distanza, una Fenice che si rinnovella, e sovra l'opposta un Catoblepas, ossia un Serpente che avvelena, ed uccide cogli occhi quelli che lo rimirano».



di Laura;<sup>51</sup> *Rvf* 185 sull'araba fenice;<sup>52</sup> *Rvf* 187 che denuncia l'incapacità del poeta di lodare Laura, tema che, però, viene reso dall'illustratore attraverso la figura di Omero;<sup>53</sup> *Rvf* 192, che celebra la bellezza soprannaturale di Laura;<sup>54</sup> *Rvf* 225 che loda le «dodici donne honestamente lasse»;<sup>55</sup> *Rvf* 238 che narra del bacio concesso dal re (di Francia) a Laura per sancirne la superiorità (Fig. 5).<sup>56</sup> Proprio queste illustrazioni, dove compaiono giovani vestiti secondo la moda settecentesca, erano certamente adatte a conquistare l'attenzione del pubblico più ampio al quale mirava l'editore Zatta.<sup>57</sup>



Fig. 5: *Rame per Rvf 238 per le Rime del Petrarca*, vol. I: l'incoronazione del Poeta, ed. Zatta 1756.

<sup>51</sup> *Dichiarazione*: «Amore, l'Eloquenza, e la Piacevolezza che unitamente insegnano a parlare a M. Laura».

<sup>52</sup> *Dichiarazione*: «La Fenice che fabbrica d'odorose legna il suo nido».

<sup>53</sup> *Dichiarazione*: «Alessandro al Sepolcro d'Achille, che si duole di non avere un secondo Omero che celebri le sue gesta. Omero con cetra in mano, che canta le lodi del medesimo Achille». Il tema dell'inadeguatezza del poeta in *Rvf* 74 non riceve parimenti illustrazioni.

<sup>54</sup> *Dichiarazione*: «Elce fronzuta, ed antica, piantata in una Campagna dove Laura passeggiando coglie fiori per adornarsi. Il Petrarca in qualche distanza, che la considera».

<sup>55</sup> *Dichiarazione*: «M. Laura in una Barchetta, assisa nel mezzo di dodici Donne, in atto di soavemente cantare al suon della Cetra».

<sup>56</sup> *Dichiarazione*: «Laura che in occasione di Ballo viene dal Re di Francia gentilmente accolta, ed in fronte baciata, a differenza dell'altre di lei Compagne che non ricevono un tal'onore».

<sup>57</sup> Mi permetto di rimandare a F. Forner, *Nei panni di Laura*, in corso di stampa.

Tendenzialmente esclusi dalle rappresentazioni sono i versi che si soffermano a descrivere alcuni aspetti della passione amorosa di Petrarca; per esempio, non sono illustrati i versi dell'innamoramento (*Rvf* 2, 3), quelli che fanno cenno alle parti del corpo di Laura (i capelli biondi e gli occhi in particolare) come sorgente della passione amorosa e della perdizione (per es. la serie *Rvf* 11-18; poi, in particolare, *Rvf* 22; 29; privi di apparato iconografico sono quasi sempre i componimenti per gli anniversari dell'innamoramento (*Rvf* 30, 50, 62, 101, 118, 122, 145, 175 probabilmente riferito a un anniversario, 212).<sup>58</sup> Non vengono così illustrati alcuni dei versi più famosi del *Canzoniere*: *Rvf* 35 «Solo e pensoso per i più deserti campi»; *Rvf* 90 «Erano i capei d'oro a Laura sparsi», *Rvf* 126 «Chiare fresche dolci acque», che il Grifo aveva raffigurato con una Laura al bagno e svestita. Non ha apparato iconografico anche *Rvf* 64, che è un invito a Laura a concedergli il suo amore, e lo stesso vale anche per *Rvf* 65, nel quale il poeta prega perché l'amata venga accesa dallo stesso suo amore carnale. Appaiono più rare, anche se non assenti, le traduzioni grafiche di quei versi che fanno immaginare Petrarca come felicemente commosso dalla passione amorosa per le beltà di Laura, e quest'ultima come materiale oggetto di desiderio, come a voler diminuire il peso di quell'amore poco onesto al quale faceva riferimento Gagliardi nella lettera prima ricordata.

Non solo: non trovano traduzione grafica nemmeno i versi di carattere politico, ritenuti forse poco interessanti, anacronistici o addirittura inopportuni per il pubblico dei lettori settecentesco. Si pensi agli inviti alle crociate (*Rvf* 27, 28), ma anche alle altre canzoni di carattere politico (*Rvf* 53 «Spirto gentil»; *Rvf* 128 «Italia mia») e ovviamente non trovano illustrazione il sonetto 136 «Fiamma del ciel su le tue treccie piova», 137 «L'avar Babilonia à colmo il sacco», 138 «Fontana di dolor, albergo d'ira».<sup>59</sup>

I versi della seconda parte del *Canzoniere* denunciano ancora più apertamente la vanità dell'amore carnale e trasportano l'opera in un'evoluzione ascensionale, fino alla canzone alla Vergine. Non è un caso che il primo componimento arricchito dall'illustrazione non sia la canzone *Rvf* 264 o il sonetto 265 o il 266, ancora legati al culto della Laura terrena, ma il 267.<sup>60</sup>

<sup>58</sup> Lungo è l'elenco dei componimenti che toccano questi temi amorosi non considerati degni d'illustrazione: *Rvf* 34, 35, 37-39, 41-45, 52, 54-57, 59, 61, 63, 66-73, 75-78, 82-89-95, 97, 107-109, 111, 115, 116, 119, 121, 123, 124-127, 129-134, 139-142, 144, 146, 149-151, 153-154, 156-165, 167-168, 170-172-173, 179, 181, 183, 184, 195-196, 198-199, 205-211, 213, 215-216, 218-220, 227-231, 241 (ma il contenuto è simile a *Rvf* 240 che è illustrato), 242, 249-253, 255-257, 260-263.

<sup>59</sup> Altri componimenti a tema politico non illustrati sono *Rvf* 103 e 104. Senza illustrazioni sono anche i versi di più difficile interpretazione, come *Rvf* 105, 148, 190, 191.

<sup>60</sup> Così la *Dichiarazione*: «Il Petrarca allo Scrittojo, che con attenzione rimira il Ritratto di Laura, appeso in una Stanza ornata di varj Emblemi esprimenti la Poesia, e la di lui Gatta assisa sovra un Piedistallo».

In generale, si constata una chiara tendenza nello strutturarsi dell'iconografia: le illustrazioni compaiono con frequenza sempre maggiore verso la fine delle rime scritte in vita di Laura; inoltre, gli apparati iconografici della seconda parte del *Canzoniere* sono più frequenti che nella prima. Questi numeri credo rendano bene l'idea: 51 sono le immagini poste a commento delle rime in vita, 62 quelle poste a commento delle rime in morte; questo significa, semplificando, che nella seconda parte l'incidenza delle vignette è quasi tripla rispetto alla prima; circa due componimenti su tre delle rime in morte sono illustrati.<sup>61</sup> Certo, come ricorda la *Prefazione*, erano maggiori forse gli spazi bianchi da colmare, e si voleva anche trovare un bilanciamento fra le pagine del primo e del secondo volume, ma non si può negare che molte meno erano le difficoltà poste agli illustratori dai temi morali dei componimenti della seconda parte.<sup>62</sup> Infatti, fra i versi che restano privi di illustrazione, molti si trovano all'inizio, quando in Petrarca si mostrano ancora segni di un amore mondano.<sup>63</sup> Sono oggetto di particolare attenzione iconografica, invece, i componimenti che ricordano l'amore onesto di Petrarca per Laura e quelli di carattere morale e religioso, che richiamano l'azione salvifica svolta dai segni dell'invecchiamento sul corpo di Petrarca.<sup>64</sup> Tuttavia, curiosamente, per motivi tecnici di stampa o forse

<sup>61</sup> Con precisione, nella seconda parte del *Canzoniere* si ha una illustrazione ogni 1,66 sonetti; nella prima parte una illustrazione ogni 5,15 sonetti.

<sup>62</sup> Vista la maggior frequenza della illustrazione nella seconda parte del *Canzoniere*, e la maggior omogeneità di contenuti, ha più senso qui pensare a scelte dettate da esigenze tipografiche ed editoriali nell'allestimento dell'apparato iconografico.

<sup>63</sup> Cercando una motivazione di carattere tematico, un maggior tasso d'omissione pare riscontrarsi per i componimenti che rievocano l'antico amore, i luoghi nel quale si accese e i versi che ne nacquero: Rvf 268, 271, 273, 276, 277, 279-282, 288, 290, 291, 300-302, 308-309; 314-317, 320, 322, 324, 335-336. Ci sono però delle eccezioni: il rame di Rvf 306 rievoca i luoghi e la terra calpestata da Laura; Rvf 321 è illustrato con un rame la cui *Dichiarazione* recita: «Il Petrarca piangendo, che si rivolge d'intorno alla chiusa abitazione di Laura in atto di rintracciare cosa perduta. Colli resi opachi e tetri pel tramontare del Sole».

<sup>64</sup> Fra questi: Rvf 272 «La vita fugge e non s'arresta un'ora»; 274 «Datemi pace, o duri miei pensieri»; 285 «Né mai pietosa madre al caro figlio»; 286 «Se quell'aura soave de' sospiri»; 287 «Sennuccio mio, benché doglioso e solo»; in Rvf 292-293 le illustrazioni sottolineano l'abbandono della poesia amorosa da parte di Petrarca, concetto ripreso dai rami a Rvf 294, 295 e 307; i rami di Rvf 298 e 299 evidenziano la vanità di tutto quanto è creato; Rvf 310-313 rappresentano il dolore del poeta per la perdita di Laura; Rvf 319 ritrae lo scorrere incessante del tempo che svela la vanità di tutto; notevole è l'illustrazione della canzone delle visioni (Rvf 323) e di Rvf 325 così descritta «Il Petrarca assiso che fisso rimira lo Spirito di Laura apparsagli sovra Maestoso Trono; e la Fortuna che gli descrive le Doti singolari di lei»; in Rvf 326 si mostrano la fama e il valore che non sono uccise dalla morte; ma il dolore per la morte di Laura è inestinguibile (cfr. Rvf 327, 328, 330-334, 337-338, 340, 344, 345, 350, 353, 356); solo l'apparizione dell'amata in sogno salva Petrarca (Rvf 341-343, 359), che la

per ragioni legate alla volontà dell'editore, proprio il centrale sonetto *Rvf* 361 non è dotato di apparato iconografico: qui Petrarca, guardandosi finalmente allo specchio, prende coscienza della propria vecchiaia, aprendo così la strada ai componimenti che terminano il *Canzoniere*.<sup>65</sup>

Ma giungo a una provvisoria conclusione. Per le sue illustrazioni l'edizione Zatta del 1756 con le *Rime* di Petrarca risalta chiaramente come un *unicum* nella tradizione petrarchesca a stampa; si tratta di un evento straordinario che, per la sua diversa natura e finalità, non può essere messo in diretto rapporto con le miniature e le note manoscritte attribuite ad Antonio Grifo che si vedono nell'incunabolo di Vindelino da Spira conservato alla Queriniana di Brescia. Per una valutazione del contenuto trasposto nell'apparato iconografico della stampa, risulta importante por mente anche a ciò che del *Canzoniere* non è stato illustrato e cioè, in primo luogo, i componimenti che ritraggono Petrarca come un giovane, felicemente trascinato dalle passioni carnali; è sfoltita nella stampa la rappresentazione di quell'amore non «onesto» che era stato imputato al poeta aretino da Paolo Gagliardi nella sua lettera. Inoltre, non c'è traccia nelle illustrazioni del Petrarca politico e patriota, così come del critico dei vizi della corte papale. Viene in tal modo ancor meglio messa in evidenza l'immagine del poeta erudito, laureato e maestro di moralità per i giovani. Il Petrarca politico sembra fare capolino solo alla fine del secolo nell'edizione illustrata delle *Rime* edita da Zatta nel 1784; quello romantico, che verrà esaltato nel secolo successivo è, invece, ancora lontano.

celebra mentre sale in cielo (*Rvf* 346); Petrarca non attende altro che lasciare questo mondo per vedere Laura e il Signore (*Rvf* 347-348; 349 non è illustrato, ma sottolinea lo stesso concetto; 357, 358) e cantare Laura (*Rvf* 354). In *Rvf* 351, 352 il poeta riconosce che è stata proprio l'incostanza di Laura nel mostrargli il suo amore a salvarlo. Le illustrazioni degli ultimi componimenti mostrano ormai Petrarca, divenuto cosciente della sua vecchiezza, tutto pronto a contemplare le realtà ultime: Laura e Dio (*Rvf* 362, 365, 366).

<sup>65</sup> Cfr. Forner, *Il corpo del vecchio in Petrarca*, in corso di stampa. Per motivi di spazio, cito qui solamente l'ultima grande opera illustrata del Settecento: il primo volume del *Parnaso italiano*, Zatta, Venezia 1784 che offre alcune illustrazioni anche ai versi di carattere politico (Ley, *Die Drucke* cit., pp. 388-89).

*Vicende dell'illustrazione dantesca nel Settecento.  
Con una curiosità ottocentesca\**

Luca Mazzoni  
UniECampus

Nella lussureggiante bibliografia dantesca, non mancano le opere che studiano l'illustrazione del poema, ma esse sono volte prevalentemente ad approfondire le miniature dei codici o le immagini delle prime stampe,<sup>1</sup> o le opere di artisti moderni ispirate alla *Commedia*.<sup>2</sup> Anche opere importanti quali la monografia di Lucia Battaglia Ricci, una vera *summa* degli studi sull'illustrazione della *Commedia* nei secoli,<sup>3</sup> non approfondiscono molto l'illustrazione dantesca del Settecento (nemmeno del Seicento, a dire il vero; ma quello è un secolo notoriamente povero dal punto di vista non dirò iconografico, ma persino editoriale, per il poema dantesco).<sup>4</sup> Intendiamoci,

\* In questa sede presento una sintesi di quanto espongo più compiutamente (soprattutto per la bibliografia relativa a disegnatori e incisori e per le vicende del ritratto dantesco della collezione Giovio) in L. Mazzoni, *Edizioni dantesche illustrate fra Sette e Ottocento*, in corso di stampa in «La Bibliofilia».

<sup>1</sup> Mi limito a ricordare opere recenti quali: A. Forte, *Copisti di immagini. Affinità iconografiche nella tradizione manoscritta della "Commedia"*, Viella, Roma 2023; la collana *Dante visualizzato*, i cui cinque volumi, pubblicati da Cesati a partire dal 2017, studiano l'illustrazione dantesca dalle origini al Cinquecento.

<sup>2</sup> Per esempio G. Brunelli, F. Mazzocca, A. Paolucci, E. D. Schmidt (a cura di), *Dante. La visione dell'arte*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2021.

<sup>3</sup> L. Battaglia Ricci, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Einaudi, Torino 2018.

<sup>4</sup> Sulle edizioni della *Commedia* nei secoli rimando a P. Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca*, I, Tipografia Aldina editrice, Prato 1845 [ristampa Salerno Editrice, Roma 2008]; G. Mambelli, *Gli annali delle edizioni dantesche*, Zanichelli, Bologna 1931; C. Perna, T. Nocita (a cura di), *Censimento dei commenti danteschi. 3: Le «Lecturae Dantis» e le edizioni delle opere di Dante dal 1472 al 2000*, Salerno Editrice, Roma 2012. Per le edizioni sei-settecentesche, mi permetto di rimandare anche a L. Mazzoni, *Edizioni dantesche del Sei-Settecento*, in F. Ciabattini e A. Scarsella (a cura di), *Dante, com'era nel 1472 (e come*

tutto ciò è perfettamente comprensibile, vista la straordinaria ricchezza di soggetti artistici ispirati a Dante fino al Cinquecento e in secoli quali l'Otto e il Novecento.

Sappiamo poco, insomma, circa l'iconografia delle imprese editoriali dedicate a Dante nel XVIII secolo, talvolta ricchissime di immagini; quanto segue, quindi, è il tentativo di ricostruire la storia delle edizioni dantesche del Settecento dal punto di vista delle immagini.

La prima edizione della *Commedia* nel Settecento venne pubblicata a Napoli nel 1716, ma è priva di immagini<sup>5</sup>. Tra il 1726 e il 1727 a Padova uscì la cosiddetta edizione cominiana (dal nome dello stampatore),<sup>6</sup> importante dal punto di vista testuale (fissò la vulgata del testo del poema, correggendo alcuni refusi dell'edizione della Crusca del 1595), ma iconograficamente povera: i tre volumi presentano solo due illustrazioni, entrambe nel primo tomo:<sup>7</sup> un ritratto di Dante (Fig. 1) e l'immagine del *Profilo, pianta e misure dell'Inferno di Dante secondo la descrizione d'Antonio Manetti Fiorentino*, quest'ultima già presente nell'edizione della Crusca.

Il ritratto dantesco presente nella Cominiana è una novità, dato che le precedenti edizioni erano decorate da immagini diverse del poeta (a partire da quella del 1529, la prima con un ritratto).<sup>8</sup> Ne è autore il pittore veronese Bernardino India, che nel 1580 andava raccogliendo «i veri ritratti de principi e de gli huomini più segnalati nelle scienze, e nelle arti liberali, di tutti i tempi», per farne «un bellissimo museo».<sup>9</sup> Il dipinto oggi è perduto, ma nel XVIII secolo era conservato nella collezione di un altro veronese, Daniele Lisca (o da Lisca).<sup>10</sup>

*si lesse da allora). Prime edizioni, incunaboli, post-incunaboli e altro*, Biblion Edizioni, Milano 2023, pp. 141-161.

<sup>5</sup> *La Divina Commedia di Dante Alighieri, ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca*, Francesco Laino, Napoli 1716.

<sup>6</sup> *La Divina Commedia di Dante Alighieri, già ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca, ed ora accresciuta di un doppio Rimario, e di tre Indici copiosissimi*, 3 voll., Giuseppe Comino, Padova 1726-1727.

<sup>7</sup> Ivi, I, pp. [XXXII], [L].

<sup>8</sup> *Comedia di Danthe Alighieri poeta divino, con l'espositione di Christophoro Landino, nuouamente impressa e con somma diligentia revista et emendata et di nuovissime postille adornata*, Lucantonio Giunta il vecchio, Venezia 1529.

<sup>9</sup> Su Bernardino India (1528-1590) cfr. A. Serafini, *India, Bernardino*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2004, pp. 323-326, da cui traggio la citazione (p. 325; sono parole del pittore coevo, anch'egli veronese, Cristoforo Sorte).

<sup>10</sup> Lo dichiara il cartiglio posto sotto il ritratto: «Ex pinacotheca Comitiss Danielis Lisca Patricii Veronensis, pictus quondam a Bernardino India celebri pictore».



Fig. 1: La Divina Commedia di Dante Alighieri, già ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca, ed ora accresciuta di un doppio Rimario, e di tre Indici copiosissimi, I, Giuseppe Comino, Padova 1726, p. [XXXII].

Secondo Holbrook, «the type found or devised by Bernardino represents Dante with an extraordinarily hooked nose and with an abnormally big blazing eye», e India potrebbe essersi ispirato al ritratto dantesco contenuto nel manoscritto Riccardiano 1040 o al *Dante Farnese* (un busto bronzeo di Dante che Holbrook, come altri, attribuiva senza fondamento a Donatello), oppure da fonti analoghe, stante l'affinità del copricapo:<sup>11</sup> ma non mi pare si possa stabilire una vicinanza così

<sup>11</sup> R. Thayer Holbrook, *Portraits of Dante from Giotto to Raffael*, Philip Lee Warner, Houghton Mifflin Company, London-Boston-New York 1921, p. 232. Sul ritratto di Dante contenuto nel codice riccardiano, risalente agli anni Quaranta del Quattrocento e di attri-

netta fra questi ritratti, perché il copricapo dipinto da India si trova anche in molte altre raffigurazioni dantesche. Il ritratto presente nella Cominiana è disegnato da Michelangelo Cornale e inciso da Norbert Heylbrouck.

Le edizioni successive sono quelle con il commento al poema dantesco del gesuita senese Pompeo Venturi. Vennero pubblicate rispettivamente a Lucca nel 1732, a Venezia nel 1739 e a Verona nel 1749. Di queste, solo la terza contiene delle illustrazioni. Si tratta della replica dei due elementi iconografici della Cominiana: il ritratto del poeta e *Profilo, pianta e misure dell'Inferno*. Nel 1752 abbiamo un'altra edizione pubblicata a Bergamo, anch'essa priva di immagini.<sup>12</sup>

Arriviamo al *magnum opus* settecentesco: l'edizione Zatta dell'*opera omnia* dantesca del 1757-1758, in quattro volumi: i primi tre contengono la *Commedia*, il quarto, diviso in due tomi, le opere minori di Dante.<sup>13</sup> L'opera è dedicata a Elisabetta Petrowna, imperatrice di Russia, e fu promossa da un personaggio piuttosto oscuro, Cristoforo Zapata de Cisneros (1728-1795), originario di Comacchio, trasferitosi in Germania a diciassette anni e poi residente in Polonia, già promotore di un progetto parallelo concepito da Zatta: l'edizione di *Rerum vulgarium fragmenta* e *Triumph* di

buzione non sicura, cfr. S. Chiodo, *Ritratti di Dante dal Trecento al primo Seicento*, in M. Bertè, M. Fiorilla, S. Chiodo, I. Valente (a cura di), *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo, Iconografia dantesca*, Salerno Editrice, Roma 2017, pp. 361-362 (il ritratto è riprodotto alla tav. 9); sul *Dante Farnese*, risalente alla seconda metà del Cinquecento e conservato al Museo di Capodimonte, cfr.: ivi, p. 371 (riproduzione a tav. 25); M. Bonicatti, *Donatello*, in *Enciclopedia dantesca*, II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1970, pp. 554-555.

<sup>12</sup> *Dante, con una breve e sufficiente dichiarazione del senso letterale diversa in più luoghi da quella degli antichi Comentatori*, 3 voll., Sebastiano Domenico Cappuri, Lucca 1732; *La Commedia di Dante Alighieri tratta da quella, che pubblicarono gli Accademici della Crusca l'anno 1595. Con una dichiarazione del senso letterale*, 3 voll., Giambattista Pasquali, Venezia 1739; *“La Divina Commedia” di Dante Alighieri con una breve, e sufficiente dichiarazione del senso letterale diversa in più luoghi da quella degli antichi commentatori*, 3 voll., Giuseppe Berno, Verona 1749; *“La Divina Commedia” di Dante con gli argomenti, allegorie, e dichiarazioni di Lodovico Dolce, aggiuntovi la Vita del Poeta, il Rimario, e due Indici utilissimi*, Pietro Lancellotti, Bergamo 1752.

<sup>13</sup> *“La Divina Commedia” di Dante Alighieri, con varie Annotazioni, e copiosi Rami adornata*, 3 voll., Antonio Zatta, Venezia 1757; *Prose, e rime liriche edite, ed inedite di Dante Alighieri, con copiose ed erudite aggiunte, siccome dalla premessa Prefazione apparisce*, 2 voll., Antonio Zatta, Venezia 1758. Su questa edizione cfr. A. Cosatti (a cura di), *La scoperta di Dante da Vico al primo Risorgimento. Mostra per il VII Centenario della nascita di Dante, Roma, 12 dicembre 1965-15 marzo 1966*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1967, pp. 62 n° 83, 85 n° 119.



Petrarca con il commento di Castelvetro, che uscì l'anno precedente, 1756, anch'essa illustrata, e da molti degli artisti che poi illustreranno quella dantesca.<sup>14</sup>

L'edizione dantesca di Zatta contiene ben 113 illustrazioni:<sup>15</sup> nel primo volume troviamo, nell'ordine, immagini con l'ambasciata di Dante ai veneziani (nell'antiporta),<sup>16</sup> un ritratto dell'imperatrice di Russia, un ritratto di Dante, una serie di monete a tema dantesco di proprietà di Gianmaria Mazzuchelli, lo scudo gentilizio degli Alighieri e un'immagine del sepolcro di Dante a Ravenna.

Segue il testo del poema, con un'immagine a tutta pagina all'inizio di ciascun canto, che si chiude con dei finalini che riempiono lo spazio lasciato dopo l'apparato esegetico posto in calce al testo.<sup>17</sup>

Gli *Argomenti*, scritti da Gasparo Gozzi, sono posti all'interno di cartigli che, come vedremo, rappresentano probabilmente la decorazione di maggior interesse dell'opera. Il secondo e terzo volume hanno solo le immagini relative ai vari canti.

Le illustrazioni sono sette nel quarto volume: il primo tomo presenta nell'antiporta «Dante sopra maestoso Soglio sedente in mezzo del Merito, e dell'Immortalità, corteggiato dalla Teologia, Filosofia, Poesia, e Politica. La Virtù con lancia impugnata assalta, e volge in fuga il Tempo, e la Obblivione»;<sup>18</sup> abbiamo inoltre un «rame volante» (cioè un'immagine a tutta pagina) e un capopagina ciascuno per *Vita nuova*, *Convivio*, *Rime*. Nel secondo tomo del quarto volume, un «rame volante» e capopagina ciascuno per *Salmi penitenziali*, *Credo di Dante* e *Monarchia*.

<sup>14</sup> Le «*Rime*» del Petrarca, brevemente esposte per Lodovico Castelvetro, 2 voll., Antonio Zatta, Venezia 1756. Su Zapata de Cisneros cfr. Mazzoni, *Edizioni dantesche del Sei-Settecento* cit., pp. 148-150. Sull'edizione di Petrarca pubblicata da Zatta, cfr.: A. Giacomello, F. Nodari, *Le «Rime» del Petrarca. Un'edizione illustrata del Settecento* (Venezia, Antonio Zatta, 1756), Libreria Editrice Goriziana, Gorizia 2003 (dove si trova, fra l'altro, il catalogo dei disegni preparatori, conservati presso la Biblioteca Civica Hortis di Trieste); e il contributo di Fabio Forner in questi Atti.

<sup>15</sup> Non 112, come affermano i repertori.

<sup>16</sup> Lo si afferma nella *Prefazione*: «Il fatto rappresentato nella Tavola che precede il frontespizio, si è una delle imbasciate di Dante alla Serenissima nostra Repubblica, quando intorno agli anni di nostra Salute 1320 spedito venne sovente a Vinegia da Guido da Polenta Signor di Ravenna mentre onorevolmente accolto e ben trattato soggiornava a quella Corte, siccome afferma Girolamo Rossi nelle Stor. Rav. Lib. VI pag. 544» («*La Divina Commedia*» di Dante Alighieri, con varie Annotazioni, e copiosi Rami adornata cit., I, p. III).

<sup>17</sup> I finalini, quasi sempre presenti nella prima cantica, hanno una presenza sporadica nella seconda e terza.

<sup>18</sup> Cito dalla *Dichiarazione di tutti i rami*, in *Prose, e rime liriche edite, ed inedite di Dante Alighieri, con copiose ed erudite aggiunte* cit., IV/1, p. VIII. La didascalia posta sotto l'immagine è una citazione di *Inf.* II 2: «Guarda la mia virtù s'ell'è possente».

Sono tutti di ambiente veneto gli autori dei disegni (Bartolomeo Crivellari,<sup>19</sup> Gaspare Diziani,<sup>20</sup> Francesco Fontebasso,<sup>21</sup> Giuliano Marco Giampiccoli,<sup>22</sup> Giacomo Guarana,<sup>23</sup> Giovanni Magnini,<sup>24</sup> Filippo Marcaggi,<sup>25</sup> Pietro Antonio Novelli,<sup>26</sup> Giovanni Scajario (Scaggiari),<sup>27</sup> Michelangelo Schiavoni,<sup>28</sup> Gaetano Gherardo Zompini),<sup>29</sup> così come gli incisori, alcuni attivi anche come disegnatori: spiccano per numero di opere Giuliano Marco Giampiccoli<sup>30</sup> e Giovanni Magnini,<sup>31</sup> ma tro-

<sup>19</sup> Disegnò le illustrazioni di *Purg.* XIII e XVII (di cui fu anche autore anche dell'incisione).

<sup>20</sup> Illustrazioni di *Inf.* XXI, XXII, XXVI-XXX, XXXIV, *Purg.* I, VI, VII, X, XI, XIX, XX, XXVI-XXIX, XXXI.

<sup>21</sup> Illustrazioni di *Inf.* VI, VII, IX, XVII, *Purg.* VIII, XXII, XXIII, XXIV, XXV, *Par.* X, XI, XII, XIII, XXVIII, XXIX, XXX, dell'ambasciata di Dante ai veneziani, entrambe quelle della *Vita nuova* e i «rami volanti» del *Convivio* e delle *Rime*.

<sup>22</sup> Disegnò e incise l'immagine di *Purg.* XVI. Molto più frequenti le incisioni (cfr. la nota 30).

<sup>23</sup> Suoi i disegni di *Par.* V, VI.

<sup>24</sup> Disegnò le illustrazioni per *Inf.* XXV, XXXI, *Purg.* XII, *Par.* VIII e IX, e i finalini di *Inf.* II, IV, XXV. Anche Magnini, come Giampiccoli, si dedicò con maggiore assiduità alle incisioni (cfr. la nota 31).

<sup>25</sup> Illustrazioni di *Inf.* XII, XIII-XV, XVIII-XX, XXXII, XXXIII, *Purg.* IV, V, *Par.* XXI (tavola senza il nome dell'incisore: si ha solo «Feli. Marchagio inv.»), XXIII, XXIV.

<sup>26</sup> Per l'immagine a tutta pagina a decorazione del *Credo di Dante*, l'incisore della quale non viene indicato.

<sup>27</sup> Illustrazioni di *Par.* I e III.

<sup>28</sup> Illustrazioni di *Inf.* V, VIII, XVI, XXIII, XXIV, *Purg.* II, III, IX, XIV, XV, XVIII, XXX, XXXII, XXXIII, *Par.* XIV-XX, XXII, XXV-XXVII, XXXIII.

<sup>29</sup> Disegni di *Inf.* I-V, VI, X, XI, e del finalino di *Inf.* III (l'unico di cui si ricorda l'autore insieme a quello di *Inf.* II).

<sup>30</sup> Incise le immagini di *Inf.* I, III, VI-VIII, XIII, XIV, XVI, XVIII, XIX, XXIII, XXVI, XXIX, XXXI-XXXIII, *Purg.* II, III, XV, XIX, XX, XXII, XXIV, XXXII, XXXIII, *Par.* XI, XVI, XXIV, XXV, ambasciata di Dante ai veneziani, *Vita nuova* (tanto il rame volante quanto il capopagina), *Convivio* (solo il rame volante, dato che il capopagina non è firmato). Secondo Petronelli, le tavole intagliate da Giampiccoli sono «certo le migliori» di questa edizione (F. P. Petronelli, *Gli incisori veneti del Settecento e l'illustrazione del libro*, in V. C. Donvito e D. Ton (a cura di), *Tiepolo, Piazzetta, Novelli. L'incanto del libro illustrato nel Settecento veneto*, Antiga Edizioni, Crocetta del Montello 2012, p. 47).

<sup>31</sup> Incise *Inf.* II (di cui disegnò anche il relativo finalino, solitamente non firmato), IV (si trova di nuovo il suo nome sotto il finalino del canto), V, IX, X, XI, XII, XV, XVII, XXII, XXIV, XXV (di cui fu anche disegnatore: nella didascalia dell'immagine si trova solo il suo nome), XXVII, XXX, XXXIV, *Purg.* IV, X, XII (anche il disegno è suo), *Par.* I, V, VI, X,

viamo anche Bartolomeo Crivellari,<sup>32</sup> Francesco Fontebasso,<sup>33</sup> Giacomo Antonio Leonardis,<sup>34</sup> Filippo Ricci,<sup>35</sup> Giuliano Zuliani.<sup>36</sup>

Alcune illustrazioni sono prive di attribuzione a un artista: tutte quelle poste prima del testo del poema nel primo volume (a eccezione dell'immagine della ambasciata di Dante ai veneziani e del ritratto dell'imperatrice), quelle di *Par.* VIII, IX, XXXI, XXXII, e alcune di quelle del quarto volume.<sup>37</sup>

Non è ancora stato notato che il ritratto di Dante contenuto nell'edizione Zatta – di cui ignoriamo tanto il disegnatore quanto l'incisore (Fig. 2) – è tratto da una copia dell'anonimo dipinto cinquecentesco che fu realizzato per il *Musaeum* di Paolo Giovio, attualmente conservato ai Musei Civici di Como (Fig. 3).<sup>38</sup> Nella *Prefazione* si afferma che il ritratto è ricavato «da quello, non ha guari pubblicato in Livorno, che dicesi cavato da un antico originale esistente nella Toscana».<sup>39</sup> Dove oggi sia questo «antico originale» è difficile dire. Non si tratta probabilmente di quello conservato agli Uffizi,<sup>40</sup> perché in esso il poeta guarda verso la sua sinistra, mentre nell'immagine dell'edizione Zatta, così come nell'originale e in tutte le altre copie da esso tratte, di cui mi accingo a parlare, verso destra.

XII-XV, XVII, XIX, XXVI-XXIX, XXXIII, l'immagine a tutta pagina posta a corredo delle *Rime*.

<sup>32</sup> Per *Purg.* XVIII, XXV, XXIX, *Par.* II, IV, VII (per questi ultimi tre ignoriamo il nome del disegnatore: la vignetta ha solo «B. Crivellari scol.» o simili), XXIII, XXX.

<sup>33</sup> Per *Purg.* XIII.

<sup>34</sup> Per *Purg.* VI, IX, XIV, XXI (non sappiamo chi ne sia il disegnatore: la vignetta recita solo «G. Leonardis sculp.»), XXIII, XXVII, XXXI.

<sup>35</sup> Per *Inf.* XX, XXI, XXVIII, *Purg.* I, V, VII, VIII, XI, XXVI, XXVIII, XXX, *Par.* XVIII, XX.

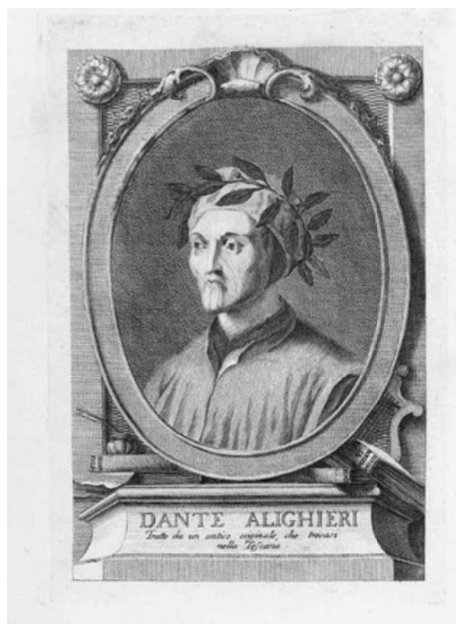
<sup>36</sup> Per *Par.* III.

<sup>37</sup> Propriamente, sono anonimi i capopagina di *Convivio* e *Rime* del primo tomo, e tutti quelli del secondo tomo. Sono anonime le immagini a tutta pagina di *Salmi penitenziali* e *Monarchia* nel secondo tomo.

<sup>38</sup> Il quadro comasco è visibile nella seguente scheda di catalogo, redatta da Gabriella Orsenigo: <https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/1m050-00002/>.

<sup>39</sup> «*La Divina Commedia*» di Dante Alighieri, con varie Annotazioni, e copiosi Rami adornata cit., I, p. III. Ci si riferisce a *Memorie storiche per servire alla vita di più uomini illustri della Toscana raccolte da una società di letterati, ed arricchite di diligentissimi Ritratti in Rame*, I, Anton Santini e compagni, Livorno 1757, p. 1, dove il ritratto è disegnato da Tommaso Gentili e inciso da Carlo Bartolomeo Gregori.

<sup>40</sup> Cfr. <https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1053585/>.



*Fig. 2: La Divina Commedia di Dante Alighieri, con varie Annotazioni, e copiosi Rami adornata, I, Antonio Zatta, Venezia 1757, p. [XIV].*



*Fig. 3: Como, Musei Civici, Ritratto di Dante Alighieri.*

Dal quadro di Giovio vennero tratte alcune copie cinquecentesche: una per la collezione del castello di Ambras dell'Arciduca Ferdinando II (1529-1595), oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna; un'altra è alla Art Gallery di Yale.<sup>41</sup> Nel 1619 Federico Borromeo chiese la copia che oggi si trova presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano; un'altra ancora fu dipinta nel Settecento da Giuseppe Mametti per il conte Giambattista Giovio ed è attualmente conservata presso la villa Soave di Capiago (CO). Un altro esemplare pare si trovi anche sul mercato antiquario.

Un altro dato finora non emerso con chiarezza è che il ritratto del poeta contenuto nell'edizione Zatta, insieme a quella, molto simile e coeva, delle *Memorie storiche* livornesi, è la prima testimonianza della sua larghissima fortuna, che si irrobustì quando Stefano Tofanelli disegnò un ritratto affine, non sappiamo se ispirato al medesimo originale o alla versione contenuta nell'edizione Zatta.<sup>42</sup> Dico 'affine' perché Tofanelli ingentilì i tratti del viso del poeta, che nell'originale risultano piuttosto duri, così da dare a Dante un aspetto corruciato (questo soprattutto nell'edizione Zatta), e aggiunse un libro, che il poeta tiene con la mano destra, con un dito infilato fra le pagine (il libro è presente anche nella copia del quadro presente a Yale: forse Tofanelli si ispirò a esso). Il disegno di Tofanelli diventò un classico delle edizioni ottocentesche: fu inciso da Raffaello Morghen nell'edizione pisana del poema (1804), e in quella livornese curata da Poggiali (1807);<sup>43</sup> da Luigi Schiavonetti nell'edizione londinese di Zotti (1808);<sup>44</sup> da Giovanni Antonio Zuliani in quella veneziana (1811);<sup>45</sup> fino ad arrivare, tralasciandone molte altre, a un'edizione del 1898.<sup>46</sup>

<sup>41</sup> La scheda del dipinto e la sua riproduzione sono visibili a questo indirizzo: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/348#technical-metadata>.

<sup>42</sup> Su Tofanelli (1752-1812) cfr. A. L. Genovese, *Tofanelli, Giovanni Stefano*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XCV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2019, p. 815, con rimando a [www.treccani.it](http://www.treccani.it).

<sup>43</sup> *“La Divina Commedia” di Dante Alighieri, con illustrazioni*, I, Tipografia della Società Letteraria, Pisa 1804, p. [I]; *“La Divina Commedia” di Dante Alighieri, già ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca, ed ora accuratamente emendata, ed accresciuta di varie lezioni tratte da un antichissimo codice*, I, presso Tommaso Masi e comp., Livorno 1807 (il ritratto è nell'antiporta).

<sup>44</sup> *“La Divina Commedia” di Dante Alighieri, illustrata di note da varj comentatori scelte ed abbreviate da Romualdo Zotti*, I, R. Zotti, Londra 1808 (ritratto nell'antiporta).

<sup>45</sup> *“La Divina Commedia” di Dante Alighieri, edizione formata sopra quella di Comino del 1727*, Vitarelli, Venezia 1811 (ritratto nell'antiporta).

<sup>46</sup> D. Alighieri, *L'Inferno, con gli argomenti del P. Lombardi*, Salani, Firenze 1898. Per un ampio censimento delle stampe con il disegno di Tofanelli inciso da Morghen, cfr. *Catalogue of the Dante collection*, presented by W. Fiske, compiled by T. W. Koch, II, Ithaca, New York

Torniamo alle illustrazioni alla *Commedia* dell'edizione Zatta. Di esse, Franz Xaver Kraus ebbe a dire: «Die Landschaft ist antikisirend, Dante gleicht einem römischen Monsignore am Hofe Benedicts XIV».<sup>47</sup> Merita anche citare le parole con cui le descrive Ludwig Volkmann, nella sua *Iconografia dantesca*, capitale volume pubblicato nel 1897 e apparso l'anno successivo in traduzione italiana:

Le illustrazioni sono riuscite, è ben naturale, molto differenti, a tutte comune è una vera padronanza della tecnica aggiunta a povertà del contenuto e assoluta mancanza di carattere nella forma. Tutti sanno rappresentar bene panneggi gonfi,<sup>48</sup> nubi ammassate, soli raggianti, ubertosi paesaggi con rovine nel fondo e gesta vivaci, eppure tutto questo splendido apparato teatrale non serve che a non dirci con gran pompa proprio nulla, e ben lungi dallo rispecchiare l'essere di Dante, queste creazioni non hanno nemmeno il carattere del proprio tempo; non abbiamo dinanzi a noi che l'ecletticismo più prosaico in tutta la sua aridità.<sup>49</sup>

Forse lo studioso tedesco era disturbato da una certa incoerenza nella raffigurazione: molte scene infernali hanno in effetti come sfondo un cielo nuvoloso che stride con l'ambientazione; talvolta capita di trovare qualche elemento allotrio, come gli edifici che compaiono sullo sfondo a *Purg.* VII e XIX, il resto di colonna (le «rovine» cui allude Volkmann) a *Purg.* X e XI. Anche il fumo dell'ira di *Purg.* XVI non è, di fatto, rappresentato. In generale, le decorazioni prevedono spesso la presenza di piante, si direbbe come meri riempitivi, e la raffigurazione non sfugge a una generale monotonia, soprattutto, come è forse inevitabile, nella terza cantica (lo si riconosce del resto anche nella *Prefazione*);<sup>50</sup> ma non solo: anche le illustrazioni di *Inf.* XXVI e XXVII sono molto simili.

Così prosegue Volkmann:

1898-1900, pp. 584-585. In Chiodo, *Ritratti di Dante dal Trecento al primo Seicento*, tav. 31, si trova il disegno di Tofanelli inciso da Edward Scriven, datato 1805.

<sup>47</sup> F. X. Kraus, *Dante. Sein Leben und sein Werk, sein Verhältnis zur Kunst und Politik*, Grothe'sche, Berlin 1897, p. 602 [«Il paesaggio è anticheggiante, Dante somiglia a un monsignore romano alla corte di Benedetto XIV»].

<sup>48</sup> La traduzione italiana presenta l'evidente refuso *goffi*.

<sup>49</sup> L. Volkmann, *Iconografia dantesca. Le rappresentazioni figurative della "Divina Commedia"*, Olschki, Firenze-Venezia 1898, p. 80.

<sup>50</sup> «La Divina Commedia» di Dante Alighieri, con varie annotazioni, e copiosi rami adornata cit., I, pp. [II-III]: «Oltre alla nobiltà e magnificenza che queste tavole recano all'Edizione, oltre al diletto che per la bellezza del disegno e dell'intaglio porgono a chi le vede, giovar possono ancora non poco a far comprendere a' Leggitori, quasi in un volger d'occhio le cose di maggior importanza espresse in tutto il Poema. Che se non in tutte, specialmente in quelle premesse a' Canti del Paradiso, non s'è potuto talvolta per la qualità dell'argomento, e pel modo dialogistico, con cui dal Poeta è trattato, spiegare così bene ogni cosa, come avrebbesi voluto, ogni discreto Lettore potrà da sé conoscere che più non potea farsi».

Un gran contrasto con queste debolissime illustrazioni formano le vignette sparse nel volume ad ornamento del medesimo. Ogni Canto è preceduto da un «argomento» in versi contornato da una cartuccia di stile barocco il più pronunciato, con leggere allusioni al contenuto del Canto, ed appunto in queste allusioni troviamo tracce di un'individualità artistica e di un vero talento decorativo, che è stato sempre una capacità speciale dei veneziani. Gli artisti hanno dato in queste vignette con ogni libertà, quasi per trastullo, del loro meglio, mentre che nelle «composizioni» maggiori la tradizione fu la loro fatalità.<sup>51</sup>

Non essendo uno storico dell'arte, non mi pronuncio sullo «stile barocco il più pronunciato»,<sup>52</sup> ma osservo che molte di queste cartucce, o cartigli, che racchiudono gli *Argomenti* scritti da Gasparo Gozzi sono davvero squisite: sembra davvero che gli artisti, sempre anonimi, abbiano dato sfogo al loro estro decorativo (Fig. 4). Lo stesso vale per i finalini (Fig. 5).<sup>53</sup>

Nel 1768 fu pubblicata un'edizione parigina della *Commedia* le cui uniche illustrazioni sono, nell'antiporta, un ritratto del poeta diverso da tutti quelli visti sinora, disegnato e inciso da Claude Antoine Littret de Montigny nell'anno precedente sulla base di un quadro posseduto da tale De Floncel, «censore regio» a Parigi,<sup>54</sup> e un frontespizio dal tono massonico disegnato da Jean-Michel Moreau e inciso da François Godefroy: vi si vede «au milieu des rayons d'un soleil triangulaire qui dissipent les nuages. Au-des sous, à droite, les âmes du purgatoire élevant leurs bras vers le ciel et, à gauche, les flammes de l'enfer».<sup>55</sup> Chiude il volume il *Profilo dell'Inferno* del Manetti.<sup>56</sup>

<sup>51</sup> Volkmann, *Iconografia dantesca* cit., p. 80.

<sup>52</sup> Anche secondo la Cosatti «gli argomenti del Gozzi sono inquadrati in una cornice di gusto barocco»: Cosatti (a cura di), *La scoperta di Dante da Vico al primo Risorgimento* cit., p. 86.

<sup>53</sup> Cfr. anche la scheda dedicata da Chiara Lo Giudice all'edizione Zatta in T. Donvito (a cura di), *Tiepolo, Piazzetta, Novelli. L'incanto del libro illustrato nel Settecento veneto* cit., p. 210: «Le cornici figurate e i finalini che completano la decorazione di questo volume colpiscono per la loro originalità. Nelle prime, accanto ad animali, racemi vegetali ed elementi fantastici, trovano spazio le immagini dei peccatori protagonisti dei canti corrispondenti, mentre nei secondi, le creature infernali dei versi danteschi si trasformano in graziosi mostri-cattoli intenti a giocare con puttini».

<sup>54</sup> Così si legge in *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, I, Marcello Prault, Parigi 1768, p. I n. 1.

<sup>55</sup> M.-J.-F. Mahérault, *L'œuvre de Moreau Le Jeune. Catalogue raisonné et descriptif avec notes iconographiques et bibliographiques*, Adolphe Labitte, Paris 1880, p. 367.

<sup>56</sup> Su questa edizione cfr. Cosatti (a cura di), *La scoperta di Dante da Vico al primo Risorgimento* cit., p. 19 n° 19.



*Fig. 4: Capopagina di Inf. X, La Divina Commedia di Dante Alighieri, con varie Annotazioni, e copiosi Rami adornata, I, Antonio Zatta, Venezia 1757, p. CXI.*



*Fig. 5: Finalino di Inf. X, La Divina Commedia di Dante Alighieri, con varie Annotazioni, e copiosi Rami adornata, I, Antonio Zatta, Venezia 1757, p. CXX.*



Dieci anni dopo abbiamo un'edizione del poema dantesco sempre con il ritratto del poeta nell'antiporta, disegnato e inciso da Giovanni Lapi, e un frontespizio inciso da Pompeo Lapi e raffigurante due colonne che sorreggono un frontone, in mezzo al quale campeggia una maschera sorretta da un duplice festone che si avvolge alle colonne. Il luogo di stampa è dichiarato essere Londra, ma si precisa che l'edizione si vende in Livorno: si tratta in realtà di un libro stampato nella città labronica.<sup>57</sup> Questo volume, oltre al avere il solito *Profilo dell'Inferno* del Manetti,<sup>58</sup> ha solo tre incisioni, poste a corredo rispettivamente di *Inf.* XXXIII, *Purg.* XIX e *Par.* I: la prima e la seconda sono disegnate e incise da Giovanni Lapi, la terza è priva di attribuzione. Solo quelle della seconda e terza cantica sono ispirate alle illustrazioni dell'edizione Zatta. Volkmann giudica «fiacche» queste immagini,<sup>59</sup> ed è difficile dissentire.

Nel 1784 Zatta pubblicò un'edizione della *Commedia* all'interno del *Parnaso italiano* curato da Andrea Rubbi.<sup>60</sup> Nel frontespizio troviamo una medaglia con il profilo del poeta, sul genere di quelle di proprietà di Mazzuchelli che decoravano l'edizione del 1757. Le cento immagini sono a capopagina, all'inizio di ogni canto, sopra una terzina tratta dal canto stesso che va a sostituire gli *Argomenti*. Poiché i disegni sono gli stessi della precedente edizione Zatta, le didascalie poste sotto le immagini sono relative al solo incisore: il principale è Cristoforo Dall'Acqua,<sup>61</sup> ma troviamo anche Innocente Alessandri,<sup>62</sup> Antonio Baratti,<sup>63</sup> Giuseppe Daniotto,<sup>64</sup> Giuliano Zuliani.<sup>65</sup> Le immagini di *Purg.* XXIX-XXXI, *Par.* XVII, XXXII non sono attribuite a nessun artista. Lascio ancora una volta la parola a Volkmann:

<sup>57</sup> *La Divina Commedia*, 2 voll., Gio. Tom. Masi e comp., Londra, si vende in Livorno 1778. Su questa edizione cfr. Cosatti (a cura di), *La scoperta di Dante da Vico al primo Risorgimento* cit., p. 19 n° 20.

<sup>58</sup> *La Divina Commedia*, I, p. [XXXVIII].

<sup>59</sup> Volkmann, *Iconografia dantesca* cit., p. 80.

<sup>60</sup> *Parnaso italiano, ovvero raccolta de' poeti classici italiani*, III-V, Antonio Zatta e figli, Venezia 1784. Sulla figura di Rubbi e su questa edizione cfr. W. Spaggiari, *Dante nel Sette-Ottocento. Note e ricerche*, LED, Milano 2022, pp. 13-22.

<sup>61</sup> Per *Inf.* I, III, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII.

<sup>62</sup> Per *Inf.* IV, XVIII, XXVII, XXVIII, *Purg.* XIX, XXI.

<sup>63</sup> Per *Inf.* V.

<sup>64</sup> Per *Purg.* I-IV, XXIII-XXIX, XXXII, XXXIII, *Par.* XVIII-XXIV, XXXIII.

<sup>65</sup> Per *Inf.* II. Zuliani aveva inciso una figura anche nell'edizione del 1757-1758 (cfr. la nota 36).

Gli esecutori rinunciarono a dare del proprio, tutti i motivi sono presi di pianta, o con piccole variazioni, dall'edizione del 1757, però il tutto è fatto con così rara abilità, che non si scopre l'inganno che poco a poco. Tutto è gaio, elegante, d'esecuzione minuziosissima e di effetto piacevolissimo. Le scene non sono in tutta pagina, ma a capo d'ogni Canto quali vignette, e tutte sfumano sul davanti in graziosi ghirigori rococò. Naturalmente non si scopre in queste illustrazioni né un serio concetto dantesco, né la minima intelligenza profonda della *Divina Commedia*, e perfino i dannati nell'inferno sembrano soltanto dediti ad un gaio trastullo, però ognuno che sfoglia questi volumetti godrà certo del loro pronunciatissimo carattere dell'epoca che rappresentano, ed anche questo è qualche cosa.<sup>66</sup>

Un altro repertorio, invece, afferma che «si nota nelle vignette l'influenza del Barocco francese» (ma ribadisco che i disegni sono gli stessi dell'edizione del 1757).<sup>67</sup>

Nel 1791 viene pubblicata la prima edizione del poema ufficialmente stampata a Roma, con un ampio commento di Baldassarre Lombardi, che avrà fortuna per tutto l'Ottocento.<sup>68</sup> Nel frontespizio si trova una medaglia il cui originale risale a un periodo collocabile fra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, verosimilmente posseduta da Lombardi stesso:<sup>69</sup> la stessa le cui facce erano già state riprodotte fra le illustrazioni dell'edizione Zatta del 1757 (in quel caso si trattava di proprietà di Gianmaria Mazzuchelli, come abbiamo visto).<sup>70</sup> Nei tre tomi dell'edizione si trovano solo tre tavole con la topografia dei regni dell'aldilà, che riproducono quelle contenute nell'edizione del 1568 della *Commedia* con il commento di Bernardino Daniello, della quale Lombardi si servì anche per la parte esegetica.<sup>71</sup>

<sup>66</sup> Volkmann, *Iconografia dantesca* cit., p. 81. Non diverse le parole di Cosatti (a cura di), *La scoperta di Dante da Vico al primo Risorgimento* cit., p. 20 n° 21.

<sup>67</sup> *La raccolta dantesca della biblioteca Evan MacKenzie, con la cronologia delle edizioni della Divina Commedia*, Tip. del Risparmio, Genova 1923, p. 59.

<sup>68</sup> “*La Divina Commedia*” di Dante Alighieri, novamente corretta spiegata e difesa da Baldassarre Lombardi, 3 voll., Antonio Fulgoni, Roma 1791 (se ne veda la recente edizione a cura di D. Colombo, 3 voll., Edizioni dell’Orso, Alessandria 2023-2024).

<sup>69</sup> D. Colombo, *Nota al testo*, in B. Lombardi, *La “Divina Commedia” di Dante Alighieri. Novamente corretta, spiegata e difesa*, a cura di D. Colombo, I, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2023, pp. 64-65.

<sup>70</sup> Come nel caso del ritratto di Dante, quindi, l'edizione Zatta è stata un modello cui ispirarsi, almeno per l'apparato iconografico.

<sup>71</sup> *Dante, con l'esposizione di M. Bernardino Daniello da Lucca*, Pietro da Fino, Venezia 1568. Lombardi avrebbe preferito pubblicare le splendide miniature del codice Urb. Lat. 365 della Biblioteca Apostolica Vaticana, ma il progetto non venne realizzato (cfr. Colombo, *Nota al testo* cit., p. 64).

Torniamo all'edizione Zatta del 1757-58 e prendiamo in esame le immagini relative alle 'opere minori' di Dante. A parte alcune decorazioni allegoriche, è interessante notare il tentativo di attualizzazione, affine a quanto avviene per l'edizione petrarchesca di Zatta del 1756:<sup>72</sup> per la *Vita nuova* abbiamo due immagini di incontri fra Dante e Beatrice in contesti bucolici, con presenza di amorini alati e Laura vestita alla foggia settecentesca (Dante, invece, è sempre con la cappa). Nell'immagine a tutta pagina, Beatrice è a passeggio in compagnia di altre due donne in un bosco e saluta il poeta, mentre Amore mostra a Beatrice il cuore di Dante in fiamme (vago ricordo del terzo paragrafo dell'opera, in cui il cuore ardente del poeta compare nel sogno di Dante);<sup>73</sup> il capopagina presenta una scena idilliaca: «guidato da Amore, e scortato dal Coraggio, Dante presentasi dinanzi a Beatrice che sta sedendo sulla tenera erba con altra Dama accanto; e a lei espone e racconta le angosce amorose che soffre».<sup>74</sup> Il cartiglio reca i versi 10-11 di *Spesse fiate vegnonmi alla mente*: «E così smorto, d'ogni valor vòto, / vegno a vedervi, credendo guarire».

Nel capopagina a corredo del *Convivio*, «Dante, sedente nel Gabinetto ove è solito studiare, con familiarità conversa e discorre colle più sublimi Scienze»;<sup>75</sup> l'ambientazione è quindi ben settecentesca, con Dante seduto su uno sgabello di fronte a sette donne in poltrona vestite alla moda dell'epoca. Negli scaffali alle pareti sono ordinatamente collocati dei libri. Il cartiglio reca «Gentili creature che voi siete!», citazione del v. 5 di *Voi, che 'ntendendo il terzo ciel movete*.

L'ambientazione nel «gabinetto» di Dante torna nel capopagina delle *Rime*, dove il poeta, sempre in tunica, è seduto a un tavolino ricoperto da un drappo, mentre scrive; Apollo, in piedi, gli indica un anacronistico mappamondo. Ancora una volta, troviamo le pareti dello studio coperte da scaffali pieni di libri. L'immagine si può paragonare a quella, più medioevale, di Petrarca nello scrittoio dell'edizione Zatta del 1756.<sup>76</sup>

Di questa illustrazione alle opere minori di Dante si ricorderà forse una curiosa edizione ottocentesca dal titolo *Gli amori di Dante raccontati da lui medesimo (Vita*

<sup>72</sup> Sulla scelta iconografica di questa edizione, nella quale gli ambienti e i personaggi, escluso il poeta, sono spesso raffigurati secondo la moda settecentesca, cfr.: R. Tissoni, *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento (Dante e Petrarca)*, Antenore, Padova 1993, pp. 36-39; G. Nodari, *Le "Rime" del Petrarca* cit., p. 47.

<sup>73</sup> La didascalia dell'immagine è l'incipit del secondo sonetto del paragrafo XXVI: «Vede perfettamente ogni salute / chi la mia Donna tralle donne vede».

<sup>74</sup> *Dichiarazione dei rami* cit., p. VIII.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. IX.

<sup>76</sup> *Le rime del Petrarca brevemente esposte per Lodovico Castelvetro* cit., II, p. 138.

*nuova e Canzoniere*).<sup>77</sup> La *Vita nuova* presenta diciotto immagini, le *Rime* cinque; nella *Prefazione*, Giacinto StiaVELLI afferma con orgoglio che «è questa la prima volta, in Italia e fuori, che si fa della *Vita nuova* di Dante una edizione illustrata;<sup>78</sup> e, si noti bene, illustrata da artista italiano, ed artista valoroso». <sup>79</sup> Si tratta di Alessandro Pigna, che decorò anche la *Gerusalemme liberata* e l'*Eneide*.<sup>80</sup> Nel volume troviamo anche un'immagine di Dante a Fonte Avellana di Julien Renevier, oggi conservata al Kunstmuseum di San Gallo.<sup>81</sup>

I disegni che accompagnano la *Vita nuova* mostrano un carattere di pieno *revival* gotico: i vestiti dei personaggi sono accuratamente ricostruiti, con sfoggio di calzamaglie, copricapi, cinture con borchie, tasche pendenti, gli interni di chiese o di case o più in generale i numerosi elementi architettonici che compaiono nelle tavole sono talmente manierati da sembrare più neogotici che gotici. L'incontro di Dante con Amore in abito da pellegrino (par. IX) avviene nei pressi di un tenebroso castello, e non mancano gli sfondi di città con torri. Lo stesso si può dire per le illustrazioni delle *Rime*: una scena notturna con corteo di donne guidate da un amorino per *Di donne vidi una gentile schiera*; la barca di Merlino con i tre poeti che dialogano con le rispettive donne per *Guido, i' vorrei* (Guido e Lapo sono seduti, Dante è in piedi con le mani che stringono le braccia di Beatrice); degli angeli che scendono dal cielo spargendo fiori per la pseudodantesca *Morte, poich'io non trovo*;<sup>82</sup> una scena bucolica in cui la donna, con una ghirlanda in testa, coglie una rosa accompagnata da un amorino che alza il braccio per prenderla (o per indicarla) mentre si trova nell'ombra

<sup>77</sup> *Gli amori di Dante raccontati da lui medesimo (Vita nuova e Canzoniere)*, con prefazione e note di G. StiaVELLI, Edoardo Perino, Roma 1888.

<sup>78</sup> Se consideriamo che l'opera dantesca, nell'edizione Zatta, ha solo due illustrazioni, l'affermazione si può considerare corretta: non esistono altre edizioni con immagini del prosimetro dantesco.

<sup>79</sup> *Gli amori di Dante raccontati da lui medesimo* cit., p. VIII.

<sup>80</sup> T. Tasso, *La Gerusalemme liberata*, con prefazione e note di G. StiaVELLI, illustrata da 51 disegni di A. Pigna, Edoardo Perino, Roma 1890 (ci furono anche edizioni successive; su quest'opera cfr. la scheda di E. Faccioli, in A. Buzzoni (a cura di), *Torquato Tasso tra letteratura, musica, teatro e arti figurative*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1985, p. 131); Virgilio, *Eneide*, tradotta da A. Caro e annotata da G. StiaVELLI, con disegni di A. Pigna, Edoardo Perino, Roma 1892.

<sup>81</sup> *Gli amori di Dante raccontati da lui medesimo* cit., p. 177. Il ritratto dantesco è visibile a questo link: [https://julienrenevier.ch/?page\\_id=28](https://julienrenevier.ch/?page_id=28). Su Renevier (1847-1907) cfr.: M. Junet, Y. Tissot, J. Odier, *L'intégrité d'un regard, Julien Renevier, peintre lausannois 1847-1907*, Imprimerie des Montagnes, La Chaux-de-Fonds 2015.

<sup>82</sup> L'immagine è relativa ai vv. 57-60: «Che mi par già veder lo cielo aprire / e gli angeli di Dio quaggiù venire / per volerne portar l'anima santa / di questa in cui onor lassù si canta».

proiettata dalla figura femminile è l'immagine per *Al poco giorno*;<sup>83</sup> infine, il congedo della canzone montanina *Amor, da che convien pur* è raffigurato da un personaggio femminile alato che impugna una lira mentre vola sopra Firenze, rappresentata con dovizia di torri e merlature.

Mi fermo a questo minimo carotaggio ottocentesco, poiché la vicenda del 'Dante illustrato' in quel secolo è troppo complessa, e in buona parte attende ancora di essere scritta.

<sup>83</sup> La didascalia riporta solo parte del v. 16: «...Amor vi viene a stare all'ombra».



## *Alice nel paese delle immagini: da Lewis Carroll a John Tenniel attraverso Charles Darwin*

Sidia Fiorato  
Università di Verona

*Alice nel Paese delle Meraviglie* di Lewis Carroll (1865) si configura come un testo intermediale, in cui immagini e narrazione si intrecciano nell'esperienza di lettura. La frase di Alice all'inizio del testo, «E a che cosa serve un libro [...] senza figure e senza dialoghi?»<sup>1</sup> da un lato diventa quasi un incantesimo che porterà poi ad entrare nelle immagini del paese delle meraviglie, dall'altro, può essere considerata come una definizione della narrazione nella sua interezza che si apre alla dimensione immaginifica. La prima versione del testo (1854) fu illustrata da Carroll stesso, mentre successivamente il testo fu illustrato da John Tenniel in una versione che si differenzia per molteplici tratti di originalità dalla precedente e che è entrata nel canone culturale della letteratura per bambini. A tale proposito, Hancher osserva come «This parity of word and image [is] unmatched in any other work of literature»<sup>2</sup> e Haskell definisce il testo come «one of the most intriguing and unique cases of verbal-visual inquiry in the history of the illustrated book».<sup>3</sup>

Il presente articolo si propone di analizzare il testo di Carroll alla luce dell'atmosfera culturale vittoriana in seguito alla pubblicazione del testo di Darwin *L'origine delle specie* (1859). Wonderland è un regno popolato da creature ibride, quali oggetti animati e animali parlanti che nei loro incontri con Alice mettono in discussione la

<sup>1</sup> L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*, Feltrinelli, Milano 2023, p. 29.

<sup>2</sup> M. Hancher, *The Tenniel Illustrations to the "Alice" Books*, Ohio State University Press, Ohio 1985, p. 3 [«Questa compresenza paritetica di parola e immagine non ha eguali in nessun'altra opera letteraria», trad. mia].

<sup>3</sup> E. T. Haskell, *Down the Rabbit Hole: "Alice's Adventures in Wonderland" and Image-Text Inquiry*, in M. Heusser, M. Hannoosh, E. Haskell, L. Hoek, D. Scott, P. de Voogd (eds.), *On Verbal/Visual Representation. Word & Image Interactions*, Rodopi, Amsterdam 2005, p. 65 [«uno dei rari esempi più intellettualmente stimolanti di indagine verbo-visiva nella storia del libro illustrato», trad. mia].

gerarchia antropocentrica. In particolare, le illustrazioni di Carroll e Tenniel, dell'episodio dello stagno di lacrime includono l'animale simbolo della teoria darwiniana, ossia la scimmia, non presente nella parte narrativa; l'immagine traccia l'impatto della teoria darwiniana sull'immaginario collettivo e allo stesso tempo esprime visivamente la teoria stessa. Nel contesto vittoriano dominato dalla precisione dell'illustrazione tassonomica, la sfumatura darwiniana della trasformazione delle specie si trovava priva di modelli illustrativi di riferimento. La dimensione fantastica di Wonderland e la sua essenza di trasformazione sembrano sopperire a tale mancanza, rendendo l'effetto ancora più rilevante in quanto presente in un volume rivolto ai bambini. Si può quindi affermare che Carroll e Tenniel diventano illustratori di Darwin nella cultura visiva vittoriana creando image-texts.

### 1. Tra testo e illustrazione

Il periodo vittoriano viene considerato la golden age del libro illustrato, grazie allo sviluppo tecnologico del tempo che ha contribuito a molteplici innovazioni nel contesto della produzione editoriale. In particolare, le illustrazioni costituivano una parte integrale dell'esperienza di lettura nella versione della pubblicazione in instalments, mentre nel passaggio alla pubblicazione in volume la loro presenza veniva di norma notevolmente ridotta.<sup>4</sup> Nel contesto dell'illustrazione vittoriana, l'opera di Carroll si caratterizza per la sua intermedialità ante litteram. La narrazione, infatti, si compone di dialoghi della protagonista con i personaggi del mondo fantastico nel quale si trova ad affrontare le sue avventure, mentre non ci sono indicazioni delle sembianze dei personaggi, lasciando libero in tal modo il lettore di interagire con il testo in una esperienza immaginativa parallela a quella della stessa Alice. Come osserva Morris, «Clearly, the Alices were meant to function in some middle ground between independent texts and picture books».<sup>5</sup>

Il *picturebook* si afferma nel periodo vittoriano a partire dagli anni 50 del 1800 e si caratterizza per la complementarietà e interdipendenza tra testo narrativo e immagini: «if either the text or the images are removed, the *intended* narrative crumbles».<sup>6</sup>

<sup>4</sup> M. E. Leighton e L. Surridge, *Introduction*, in Ead., *The Plot Thickens: Illustrated Victorian Serial Fiction from Dickens to Du Maurier*, Ohio University Press, Athens 2019, edizione Kindle.

<sup>5</sup> F. Morris, *Artist of Wonderland. The Life, Political Cartoons, and Illustrations of Tenniel*, The Lutterworth Press, Cambridge 2022, p. 149 [«Evidentemente, i volumi delle avventure di Alice si posizionavano in una posizione intermedia tra testo narrativo e *picturebook*», trad. mia].

<sup>6</sup> J. Bateman, *Text and Image: A Critical Introduction to the Visual/Verbal Divide*, Routledge, New York 2014, p. 94 (corsivo dell'autore) [«Se la parte narrativa o illustrata vengono rimosse, la narrazione così come originariamente concepita si disgrega», trad. mia].



Nel caso del testo di Carroll, si tratta di un testo illustrato, non propriamente un *picturebook*, tuttavia, le immagini che lo accompagnano dimostrano una relazione talmente intensa con il testo narrativo da esserne considerate parte integrante: «the images [...] define what is considered as the work while still [...] being illustrative».<sup>7</sup>

La genesi stessa del testo di Carroll nelle sue varianti successive lo caratterizza come un oggetto culturale che suscita un'esperienza estetica nel lettore, analoga al *picturebook* nella definizione di Bader: «A picturebook is text, illustrations, total design, an item of manufacture and a commercial product; a social, cultural, historical document, and foremost an experience for a child. As an artform it hinges on the interdependence of pictures and words, on the simultaneous display of two facing pages, and on the drama of the turning page».<sup>8</sup> In molti casi delle avventure di Alice, il lettore interagisce quasi inconsapevolmente con l'illustrazione – per esempio quando si vede il Gatto del Cheshire scomparire con un processo di fasi su due pagine diverse, che richiedono di girare concretamente la pagina da parte del lettore, originando in tal modo una quest traslata per di trattenere il personaggio o capire la dimensione che rende possibile tale evento. La curiosità sollecitata in tal modo porta anche ad un'esperienza attiva di Wonderland, parallelamente alle avventure della protagonista. In questo passaggio, Carroll sembra anticipare le strategie del linguaggio filmico, con effetti ottici di transmediazione.

Le immagini e il testo di Carroll presentano un processo di storytelling intermediale innovativo che partecipa delle categorie di «nesting», «braiding» e «weaving».<sup>9</sup> Come sottolineato da Danuta Fjellestad, la definizione di «nesting» proposta da Mitchell sottolinea la compresenza di un medium all'interno di un altro «as its

<sup>7</sup> T. E. Wartenberg, *Wordy Pictures: Theorising the Relationship between Image and Text in Comics*, in A. Meskin e R. T. Cook (eds.), *The Art of Comics: A Philosophical Approach*, Blackwell Publishing, Malden 2012, pp. 85-104, cit. in J. Bateman, *Text and Image. A Critical Introduction* cit., p. 94. [«le immagini [...] definiscono ciò che è considerato l'opera, pur essendo [...] illustrative», trad. mia].

<sup>8</sup> B. Bader, cit. in B. Kiefer, *What is a Picturebook? Across the Borders of History*, in E. Arizpe, M. Farrell, J. McAdam (eds.), *Picturebooks: Beyond the Borders of Art, Narrative and Culture*, Routledge, New York 2014, p. 1 [«Un *picturebook* si compone di testo, illustrazioni, un disegno complessivo, un manufatto e un prodotto commerciale; un documento sociale, culturale, storico e soprattutto un'esperienza per il bambino lettore. Come forma artistica, si basa sulla interdipendenza di immagini e parole, sulla visualizzazione simultanea di due pagine a fronte e sull'aspetto drammaturgico del voltare pagina», trad. mia].

<sup>9</sup> D. Fjellestad, *Nesting-Braiding-Weaving: Photographic Interventions in Three Contemporary American Novels*, in G. Rippl (ed.), *Handbook of Intermediality*, Degruyter, Berlin-Boston 2015, pp. 193-218.

content»,<sup>10</sup> quindi le immagini in un testo narrativo che vi si adattano innestandovisi. Le immagini possono essere incorporate al testo in varie modalità, in particolare arrestando il processo di lettura e originando una esperienza ékphrastica che trasporta il lettore visivamente nel contesto narrativo e/o la situazione particolare descritta. In tal modo, il ritmo della lettura viene alternato tra la parola e l'apertura nella dimensione immaginativa. In particolare, nel capitolo "La storia della finta tartaruga", Carroll ci invita ad osservare la rappresentazione del grifone – «Se non sapete che cos'è un Grifone, guardate l'illustrazione» (Fig. 1).<sup>11</sup>

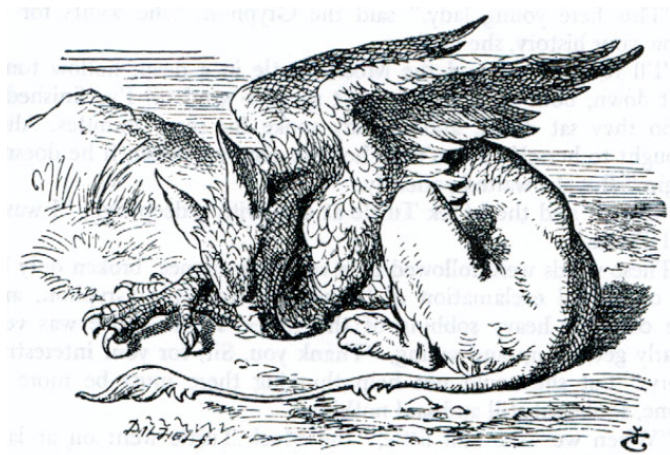


Fig. 1: J. Tenniel, vignetta The Gryphon per L. Tenniel, *Alice in Wonderland*, Mac-Millan, 1865 (courtesy of Victorian Web): <https://www.victorianweb.org/victorian/art/illustration/tenniel/alice/9.2.html>.

Ugualmente, nel capitolo "Chi ha rubato le crostate?" il lettore è invitato a guardare il frontespizio per vedere come il re indossi la corona sopra la parrucca; tuttavia in questo caso la narrazione assume una traiettoria circolare collegando l'immagine iniziale del volume all'episodio finale delle avventure di Alice, in un effetto immaginativo molto originale. «Braiding» si riferisce all'unione di verse modalità semiotiche, con la possibile prevalenza a tratti di alcune: «Braiding entails joining together several threads, each component strand zigzagging forward through the overlapping mass of the others». <sup>12</sup> In particolare, l'immagine non si riferisce necessariamente al

<sup>10</sup> W. J. T. Mitchell, *There are no Visual Media*, «Journal of Visual Culture», 2.4, 2005, p. 262 [«come suo contenuto», trad. mia].

<sup>11</sup> Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie* cit., p. 159.

<sup>12</sup> Fjellestad, *Nesting-Braiding-Weaving* cit., p. 198 [«Braiding prevede l'unione di più fili, con ciascun componente che avanza a zig-zag attraverso la massa sovrapposta degli

passaggio narrativo appena letto, ma implica un processo attivo di interpretazione per individuare i riferimenti e introdurre anticipazioni di sviluppi successivi, determinando così una «interanimation between word and image».<sup>13</sup> Un esempio in questo senso può essere rappresentato dal capitolo “Lo stagno di lacrime”, nella sezione “Una lunga coda”, in cui il racconto del topo prende vita graficamente sulla base della omofonia tra ‘tale’ e ‘tail’ e le parole del racconto del personaggio assumono la forma della sua coda, lunga e con molteplici curvature che riproducono visivamente le fasi della narrazione (Fig. 2).<sup>14</sup> Come osserva Gibbons, «Readers [...] have to integrate the verbal and visual dynamics of the extract in order to understand the joke of this playful design».<sup>15</sup>

Tale esempio dimostra come per Carroll le parole stesse rappresentassero delle immagini e come Wonderland sia teso a scardinare la separazione tra le due diverse modalità semiotiche. Un altro esempio in questo senso è rappresentato dall’incarnazione di espressioni verbali in personaggi di Wonderland come la lepre marzolina per «mad as a March hare» e il gatto per «grin like a Cheshire cat». «Weaving», infine, pone l’accento sulla intramazione semiotica, che, tramite la costante alternanza tra narrazione e immagine evoca patterns articolati dell’esperienza di lettura, «viewing the pictorial [as] comparable to the work of weft and warp».<sup>16</sup>

Si può affermare che la narrazione di Carroll presenti un «qualitative shift in the importance of images»<sup>17</sup> analogo a quello osservato da Mitchell per il pictorial turn che ha caratterizzato il ventesimo secolo, tuttavia non basato sulla «quantitative proliferation»,<sup>18</sup> ma dalla intensità delle immagini stesse. La teoria di Mitchell inoltre introduce una teorizzazione del rapporto tra immagine e testo che si articola in tre tipologie:

I will employ the typographic convention of the slash to designate “image/text” as a problematic gap, cleavage, or rupture in representation. The term

altri», trad. mia].

<sup>13</sup> *Ibidem* [«interanimazione tra parola e immagine», trad. mia].

<sup>14</sup> A. Gibbons, *Multimodal Literature and Experimentation*, in J. Bray, A. Gibbons, B. McHale (eds.), *The Routledge Companion to Experimental Literature*, Routledge, New York 2012, p. 424.

<sup>15</sup> Ivi, p. 424. [«i lettori devono integrare le dinamiche verbali e visive dell’estratto per comprendere l’effetto di questo disegno ludico», trad. mia].

<sup>16</sup> Fjellestad, *Nesting-Braiding-Weaving* cit., p. 199 [«considerando la pittura come un lavoro paragonabile a quello della trama e dell’ordito», trad. mia].

<sup>17</sup> W. J. T. Mitchell, *Image*, in W. J. T. Mitchell e M. B. N. Hansen (eds.), *Critical Terms for Visual Studies*, University of Chicago Press, Chicago-London 2010, p. 37 [«spostamento qualitativo nella rilevanza delle immagini», trad. mia].

<sup>18</sup> Mitchell, *Image* cit., p. 37 [«proliferazione quantitativa»].



Il testo di Carroll sembra essere una sintesi dinamica delle varie tipologie; in particolare, *Alice in Wonderland* può essere definito un «image/text», se si considera lo scardinamento delle convenzioni figurative del tempo sia in relazione ai volumi per l'infanzia che i volumi scientifici (come vedremo in seguito); può essere considerato un «imagetext» per la combinazione specifica di immagini e testo narrativo; può anche rientrare nella definizione di «image-text», in quanto sollecita riflessioni e nuove prospettive sulla relazione tra immagine e parola. Come afferma Kelly, «The illustrations to Lewis Carroll's *Alice's Adventures in Wonderland* [...] are inextricably wedded to the total performance of the work».<sup>20</sup> L'autore prosegue osservando come l'essenza dei personaggi di Wonderland sia più astratta che concreta, in quanto essi sono definiti principalmente dai loro dialoghi e quindi dal linguaggio. Per questo motivo, rimangono «unchanging and unchangeable figures in a swirl of abstract linguistic play».<sup>21</sup> In realtà, essi rappresentano lo spirito dell'epoca, e Wonderland si dimostra essere un filtro critico molto potente per una indagine critica e visiva che proietta Alice nello specifico mindscape vittoriano.<sup>22</sup> Come sottolinea Greenacre, «The spirit of both Alice books is that of an unplanned sight-seeing trip through a marvellous strange country».<sup>23</sup>

## 2. Carroll illustratore di Alice: Darwin Alice

Come afferma Jan Susina, la composizione delle avventure di Alice riflette l'interesse di Carroll per la scrittura epistolare; in particolare, «Carroll seems to have viewed his children's books as a logical extension of the letters he wrote to children, just as the written text of *Under Ground* created for Alice Liddell evolved into the published *Wonderland*».<sup>24</sup> Se si osservano i due esempi di lettere a cui il critico fa

<sup>20</sup> R. Kelly, «If you don't know what a Gryphon is»: *Text and Illustration in "Alice's Adventures in Wonderland"*, in E. Guiliano (ed.), *Lewis Carroll. A Celebration*, Clarkson N. Potter, New York 1982, p. 62 [«Le illustrazioni di *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll (...) sono inestricabilmente legate alla rappresentazione totale dell'opera», trad. mia].

<sup>21</sup> Ivi, p. 73. [«figure immutate e immutabili in un vortice di giochi linguistici astratti», trad. mia].

<sup>22</sup> Cfr. Haskell, *Down the Rabbit Hole* cit., p. 66.

<sup>23</sup> P. Greenacre, *Swift and Carroll: A Psychoanalytic Study of Two Lives*, International Universities Press, New York 1955, p. 213, cit. in Kelly, «If you don't know what a Gryphon is» cit., p. 72 [«Lo spirito di entrambi i libri di Alice è quello di un viaggio esplorativo spontaneo attraverso un paese meraviglioso e sconosciuto», trad. mia].

<sup>24</sup> J. Susina, «Why is a Raven like a Writing Desk?»: *The Play of Letters in Lewis Carroll's "Alice Books"*, «Children's Literature Association Quarterly», 1.26, 2001, p. 16 [«Carroll

riferimento, nella lettera ad Agnes Hull (22 ottobre 1878) si nota l'utilizzo giocoso del linguaggio che scardina le convenzioni di scrittura dispiegandosi nello spazio della pagina e tracciando una spirale quadrata che segue un orientamento centripeto, con il punto d'arrivo finale rappresentato dal nome di Carroll stesso come firma della lettera. In questo caso, la successione delle parole nelle righe convenzionali dell'atto della scrittura origina una forma specifica e trascende la loro natura in senso intermediale diventando immagine. Il testo richiede una partecipazione attiva del lettore che deve interagire con esso girandolo materialmente per poter seguire la narrazione.

La lettera indirizzata a Georgina Wilson (10 ottobre 1869), invece, alterna il linguaggio letterale ad un linguaggio iconico, che dà forma a omofonie come per esempio 'dear'/'deer', ossia in italiano 'cara'/'cervo', originando una narrazione parallela visiva e sonora, allo stesso tempo creando una dimensione di interpretazione dei rebus che esprime il rapporto giocoso con la bambina. «Carroll was as much concerned with the form of the letter as its content»<sup>25</sup> e per questo motivo si può affermare che le sue lettere «contain the creativity and imagination» che si rivelano «at least the equal of those in the *Alice* books».<sup>26</sup> Nel periodo vittoriano, «“the line”, whether drawn or written, functions as a trace that constitutes the sign of meaning»<sup>27</sup> e rappresenta il punto di contatto tra la parola e l'immagine. Come riportato da Larissa Guimarães Averbug e Luiza Novaes, Alice Liddell ricordava come Carroll era solito accompagnare la narrazione di storie con disegni composti spontaneamente su un foglio; egli «desenhava narrações e escrevia desenhos, tecendo palavras e imagens numa única trama»<sup>28</sup> e rendendo in tal modo le parole tangibili. «Antes de ser texto, a letra é visualidade e literalidade [...]»,<sup>29</sup> in una sinergia tra linguaggio visivo e verbale.

sembra aver considerato i suoi libri per bambini come una logica estensione delle lettere che scriveva ai bambini, proprio come il testo di *Underground* creato per Alice Liddell si è trasformato nel paese delle meraviglie della versione pubblicata», trad. mia].

<sup>25</sup> Ivi, p. 16 [«Carroll curava tanto la forma della lettera quanto il suo contenuto», trad. mia].

<sup>26</sup> Ivi, p. 20; cfr. anche T. Hinde (ed.), *Lewis Carroll: Looking Glass Letters*, Collins & Brown, London 1991 [«contengano una creatività e immaginazione almeno pari a quelle dei libri di Alice», trad. mia].

<sup>27</sup> G. Curtis, *Shared Lines. Pen and Pencil as Trace*, in C. T. Christ, J. O. Jordan (eds.), *Victorian Literature and the Victorian Visual Imagination*, University of California Press, Oakland 1995, p. 27 [«la linea», sia essa disegnata o scritta, rappresenta una traccia che costituisce il segno del significato», trad. mia].

<sup>28</sup> L. Guimarães Averbug, L. Novaes, *O poeta e a criança: a expressão lítero-visual e o impulso criativo de Lewis Carroll*, «Remate de Males», 1.39, 2019, p. 128 [«disegnava narrazioni e scriveva immagini formando un'unica trama», trad. mia].

<sup>29</sup> Ivi, p. 130 [«Prima di essere testo, la parola ha una dimensione visiva e letterale», trad. mia].

La versione delle avventure di Alice del 1864, *Alice's Adventures Underground* è corredata dalle illustrazioni realizzate dallo stesso Carroll: «The drawings are not fine or subtle, and professional artists tend to dismiss them, but they bear a charm all their own».<sup>30</sup> In particolare, è stato osservato come l'immagine di Alice appaia essere una fusione tra le caratteristiche di Alice Liddell, con i capelli castani, i profondi occhi castani e l'ovale del viso, e l'ideale di bellezza femminile tipica dell'arte preraffaellita, in particolare il dipinto di Arthur Hughes *The Lady with the Lilacs* che Carroll possedeva.<sup>31</sup>

Le illustrazioni sono parte integrante del testo, scritto a mano, con una calligrafia accurata e di facile lettura per una bambina, e occupano tutte le possibili opzioni spaziali in relazione al testo narrativo, a partire dalla parte in alto a sinistra della prima illustrazione, per poi passare ad un riquadro a sinistra al centro della pagina o verso la sua parte finale, uno spazio verticale sulla sinistra o sulla destra della pagina, esempi a tutta pagina all'interno di una sottile cornice. Come scrive Hancer, «The texts and illustrations would be significantly juxtaposed on the page. Typically, textual references stand next to their pictorial referents, and the narrative moments of text and illustration are visually synchronised».<sup>32</sup>

I disegni di Carroll presentano un tratto «carregado de sentimentos, [...] trêmulo, frágil e, por isso, comunica-se diretamente com o interlocutor-criança».<sup>33</sup> Essi inoltre riproducono il punto di vista narrativo, alternando Alice come osservatrice e come soggetto osservato,<sup>34</sup> esprimendo una «physical relation of the illustration to the text».<sup>35</sup> La prima immagine di Alice, che la introduce al lettore, comunica il senso di noia di una bambina, che non riesce a condividere l'attività di lettura della

<sup>30</sup> M. N. Cohen e E. Wakeling, *Introduction*, in Id. (eds.), *Lewis Carroll & His Illustrators. Collaborations and Correspondence, 1865-1898*, Cornell University Press, Ithaca-New York 2003, p. xxii [«I disegni non sono raffinati né acuti, e gli artisti professionisti tendono a non coinsiderarli, ma hanno un fascino tutto loro», trad. mia].

<sup>31</sup> Cfr. W. Brooker, *Alice's Adventures. Lewis Carroll in Popular Culture*, Continuum, New York-London 2004, p. 114.

<sup>32</sup> Hancer, *Tenniel Illustrations to the "Alice Books"* cit., p. 120 [«I testi e le illustrazioni vengono significativamente giustapposti sulla pagina. In genere, i riferimenti testuali stanno accanto ai loro referenti pittorici e i momenti narrativi del testo e dell'illustrazione sono visivamente sincronizzati», trad. mia].

<sup>33</sup> Guimarães Averbug, Novaes, *O poeta e a criança* cit., p. 127 [«carico di sentimento, [...] esitante, fragile e per questo motivo comunica direttamente con il bambino interlocutore», trad. mia].

<sup>34</sup> Cfr. Hancer, *Tenniel Illustrations to the "Alice Books"* cit., p. 114.

<sup>35</sup> Hancer, *Tenniel Illustrations to the "Alice Books"*, p. 120 [«relazione fisica dell'illustrazione con il testo», trad. mia].

sorella maggiore ed evoca la fantasia delle immagini, che caratterizza l'età infantile. La seconda immagine ci porta al senso di scoperta, con l'azione di Alice di scostare la tenda che rivela la porta di accesso al giardino, mentre tiene in mano la chiave di accesso. Dalla terza immagine in poi, Alice è rappresentata durante i suoi incontri con i personaggi e le situazioni del mondo Under Ground. Dopo un momento di disperazione e uno di perplessità a seguito della crescita incontrollata, Alice viene mostrata mentre si relaziona con molto interesse con il coniglio bianco, vestito come un gentleman vittoriano, e successivamente nell'episodio dello "Stagno di Lacrime" viene posta in relazione con una serie di animali. Queste illustrazioni ci portano all'interno dell'atmosfera culturale del periodo vittoriano, mostrando in particolare l'impatto teorico e visivo della teoria darwiniana, che si affermò molto velocemente nella cultura popolare e anche nella letteratura per bambini dopo la sua pubblicazione nel 1859.

Le immagini rivestono un'importanza fondamentale nella ricerca di Darwin, come testimonia la loro crescente presenza nei suoi scritti: «Darwin developed his ideas in the nineteenth century by tirelessly creating, reworking and revising pictures».<sup>36</sup>

L'assenza di una tradizione di illustrazioni scientifiche ha portato Darwin a fare riferimento e al contempo a modificare le convenzioni visive delle immagini artistiche, creando una interrelazione tra immagini e testo che richiama il concetto di *imagetext* di Mitchell, come osserva Jonathan Smith. Tuttavia, «the Origin [...] contains just a single visual illustration. While Darwin often speaks vividly to the mind's eye ... he has little to offer the reader's physical eye. [...] The Origin is, after all, as Darwin said, an argument. Insistently textual, it does its work with words, not pictures».<sup>37</sup> Interpretando l'opera di Darwin come «*imagetext*» di Mitchell, ossia un'unione di testo e immagine, «When gaps or ruptures emerge between textual and visual representation, the *imagetext* becomes an *image/text*. At such moments representation itself becomes an issue, and the migration of the image into the broader culture is facilitated».<sup>38</sup> La tradizione delle illustrazioni del tempo era orientata verso la classificazione tassonomica delle specie, mentre Darwin era focalizzato sulla

<sup>36</sup> J. Voss, *Darwin's Pictures. Views of Evolutionary Theory, 1837-1874*, Yale University Press, New Haven-London 2010, p. 7 [«Darwin sviluppò le sue idee nel diciannovesimo secolo creando, rielaborando e rivedendone instancabilmente le immagini», trad. mia].

<sup>37</sup> J. Smith, *Charles Darwin and Victorian Visual Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, p. 4 [«L'Origine (...) contiene una sola illustrazione visiva. Mentre Darwin parla spesso in modo vivido all'occhio della mente... ha poco da offrire all'occhio fisico del lettore. (...) L'Origine è, dopo tutto, come diceva Darwin, un'argomentazione insistentemente testuale, fa il suo lavoro con le parole, non con le immagini», trad. mia].

<sup>38</sup> Ivi, p. 2 [«Quando emergono lacune o rotture tra la rappresentazione testuale e quella visiva, l'*imagnetext* diventa *immagine/testo*. In questi momenti la rappresentazione stessa diventa problematica e tende a migrare nella cultura più ampia», trad. mia].



selezione naturale, con variazioni minime e contaminazioni tra specie; per questo motivo, «When it came to picturing natural selection, Darwin had to rely heavily on the symbiosis of word and image».<sup>39</sup> Darwin partecipa della e alla cultura visiva vittoriana, e le sue illustrazioni «frequently refract[ed] ways of seeing and modes of representation common to the worlds of both academic art and popular culture».<sup>40</sup> Un esempio molto interessante del rapporto di Darwin con la temperie culturale vittoriana è rappresentato dalle illustrazioni di Carroll.

In particolare, nelle immagini che si riferiscono all'episodio dello “Stagno di Lacrime”, dopo una prima Alice rappresentata nel tentativo di rimanere a galla tra le onde, segue un'immagine a pagina intera in orizzontale, richiedendo quindi l'azione di girare il volume; Alice appare immersa nelle acque, che richiamano l'idea di un liquido amniotico primordiale, in quanto contengono un esemplare di animale mammifero (il topo), un pesce e Alice stessa come rappresentante della specie umana. I due animali hanno lo sguardo rivolto verso Alice, che ricambia lo sguardo del topo, posizionato al suo livello e in un modo molto simile (Fig. 3).

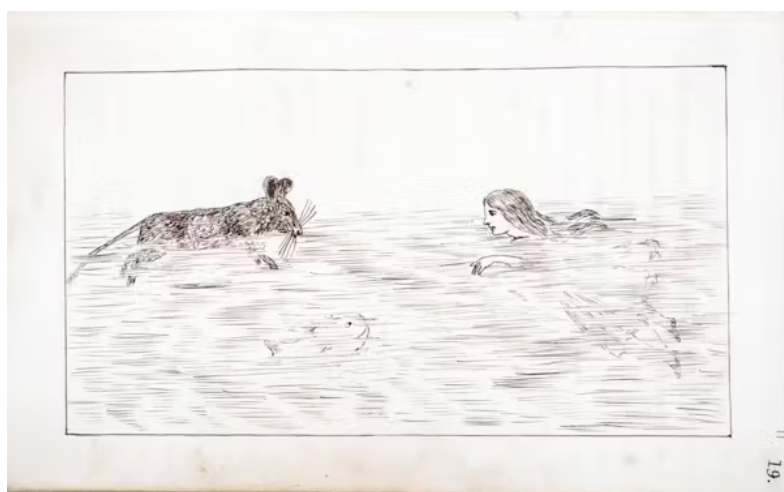


Fig. 3: Disegno dal manoscritto di Charles Dodgson, *Alice's Adventures Under Ground*, 1864, p. 19, <https://publicdomainreview.org/collection/carroll-illustrations-for-alice-underground/>.

<sup>39</sup> Ivi, p. 18 [«Quando si trattò di immaginare la selezione naturale, Darwin dovette fare molto affidamento sulla simbiosi tra parola e immagine», trad. mia].

<sup>40</sup> J. Smith, *Charles Darwin and Victorian Visual Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, p. 19. [«rifrangono frequentemente modi di vedere e modalità di rappresentazione comuni al mondo dell'arte accademica e della cultura popolare», trad. mia].

Tale particolare rimane disturbante e perturbante, tanto che viene richiamato nell'immagine successiva, sempre a tutta pagina, in cui Alice appare essere alla guida di un gruppo di animali, che rappresentano varie specie, e assume la loro stessa postura, tenendo mani e braccia curve verso il basso, come se fossero delle zampe. Questa immagine diventa ancora più perturbante, in quanto dietro ad Alice c'è un essere ibrido, che apparentemente partecipa di caratteristiche umane e animali, risultando essere una fusione tra Alice e la scimmia dietro ad esso, in un rapporto di reciproca simbiosi (Fig. 4). Nonostante lo sguardo di Alice rimanga sempre in una posizione dominante, sembra porsi in discussione come rappresentante della specie umana.



Fig. 4: Disegno dal manoscritto di Charles Dodgson, *Alice's Adventures Under Ground*, 1864, p. 23, <https://publicdomainreview.org/collection/carroll-illustrations-for-alice-underground/>.

### 3. Tenniel illustratore di Alice

Nel 1863 Carroll propone a John Tenniel, rinomato cartoonist in chief della rivista *Punch*, di illustrare il suo testo ed egli accetta dichiarando che «[he] would feel it a pleasure to illustrate so delightful a story».<sup>41</sup> La fruttuosa collaborazione tra i due artisti ha contribuito a creare un'opera che offre una prospettiva culturale sul

<sup>41</sup> F. Morris, *Artists of Wonderland*, p. 139 (nota 3) [«sarebbe stato un piacere di illustrare una storia così deliziosa», trad. mia].

periodo vittoriano in termini narrativi e visivi. Come molti critici hanno osservato, «it is Tenniel's illustrations and not Carroll's descriptions that provide the definitive portraits of the characters with whom we are now all familiar»,<sup>42</sup> donando loro una «matter-of-fact actuality as effectively as the text».<sup>43</sup> Tenniel trasforma l'aspetto di Alice, distanziandola dal suo modello di ispirazione e rendendola un'icona della cultura vittoriana.

L'immagine della bambina bionda che indossa un vestito con grembiule deriva dalle illustrazioni di Tenniel per la rivista *Punch* degli anni 60 dell'800. In particolare, l'antesignana di Alice compare in una illustrazione del 1864 in cui pone una ghirlanda al collo del leone simbolo dell'Inghilterra. Come osserva Hancher, l'anno successivo, ossia l'anno della pubblicazione del volume di Carroll, molto probabilmente, il lettore vittoriano non ricordava precisamente l'immagine di *Punch* che tuttavia, ne ritiene memoria nell'inconscio culturale collettivo e la rende riconoscibile come «a social type»,<sup>44</sup> «a little darling» come nella successiva illustrazione di Leech nello stesso anno. In questo modo, Alice si pone come l'incarnazione della bambina della middle class britannica che presenta la sua visione del contesto socio-culturale attraverso gli occhi della fantasia. È interessante notare come la prima immagine di Alice sia di profilo di tre quarti rivolta verso l'interno della pagina, non verso il lettore che quindi non riesce a distinguerne i lineamenti e i particolari del viso, lasciandolo libero di appropriarsene, quasi indossandone la maschera per un'esperienza vicaria di Wonderland.

È stato osservato come Tenniel renda le illustrazioni del testo un compendio culturale del periodo vittoriano con richiami ai personaggi della pantomima (il tradizionale spettacolo di Natale per i bambini inglesi, così come il testo è stato pensato come regalo di Natale per Alice Liddel); in linea con questa tradizione, le proporzioni fisiche di Alice sembrano distorte, con la testa di dimensioni maggiori rispetto al corpo per richiamare le maschere di cartapesta, tuttavia le linee dei movimenti del corpo suggeriscono un effetto molto naturale che ne accresce la dimensione teatrale.<sup>45</sup> L'ibridità dei personaggi, per esempio nell'episodio "Porcellino e Pepe" risponde sempre alla tradizione della pantomima, tuttavia acquista un ulteriore significato nel contesto scientifico del tempo e si protende fino al periodo contemporaneo, anticipando l'attenzione al postumano.

<sup>42</sup> Kelly, *"If you don't know what a Gryphon is":* cit. p. 62 [«sono le illustrazioni di Tenniel, e non le descrizioni di Carroll, a fornire i ritratti finali dei personaggi che oggi tutti conosciamo», trad. mia].

<sup>43</sup> Hancher, *Tenniel Illustrations to the Alice Books*, cit., p. 115 [«chiara concretezza con la stessa efficacia del testo», trad. mia].

<sup>44</sup> Ivi, p. 20; cfr. anche W. Brooker, *Alice's Adventures* cit., p. 112.

<sup>45</sup> Cfr Morris, *Artists of Wonderland* cit., p. 218 e sgg.

Innanzitutto, diversamente da quanto osservato in precedenza per la prima comparsa dell'immagine di Alice, l'immagine del Coniglio Bianco apre la narrazione, concentrando l'attenzione sugli animali del testo, ed è inoltre mostrato chiaramente nella sua ibridità di gentleman vittoriano-coniglio. L'episodio dello "Stagno di Lacrime" viene riproposto da Tenniel privo del fronteggiarsi fra Alice e il topo, suggerendo una possibile equa posizione nella catena degli esseri come nella versione di Carroll, ma con Alice che si volta nella direzione nella quale il topo sta nuotando, suggerendo una possibile maggiore esperienza di quest'ultimo nel contesto di Wonderland (Fig. 5). L'illustrazione successiva ci porta direttamente alla riva, omettendo l'illustrazione intermedia presentata dalla versione di Carroll con il gruppo di animali apparentemente guidato gerarchicamente dall'essere umano Alice mentre nuotano. Il gruppo di Tenniel include la presenza di una scimmia nell'angolo a sinistra che appare ascoltare la storia del topo, rimanendo ai margini ma tuttavia affermando la propria presenza; l'illustrazione ne riprende il profilo in modo definito, ancora una volta differenziandosi dall'immagine di Alice, della quale non distinguiamo il viso. Tale rappresentazione parziale raggiunge un impatto più incisivo nei confronti del lettore nell'illustrazione successiva, in cui la scimmia è raffigurata di fronte, mentre in una posizione arretrata rivolge lo sguardo direttamente verso il lettore, affermando in tal modo la propria presenza e creando un forte impatto culturale.

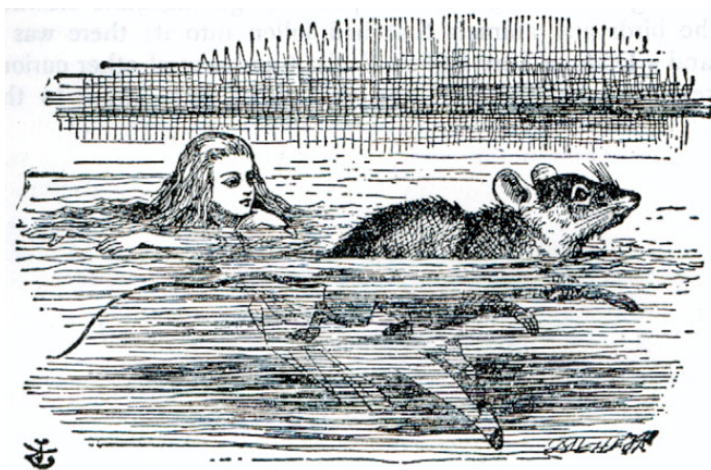


Fig. 5: J. Tenniel, vignetta Alice in a sea of tears, per L. Carroll, *Alice in Wonderland*, MacMillan, 1865 (courtesy of Victorian Web): <https://www.victorianweb.org/victorian/art/illustration/tenniel/alice/2.4.html>.

Come osserva Lovell-Smith, Tenniel era molto famoso all'inizio della collaborazione con Carroll, in particolare per le sue rappresentazioni degli animali, per la sua

«truthfulness... in the delineation of animal forms».<sup>46</sup> Gli animali di Wonderland si distinguono dagli animali presenti nei racconti per bambini, in quanto non sono «aiutanti» (secondo la classificazione di Propp), né assumono una valenza simbolica di commento a caratteristiche e comportamenti umani. Al contrario, essi sembrano mettere alla prova le capacità di Alice di destreggiarsi a Wonderland e spesso parlano di argomenti collegati alla sopravvivenza e alla logica della sopravvivenza del più forte. Per questo motivo il testo è stato interpretato alla luce dell'attenzione del tempo per la storia naturale, favorita dalla diffusione della teoria dell'evoluzione, come una «natural history for children».<sup>47</sup> In particolare, Lovell Smith sottolinea come Alice venga continuamente riposizionata nella Food chain tramite le sue variazioni di dimensioni come riflesso della teoria di Darwin. Inoltre, la posizione antropocentrica dell'uomo viene scardinata con la rappresentazione dello sguardo dell'animale sempre in posizione superiore rispetto allo sguardo di Alice, un effetto che determina anche una sensazione di superiorità degli animali stessi che appaiono sovrastarla (si vedano per esempio le illustrazioni Figg. 6 e 7).



Fig. 6: J. Tenniel, vignetta Alice and the DoDo, per L. Carroll, *Alice in Wonderland*, MacMillan, 1865 (courtesy of Victorian Web): <https://www.victorianweb.org/victorian/art/illustration/tenniel/alice/3.2.html>.

<sup>46</sup> *Times* review of *Alice in Wonderland*, December 26, 1865, cit. in R. Lovell Smith, *The Animals of Wonderland: Tenniel as Carroll's Reader*, «Criticism», 4.45, 2003, p. 395 [«veridicità... nella delineazione delle forme animali», trad. mia].

<sup>47</sup> Ivi, p. 386 [«storia naturale per bambini», trad. mia].





Fig. 7: J. Tenniel, *The Caterpillar*, vignetta per L. Carroll, *Alice Adventure in Wonderland*, MacMillan, 1865 (courtesy of Victorian Web): <https://www.victorianweb.org/victorian/art/illustration/tenniel/alice/5.1.html>

Tuttavia, Lovell-Smith sostiene che Tenniel nell'episodio dello "Stagno di Lacrime" tenda a inserire Alice insieme al gruppo degli animali, in linea con le teorie evolutive, mentre le illustrazioni di Carroll sembrano tendere ad una separazione tra Alice e gli animali.<sup>48</sup> In realtà, Tenniel nella sua riproduzione di una possibile prospettiva darwinista dell'evoluzione umana dalle scimmie sembra amplificare l'illustrazione di Carroll, mantenendo la presenza della scimmia e attribuendole uno sguardo diretto e inquietante per l'osservatore vittoriano. Gli animali di Tenniel sono molto realistici; egli raffigura «animals *qua* animals», in linea con l'interesse del tempo per la storia naturale.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Cfr. Lovell-Smith, *The Animals of Wonderland: Tenniel as Carroll's Reader* cit., p. 391.

<sup>49</sup> Cfr. Kr. Layne Figgins, *Alice, Animals, and Adaptation: John Tenniel's Influence on Wonderland and Its Early Adaptation History*, in L. Lopez Szwydky e G. Jellenik (eds.), *Adaptation before Cinema. Literary and Visual Convergence from Antiquity through the Nineteenth-Century*, Macmillan, London 2023, pp. 261-282, p. 265.

#### 4. Conclusione

Molti critici si sono interrogati sul rapporto tra Carroll e Darwin, in particolare se Carroll avesse letto le opere dello scienziato. Da un'accurata analisi della biblioteca di Carroll e riflessioni complementari tra gli studiosi si è desunto che Carroll possedesse una sola opera di Darwin, *Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872), il cui interesse era dettato dalla sua pratica fotografica, tanto che White riporta che inviò una sua fotografia a Darwin.<sup>50</sup> Al contrario, sembra che Carroll possedesse testi degli oppositori alla nuova teoria in favore della teologia naturale.<sup>51</sup> Tuttavia secondo le fonti non è possibile asserire una chiara presa di posizione a favore o contro Darwin da parte di Carroll. White sottolinea come la sua critica dell'evoluzionismo sia plasmata dall'aspetto del fantastico delle sue narrazioni e in particolare del nonsense: «Carroll's attacks on Darwin's ideas are wide-ranging and ingenious».<sup>52</sup> In particolare, egli sembra porre particolare attenzione all'ipotesi di una regressione delle specie. Come osserva Straley, «[f]or Carroll, a noted skeptic of evolution, evolutionary theory destabilized the natural order, even our sense of self, but it offered no methods by which to manage the disturbance that it created»<sup>53</sup> ed egli sembra trovare tale metodo nell'atmosfera di nonsense e parodia che caratterizza Wonderland. In questo modo, secondo White e Straley, Carroll rivendica la «human agency that new biological theories were threatening to take away».<sup>54</sup> Straley prosegue ponendo in luce come Carroll e Darwin pongano analogamente in discussione la visione vittoriana, in quanto «Nonsense, even from the pen of an anti-evolutionist, still seems Darwinian because it does not let the old world order stand».<sup>55</sup>

<sup>50</sup> Cfr. L. White, *The Alice Books and the Contested Ground of the Natural World*, Routledge, New York 2017, p. 128.

<sup>51</sup> Cfr. W. Empson, "Alice in Wonderland": The Child as Swain, in Id., *Some Versions of Pastoral*, Chatto and Windus, London 1935, pp. 251-294; White, *The Alice Books and the Contested Ground of the Natural World* cit.

<sup>52</sup> White, *The Alice Books and the Contested Ground of the Natural World* cit., p. 23-24 [«Gli attacchi di Carroll alle idee di Darwin sono ampi e ingegnosi», trad. mia].

<sup>53</sup> J. Straley, *Evolution and Imagination in Victorian Children's Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2016, p. 88 [«Per Carroll, che manifestava un atteggiamento di scetticismo nei confronti dell'evoluzione, la teoria evolutiva destabilizzava l'ordine naturale, persino il nostro senso del sé, ma non offriva alcun metodo per gestire la risultante confusione», trad. mia].

<sup>54</sup> Ivi, p. 88 [«la agency umana che veniva intaccata dalle nuove teorie biologiche», trad. mia].

<sup>55</sup> *Ibidem* [«il nonsense, anche originato dalla penna di un antievoluzionista, sembra tuttavia darwiniano perché non mantiene il vecchio ordine del mondo», trad. mia].

Nell'illustrazione di Tenniel dell'episodio "Lo Stagno di Lacrime", Straley afferma che Alice risulta confondersi tra gli animali in quanto di spalle e con i capelli spettinati, tuttavia prosegue asserendo che Alice deve riconquistare la sua identità tramite il linguaggio e, implicitamente, il gioco linguistico del nonsense. Tale prospettiva può tuttavia essere riferita anche all'aspetto visivo delle avventure a Wonderland, una dimensione che è originata dal bisogno di Alice di immagini oltre che di conversazioni, di riconoscersi in una identità visiva. Se nella prima immagine Alice e la Scimmia erano inclusi in un gruppo di varie specie animali, nella seconda immagine, in cui il Dodo consegna il premio ad Alice, quest'ultima e la scimmia si distinguono da tutto il gruppo dei volatili, creando un implicito collegamento in ottica darwiniana.

La crisi di identità, la confusione e commistione tra specie che parodizza la teoria di Darwin, l'ansia della degenerazione della specie umana trovano una brillante sintesi nell'immagine finale delle avventure di Alice a Wonderland, quando gli animali ritornano ad essere tali, abbandonando il ruolo metaforico di Wonderland. Essi sono rappresentati in un movimento circolare che completa e chiude l'arco iniziato dalle carte da gioco.

Le immagini di Carroll (e Tenniel), di forte impatto biologico e culturale, pongono in discussione la tendenza tassonomica delle scienze e dell'atmosfera culturale vittoriana, offrendoci un viaggio intermediale tra le parole e le immagini di Wonderland.



# *Vuoti di figura. Percorsi transmediali di un (non-)personaggio letterario, Bartleby*

Viviana Triscari  
Università di Catania

## *1. Oltre il testo, al di là della storia*

Il racconto di Hermann Melville, *Bartleby, the Scrivener. A Story of Wall Street*, oggi ritenuto un classico della letteratura americana, apparve per la prima volta nel 1853 sulla «Putnam's Magazine» e fu successivamente ripubblicato all'interno della raccolta *Piazza Tales* nel 1856. Il suo sfuggente protagonista, dopo una iniziale sfortuna critica, a partire della seconda metà del Novecento è diventato il simbolo, oltre che di una certa postura esistenziale e/o politica sintetizzata dalla nota formula, ostinatamente ripetuta – «I would prefer not to» – anche di una singolare afasia interpretativa che procedendo dall'avvocato-narratore arriva fino a noi lettori di oggi.<sup>1</sup> L'inafferrabilità dello scrivano Bartleby ha invero sollecitato nella critica letteraria e nel pensiero filosofico una lunga lista di commenti, riflessioni e «pedagogiche spiegazioni»,<sup>2</sup> molte delle quali riportate da Gianni Celati in appendice all'edizione da

<sup>1</sup> Sotto questo rispetto il racconto è stato letto da Gilles Deleuze e Giorgio Agamben, ai cui saggi si farà esplicito riferimento nel corso del presente contributo (Deleuze G., Agamben G., *Bartleby. La formula della creazione*, Quodlibet, Macerata 1993), come pure da Rancière (J. Rancière, *Deleuze, Bartleby, and The Literary Formula, The Flash of Words. The Politics of Writing* [1998], trad. eng. C. Mandell, Stanford University Press, Stanford 2004, pp. 146-169).

<sup>2</sup> Relativamente a tale 'eccesso' interpretativo sul fronte della riflessione filosofica e politica rimando all'articolo di Beverungen A., Dunne S., 'I'd Prefer Not To'. *Bartleby and the Excesses of Interpretation*, «Culture and Organization», 13.2, June 2007, pp. 171-183, nel quale i due autori passano in rassegna alcune delle più interessanti letture contemporanee di Bartleby, tra le quali figurano, oltre i già citati saggi di Deleuze, Agamben e Rancière: D. M. Fiene, *Christlike or Godlike Bartleby*, «American Transcendental Quarterly», 7, Summer, 1970, pp. 18-23; N- A. Cervo, *Melville's Bartleby – Imago Dei*, «American Transcendental Quarterly», 41, 1972, pp. 259-64; D. Stempel e B. M. Stillians, *Bartleby the Scrivener: A Parable of Pessimism*, «Nineteenth Century Fiction», 27.3, 1972, pp. 268-82; Sullivan, W. P., *Bartleby and Infantile Autism. A Naturalistic Explanation*, «The Bulletin of the West Virginia Association of College English Teachers», 3.2, Fall, 1977, pp. 43-60; N. Wright,

lui tradotta e curata nel 1991.<sup>3</sup> Lo scrittore inserisce infatti una rassegna di ottantotto interpretazioni del testo apparse in articoli, riviste, libri, dal 1928 al 1990, enfatizzando, attraverso questo esercizio di ironica accumulazione, proprio il suo opposto, ossia la «divina povertà», il «poco», il «nulla», «la scarsità di parole» di cui Bartleby è portatore.<sup>4</sup> Le letture proposte da Gilles Deleuze in *Bartleby ou la formule* (1989) e da Giorgio Agamben in *Bartleby o della contingenza* (1993) hanno di certo contribuito al proliferare di commenti e di forme di appropriazione trascendenti il discorso strettamente letterario, a dimostrazione della potenzialità insita in quella latenza programmatica che fa di Bartleby qualcosa di meno e qualcosa di più di un personaggio letterario.<sup>5</sup> È stata questa insistenza sulla difficoltà nel dire chi o cosa Bartleby e la sua formula rappresentino, sulla frustrazione del linguaggio che il protagonista incarna e che dal racconto si trasferisce al dibattito critico che lo interessa, a sollecitare una riflessione circa le interpretazioni visive del testo, non particolarmente numerose o popolari, forse a causa dell'inevitabile replicarsi di quella afasia di cui sopra, che da verbale si fa visiva. Come rappresentare in immagini un racconto che ha per tema *il vuoto nel linguaggio* e che lo esprime attraverso una formula *agrammaticale* che non nega e non afferma e anzi mette in crisi i fondamenti razionali della comunicazione? Nella lettura deleuziana, la formula di Bartleby

implica che Bartleby cessi di copiare, cioè di riprodurre parole [...] crea il vuoto nel linguaggio. Ma disattiva anche gli atti linguistici con i quali un padrone

*Melville and 'Old Burton', with 'Bartleby' as an Anatomy of Melancholy*, «Tennessee Studies in English», 15, 1970, pp. 1–3; L. Sundarajan, *Being as Refusal: Melville's Bartleby as Heideggerian Anti-Hero*, «Janus Head», 2.1, 1999, <http://www.janushead.org/JHSumm99/sundarajan.cfm> [ultimo accesso: 13maggio 2025]; M. Hardt e A. Negri, *Empire*, Harvard University Press, London 2000; S. Žižek, *Notes towards a Politics of Bartleby. The Ignorance of Chicken*, «Comparative American Studies. An International Journal», 4.4, 2000, pp. 375–94; S. Žižek, *The Parallax View*, MIT Press, Cambridge-Massachusetts-London 2000.

<sup>3</sup> G. Celati, *Introduzione a Bartleby lo scrivano*, in H. Melville, *Bartleby lo scrivano*, trad. it. G. Celati, Feltrinelli, Milano 1991, p. VII. Si tratta della traduzione italiana utilizzata per la stesura del presente contributo. Anche Emanuele Trevi, scrivendo la prefazione all'edizione italiana edita da Garzanti nel 2020, si concentra sulla storia della ricezione del testo e sulla sua problematicità esegetica (cfr. E. Trevi, *Prefazione*, in H. Melville, *Bartleby, lo scrivano. Una storia di Wall Street*, trad. it. G. Lonza, Garzanti, 2020, ed. digitale).

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Per una bibliografia sulla nozione di personaggio letterario cfr. alcuni testi cardine in ambito italiano: A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Mondadori, Milano 2004; L. Neri, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*, Ledizioni, Milano 2012; G. Scarfone, *Anatomia del personaggio romanzesco. Storia, forme e teorie di una categoria letteraria*, Carocci, Roma 2024.

può comandare, un amico benevolo porre delle domande, una persona fidata promettere. Se *Bartleby* rifiutasse, potrebbe essere riconosciuto come ribelle o rivoltoso e avere ancora a questo titolo un ruolo sociale. Ma la formula dissattiva ogni atto linguistico nello stesso tempo in cui fa di *Bartleby* un puro escluso al quale nessuna posizione sociale può più essere attribuita. Di questo l'avvocato si accorge con terrore: tutte le sue speranze di riportare *Bartleby* alla ragione crollano perché riposano su una *logica dei presupposti* [...] mentre *Bartleby* ha inventato una nuova logica, una *logica della preferenza*, che basta a minare i presupposti del linguaggio. La formula «sconnette» le parole e le cose, le parole e le azioni, ma anche gli atti linguistici e le parole: essa recide il linguaggio da ogni referenza, conformemente alla vocazione assoluta di *Bartleby* di essere un uomo senza referenze, colui che appare e sparisce senza riferimento né a sé né ad altro.<sup>6</sup>

In questo contributo ci concentreremo su alcuni casi di adattamento in immagine fissa del testo<sup>7</sup> indagandoli secondo una prospettiva transmediale che intende muoversi lungo due assi principali: da una parte mostrare il modo in cui i *media* impiegati dai diversi autori, con le loro specificità linguistiche e materiali, partecipino attivamente dei meccanismi di significazione; dall'altra mettere in luce la dimensione ormai «espansa» dell'illustrazione, comprovata da una progressiva convergenza degli studi sull'argomento verso il campo degli adattamenti.<sup>8</sup> Come sostenuto da Sherman in *Print Illustration in the Post-modern World*:

<sup>6</sup> G. Deleuze, *Bartleby o la formula*, in G. Deleuze e G. Agamben, *Bartleby*, cit., p. 19.

<sup>7</sup> La costellazione delle riscritture e delle rimediazioni del racconto, seppur relativamente ridotta, è variegata e di grande interesse. Ad esempio, per quanto riguarda la letteratura cfr.: il racconto di Celati *Baratto* contenuto in *Quattro novelle sulle apparenze* (1987), il cui protagonista è evidentemente una derivazione melvilliana e la cui genesi è infatti contigua alla traduzione italiana del testo da parte dell'autore; *Mon frère* (2018), opera autobiografica che Daniel Pennac dedica al fratello scomparso sovrapponendovi la figura di *Bartleby*; in ambito cinematografico gli adattamenti più noti sono stati quello di Anthony Friedman del 1970, quello per la televisione francese di Maurice Ronet (1976) e infine quello comico-attualizzante di Jonathan Parker del 2001. *Miss Bartleby. Non è tempo di essere* è invece una rimediazione teatrale andata in scena nel 2024, scritta e diretta da Marco Maria Linzi.

<sup>8</sup> È questa la prospettiva adottata nel volume di S. Aymes e S. Wells-Lassagne (dir.), *Adaptation and Illustration. New Cartographies* (Palgrave Macmillan, Cham 2024), frutto del lavoro del centro di ricerca su testo e immagine dell'Università di Dijon. Nella loro introduzione al volume, i curatori spiegano che il loro intento è quello di considerare «the specific meaning of illustration when it is anchored the text, as well as its expanded definition as a type of visual art that is no longer necessarily text-bound and has expandend beyond print» (p. 29).

The opening up and cross-pollination of traditional markets and dissolution of discipline boundaries liberated practitioners to explore new directions in their editorial art, picture books, self-published, 'zines, surface design, and a concept art for films and gallery-specific works.<sup>9</sup>

L'accento sull'aspetto materiale dell'illustrazione,<sup>10</sup> oggi sempre più vario e diversificabile, induce a porsi domande circa il nesso esistente tra *medium* adottato, intenzione dell'artista e fruizione pubblica, situando al centro del dibattito la questione dell'interrelazione tra il piano del contenuto e quello dell'espressione, allo scopo di mostrare come il secondo produca ogni volta una riformulazione del primo. Un punto, questo, su cui insiste la stessa Hutcheon<sup>11</sup> e che è stato ulteriormente sistematizzato sul fronte della semiotica visiva da Omar Calabrese. Nella sua introduzione al volume *Immagine e parola* (2008), lo studioso affronta l'argomento secondo l'ottica gremaisiana di una semantica non essenzialista, elencando quelli che secondo lui sono i meccanismi implicati in ogni procedura di traduzione e indicando con esattezza i vincoli presenti in ogni forma di espressione. Vincoli che possono essere:

- a. di natura materiale (non possono riprodurre uguali effetti sensoriali);
- b. di natura sintattica (non possono riprodurre uguali organizzazioni);
- c. di natura semantica (non possono riprodurre uguali segmentazioni «lessicali» del contenuto a partire da segmentazioni «lessicali espressive»).<sup>12</sup>

<sup>9</sup> W. Sherman, *Print Illustration in the Postmodern World, Early 1970s-early 2000s*, in S. Doyle, J. Grove, W. Sherman (eds.), *History of Illustration*, Fairchild Books - Bloomsbury Publishing, New York 2018.

<sup>10</sup> Sulla centralità della dimensione materiale nello studio della letteratura illustrata insiste Silvia Baroni, soffermandosi sull'ambito inglese e francese e sui decenni che vanno dal 1830 al 1890 (S. Baroni, *Leggere la letteratura illustrata. Pratiche e voci (1830-1890)*, edizioni del Verri, Milano 2024). Su letteratura e materialità cfr. T. Bremer, *Materiality and Literature: an Introduction*, «Neohelicon», 47, 2020, pp. 349–356.

<sup>11</sup> Hutcheon rileva come la maggior parte delle teorie degli adattamenti vedano nella 'storia' «il comune denominatore, il nocciolo di ciò che viene trasposto attraverso *media* e generi differenti [...]». Secondo questo approccio, realizzare un adattamento corrisponde a ricercare le "equivalenze" in sistemi semiotici diversi degli elementi della storia [...]. Come ha spiegato Millicent Marcus, però, due distinte scuole si dividono su questo punto: o una storia può esistere indipendentemente dal fatto di essere incarnata in un dato sistema di significazione, oppure, al contrario, nessuna storia può essere considerata astraendola dal modo col quale essa è materialmente incarnata (Cfr. Marcus 1993: 14)», (in L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media* [2006], trad. it. G. V. Distefano, Armando editore, Roma 2011, p. 30).

<sup>12</sup> O. Calabrese (a cura di), *Immagine e parola. Metodologie ed esempi d'analisi*, Mondadori, Milano 2008, p. 12.

Soffermandosi sul momento 'traduttivo' Calabrese spiega come nel passaggio tra linguaggi a migrare possa essere un motivo (dunque una singola configurazione discorsiva), un tema (e cioè una vera e propria struttura discorsiva) o ancora una struttura discorsiva complessa o, più raramente, quella che i semiologi chiamano struttura profonda.<sup>13</sup> Lo stesso accade per l'enunciazione: è a questo livello infatti che si manifestano di solito gli scarti più significativi tanto sul piano assiologico quanto su quello degli effetti di senso prodotti.<sup>14</sup> Per il semiologo esistono dunque diversi gradi di equivalenza dipendenti dalla combinazione tra due fattori fondamentali: «la selezione degli effetti trasferiti» e «la diversa differenziazione che il traduttore crea per essere riconosciuto lui stesso come nuovo autore».<sup>15</sup> Tenendo conto di queste considerazioni metodologiche si è scelto di indagare il percorso di migrazione del (non-)personaggio melvilliano focalizzando l'attenzione su alcuni esempi di adattamento in immagine fissa, evidenziando la ricaduta semantica implicata nella scelta del o dei media coinvolti nella creazione.

L'incisione su tavole singole di Leonard Baskin, l'installazione fotografica di Klaus Scherubël, il libro d'artista di Wolfgang Butcha, come si cercherà di mostrare, esemplificano il tentativo di adattare, rispettivamente, il nucleo filosofico-morale, meta-artistico e politico del testo adattato, passando dagli estremi di una poetica dell'essenzialità figurativa a quella di una complessità materica e concettuale che si serve della scrittura e della combinazione mediale, ampliandosi fino alla dimensione performativa. L'adattamento in forma di *graphic novel* di Stefano Ricci, al contrario, pur mantenendo una struttura narrativa e incarnandosi nel più apparentemente tradizionale oggetto-libro presenta un alto grado di appropriazione autoriale e un notevole spostamento rispetto al testo melvilliano dovuto ad una sostanziale modificazione nell'impianto diegetico.

## 2. «*His miraculous architecture of tissue and bone*». Leonard Baskin e il pensiero del disegno

Il primo artista di cui ci occuperemo è l'americano Leonard Baskin, autore di alcune tavole ispirate a *Bartleby* e realizzate come opere autonome tra la fine degli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta. Nato nel 1922 e morto nel 2000, Baskin è stato uno scultore, un pittore, un incisore e un disegnatore la cui poetica fortemente espressionista è costellata da riferimenti alla storia dell'arte europea, in particolare al

<sup>13</sup> Ivi, pp. 20-21.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Ivi, p. 22.

Medioevo e al Barocco, e i cui soggetti sono spesso tratti dal Vecchio Testamento e dalla cultura dei nativi americani. L'opera di Baskin, sin dagli esordi, è segnata dalla necessità di esprimere il dolore della condizione umana e dalla volontà di mostrare come esso si imprima sui corpi e sui volti, dettandone la morfologia; i temi fondamentali della sua riflessione figurativa sono il rapporto uomo-società, la giustizia sociale, la religiosità e più in generale la funzione morale dell'arte. Dopo la guerra, durante la quale aveva prestato servizio nella marina, l'artista si iscrive alla Yale School of Fine Art e fonda la Gehenna Press, una casa editrice-tipografia privata, ispirandosi al lavoro dell'amato pittore-poeta William Blake.<sup>16</sup>

Baskin realizza anche moltissimi ritratti di pittori e scrittori, tra cui uno dello stesso Melville datato 1992, ma all'opera dell'autore americano l'artista aveva già dedicato svariati disegni: nel 1964 realizzava 12 tavole per *The Encantadas* e nel 1970 si ispirava a *Moby Dick* dando vita a una serie di otto litografie, la *Moby Dick suite*, edita con una presentazione del poeta Ted Hughes,<sup>17</sup> testimoniando una frequentazione non occasionale e anzi assidua e prolungata dei testi di Melville, più volte citato anche in discorsi e interviste. Prima di guardare ai disegni composti per *Bartleby* sarà quindi utile fare riferimento al discorso tenuto da Baskin il 28 aprile del 1965 in occasione del conferimento di una medaglia da parte dell'American Institute of Graphic Arts. In quella sede, l'artista riflette sulla funzione dell'arte nella società:

King (Edipus, Antigone, Hamlet, Lear and Ahab enlarge and inform our emotional lives, and we are eager heirs to the past's treasure of wisdom and art precisely because we are so suited to it. [...]). I trouble you with this notion because man is disappeared in contemporary art, and the specifics of our age are adduced and alluded to as being primarily responsible. As though speed matters, or the conquest of space, or even the bomb, and that is the depressing

<sup>16</sup> L'archivio della Gehenna Press è conservato presso la Bodleian Libraries ed è possibile consultare l'inventario dei materiali tramite il sito [https://archives.bodleian.ox.ac.uk/repositories/2/resources/3298/collection\\_organization](https://archives.bodleian.ox.ac.uk/repositories/2/resources/3298/collection_organization).

<sup>17</sup> I rapporti tra Ted Hughes, Sylvia Plath, sua compagna, e Leonard ed Esther Baskin sono testimoniati, oltre che da una fitta corrispondenza privata, anche da diversi progetti comuni e dalla reciproca dedicazione di opere: Plath scrive infatti per l'artista la poesia *Sculptor* ed è certo il suo coinvolgimento nell'elaborazione del libro *Creatures of the Darkness*, con testi di Ester e disegni di Leonard Baskin. In merito alla collaborazione tra Ted Hughes e l'artista cfr. E. Bergmann Loizeaux, *Reading Word, Image, and the Body of the Book: Ted Hughes and Leonard Baskin's 'Cave Birds.'* «Twentieth Century Literature», 50.1, 2004, pp. 18–58 <https://doi.org/10.2307/4149252> (ultimo accesso: 18 dicembre 2024); sulla ricostruzione della genesi dell'opera attraverso le carte d'archivio e le lettere cfr. C. Smith, *Illustration and Ekphrasis: The Working Drafts of Ted Hughes's Cave Birds*, in C. Smith, L. Stead (eds.), *The Boundaries of a Literary Archives*, Routledge, London-New York 2013, pp. 123-128.

Swiftian side of man. The bomb's critical importance is that it threatens the central enduring primacy of man. Has it struck you that whereas we can participate in and in varying degrees understand all the art of the past, whether primitive, mystic, sophisticated, eastern or western, all of that past, if confronted with our art, would be confounded, puzzled and dumbfounded? The excision of man in the art of our time is, I think, an infantile response to the horror of the last war, especially Hiroshima and the general aura and ubiquitous stink of anxiety. It will not do to thus respond with visceral subjectivity. In the frivolous and pestilential abandonment of our artists to the irrational despair of abstract expressionism, the faggish banality of pop art, the retinal irrelevancies of optical art, all skills and cunning are being lost, lost to a terrifying degree.<sup>18</sup>

Più avanti Baskin cita direttamente Melville e dice:

Man, in Melville's words, is at the axis of reality. Man stands fixed in his miraculous architecture of tissue and bone, unique and general, the archetypal sign and devise of all men, and an outcropping stanchion, the one single exposed man. The figure and meaning of man is a vast terrain, crusted and reticulated with his passage from time to time and place to place. Here is he pitched and in this lambent configuration is his future and his hope.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> L. Baskin, *Leonard Baskin's Speech of Acceptance on Receiving the Medal of the American Institute of Graphic Arts*, «Bowdoin College Museum of Art», 28 aprile 1965: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/art-museum-miscellaneous-publications/10> [«Re Edipo, Antigone, Amleto, Lear e Achab arricchiscono e influenzano la nostra vita emotiva, e noi siamo desiderosi eredi del tesoro di saggezza e arte del passato proprio perché siamo così adatti ad esso. [...] Vi disturbo con questa idea perché l'uomo è scomparso nell'arte contemporanea, e le specificità della nostra epoca sono addotte e additate come responsabili primarie. Come se la velocità fosse importante, o la conquista dello spazio, o persino la bomba, e questo è il lato deprimente dell'uomo alla Swift. L'importanza critica della bomba è che minaccia il primato centrale e duraturo dell'uomo. Vi ha colpito il fatto che mentre noi possiamo partecipare e comprendere in varia misura tutta l'arte del passato, sia essa primitiva, mistica, sofisticata, orientale o occidentale, tutto quel passato, se confrontato con la nostra arte, sarebbe confuso, perplesso e sbalordito? L'eliminazione dell'uomo nell'arte del nostro tempo è, credo, una risposta infantile all'orrore dell'ultima guerra, in particolare Hiroshima, e all'aura generale e all'odore onnipresente dell'ansia. Non è giusto reagire in questo modo con una soggettività viscerale. Nell'abbandono frivolo e pestilenziale dei nostri artisti alla disperazione irrazionale dell'espressionismo astratto, alla banalità effeminata della pop art, alle irrilevanze retiniche dell'arte ottica, tutte le abilità e l'astuzia si stanno perdendo, perdendo in misura terrificante»].

<sup>19</sup> *Ibidem* [«L'uomo, nelle parole di Melville, è al centro della realtà. L'uomo è immobile nella sua miracolosa architettura di tessuti e ossa, unico e universale, segno archetipico e simbolo di tutti gli uomini, un pilastro sporgente, l'unico uomo esposto. La figura e il significato

L'artista prosegue il suo discorso lamentando la decadenza delle arti del libro, scagliandosi tanto contro l'eccessivo elitarismo quanto contro quegli editori-mercanti dediti unicamente al profitto e ai numeri: «What is required is care, concern, a little less speed, a little more culture, rather less profit and rather more pleasure in the work».<sup>20</sup> L'attenzione rivolta verso i problemi della stampa ha radici nella sua concezione morale dell'arte e risponde alla volontà di inserirsi entro una tradizione artistica e culturale che vede nelle arti grafiche e nel bianco e nero dei mezzi espressivi deputati alla rappresentazione del pensiero, degli agenti sociali e politici. In un articolo apparso su «Art News» nel 1955 è lo stesso Baskin a spiegarlo:

Artists have ever turned to the print for the expression of specific ideas, impelled by an immediacy of purpose that often is alien to the slower more contemplative medium of painting. Or to give wider circulation to an attitude, a feeling, a position that the inescapable singleness of a painting is incapable of. Reactions to the disasters of war were etched by Goya, the miseries of war engraved by Callot and Rouault, the cycle of war on wood by Käthe Kollwitz, the lie of war by Picasso, and the lunatic brutality of war by Otto Dix. The roster of artists who thus employed the print for social and programmatic ends is formidable. These are the moralists and the political partisans. I ally myself with this tradition, seeking for guidance in the print medium both learned and unlearned, ever aware of its long popular tradition, seeing in its quintessential black and whiteness, the savagery of Goya, the melancholy of Dürer and the gentleness of Rembrandt.<sup>21</sup>

dell'uomo sono un vasto terreno, incrostato e reticolato dal suo passaggio dal tempo al tempo e dal luogo al luogo. Ecco dove si trova, e in questa configurazione tremolante risiede il suo futuro e la sua speranza»].

<sup>20</sup> *Ibidem* [«Ciò che serve è attenzione, interesse, un po' meno velocità, un po' più di cultura, un po' meno profitto e un po' più di piacere nel lavoro»].

<sup>21</sup> La dichiarazione di Baskin proviene da un articolo apparso su «Art News» nel 1955 (LIV, 31, May, 1955): R. Spence, *Leonard Baskin: The Artist as Counter-Decadent*, «Art Journal», 22.2, Winter 1962-1963, pp. 88-89 [«Gli artisti hanno sempre fatto ricorso alla stampa per esprimere idee specifiche, spinti da un'immediatezza di intenti che spesso è estranea al mezzo più lento e contemplativo della pittura. Oppure per dare maggiore diffusione a un atteggiamento, un sentimento, una posizione che l'inevitabile unicità di un dipinto non è in grado di trasmettere. Le reazioni ai disastri della guerra sono state incise da Goya, le miserie della guerra incise da Callot e Rouault, il ciclo della guerra su legno da Käthe Kollwitz, la menzogna della guerra da Picasso e la follia brutale della guerra da Otto Dix. L'elenco degli artisti che hanno utilizzato la stampa per fini sociali e programmatici è formidabile. Si tratta di moralisti e partigiani politici. Mi alleano con questa tradizione, cercando una guida nella stampa sia colta che non colta, sempre consapevole della sua lunga tradizione popolare,



Il procedimento impiegato da Baskin nelle tavole dedicate a *Bartleby* è astrattivo e eidetico: l'artista isola il non-volto dello scrivano facendone il fulcro della sua riflessione e parafrasando il livello profondo del discorso melvillianiano attraverso la rappresentazione del dissolversi della referenzialità (e dell'individualità), riproducendo, mimando, quel «vuoto del linguaggio» che l'autore aveva incarnato nella nota formula «I would prefer not to», creando per omologia *un vuoto di figura*, un «uomo fisso nella sua miracolosa architettura di tessuti e di ossa, unico e generale, segno archetipico e idea di tutti gli uomini» nel quale soltanto, per Baskin, risiederebbero il futuro e la speranza. Le diverse versioni<sup>22</sup> del non-volto di *Bartleby* insistono anaforicamente sulla medesima iconografia e raffigurano, abbastanza certamente, il momento della sua morte presso le carceri di Le Tombe; gli occhi e la bocca, i luoghi anatomici cui nel genere ritrattistico è demandato il massimo grado di individualità e tramite i quali si entra in relazione con l'altro,<sup>23</sup> si trasformano, per contro, in punti di occlusione della parola e della comunicazione, e anzi, proprio da questi sembra generarsi quel disfacimento fisiognomico in grado di tematizzare visivamente l'isolamento di *Bartleby*, la sua rinuncia mondo, la sua assoluta a-referenzialità. E non sarà casuale, a questo punto, la somiglianza tra il volto dello scrivano e quello di altre figure cristiche disegnate da Baskin in anni non lontani, quali *Tormented man* (1959, Smithsonian American Museum), *Saint Death* (1960, Art Institut Chicago), *Everyman* (1960, Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth, Texas) o con alcuni ritratti di William Blake, l'artista-poeta che largamente segnò la sua riflessione estetica.

### 3. Wolfgang Buchta e il libro d'artista come *Zeitkapslen*

Wolfgang Buchta (Vienna, 1958) è un pittore austriaco che lavora principalmente attraverso la forma del libro d'artista, spesso ispirandosi ad opere letterarie (di Kafka, Poe, Melville, Dylan Thomas). Butcha studia e lavora nella capitale austria-

vedendo nel suo bianco e nero per eccellenza la ferocia di Goya, la malinconia di Dürer e la dolcezza di Rembrandt»].

<sup>22</sup> Esistono almeno tre versioni del ritratto di *Bartleby*, tutte con caratteristiche simili e realizzate in anni abbastanza vicini: la prima, che pare alludere più direttamente al momento della morte nelle carceri delle Tombe, come lascia intuire la postura, risale al 1958 e si trova oggi presso la St. Etienne Gallery di New York; mentre la seconda, datata 1961 (Art Collection Saint John's University a New York), e la terza, realizzata nel 1965 (Yale University Art Gallery), si concentrano solo sul volto accentuando quella dissoluzione referenziale di cui si è detto.

<sup>23</sup> Cfr. J. L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo* [2000], Raffaello Cortina, Milano 2002.

ca, influenzato sin dagli inizi dalla tradizione artistica mitteleuropea, indirizza la sua ricerca anche verso temi di carattere storico e politico, e non sarà forse un caso che il suo *Bartleby* nasca a ridosso della crisi finanziaria mondiale del 2008. La sua poetica artistica si fonda su un'intersezione multilivello tra parola scritta e immagine: la referenza letteraria infatti s'incarna in una pratica materiale di giustapposizione dei media attraverso la tecnica della sovrapposizione. Il suo caratteristico «flattened figurative style», pur delimitando le figure rispetto al fondo attraverso la marcatura dei contorni, non le rileva: una peculiarità tecnica e stilistica che determina un effetto di transizione particolarmente fluido, quasi invisibile, tra le immagini e il loro supporto cartaceo, realizzato anch'esso a mano dall'artista. La complessità materica delle opere, il rilievo in esse conferito all'arte calligrafica e la dimensione artigianale della creazione, avvicinano queste alla secolare tradizione miniaturistica occidentale (Fig. 1).

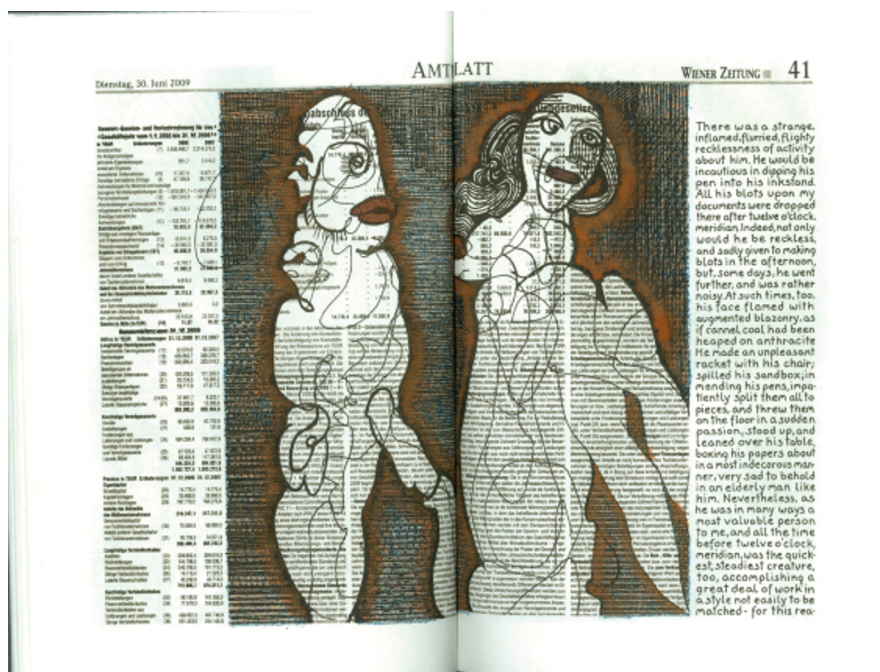


Fig. 1: W. Buchta, *Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street*, Vienna 2011 (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: Malerbücher 62.4° 97).

Butcha stesso definisce i suoi libri come delle *Zeitkapseln*, ossia “capsule del tempo”, in quanto risultanti da un processo di creazione che può durare anche anni: nei suoi lavori la sedimentazione di tecniche, materiali e temporalità corrisponde, e al contempo produce, quella dei significati. Nell'adattamento in forma di libro d'arti-

sta dedicato al racconto di Melville,<sup>24</sup> la cui lavorazione è durata dal 2009 al 2011,<sup>25</sup> Buchta utilizza le pagine dell'inserto periodico della Gazzetta ufficiale del governo austriaco, «Das Amtsblatt der Wiener Zeitung», sul quale venivano pubblicati anche decreti e leggi, disegnandovi sopra e poi assemblando i fogli insieme al testo melvilliano che l'artista stesso riscrive a mano sulla carta. La pagina informativa del giornale, dunque, struttura la pagina del libro d'arte, creando così un primo livello di contrasto, mentre la sovrimpressioni delle figure pittoriche espressioniste tipiche del suo stile confligge già sul piano visivo-percettivo con la rigidità imposta dallo schematismo del foglio di giornale, fondata sul regolare susseguirsi di numeri e di fatti. Butcha, quindi, trasferisce a livello dei materiali, delle tecniche e dello stile, quello che nella sua lettura è sentito come il nucleo essenziale del racconto di Melville, ossia il conflitto irrisolvibile tra il punto di vista dell'avvocato (e della società) e l'esistenza stessa di *Bartleby*: la faglia che l'apparizione dell'irrazionale con la sua carica ambigua e perturbante produce entro un cosmo chiuso, razionale, fondato su leggi tanto logiche quanto astratte.

#### 4. Klaus Scherübel o di *Bartleby* come figura dell'artista

Klaus Scherübel (Vienna, 1968)<sup>26</sup> è un artista il cui lavoro si inserisce nella tradizione concettuale di matrice duchampiana. La sua pratica combina diversi media (foto-

<sup>24</sup> Sull'opera di Butcha dedicata al racconto di Melville cfr.: *Die Eroberung des Rationalen durch die Kunst "Bartleby, The Scrivener. A Story of Wall-Street"*, *das neue BuchKunstWerk von Wolfgang Buchta, gesehen und gelesen von Elisabeth Parth und Michael Schneider*, «UM:DRUCK», 18, Dezember 2011; D. Panton, *Wolfgang Butcha; Bartleby, the Scrivener. A Story of Wall Street*, in S. K. Filter, P. Rutledge Koch, R. J. Trujillo (eds.), *Materialia Lumina. Contemporary Artist's Book from the CODEX International Book Fair*, The CODEX Foundation Berkley, Stanford Libraries, Stanford University, California 2022, pp. 227-230. Altre informazioni sui libri d'artista di Butcha si trovano sul sito <https://www.hab.de/en/test-archiv-ausstellungen/>.

<sup>25</sup> La scrittura a mano del testo risale ai mesi che vanno da Agosto a Dicembre del 2009; da Gennaio a Maggio del 2010 vengono realizzati i disegni e a Giugno dello stesso anno Butcha monta insieme pagina scritta e figure. La fase successiva prevede la scansione con tecnologia Computer-to-plate (Ctp); da Agosto a Novembre l'artista stampa le pagine su piastre di alluminio con la pressa litografica e tra Dicembre e Aprile del 2011 inizia la stampa del secondo colore; infine da Maggio ad Agosto colora i disegni ad acquerello ed escono le prime dieci copie presso Brigitte Kozumplik.

<sup>26</sup> Per una panoramica relativa al lavoro di Scherübel cfr. il sito web dell'artista <https://klausscheruebel.com/index.php?projets/scheruebel-a-sitcom-the-best-of/> sul quale si trova anche una sezione bibliografica dedicata.

grafia, scrittura, libri, video) e fa spesso riferimento ad altri testi letterari, filmici, artistici, ponendo al centro della propria ricerca la riflessione sui sistemi di produzione culturale, sul linguaggio e sul tema dell'artista al lavoro ripensato in chiave ironica e postmoderna, al quale ha dedicato una serie di progetti a partire dal 1993 dal titolo *The Artist at Work* (Fig. 2).<sup>27</sup>

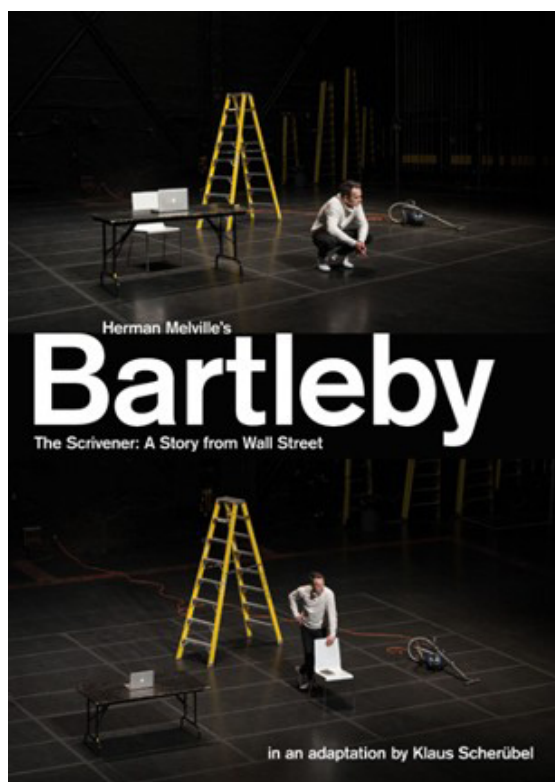


Fig. 2: K. Scherübel, *Adaptation (Bartleby)* Vol. 23, Halle für Kunst & Medien, Graz 2016.

Tra il 2015 e il 2016 realizza *Adaptation (Bartleby)* vol. 23. Il riferimento intermediale è in questo caso duplice: oltre al racconto di Melville l'artista si richiama al film *Adaptation* di Spike Jonze, nel quale si racconta il dramma di uno sceneggiatore alle prese con l'adattamento di un romanzo per il cinema, *Il ladro di orchidee*, un libro 'senza trama' citato anche da Linda Hutcheon in quanto emblematica tematizza-

<sup>27</sup> Sul tema cfr. R. Braun, *Klaus Scherübel. The Artist at Work*, «Ciel variable», 65, 2004, pp. 27–28.

zione delle difficoltà implicate nei processi di trasposizione.<sup>28</sup> L'opera di Scherübel è un'installazione composta da 12 fotografie che ritraggono un momento performativo in cui l'autore impersona l'attore, il regista e lo spettatore di un finto adattamento del testo di Melville, facendo subire a quest'ultimo differenti passaggi mediali. Infatti, secondo quanto si legge sul sito dell'artista, *Bartleby*

was first transferred to the realm of the performing arts, to be finally presented in the form of theatre photography, i.e. as an announcement and at the same time as documentation of a production that can, however, only take place in the imagination of its viewers.<sup>29</sup>

La referenza incrociata al racconto e al film è funzionale alla messa a fuoco delle questioni che interessano Scherubël e che le due opere indagano: la meditazione dell'artista sul suo fare e quindi sull'utilità stessa dell'arte, l'interrogazione circa i limiti del linguaggio, messa in evidenza dalle posture dell'autore-attore-regista nelle foto, e infine la potenzialità, categoria attraverso cui già Agamben aveva interpretato *Bartleby*, icasticamente rappresentata per mezzo dell'esposizione di fotografie teatrali di un'opera mai messa in scena ma attraverso cui avviene l'unica *possibile* esperienza performativa. L'autore si è quindi servito del personaggio del racconto astraendone un singolo aspetto per farne il contenitore concettuale di un discorso sull'industria culturale e sul ruolo dell'arte nella società, riattivando una lettura meta-artistica<sup>30</sup> del racconto il cui nodo simbolico principale, secondo critici come Ruggero Bianchi, starebbe proprio nel «rapporto dello scrittore con lo scrivere».<sup>31</sup>

### 5. Incarnare *Bartleby*. L'occhio in movimento di Stefano Ricci

L'edizione del racconto pubblicata per Gallimard all'interno della collana Futuropolis nel 2021 con illustrazioni di Stefano Ricci (Bologna, 1966) presenta una veste abbastanza tradizionale, ove testo e immagini convivono sebbene sintatticamente

<sup>28</sup> Hutcheon, *Teoria degli adattamenti* cit., p. 36-37.

<sup>29</sup> <https://klausscheruebel.com/index.php?/projets/vol-23/> [«*Bartleby* è stato inizialmente trasferito nel regno delle arti performative, per essere infine presentato sotto forma di fotografia teatrale, ossia come annuncio e allo stesso tempo come documentazione di una produzione che può tuttavia avere luogo solo nell'immaginazione dei suoi spettatori»].

<sup>30</sup> Su *Bartleby* come metafora dell'artista inoperoso cfr. J. Y. Jounnais, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*, Hazan, Paris 1997.

<sup>31</sup> R. Bianchi, *Il problema dell'artista in Poe, Hawthorne e Melville* [1972], «Studi americani», 18, 2016, p. 111, [https://rosa.uniroma1.it/rosa00/index.php/studi\\_americani/article/view/13566](https://rosa.uniroma1.it/rosa00/index.php/studi_americani/article/view/13566).

separati, difatti le tavole che la compongono hanno già goduto di una vita autonoma, essendo in precedenza state esposte presso la Galleria Martel di Parigi nel 2021. Ricci è un artista poliedrico: musicista e *performer*, ha pubblicato presso la casa editrice che ha fondato, Squadro Edizioni Grafiche (collana Sigaretten), anche un volume *spin-off* che raccoglie gli schizzi e gli appunti a margine dai quali il suo Bartleby-bambino ha preso forma, facendolo accompagnare dal suo settimo album musicale e consentendo l'accesso ad una modalità di fruizione sinestetica, abitualmente praticata in pubblico, in circostanze domestiche.

Il volume Gallimard è diviso in nove sezioni di immagini legate alle sequenze narrative rispetto alle quali tuttavia si instaura una evidente sproporzione quantitativa. Ricci, infatti, non ha trasposto i momenti salienti della narrazione melvilliana, ne ha piuttosto creato una parallela e autonoma, abbastanza aderente all'originale per quanto concerne lo svolgimento dell'intreccio, ma segnata da una serie di significative modificazioni che finiscono per produrre uno stravolgimento a diversi livelli d'analisi. Per un verso l'artista immette nel racconto per immagini una serie di anacronismi che attualizzano e virano in chiave contemporanea e autobiografica il testo, per l'altro, altera la struttura narrativa melvilliana dismettendo il punto di vista dell'avvocato-narratore in favore di uno mobile, esterno ma partecipe. Data l'impossibilità di prendere in esame l'opera nella sua interezza l'attenzione sarà rivolta solo ad alcuni aspetti o momenti ritenuti di particolare interesse per il discorso proposto. Riguardo la sua genesi, avvenuta tra il 2014 e il 2021, occorre dire che – come Ricci stesso racconta a François Landon – non si è trattato di una serie di illustrazioni concepite come distinte ma piuttosto di un 'solo' disegno svolto lungo un rotolo di carta unico che è stato poi tagliato e rimesso insieme da un montatore, Sébastien Gnaedig.<sup>32</sup> Nel corso della narrazione, materica e costruita su una tavolozza dalla dominante blu cui si alternano soltanto il bianco e il nero, i protagonisti e i luoghi del racconto di Melville sono assorbiti entro l'universo visivo e immaginario di Ricci.

La rappresentazione dello spazio urbano e del lavoro, dunque il tema della città alienata, occupa gran parte delle tavole, ma viene riattualizzato attraverso la citazione di luoghi nei quali l'autore ha vissuto nel corso della sua vita: Bologna, Amburgo, Milano, New York; i due scrivani dell'ufficio sono rispettivamente un castoreo e una lepre, figure tipiche del suo discorso per immagini; mentre l'avvocato è ridotto a semplice ombra. Solo Bartleby possiede delle sembianze individuabili: è un bambino che per buona parte del tempo indossa una maschera sanitaria che ricolloca il racconto nel contesto della sua nascita e in una situazione condivisa tra autore e lettore-spettatore: la pandemia di Covid-19. Bartleby appare per la prima volta dopo pagina 69, annunciato da uno stacco tra le sezioni e dal frammento di

<sup>32</sup> <https://www.galeriemartel.com/stefano-ricci-2021/>. Sul sito della galleria è ancora possibile leggere la presentazione della mostra con alcune dichiarazioni dell'autore.

testo che lo introduce nel racconto; poi per cinque volte si ripete identica, come in un *refrain* visivo, la scena del suo non-rifiuto. Difatti *Bartleby* è anche l'unico personaggio che all'interno del racconto per immagini di Ricci prende la parola per pronunciare la consueta formula, qui racchiusa all'interno del *ballon* tipico del linguaggio fumettistico. Come accennato, nella regia visiva di Ricci il punto di vista non è più quello del narratore-avvocato: le vicende sono filtrate attraverso uno sguardo, corrispondente a quello dell'autore, che non partecipa direttamente della storia. L'effetto prodotto è quello di una sorta di occhio-cinepresa, «libero e fluttuante», il cui movimento determina il susseguirsi di inquadrature in soggettiva, o meglio in quella che Francesco Casetti definisce *oggettiva irreale*,<sup>33</sup> una figura cinematografica caratterizzata da marche stilistiche molto forti tese a sottolineare la posizione affettiva o ideologica dell'autore nei riguardi della storia che racconta. La visione onirica di Ricci, la cui ricerca e formazione sono fortemente segnate dal rapporto con l'immagine in movimento,<sup>34</sup> è infatti erede dello sguardo delle avanguardie europee che a loro tempo avevano «esplorato il terreno della visione con s. fatte di sfocature, distorsioni prospettiche, giravolte e movimenti oscillanti, supposte rappresentare lo sguardo di personaggi ubriachi, miopi, sconvolti o addirittura folli».<sup>35</sup> Così alla prospettiva razionale, utilitaristica, 'rinascimentale', dell'avvocato ne subentra una instabile e mossa che stravolge la relazione originaria tra il lettore/spettatore e il testo melvilliano, costringendo il primo a vivere la storia attraverso l'angolo visuale del nuovo autore (Fig. 3).

Lo scarto più evidente nella struttura diegetica si compie nella doppia pagina in cui *Bartleby* bambino 'guarda in macchina' oltrepassando la soglia di finzionalità e apostrofando lo spettatore, come il non-personaggio melvilliano non avrebbe mai voluto né potuto fare. Il *Bartleby* dello scrittore americano, colui che fa collassare il linguaggio e la comunicazione intra ed extradiegetica qui diventa il soggetto che riattiva, tramite lo sguardo, la possibilità di una relazione con l'altro, con l'autore e, attraverso di lui, con lo spettatore. Questo, unitamente all'abbandono del punto di vista dell'avvocato che nel racconto produce l'effetto di ambiguità e che serviva all'autore per disinnescare qualsiasi processo di identificazione,<sup>36</sup> finisce per fare di

<sup>33</sup> F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1985, p. 62.

<sup>34</sup> Ricci infatti oltre ad essersi cimentato in diverse occasioni con l'immagine in movimento è stato direttore della rivista «Bianco e nero» del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma.

<sup>35</sup> E. Dagrada, *SOGGETTIVA*, Enciclopedia del Cinema Treccani, 2004, p. 3.

<sup>36</sup> Cfr. l'interpretazione di Ruggero Bianchi (*Il problema dell'artista in Poe, Hawthorne e Melville* cit., p. 114): «[...] l'avvocato è essenziale come personaggio perché consente, all'interno del racconto, una dialettica raffinatissima che altrimenti non potrebbe sussistere. Ed è essenziale che sia lui a narrare la vicenda di *Bartleby*, giacché solo in tal modo Melville può

Bartleby un personaggio *in carne e ossa*, riempiendo figurativamente quel *vuoto di linguaggio* e trasformando così la storia di Melville, in parte, in un'altra storia.

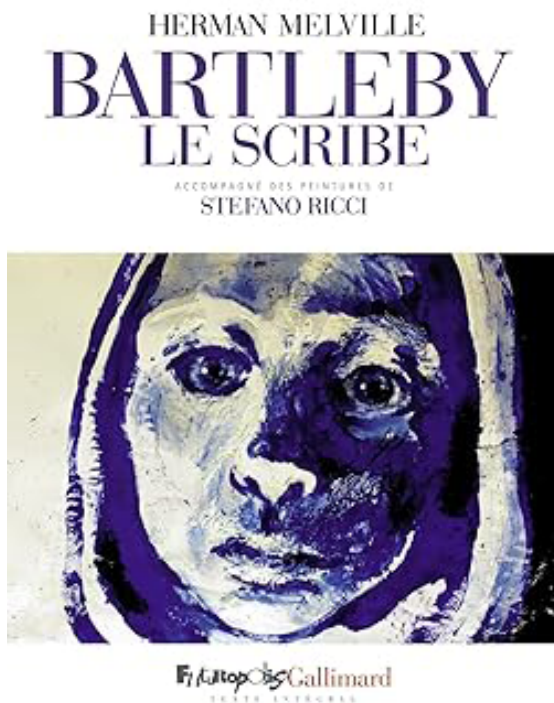


Fig. 3: H. Melville, *Bartleby. Le scribe*, illustrazioni di Stefano Ricci, Gallimard, Paris 2021, copertina.

impedire al lettore di cogliere nello scrivano il messaggio dell'autore: l'adozione dell'io narrante è insomma l'unica soluzione, in *Bartleby*, che non consenta all'autore di identificarsi con lo scrivano né con la sua interpretazione dell'esistenza. Narrando la vicenda di Bartleby, infatti, l'avvocato *scrive*, cioè nega – nel momento stesso in cui pare comprenderne la validità – la soluzione di Bartleby, che inizia la parabola con *il rifiuto di scrivere*».



## 6. *Bartleby, o della formula migrante*

Il fatto che Bartleby più che un «personaggio migrante»<sup>37</sup> sia un vuoto del personaggio, ossia una sottrazione di individualità che rende fallimentare qualsiasi tentativo di eccessiva referenzializzazione visiva, ne garantisce al contrario la sopravvivenza e la vitalità in termini piuttosto di concetto o di formula migrante,<sup>38</sup> consentendo di rispondere alla domanda di Hutcheon – «Esistono tipi particolari di storie, con i rispettivi mondi possibili, più facilmente adattabili di altri?» –<sup>39</sup> riconfermando l'importanza del nesso tra la storia e la sua incarnazione materiale, che solo un approccio transmediale retamente inteso è davvero in grado di illuminare.

<sup>37</sup> Sul personaggio migrante cfr. U. Eco, *Su alcune funzioni della letteratura*, in Id., *Sulla letteratura* [1993], Bompiani, Milano 2016, 7-29.

<sup>38</sup> Ciò è testimoniato dai molti casi in cui la formula o il riferimento al personaggio di Bartleby hanno subito una ricontestualizzazione o sono stati adottati come slogan. Cfr. a titolo esemplificativo: il libro del giornalista G. Talese, *Bartleby and Me: Reflections of an Old Scrivener*, Mariner Books, New York-Boston 2023; quello di G. Boatti, *Preferirei di no. Le storie di dodici professori che si opposero a Mussolini*, Einaudi, Torino 2001; o ancora l'immagine diffusa attraverso i social media di S. Žižek che indossa una t-shirt stampata con la scritta «I would prefer not to».

<sup>39</sup> Hutcheon, *Teoria degli adattamenti* cit., p. 36.



#### IV. I classici a fumetti e *graphic novel*



## *Pa(pe)rodie: le parodie Disney e il canone contemporaneo\**

Giorgio Busi Rizzi, Ghent University  
Lorenzo Di Paola, Université libre de Bruxelles

### *1. Introduzione: il fumetto tra panico morale e tentazioni censorie*

Quella tra la Disney Italia e il canone letterario italiano è una lunga storia d'amore. Una storia nata già nel 1949 con *L'Inferno di Topolino* (di Guido Martina e Angelo Bioletto) che tutt'oggi continua in un flirt che può aiutarci a riflettere sulle forze sociali, culturali e medialie che agitano e vivificano questa relazione.

Questo percorso può iniziare prendendo in considerazione il processo attraverso il quale la Disney ha giocato con la tradizione letteraria, provando a smorzare il panico morale e mediale dell'epoca nei confronti del fumetto. Proprio il 1949, infatti, vide un forte dibattito incentrato sulla moralità delle letture per bambini. Un gruppo di deputati guidato dalla democristiana Maria Federici diede voce alle preoccupazioni di genitori ed educatori (e di buona parte dei rappresentanti della cultura alfabetica) attraverso la proposta di legge n. 995, in cui si affermava che ogni devianza o crimine commesso dai bambini potesse essere ricondotto al condizionamento della stampa. La proposta di monitoraggio e censura fortunatamente non entrò mai in vigore, ma sicuramente ebbe un grande peso sugli editori del tempo. Nelle parole dei deputati stessi:

ONOREVOLI COLLEGHI! – La proposta di legge che presentiamo alla vostra approvazione nasce dalla constatazione, suffragata da educatori, genitori, da medici e magistrati, che alla base di ogni deviazione di ogni delitto commessi dai giovani in questi anni si può sicuramente rintracciare la suggestione di certa stampa eccitatrice. [...] Stimiamo che senza ledere la libertà di stampa, si possa liberare i giovani dal pericolo di un traviamiento spirituale che lentamente matura il delitto e prepara al carcere. La legge dunque non è diretta contro

\* Questo saggio è stato concepito, discusso e rivisto congiuntamente. Ciononostante, Lorenzo Di Paola ha scritto originariamente le sezioni 1 e 2; Giorgio Busi Rizzi le sezioni 3 e 4; la conclusione è stata scritta congiuntamente. La ricerca di Giorgio Busi Rizzi è supportata da una borsa di studio post-dottorato della FWO (Grant 1284024N). La ricerca di Lorenzo Di Paola è finanziata dal Fonds de la Recherche Scientifique – FNRS.

la stampa ma contro gli speculatori dell'avidità giovanile, i quali, per mezzo di pubblicazioni che iniziano al vizio, esaltano al banditismo e giungono perfino a spiegare la tecnica del delitto, rendono inefficace o annullano del tutto ogni azione educatrice della famiglia e della scuola e offendono il buon costume. [...] Altri paesi non meno democratici del nostro, non meno civili del nostro, si cita per esempio la Francia, hanno già approvate leggi speciali per la stampa destinata ai giovani.<sup>1</sup>

È ragionevole dunque ritenere che le parodie letterarie pubblicate dalla Disney italiana nascessero anche per smorzare il panico nei confronti del fumetto attraverso il tentativo di instaurare un dialogo tra narrativa colta e fumetto, stando attenti però, allo stesso tempo, a rivendicare la capacità di offrire un linguaggio narrativo altro. Riprendendo l'analisi degli albi Marvel di Alberto Abruzzese, possiamo affermare che i fumetti Disney invitano i lettori a intraprendere sentieri di lettura capaci di sfidare e ribaltare le proprie prospettive e strategie di significazione in «un intreccio produttivo di pratiche alte e pratiche basse talmente ripetuto a ogni traiettoria dello sguardo da imprimere di sé tutto il corpo del consumatore e raffinarne progressivamente le capacità combinatorie, il livello di decodificazione, la profondità di lettura».<sup>2</sup>

Le parodie disneyane diventano ugualmente scenari di una costante negoziazione, invitando il lettore a un gioco di decodifica che va oltre il semplice svago o l'avvicinamento alla letteratura. Questi fumetti stimolano la profondità di lettura e le competenze medialità dei lettori, invitando, attraverso il gioco con la letteratura, alla scoperta di connessioni intermediali e sovrastrutture narrative e creando un percorso di apprendimento costante, diverso ma integrabile rispetto a quello trasmesso dalle tradizionali istituzioni del sapere. Le parodie danno così vita a un dialogo interattivo con il testo, in cui il lettore esercita e affina la competenza interpretativa e critica, cerca di riconoscere e manipolare codici e convenzioni, e partecipa attivamente alla costruzione del significato.<sup>3</sup>

## 2. *La macchina narrativa: divismo, serialità, travestimento*

Già nel 1987 ne *La scrittura malinconica*, Gino Frezza faceva notare come negli anni '50 la Disney-Mondadori superava la dimensione artigianale del fumetto preponderante in Italia, confermandosi come una fabbrica culturale capace di sostenere un

<sup>1</sup> F. M., Migliori, Angelucci, Bartole, Scalfaro, Manzini, Giordani, *Proposta di legge*, 19 dicembre 1949, Camera dei deputati n. 995, p. 1.

<sup>2</sup> Cfr. A. Abruzzese, *La grande scimmia. Mostri vampiri automi mutanti. L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all'informazione*, Luca Sossella editore, Roma 2007, p. 192.

<sup>3</sup> Cfr. W. Iser, *L'atto della lettura: una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna 1987.

consumo vastissimo, in particolare grazie a due fondamentali elementi formali: «una definizione schematica del gruppo dei personaggi»<sup>4</sup> e «la parodia e il travestimento».<sup>5</sup>

In primis, dunque, stabilità e ricorsività dei personaggi chiave, che donano solidità e riconoscibilità all'universo narrativo. Le strutture che ne emergono poggiano le proprie fondamenta soprattutto (ma non solo) sulla letteratura d'avventura, incorporando e rielaborando temi e archetipi classici: Topolino e i suoi amici, il clan dei paperi, non si limitano a intraprendere lunghi e viaggi e straordinarie peripezie alla ricerca di tesori meravigliosi o di misteri da svelare; essi incarnano e vivono temi eterni come la ricerca della verità, della ricchezza, della felicità, mostrando in controluce la complessità dei desideri che li muovono. Tali temi sono (re)interpretati per toccare le corde emotive del lettore contemporaneo attraverso un movimento che abbraccia contemporaneamente l'epico e il quotidiano, con lo scopo di offrire un'esperienza allo stesso tempo familiare (grazie ai meccanismi insiti nella serialità e alla capacità di tali personaggi di incarnare e interpretare immaginari ben sedimentati nella società) e straordinaria (esplorando mondi fantastici e situazioni fuori dal comune). Questa dualità rende le storie Disney un prodotto culturale di ampio respiro, capace allo stesso tempo di rispettare le aspettative del pubblico e di innovare, offrendo un'esperienza che rispecchia varie sfumature della condizione umana e risponde ugualmente a bisogni di evasione e di riflessione.

Questa struttura narrativa e simbolica poggia particolarmente sulla rimediazione della *situation comedy* televisiva. Frezza osserva come i fumetti Disney sfruttino abilmente gli strumenti narrativi di questo genere per costruire una realtà che, pur appartenendo al mondo fantastico dei personaggi disneyani, richiama (e allo stesso tempo distorce) la nostra quotidianità. La *sitcom*, infatti, si basa su dinamiche interpersonali e situazioni ricorrenti che creano un ciclo narrativo per accumulazione, e sulla rappresentazione di «pezzetti minimi ma significativi dell'individuo e del mondo».<sup>6</sup> I personaggi Disney si trovano a dover risolvere problemi o affrontare situazioni che, benché straordinarie e spesso umoristiche, contengono elementi riconoscibili per il pubblico. Questo approccio, analogo a quello della *sitcom*, utilizza situazioni divertenti e dialoghi brillanti per costruire una serialità immediata e popolare. Nel fare ciò, i fumetti Disney mettono paperi e topi alle prese con difficoltà comuni alla maggior parte degli esseri umani (problemi economici, rapporti familiari, imprevisti vari) ma lo fanno in un contesto esagerato e ironico che amplifica la distanza dal reale, pur mantenendo l'identificazione del lettore. La comicità e la leggerezza delle situazioni non impediscono dunque di riflettere sulle contraddizioni e sulla

<sup>4</sup> G. Frezza, *La scrittura malinconica. Sceneggiatura e serialità nel fumetto italiano*, La Nuova Italia, Scandicci 1987, p. 45.

<sup>5</sup> Ivi, p. 46.

<sup>6</sup> L. Barra, *La sitcom. Genere, evoluzione, prospettive*. Carocci editore, Roma 2020, p. 11.

complessità della vita contemporanea; anzi, attraverso l'umorismo si creano spazi in cui emergono le ambiguità e le difficoltà con cui la società è costretta a confrontarsi quotidianamente.

Il secondo elemento individuato da Frezza – l'uso sistematico di parodie e travestimenti – ci permette di entrare nel cuore della nostra analisi. È proprio attraverso questo meccanismo, infatti, che il fumetto Disney italiano dialoga con i classici della letteratura e allo stesso tempo con l'estetica e gli immaginari televisivi e cinematografici, attraverso una fitta rete di relazioni intertestuali e intermediali che si evolve in parallelo con le trasformazioni del pubblico. Questo reticolo testuale e mediale arricchisce il fumetto di strati ulteriori di lettura, e ha consolidato fin dal dopoguerra un modello innovativo di trasmissione del sapere. Personaggi come Topolino e Paperino si sono così trovati a impersonare figure storiche o letterarie, adattando trame e ambientazioni per il pubblico italiano e facendo da tramite per una (ri)lettura familiare e, al tempo stesso, sorprendente.

Come fa notare Frezza, piuttosto che adottare una postura educativa lineare, queste narrazioni optano per una strategia narrativa *antipedagogica*, che si situa al polo opposto rispetto a esperienze come quella della *Storia a fumetti* di Enzo Biagi (1978-1986). A differenza di quest'ultima – che impiega il fumetto come strumento per veicolare ampie porzioni di informazioni storiche in modo strutturato (ancorandosi a una idea di pedagogia per immagini che possiamo far risalire a Lancelot Hogben)<sup>7</sup> – le storie Disney/Mondadori enfatizzano l'inventiva e la libertà creativa. Questa modalità narrativa allontana i fumetti Disney italiani dalla pedagogia classica, creando uno spazio in cui l'apprendimento non è imposto, ma emerge indirettamente dal divertimento scatenato dalla macchina parodica e dal sistema dei personaggi. Il meccanismo permette di inscenare un continuo gioco di rimandi tra parodia e testo parodiato, adattando e rinegoziando i valori della tradizione in modi sottilmente sovversivi. Queste narrazioni permettono così di avvicinarsi ai testi di riferimento in modo critico e riflessivo, dando vita a un contesto in cui i lettori, soprattutto i più giovani, possono rielaborare concetti e convenzioni tradizionali secondo un processo più libero e autonomo.

In *Theorizing adaptation*, Kamilla Elliot suggerisce di pensare l'adattamento come una relazione biunivoca in cui i testi si adattano a vicenda, un processo dinamico in cui l'opera adattata e l'opera che adatta si influenzano costantemente, creando un prodotto finale che è frutto di una co-evoluzione e non di una trasformazione unidirezionale: se ad esempio si considera

<sup>7</sup> Per l'autore di *From Cave Painting To Comic Strip* (1949) il fumetto è 'buono' solo se epurato da ogni sua carica eversiva e quindi portatore di valenze istituzionali/educative. Per approfondire questo tema si veda: L. Di Paola, *L'Inafferrabile medium. Una cartografia delle teorie del fumetto dagli anni Venti a oggi*, Polidoro editore, Napoli 2019, pp. 31-82.



humanities adaptation studies' most commonly discussed mode of adaptation, literary film adaptation: while film crediting practices may describe a book as having been adapted by a screenwriter or adapted to the screen, they may equally describe a film as having been adapted from the book by an author. In production, even as the production team focuses on adapting a book to their film, they are also concerned with adapting their film to that book [...].<sup>8</sup>

In aggiunta a ciò, bisogna considerare che i personaggi Disney non sono soltanto figure comiche o mere funzioni narrative; sono invece veri e propri corpi divistici, entità che, come le star del cinema, incarnano e reinventano valori e archetipi culturali. Questa trasformazione dei personaggi in attori/divi evidenzia la convergenza tra media diversi, dimostrando come le forme narrative si adattino e trasformino in risposta alle mutate esigenze del pubblico e della società. Tale strategia permette inoltre di utilizzare con estrema intelligenza l'esteso e complesso albero genealogico dei personaggi Disney, esplorando una moltitudine di coordinate spazio-temporali e narrative. L'imponente genealogia dei Paperi e dei Topi concede la libertà di attraversare epoche e luoghi con incredibile fluidità: possiamo quindi vedere gli stessi personaggi agire con naturalezza e coerenza nell'antica Roma come nel selvaggio West.<sup>9</sup> Questo cosmo narrativo non è dunque un semplice sfondo per le avventure dei nostri beniamini, bensì un orizzonte di attesa<sup>10</sup> e una mappa dinamica e in continua evoluzione, che aprono a infinite palingenesi dei racconti.

### 3. Com'è fatta una parodia Disney

Parlare di parodie Disney in Italia non può prescindere dall'eccellente lavoro condotto dai ricercatori in letterature comparate dell'università di Cagliari (Marina Guglielmi, Pier Paolo Argiolas, Andrea Cannas, Giovanni Vito Distefano), che nel 2013

<sup>8</sup> K. Elliot, *Theorizing Adaptation*, Oxford University Press, New York pp. 270-271: «la modalità di adattamento più comunemente discussa dagli studi umanistici, cioè l'adattamento cinematografico di testi letterari: mentre le pratiche di autorialità cinematografica possono descrivere un libro come adattato da uno sceneggiatore o adattato allo schermo, possono anche descrivere un film come adattato dal libro di un autore. Nella produzione, anche se il team di produzione si concentra sull'adattamento di un libro al proprio film, si preoccupa anche di adattare il proprio film a quel libro. Si tratta dunque di un processo reciproco [...]» (trad. nostra).

<sup>9</sup> Cfr. A. Cannas, *Un sistema mitico in continua evoluzione: le grandi parodie Disney*, «Revista italiano UERJ», 12(1), 2021, pp. 44-60.

<sup>10</sup> Cfr. H. R. Jauss, *Storia della letteratura come provocazione*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

hanno curato congiuntamente un volume dal significativo titolo *Le grandi parodie Disney, ovvero i classici fra le nuvole*.<sup>11</sup> Questo testo rappresenta un riferimento fondamentale per chi desideri approfondire gli aspetti tematici e simbolici delle parodie Disney, e verrà usato come guida per isolarne i meccanismi generativi.

È utile rimarcare che ci concentriamo solamente sul caso di Disney Italia e sulle parodie in senso stretto perché molto del cronotopo disneyano trova la sua scaturigine in altre opere narrative, spesso condensate in personaggi specifici: per esempio, Zio Paperone deriva dall'Ebenezer Scrooge dickensiano e dall'avarico di Molière, e significativamente vi ritornerà, con un movimento circolare, nella parodia de *Il Canto di Natale* scritta da Guido Martina nel 1982. Come detto, la plasticità dei personaggi Disney permette di sfruttare il meccanismo originato dalla Commedia dell'arte (e comune al teatro dei burattini e al divismo contemporaneo), per cui i personaggi incarnano allo stesso tempo le proprie caratteristiche nel sistema mitico disneyano e quelle dei personaggi degli ipotesti, in un gioco continuo di ibridazioni e slittamenti.

Facendo riferimento ai contributi di Argiolas<sup>12</sup> e Cannas,<sup>13</sup> si possono identificare tre tipi di riscritture delle parodie Disney:

1. Proiezione fittizia nell'altrove parodico<sup>14</sup> (definita da Cannas «parodia con cornice»):<sup>15</sup> qui la parodia è introdotta attraverso una «cornice di contatto»<sup>16</sup> come il racconto, il sogno, la rappresentazione teatrale, un incantesimo o un viaggio nel tempo. La cornice marca il distacco che colloca la storia in un altrove spaziotemporale rispetto alle consuete coordinate narrative dell'universo Disney;
2. proiezione reale nella grande storia<sup>17</sup> (che Cannas chiama «parodia in costume»):<sup>18</sup> questa tipologia trasporta le coordinate dell'universo Disney nello spazio-tempo degli ipotesti – citato esplicitamente da introduzioni o didascalie

<sup>11</sup> M. Guglielmi, P. P. Argiolas, A. Cannas, G. V. Distefano (a cura di), *Le grandi parodie Disney, ovvero i classici fra le nuvole*, NPE, Roma 2013.

<sup>12</sup> P. P. Argiolas, *La parodia Disney. Fisionomia letteraria di un genere composito*, in M. Guglielmi, P. P. Argiolas, A. Cannas, G. V. Distefano (a cura di), *Le grandi parodie Disney, ovvero i classici fra le nuvole*, cit., pp. 51-92.

<sup>13</sup> A. Cannas, *Dall' "Odissea" a "Guerre stellari": l'eterno ritorno dei paperi*, in M. Guglielmi, P. P. Argiolas, A. Cannas, G. V. Distefano (a cura di), *Le grandi parodie Disney, ovvero i classici fra le nuvole*, cit., pp. 15-47.

<sup>14</sup> Argiolas, *La parodia Disney*, cit., pp. 58-62.

<sup>15</sup> Cannas, *Dall' "Odissea" a "Guerre stellari"*, cit., p. 30.

<sup>16</sup> Argiolas, *La parodia Disney*, cit., p. 60.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 62-66.

<sup>18</sup> Cannas, *Dall' "Odissea" a "Guerre stellari"* cit., p. 32.

- adattando i personaggi Disney al contesto storico-culturale dell'opera parodiata;
- 3. riattualizzazione parodica nel cronotopo disneyano<sup>19</sup> (o «parodia in tempo reale» secondo Cannas):<sup>20</sup> in questo caso, il contesto letterario originario diventa uno schema o una struttura narrativa su cui si costruiscono eventi ambientati nelle contemporanee Paperopoli o Topolinia.

Questi tre tipi di riscritture si fondano su una serie di procedimenti di contaminazione, ibridazione e moltiplicazione dei rimandi intertestuali, che Argiolas raggruppa in tre categorie (più una):

- A. Procedimenti verbali<sup>21</sup> legati a onomastica e registro testuale, come la storpiatura dei nomi, dei titoli e, aggiungiamo noi, di brevi *chunk* testuali provenienti dagli ipotesti e sedimentati nell'immaginario collettivo;
- B. procedimenti visivi<sup>22</sup> di ibridazione ed esagerazione delle immagini, che rendono evidente l'influenza olistica del reticolo mediale e il funzionamento sistematico della cultura visuale contemporanea. In particolare, tali procedimenti incorporano elementi intermediali come adattamenti cinematografici, illustrazioni e altre opere provenienti da immaginari affini;
- C. procedimenti narrativi<sup>23</sup> di accelerazione, accumulo, riuso e trasgressione: l'anacronismo, la decontestualizzazione, l'utilizzo di parodie di secondo grado (cioè, parodie di opere già in qualche misura parodiche) e l'innesto di riferimenti a opere terze con lo scopo di rinforzare la centralità del meccanismo adattivo (quella che in traduttologia si definirebbe una strategia compensatoria) e aumentare l'effetto di profondità che il testo parodico ingenera;
- D. procedimenti di ibridazione intermediale che comportano una fusione o una contaminazione che vorremmo definire imperfetta fra ipotesti e ipertesti. Argiolas discute estesamente questa fattispecie<sup>24</sup> pur non identificandola come categoria a sé stante – cosa che invece vorremmo fare qui, specie considerando i casi in cui vengono creati personaggi *ex novo* (es.: il commissario Topalbano) che trasportano le figure originali nell'universo di paperi e topi senza però sovrapporli a personaggi già definiti (es., Topolino). Il meccanismo è spesso usato

<sup>19</sup> Argiolas, *La parodia Disney*, cit., pp. 66-69.

<sup>20</sup> Cannas, *Dall' "Odissea" a "Guerre stellari"* cit., p. 32.

<sup>21</sup> Argiolas, *La parodia Disney* cit., pp. 69-70.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 70-72.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 72-73.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 73-77.

quando alcuni dei tratti identitari<sup>25</sup> dei personaggi-ospiti sembra in conflitto con quelli abitualmente posseduti dai personaggi Disney conosciuti, e arricchisce il *Disney-verse* di potenziali comprimari ricorrenti (il già citato Topalbano compare in tre storie diverse).

#### 4. *Topi, paperi e canoni*

Rimane finora inesplorata una direzione estremamente rilevante. A fronte dell'attitudine creativa descritta nelle sezioni precedenti, infatti, è cruciale analizzare, muovendo da una concezione di canone come «definizione di un'identità culturale condivisa»,<sup>26</sup> le scelte intraprese nel tempo dalla Disney Italia nel selezionare il repertorio da cui trarre le proprie parodie. Concentrarsi su tali scelte permette di mostrare come esse diano luogo alla costruzione di un (anti?)canone che incorpora, già dai primi due decenni di parodie, non solo opere letterarie convenzionalmente considerate classiche (come la *Divina Commedia* o *I Promessi Sposi*), ma anche testi più marginali (come il *Guerin Meschino* di Andrea da Barberino) o popolari (come il *Goldfinger* di Ian Fleming). Ciò evidenzia la volontà di esplorare il patrimonio culturale italiano e internazionale senza timore di confrontarsi con la sua integrazione e difesa nell'alveo della cultura alta, anche nell'ambito della letteratura giovanile. La lunga lista delle parodie Disney riflette, in questo senso, un processo di progressiva espansione del canone occidentale,<sup>27</sup> che lo ha visto aprirsi a contesti geografici, generi e forme narrative e medialità prima esclusi (la letteratura popolare e di genere, il midcult, e le configurazioni narrative provenienti da cinema, fumetti, e televisione). In questo senso, la capacità delle parodie Disney di attingere da origini, media e quarti di nobiltà culturale<sup>28</sup> variegati è dunque anche indicativa del declino della centralità del romanzo nel sistema dei media,<sup>29</sup> e dell'ascesa di forme più capaci di

<sup>25</sup> Roberta Pearson identifica sei componenti chiave: (1) tratti psicologici/comportamenti abituali; (2) caratteristiche fisiche/aspetto; (3) pattern linguistici ricorrenti; (4) rapporto con altri personaggi; (5) ambiente; (6) biografia. Cfr. R. Pearson, *Anatomising Gilbert Grissom: The Structure and Function of the Televisual Character*, in M. Allen (ed.), *Reading CSI: Crime TV under the Microscope*, Bloomsbury, Londra 2007, pp. 39-56.

<sup>26</sup> G. Ronchini, *Il canone letterario*, «Nuova informazione bibliografica», 4, 2008, pp. 645-664, p. 647.

<sup>27</sup> H. Bloom, *Il canone occidentale*, Bur, Milano 2013.

<sup>28</sup> Cfr. P. Bourdieu, *La distinzione, critica sociale del giudizio*, Il Mulino, Bologna 1983.

<sup>29</sup> Ovviamente, come fa notare Giuliana Benvenuti (*La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, Einaudi, Torino 2023), la letteratura rimane una parte fondamentale della

rispondere ai bisogni sociali dei lettori contemporanei, immersi in un panorama mediale costitutivamente fluido e poroso.

Per riflettere meglio sul canone configurato dalle parodie Disney adotteremo un approccio quantitativo. Ci pare infatti che un corpus così vasto (le parodie *stricto sensu* realizzate dal 1949 a fine 2023 – dove quest’analisi si arresta – ammontano a 235) richieda necessariamente una postura incentrata sul *distant reading*<sup>30</sup> per evitare il rischio dell’impressionismo critico.<sup>31</sup>

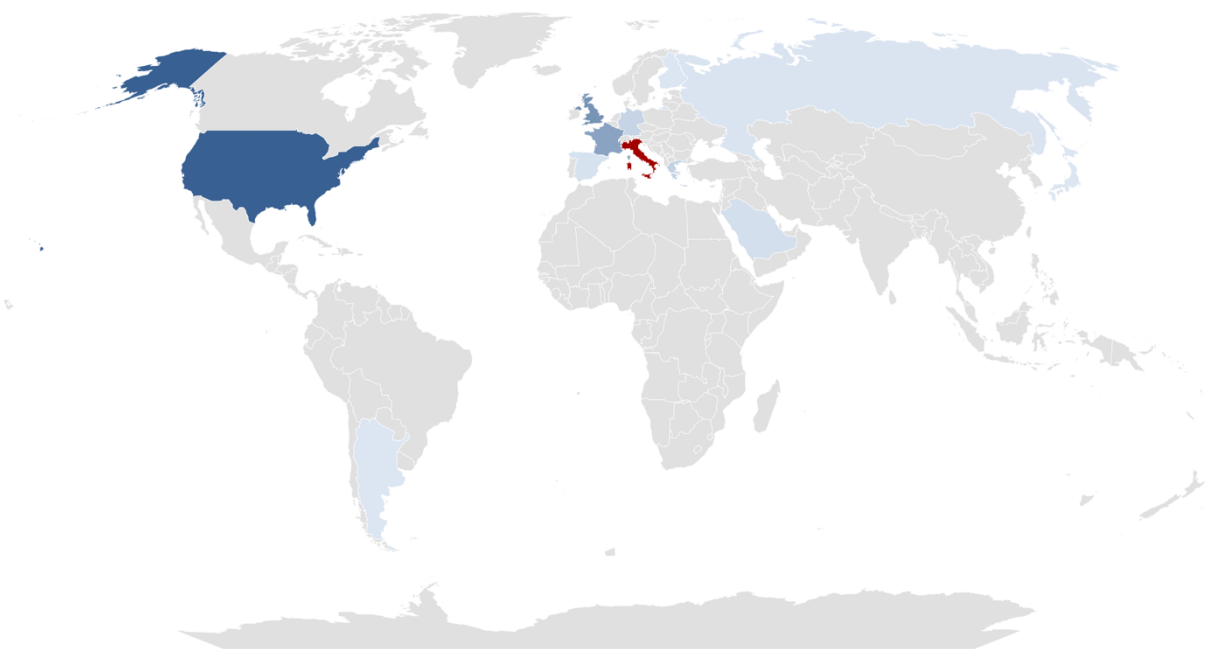


Fig. 1: Provenienza geografica degli ipotesti.

complessa rete intermediale intessuta dalle industrie culturali nella costruzione dell’immaginario contemporaneo.

<sup>30</sup> F. Moretti, *Distant Reading*, Verso, Londra 2013.

<sup>31</sup> Da questo punto di vista, realizzare questo saggio sarebbe stato impossibile se non avessimo potuto partire dalla Wiki dedicata all’universo Disney italiano (*Paperpedia*, 2010-), [https://disney-comics.fandom.com/it/wiki/PaperPedia\\_Wiki](https://disney-comics.fandom.com/it/wiki/PaperPedia_Wiki)), da cui abbiamo ricavato il database poi rielaborato per questo intervento: G. Busi Rizzi, L. Di Paola, *Paperodie Disney* (2024), v. 4, pp. 1-17 (più dataset), 10.5281/zenodo.14768276.

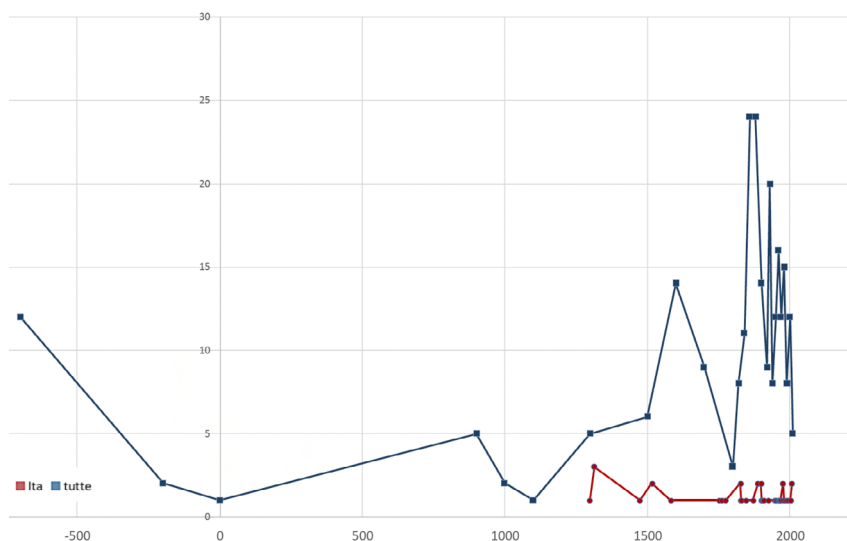


Fig. 2: Distribuzione cronologica degli ipotesti.

Innanzitutto, consideriamo distribuzione spaziale (Fig. 1) e temporale (Fig. 2) degli ipotesti. Si può notare come la distribuzione geografica (Fig. 1) suggerisca una concezione abbastanza tradizionale di canone, con una netta preponderanza di ipotesti non italiani provenienti dagli Stati Uniti e, di seguito, dalla Francia e dal Regno Unito.<sup>32</sup> Il rapporto tra ipotesti italiani e totali oscilla tra il 15 e il 20%, con una svolta autarchica negli anni '70 che, come vedremo a breve, coincide con un picco di ipotesti di tipo operistico.<sup>33</sup> Poche sorprese emergono anche osservandone la distribuzione cronologica (Fig. 2): notiamo un prevedibile addensarsi del numero di opere parodiate negli ultimi due secoli, come anche una quantità significativa di testi antichi (prevalentemente derivati dal mito greco) e, in seconda battuta, medievali (si tratta soprattutto delle varie parodie ricavate da *Le Mille e una notte*). In aggiunta a ciò, il sistema di generi letterari prediletto dalle parodie Disney vede una netta preponderanza di avventura, commedia, dramma, storico, fantastico, tanto negli ipotesti internazionali quanto in quelli italiani (cfr. Fig. 3; si noti che nel diagramma sono riportati i generi che possono vantare almeno tre occorrenze).

<sup>32</sup> Cfr. Busi Rizzi e Di Paola, *Paperodie Disney*, cit., p. 3.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

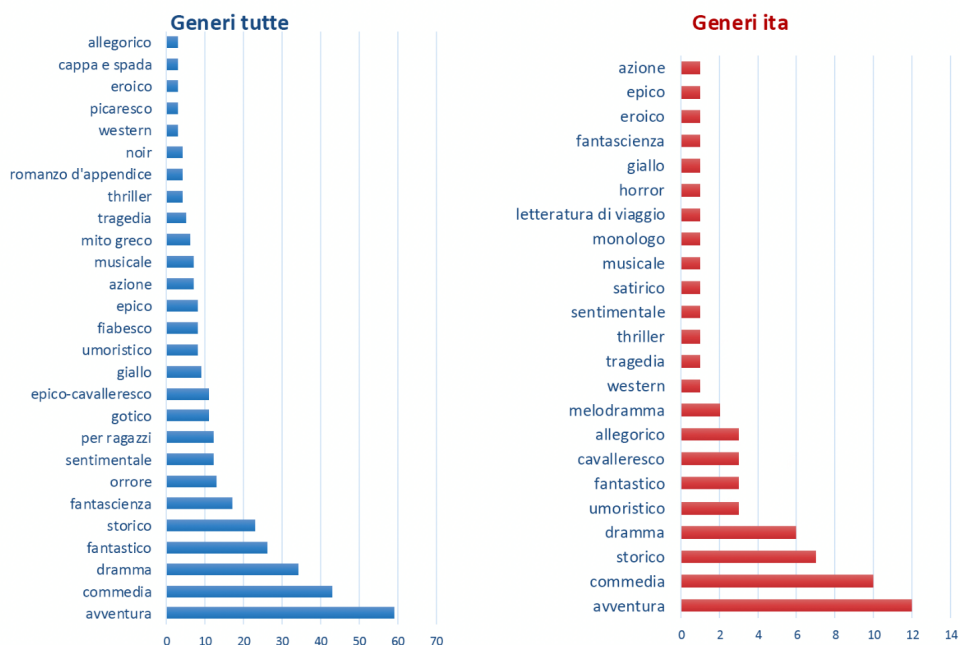
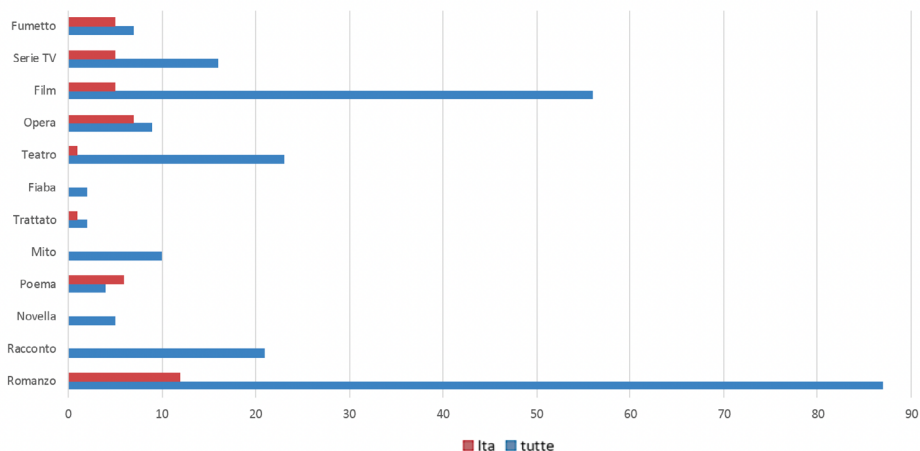


Fig. 3: Composizione degli ipotesti per genere.

La distribuzione disaggregata per decennio<sup>34</sup> ricalca queste tendenze, con un incremento di testi operistici (o “musicali”, secondo la classificazione più generica che abbiamo adottato)<sup>35</sup> parodiati tra la fine tra gli ultimi anni ‘70 e i primi ‘80 – si può ipotizzare qualche redattore patito dell’opera? – e, a partire dagli anni 2000, un declino dei generi classici in favore di generi in corso di canonizzazione come il western, l’horror, il thriller e la fantascienza.

<sup>34</sup> Ivi, pp. 5-7 (facciamo riferimento ai grafici ospitati nello stesso repository e qui riprodotti in parte, ferma restando la libertà di consultare, invece, i dati aggregati direttamente dal dataset).

<sup>35</sup> *Ibidem*.



	tutte	Ita		tutte	Ita
Romanzo	87	12	Fiaba	2	0
Racconto	21	0	Teatro	23	1
Novella	5	0	Opera	9	7
Poema	4	6	Film	56	5
Mito	10	0	Serie TV	16	5
Trattato	2	1	Fumetto	7	5

Fig. 4: Distribuzione degli ipotesi per oggetto mediale.

Guardando ai prodotti medialità parodiati (Fig. 4), si può rimarcare innanzitutto la netta prevalenza di romanzo e film, seguiti a ruota da racconto e opera teatrale. Seguono ancora le serie TV, che fanno capolino negli anni '70 e aumentano di numero andando verso la contemporaneità, e il fumetto, che funge da ipotesto a partire dagli anni '90 (la prima opera citata è *Dick Tracy* di Chester Gould nel 1992, ed è ragionevole pensare che il tramite sia la rinnovata attenzione che il film di Warren Beatty del 1990 aveva apportato al fumetto di Gould).

La visione d'insieme dunque non solo conferma, ma ridimensiona ulteriormente la centralità della letteratura tra gli ipotesi. Nel sistema mediale italiano emerge con ancora maggiore evidenza l'importanza progressivamente assunta da serie TV e fumetto, che si affermano come fonti di riferimento sempre più rilevanti – forse perché più salienti nei consumi medialità delle generazioni più giovani, forse anche perché la minore aura di tali prodotti li rende più malleabili ai procedimenti creativi descritti nelle precedenti sezioni. Ipotesi globali e italiani procedono di pari passo, pur con alcuni disallineamenti;<sup>36</sup> si può rilevare una più marcata preferenza, dagli anni '90, per la scelta di ipotesi italiani di provenienza non letteraria.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Ivi, pp. 8-12.

<sup>37</sup> Ivi, pp. 10, 12.



Per quanto riguarda la distribuzione degli autori, su 157 autori totali, solo 16 ritornano almeno tre volte.<sup>38</sup> Di 157, solo 10 sono donne: la prima (Susan Seidelman con *Cercasi Susan disperatamente*) esordisce, per così dire, nel 1990, lasciando spazio ad autrici spesso di genere, ma canonizzate, come Mary Shelley, Louisa May Alcott, Agatha Christie e l'inossidabile Jane Austen, e parallelamente ad autrici più contemporanee di opere di paraletteratura o non letterarie: Cinzia TH Turrini con *Elisa di Rivombrosa* (serie TV), Stephen Meyer e Catherine Hardwicke con *Twilight* (libro e film), Kenny Ortega con *High School Musical* (serie TV) – a cui si aggiunge Rossella Izzo con *Lo zio d'America* (serie TV). Quest'ultima è un caso piuttosto particolare, visto che la parodia in questione (*Topolino e lo zio d'America*, apparsa nel 2014) è una delle tre storie che ospitano il personaggio di *Topalbano*, sebbene sia costruita su un canovaccio originale che si può ricondurre alla sopracitata serie TV del 2002. Izzo e Cinzia TH Turrini (che compare nel 2005) sono le uniche autrici donne tra i 37 autori italiani,<sup>39</sup> con una sola occorrenza a testa. Ciò conferma, da un certo punto di vista, l'instabilità di un sistema che tiene insieme testi prototipicamente canonici e opere di genere, il cui assestamento passa anche attraverso l'esacerbare il già significativo *gender bias* che percorre la storia della letteratura e delle arti.

Considerando i testi di destinazione e osservando la distribuzione delle parodie per decennio,<sup>40</sup> spicca il boom di storie realizzate negli anni '80 e '90, in cui lo studioso di letteratura è tentato di identificare una tangibile incarnazione popolare dell'idea di *metafiction* postmodernista (certo il legame tra fumetto, intertestualità e procedimenti di riscrittura andrebbe ulteriormente indagato in contesti come quello italiano in cui i *comics studies* sono meno attestati).

Per quanto riguarda gli autori Disney: gli sceneggiatori sono in totale 87;<sup>41</sup> di questi solo 22 hanno all'attivo almeno cinque storie, e tra di essi spicca Guido Martina, autore con Angelo Bioletto della prima parodia Disney, *L'inferno di Topolino*, del 1949. Mentre Martina firmerà 32 parodie fino al 1985 e oltre – notoriamente, rimarrà inedita la sua proposta di una colossale *Geografia storica d'Italia a fumetti*, che avrebbe dovuto vedere la luce nel 1989 – Bioletto, col solo *Inferno*, è molto lontano dal far parte del club dei 12 disegnatori su 80 che hanno almeno cinque storie all'attivo.<sup>42</sup> L'elenco vede invece una preponderanza dei nomi di punta del fumetto Disney italiano: Scarpa, Cavazzano, De Vita, Bottaro e Carpi. La quasi totalità di sceneggia-

<sup>38</sup> Ivi, pp. 13-14.

<sup>39</sup> Cfr. ivi, p. 14 – sebbene il grafico riporti solo gli autori con almeno due occorrenze. Per un elenco completo, si veda la scheda "Autori" nel file Excel ospitato nello stesso repository.

<sup>40</sup> Ivi, p. 15.

<sup>41</sup> Ivi, p. 16.

<sup>42</sup> Ivi, p. 17.

tori e disegnatori sono uomini, con le eccezioni di Teresa Radice, che firma cinque storie, e Silvia Ziche (autrice comunque piuttosto centrale per il mondo Disney), sceneggiatrice di una parodia e disegnatrice di sei di esse.

## 5. Conclusione

In conclusione, il canone da cui la Disney attinge e che rielabora *ad usum Delphini* è costruito secondo idee pacatamente innovative riguardo il tipo di pedagogia attuato e le possibili aperture del canone da cui attingere e di quello che viene ricostituito attraverso le parodie.

Quest'ultimo – ricordando con Curi che ogni configurazione di un canone costituisce anche un'operazione di autocomprensione, autofondazione, e dunque auto-legittimazione<sup>43</sup> – nasce con un rapporto di attrazione privilegiato verso la letteratura, anche se è evidente l'apertura ad altri media assurti, nel corso del tempo, a una maggiore centralità e legittimazione culturale.

Al proprio pubblico, le parodie Disney si rivolgono con un'azione che, come si è detto, è duplice: da un lato seguendo una postura antipedagogica ma educativa, irriverente ma rispettosa; dall'altro seguendo i mutamenti nei consumi mediali e nei bisogni identitari delle generazioni più giovani, non di rado legandosi anche ad attività promozionali – come nel caso emblematico di *Qui, Quo, Qua e il giorno prima degli esami*, uscito nel febbraio 2007 per fare da traino al film omonimo di Fausto Brizzi.

È vero che già nei primi due decenni le parodie Disney registrano la vivacità del reticolo mediale e aprono a testi recenti ed extra-letterari. Tuttavia, andando a considerare i generi narrativi, la provenienza geografica, e la composizione degli autori – tanto degli ipotesti, quanto delle storie da essi derivati – riappare lo spettro del canone occidentale nel suo senso più conservativo. Lasciando percepire l'individuazione di (e l'investimento su) un lettore (pre)adolescente, stereotipicamente maschile. Le possibili direzioni per un'ulteriore apertura in questo senso sono estremamente chiare – più varietà geografica e di genere degli autori, mirando a una maggiore varietà tematica e culturale.

L'eterogeneità e la capacità di contaminarsi e ripensarsi nel corso del tempo sono forse il segreto che ha permesso alle parodie Disney di consolidarsi a loro volta come oggetto canonico nella formazione di generazioni di italiani, e nonostante il calo che sembra verificarsi nel decennio in corso, di mantenere pressoché inalterate la loro forza produttiva e il loro fascino dopo 75 anni di vita. Come si evince dalla nostra analisi, le possibili direzioni per un'ulteriore apertura in questo senso sono estremamente chiare: puntare su una maggiore eterogeneità geografica e di genere degli autori, mirando a una maggiore varietà tematica e culturale. A queste potenziali evoluzioni guardiamo, da spettatori e da lettori, con viva curiosità.

<sup>43</sup> Cfr. F. Curi, *Canone e anticanone. Studi di letteratura*, Pendragon, Bologna 1997.

‘*Graphic Antigone*’.  
*Adattare la tragedia classica in fumetti e graphic novels*

Chiara Protani  
Università di Bologna

Riscrivere i classici attraverso fumetti e *graphic novels* rappresenta una forma interessante di adattamento che combina arte visiva e narrazione sequenziale. Partendo da una panoramica metodologica riguardo le pratiche di riscrittura e adattamento di miti classici in fumetti, in questa sede vorrei concentrarmi sulla capacità di queste trasposizioni di offrire una nuova prospettiva di lettura. Nello specifico, verranno esaminati gli approcci narrativi, visivi e stilistici utilizzati dagli autori per trasporre la tragedia *Antigone* di Sofocle. Attraverso l’esplorazione dei fumetti analizzati, l’obiettivo è evidenziare come le riletture contribuiscano al continuo aggiornamento del mondo antico e aprano nuovi orizzonti di lettura e reinterpretazione del passato culturale.

*1. Pratiche di riscrittura e adattamento dei classici in fumetti e graphic novels*

Il termine “riscrittura” è un concetto passe-partout riferibile a un’appropriazione generica di un testo, che può manifestarsi sotto forma di commento, critica o adattamento.<sup>1</sup> Per questo, la pratica di riscrittura è stata oggetto di numerosi studi negli ultimi anni,<sup>2</sup> soprattutto in relazione al campo degli adattamenti transmediali. Il passaggio dalla letteratura ai fumetti, in particolare, è una pratica concettualmente complessa, poiché prevede un doppio adattamento sia scritto che visivo. Linda Hutcheon, nel saggio *Adaptation Theory* (2006), propone tre tipologie di adattamento transmediale: in primo luogo il passaggio da forme artistiche che raccontano a forme che

<sup>1</sup> Cfr. L. Brignoli, *Quale riscrittura?*, «InterArtes», 1, 2021, p. 1.

<sup>2</sup> Cfr. in partic.: C. Moraru, *Rewriting: Post-modern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*, State University of New York Press, Albany 2001; L. Hardwick, *Translating Words, Translating Cultures*, Duckworth, London 2000.

mostrano, o viceversa (è il caso della drammatizzazione e della narrativizzazione di cui parlava anche Gérard Genette);<sup>3</sup> Hutcheon parla, in seconda battuta, del passaggio tra due mezzi visivi, ad esempio tra teatro e cinema; infine, introduce una terza forma di adattamento che integra un nuovo mezzo di comunicazione, ossia quello che prevede l'interazione dell'utente, come i videogiochi.<sup>4</sup>

Tuttavia, questa tripartizione sembra escludere gli adattamenti in fumetti e *graphic novels*, poiché tali opere non si inseriscono facilmente in una singola categoria<sup>5</sup>. Esse combinano, infatti, la narrazione visuale affidata ai disegni, e quella testuale, veicolata dai dialoghi e dalle didascalie; per questo motivo possono essere considerate forme ibride. Se in passato il termine *ibrido* portava con sé una sfumatura negativa, oggi ha assunto una connotazione neutra, e descrive la fusione e la contaminazione tra modelli espressivi diversi, che si mescolano per dar vita a reinterpretazioni e forme di narrazione innovative. Michail Bachtin, nel saggio *Estetica e teoria del romanzo* (1975), afferma che tutto il linguaggio letterario possiede una natura intrinsecamente ibrida, suggerendo che i generi letterari debbano essere interpretati anche in relazione alla loro capacità di contaminarsi e intrecciarsi.<sup>6</sup> Questo concetto risulta particolarmente rilevante nel caso dei fumetti e dei *graphic novels*, che rappresentano un esempio emblematico di multimedialità e eterogeneità. Tali opere combinano elementi della narrazione letteraria e visiva, creando un prodotto culturale che si colloca al crocevia tra letteratura e arte.<sup>7</sup>

In particolare, la riscrittura del mito rappresenta un fenomeno culturale di straordinaria rilevanza, che ha permeato i secoli della storia umana, adattandosi ai contesti storici, sociali e artistici di ogni epoca. Tuttavia, con il progresso sociale, tecnologico e culturale anche le modalità di adattamento dei miti hanno subito profondi cambiamenti. A tal proposito, il comparatista José Manuel Losada, nel suo saggio *Nuevas Formas del mito. Una metodología interdisciplinar* (2015), sottolinea il legame tra le riscritture mitiche e le novità della società contemporanea, come le nuove forme di comunicazione, la globalizzazione e la logica del consumo. Nel corso del tempo, la società ha subito importanti cambiamenti che hanno influenzato profondamente il modo in cui i miti sono stati riscritti e riproposti.

<sup>3</sup> G. Genette, *Palimpsestes*, Édition du Seuil, Paris 2000, p. 130: «Passage du narratif au dramatique ou *dramatisation*, passage inverse du dramatique au narratif ou *narrativisation*».

<sup>4</sup> Cfr. L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Armando Editore, Roma 2014, pp. 67-74.

<sup>5</sup> Per un approfondimento sul tema cfr.: F. Fastelli, *Adattamenti dei classici in graphic novel*, in E. Bacchereti e F. Fastelli (a cura di), *Il graphic novel. Un crossover per la modernità*, D. Salvadori, Firenze University Press, Firenze 2020, pp. 71-73.

<sup>6</sup> Cfr. M. Bachtin, *Estetica del romanzo*, Einaudi, Torino 2001.

<sup>7</sup> Cfr. L. Brignoli e S. Zangrandi, *Ibrido. Introduzione*, «InterArtes», 2, 2022, pp. I-II.

I media, in particolare, hanno giocato un ruolo fondamentale in questo processo, poiché le nuove forme di comunicazione hanno offerto nuove modalità di diffusione culturale.<sup>8</sup> Inoltre, la logica del consumo ha plasmato le modalità di riscrittura del mito, poiché le narrazioni classiche, in quanto prodotti culturali, sono state adattate anche per rispondere alle esigenze del mercato e attrarre il pubblico. In altre parole, il successo degli adattamenti di opere classiche in fumetti e graphic novel può essere attribuito a un insieme di fattori strettamente connessi alle trasformazioni culturali e sociali dell'ultimo secolo. Tra questi, spiccano l'evoluzione dei gusti del pubblico, sempre più attratto da linguaggi visivi e immediati, e le innovazioni nei mezzi di diffusione mediatica, che hanno reso più accessibili e attraenti i prodotti letterari in nuove forme narrative e artistiche.

## 2. Dalla Grecia alla contemporaneità: Adattare la tragedia Antigone

Dopo aver tracciato un breve quadro introduttivo riguardo alla critica accademica sugli adattamenti a fumetti, ci soffermiamo ora su un'analisi approfondita delle opere selezionate per questo studio. L'intento è quello di individuare e approfondire le principali caratteristiche che contraddistinguono questi adattamenti, con lo scopo di mettere in luce la natura specifica di tali opere e il loro ruolo nell'arricchire e ridefinire il panorama narrativo e artistico contemporaneo.

### 2.1. "Antigone" di Luc Ferry (2017)

L'adattamento *Antigone* di Luc Ferry fa parte della collana *La sagesse des mythes*, pubblicata in Francia dall'editore Glénat. Questa collezione si propone di reinterpretare alcuni dei miti classici attraverso il linguaggio del fumetto; al suo interno, infatti, troviamo anche *Odissea* e *Iliade*. È quindi chiaro che questa riscrittura, come le altre della stessa serie, si distingue per la sua dimensione didattica e divulgativa. Non è un caso che, per rendere più chiara la narrazione, il fumetto inizi con una panoramica riguardo gli eventi che precedono la tragedia, tratti da altre opere classiche. In apertura, infatti, *Antigone* è appena tornata a Tebe dopo aver vissuto in esilio con suo padre Edipo; questo episodio specifico della storia dei Labdacidi è tratto dalla tragedia *Edipo a Colono* di Sofocle. Proseguendo nelle pagine successive, viene narrato il conflitto tra i fratelli di Antigone e la loro morte, un episodio che fa, invece, riferimento a *I Sette contro Tebe* di Eschilo. Lo scopo didattico è confermato anche dalle note a piè di pagina presenti nel fumetto, che vengono usate per spiegare alcuni

<sup>8</sup> Cfr. J. M. Losada, *Nuevas Formas del mito. Una metodología interdisciplinar*, Logos Verlag, Berlin 2015, pp. 10-14.

elementi che potrebbero non essere chiari ad un lettore non familiare con la narrazione mitologica. Per esempio, in nota viene spiegato il significato del termine *hybris*, oppure viene chiarito chi sia Caronte.

Inoltre, il fumetto riprende alcuni versi della tragedia di Sofocle, riproponendoli dopo averli parafrasati e semplificati per facilitarne la comprensione; l'esempio più evidente si trova alla tavola 27 del fumetto, dove il celebre verso della tragedia: «Io sono fatta per condividere l'amore, non l'odio»<sup>9</sup> viene reso con: «Je ne m'attarde pas sur l'haine, Créon, suelement sur l'amour».<sup>10</sup> Nelle ultime pagine, il fumetto include, tra l'altro, una sezione scritta dallo stesso Ferry, nella quale vengono esplorati i significati della tragedia *Antigone*, facendo riferimento alla pièce di Sofocle e all'analisi hegeliana dell'opera. Questo approccio conferma la dimensione didattica dell'opera, il cui obiettivo non è alterare il racconto o introdurre innovazioni, ma rendere accessibili le vicende a coloro che ancora non conoscono la tragedia.

## 2.2. “*Antigone*” di Régis Penet (2017)

L'adattamento di Régis Penet assume una forma onirica che richiama la pittura a olio e lo stile surrealista. Tuttavia, osservando le immagini raffiguranti i personaggi, risulta evidente la loro connotazione classica, così come l'atmosfera, che richiama chiaramente la Grecia antica; si possono infatti notare monumenti e templi tipici di quell'epoca, e gli abiti indossati sono in perfetto stile classico. In questo caso, è chiaramente indicato fin dall'inizio che si tratta di un adattamento della tragedia di Sofocle, dato che sulla copertina si legge «D'après l'œuvre de Sophocles».<sup>11</sup> Tuttavia, leggendo il fumetto, è evidente la presenza di numerose caratteristiche che richiamano una riscrittura successiva, ossia *Antigone* di Jean Anouilh (1944). A differenza del lavoro precedente, questa versione non ha un intento puramente didattico, ma l'autore vi infonde un contributo personale, modificando anche alcuni aspetti fondamentali della trama. Innanzitutto, Antigone è una bambina quando i suoi due fratelli muoiono, e agisce solo dieci anni dopo la loro morte. Questa scelta può essere vista come una radicalizzazione della versione di Anouilh, che dipinge la protagonista come una bambina ribelle. In questo modo, la principessa tebana ha il tempo di elaborare il proprio dolore e di pianificare con precisione la sepoltura del fratello. Non è casuale che, in più occasioni, Antigone nel graphic novel preghi Mnemosine, la dea della memoria. La sua invocazione non solo rimanda al legame con la tragedia,

<sup>9</sup> Sofocle, *Antigone*, in Id., *Antigone, Edipo Re, Edipo a Colono*, trad. it. e cura di F. Ferrari, Bur Rizzoli, Milano 2012, v. 523, pp. 96-97.

<sup>10</sup> L. Ferry, C. Bruneau, G. Baiguera, *Antigone*, Éditions Glénat, coll. «La Sagesse des mythes», Grenoble 2017, p. 27 [«Non mi soffermo sull'odio, Creonte, solo sull'amore», trad. mia].

<sup>11</sup> R. Penet e E. L'Homme, *Antigone*, Éditions Glénat, Grenoble 2017, copertina.

poiché Mnemosine è madre delle Muse, ma sottolinea anche che Antigone non ha dimenticato ciò che è accaduto a Polinice.

Il fumetto si apre con un contrasto tra il ricordo della guerra tra i due fratelli e i momenti felici della vita di Antigone e Ismene. Anche qui si percepisce un richiamo alla pièce di Anouilh, dove Antigone ricorda con tenerezza la sua infanzia felice, come si legge chiaramente in diverse battute presenti nella pièce francese tra cui: «ANTIGONE: je veux être sûre de tout aujourd'hui et que cela soit aussi beau que quand j'étais petite, ou mourir».<sup>12</sup> Un altro elemento che richiama la riscrittura francese è l'immagine dei due fratelli, che vengono trovati abbracciati dopo essersi battuti. Nel testo di Anouilh si legge: «CRÉON: Alors, j'ai fait rechercher leur cadavres au milieu des autres. On les a retrouvés embrassés, pour la première fois de leur vie sans doute».<sup>13</sup> Nel fumetto è presente la stessa immagine, resa attraverso un disegno che contrappone Antigone e Ismene e i corpi dei due fratelli che giacciono a terra quasi come si abbracciassero. L'immagine più potente presentata dal fumetto è quella che ritrae lo scontro dicotomico tra Creonte e Antigone. Ancora una volta, l'autore fa riferimento alla pièce di Anouilh e anche alla divisione filosofica di Hegel,<sup>14</sup> che vede i due personaggi come due facce della stessa medaglia: il personaggio di Creonte non deve essere interpretato come un despota negativo, così come Antigone

<sup>12</sup> J. Anouilh, *Antigone*, La Table Ronde, coll. «La petit vermillon», Paris 2008 p. 95 [J. Anouilh, *Antigone variazioni sul mito. Sofocle, Anouilh, Brecht*, 3a ediz., trad. it. M. G. Ciani, Marsilio, Venezia, 2000, p. 105: «Antigone: voglio essere sicura di tutto oggi e che sia anche bello come quando ero piccola, o morire»]. Tutte le trad. riportate in nota di questo testo provengono dall'edizione italiana Marsilio 2000.

<sup>13</sup> Ivi, p. 89 [«Creonte: Allora, ho fatto cercare i loro cadaveri tra gli altri. Li abbiamo trovati abbracciati, per la prima volta nella loro vita, forse», p. 102].

<sup>14</sup> Nella *Fenomenologia dello spirito*, Hegel sostiene che la *polis* è governata da due principi distinti: quello maschile, che incarna le leggi statali, e quello femminile, che custodisce le leggi divine e i legami di sangue. Lo Stato non può assimilare i decreti familiari senza rischiare di compromettere l'individualità del popolo e la forza procreatrice da cui esso stesso trae linfa per la propria crescita, anche in ambito militare. Di conseguenza, queste due sfere devono rimanere separate ma complementari, senza che l'una interferisca con l'altra. Sia l'*oikos* che la *polis* sono regolati da leggi: lo Stato da quelle umane, la famiglia da quelle divine, ossia le leggi non scritte di cui parla Antigone nella tragedia sofoclea. Hegel introduce una distinzione tra queste due sfere attraverso una metafora di genere: il principio maschile rappresenta la *polis*, mentre quello femminile l'*oikos*. Il percorso civico del cittadino prevede un progressivo allontanamento dalla sfera familiare per entrare nella vita della *polis*; tuttavia, con la morte, l'individuo ritorna simbolicamente alla famiglia attraverso il rito della sepoltura, un compito tradizionalmente associato alla figura femminile. Cfr.: F. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, a cura di G. Garelli, Einaudi, coll. «Piccola biblioteca Einaudi. Nuova serie», Torino 2008.

non può essere vista solo come l'eroina positiva. Entrambi rappresentano uno scontro filosofico e morale universale: Creonte incarna il diritto positivo, cioè la legge degli uomini, e Antigone rappresenta il diritto privato, quindi la legge divina.

Questa opposizione è rappresentata nel fumetto attraverso due splash pages: la prima rappresenta Creonte, mentre nella seconda c'è Antigone; nelle didascalie si legge: «Il est temps Créon, d'agir pour les hommes [...] il est temps Antigone, d'honorer les dieux».<sup>15</sup> Penet riesce, inoltre, a tradurre in immagini una metafora metateatrale presente nell'opera di Anouilh. All'inizio della tragedia il Prologo, personaggio introduttivo della pièce francese, presenta tutti i protagonisti e sottolinea come ciascuno di loro sia consapevole del proprio destino e del ruolo che gli spetta. Ad esempio, Antigone sa di essere destinata a interpretare la propria parte: «LE PROLOGUE: [...] elle pense qu'elle va être Antigone tout à l'heure [...] elle pense qu'elle va mourir, qu'elle est jeune et qu'elle aussi, elle aurait bien aimé vivre. Mais il n'y a rien à faire. Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout».<sup>16</sup> Questa metafora, che associa la vita al teatro, viene ripresa nel graphic novel attraverso l'introduzione di un dettaglio visivo significativo: Antigone realizza delle maschere, simili a quelle utilizzate sul palcoscenico del teatro greco. Questo elemento suggerisce che i personaggi, come attori in scena, sono costretti a interpretare un ruolo già scritto, seguendo un destino inevitabile. Tale concetto si riflette chiaramente nelle tavole 61 e 62, dove due splash pages mettono in evidenza il confronto tra Creonte e Antigone: entrambi tengono in mano delle maschere, a sottolineare ulteriormente il tema del ruolo predestinato e della tragedia ineluttabile che accomuna tutti i protagonisti, sia nella pièce teatrale sia nell'adattamento.

Infine, risulta particolarmente interessante analizzare la rappresentazione di Antigone nelle tavole finali, dove le parole di Anouilh trovano espressione attraverso le immagini. Nella pièce francese, infatti, il finale lascia intravedere un momento in cui Antigone sembra prendere coscienza di aver sprecato la propria vita e di come il suo sacrificio si riveli, in ultima analisi, privo di senso. Nel testo di Anouilh, sembra che l'eroina, durante la discesa nella tomba, si penta delle sue azioni e decida di scrivere una lettera a Emone esprimendo il suo rimpianto: «ANTIGONE: je le comprends seulement maintenant combien c'était simple de vivre»,<sup>17</sup> alla fine, per un momento, arriva alla conclusione che Creonte aveva ragione: «ANTIGONE: Créon avait raison

<sup>15</sup> Penet, *L'Homme, Antigone* cit., pp. 54-55 [«È tempo, Creonte, di agire per gli uomini (...) è tempo, Antigone, di onorare gli dèi», trad. mia].

<sup>16</sup> Anouilh, *Antigone* cit., p. 9. [«Il prologo: (...) lei pensa che tra poco sarà Antigone (...) pensa che morirà, che è giovane e che anche lei avrebbe voluto vivere. Ma non c'è nulla da fare. Si chiama Antigone e dovrà interpretare il suo ruolo fino in fondo», p. 63].

<sup>17</sup> Ivi, p. 115 [«Antigone: lo capisco solo ora quanto fosse semplice vivere», p. 114].



[...] je ne sais plus pourquoi je meurs. J'ai peur...». <sup>18</sup> Nel fumetto questo sentimento viene rappresentato nelle pagine finali, prive di balloons, in cui i dettagli della figura di Antigone comunicano visivamente il dolore che sta provando: le mani che affondano nella terra, le lacrime agli occhi, la tomba ripresa da lontano e, infine, un primo piano su Creonte, Emone ed Euridice. A queste tavole si accompagnano solo alcune didascalie, che fungono da voci esterne che commentano ciò che accade, in cui troviamo trasposte sotto forma di domande le parole che Antigone pronuncia nella pièce di Anouilh: «Ne ressens-tu pas, au moment de la quitter, les frissons délicieux de la vie? [...] Comprends-tu mieux à présent l'ampleur de ton sacrifice? Jamais plus tu n'entendras de paroles d'amour». <sup>19</sup>

In conclusione, ciò che rende particolarmente interessante questo adattamento è la capacità di Penet di trasformare le idee e le parole della pièce di Anouilh in immagini, mantenendo intatta la profondità tematica ed emotiva. In altre parole, l'autore riesce a veicolare lo stesso messaggio attraverso un linguaggio artistico differente: mentre Anouilh comunicava attraverso le parole, qui il messaggio prende vita grazie al potere evocativo dei disegni.

### 2.3. "Antigone" di David Hopkins e Tom Kurzanski (2012)

Il fumetto *Antigone* di David Hopkins, con i disegni di Tom Kurzanski, rappresenta un adattamento molto particolare della tragedia classica. Già dalla copertina viene chiarito il legame con l'opera di Sofocle: «based on the stage play by Sofocles». <sup>20</sup> Tuttavia, appare evidente che questo fumetto sia stato influenzato anche da alcune riscritture successive, ad esempio *Die Antigone des Sophokles* di Bertolt Brecht (1947).

Il testo si apre con una tavola composta da quattro vignette che illustrano alcuni eventi contemporanei particolarmente rilevanti; si tratta di scene che il lettore può riconoscere facilmente, poiché si sono verificate negli ultimi quarant'anni di storia e hanno come denominatore comune la violenza politica.

Nel primo disegno, viene riprodotta la celebre fotografia del *Tank Man* (l'uomo del carro armato); questa immagine emblematica cattura il momento in cui un giovane studente, durante le manifestazioni del 1989 in Piazza Tiananmen a Pechino, si pone coraggiosamente davanti a una fila di carri armati. Successivamente, nella seconda vignetta, viene ricreata la scena in cui l'agente Jack Ruby spara e uccide

<sup>18</sup> *Ibidem* [«Antigone: Creonte aveva ragione (...) non so più perché muoio, ho paura...»].

<sup>19</sup> Penet, *L'Homme, Antigone* cit., pp. 66-69 [«Non senti, al momento di lasciarla, i brividi deliziosi della vita? [...] Capisci meglio ora l'ampiezza del tuo sacrificio? Mai più sentirai parole d'amore», trad. mia].

<sup>20</sup> D. Hopkins e T. Kurzanski, *Antigone*, 2012, copertina: <https://thatdavidhopkins.com/antigone>.

Lee Oswald, sospettato per l'assassinio di John F. Kennedy, avvenuto il 22 novembre 1963. Oswald ha sempre negato di essere colpevole, ma non è mai arrivato al processo, dato che è stato ucciso durante il trasferimento sotto la custodia della polizia. La terza vignetta riprende, invece, l'attentato alle torri gemelle, altro momento cardine della storia contemporanea. Infine, la quarta rappresenta la morte di un manifestante a causa di un proiettile vagante sparato da un poliziotto durante la repressione degli studenti all'Università di Kent State nel 1970. Questo tragico episodio storico è noto come la Strage di Kent State e avvenne durante una manifestazione contro la guerra in Vietnam; quando i soldati della Guardia Nazionale aprirono il fuoco sulla folla di manifestanti quattro studenti furono uccisi e altri nove feriti.

Questa prima tavola, grazie ai suoi diretti riferimenti alla storia contemporanea, sembra richiamare la riscrittura di Brecht; infatti, l'autore tedesco antepone alla pièce un prologo attualizzante in cui viene narrata la vicenda di due sorelle che scoprono che il fratello è stato catturato dalle SS dopo aver disertato. Quindi, anche in questo caso, la vicenda di Antigone viene attualizzata e paragonata ad un tragico evento contemporaneo, ovvero la Seconda guerra mondiale. Il fumetto sembra essere mosso dalla stessa volontà del dramma di Brecht: mettere in luce la ricorrenza delle situazioni di devastazione e violenza nella storia umana e proporre un confronto con la vicenda di Antigone. Inoltre, il prologo attualizzante anticipa lo stile del fumetto, nel quale troviamo elementi anacronistici che combinano oggetti o particolari antichi con altri di epoche diverse e più moderne. Ad esempio, Ismene segue le azioni di sua sorella tramite la televisione; Antigone veste i panni di una giovane ragazza contemporanea, con il piercing al naso e un'acconciatura che ricorda lo stile punk; Emone si suicida con un colpo di pistola, mentre Euridice muore per un'overdose di pillole.

#### 2.4. “*Antigone*” di Jop (2018)

Jonathan Proux, alias Jop, designer grafico e illustratore, pubblica il graphic novel *Antigone* nel 2018. La riscrittura di Jop è molto interessante, poiché trasporta la tragedia in un'epoca contemporanea, come si può dedurre anche dall'immagine sulla copertura (Fig. 1).

Osservando le tavole, si notano subito le atmosfere cupe e la predominanza dei colori scuri, sempre in toni di blu. Questo stile visivo conferisce al fumetto un'atmosfera intensa e drammatica, perfettamente adatta alla narrazione della storia. In questo caso l'autore fa direttamente riferimento all'*Antigone* di Anouilh. Infatti, in questa versione, oltre ad essere presente una bibliografia nella quale viene citato il testo francese, nel frontespizio viene indicata la versione alla quale l'autore ha attinto e le pagine direttamente citate o parafrasate: «Jean Anouilh, *Antigone*, Éditions de la Table Ronde, 1946. Pour les citations et références p. 8, 11, [...]».<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Jop, *Antigone*, Éditions Goater, Rennes 2018, p. 6.



Fig. 1: Jop, *Antigone*, Éditions Goater, Rennes 2018, copertina.

Inoltre, dopo la fine del fumetto, troviamo una postfazione e un dossier intitolato *Antigone intemporelle*, che si occupa proprio della rappresentazione di Anouilh, facendo un'analisi storica della riscrittura. Nella postfazione, l'autore si chiede a cosa corrisponda oggi lo spirito di contestazione e di resistenza: «Si la résistance pendant l'Occupation apparaît des nos jours comme une évidence, qu'en est-il aujourd'hui de l'esprit de contestation?». <sup>22</sup>

Scopo dell'autore sembra essere quello di accostare le due opere, la pièce di Anouilh e il fumetto, dimostrando che sono nate dalla stessa situazione: la morte di un giovane che protestava contro un sistema più grande di lui. Infatti, la pièce francese fu ispirata da un evento storico preciso: nell'agosto del 1942, un uomo di 22 anni, Paul Colette, senza appartenenza né a un partito politico particolare né alla resistenza, durante una riunione collaborazionista a Versailles, tentò di uccidere Pierre Laval, vice-maresciallo di Pétain, ovvero il primo ministro del governo di Vichy. Il ragazzo fu arrestato dalla polizia e condannato alla deportazione. Questo atto, pieno di incoscienza, non fu il risultato di un gruppo organizzato ma il segno

<sup>22</sup> Ivi, p. 38 [«Se la Resistenza durante l'Occupazione appare oggi come un'evidenza, che ne è oggi dello spirito di contestazione?», trad. mia].

di una disperazione condivisa dalla maggior parte dei giovani dell'epoca. Questo sentimento ispirò l'autore a dare vita al personaggio di Antigone, una giovane ribelle dotata di un carattere ostinato e inflessibile, ma ancora adolescente. Nel fumetto di Jop, Antigone difende una ZAD, cioè una *zone à défendre*, che Jop definisce come «un néologisme militant utilisé pour désigner une forme de squat à caractère politique destiné à s'opposer à un projet d'aménagement<sup>23</sup>». Di solito, tale termine si usa per indicare una zona che viene occupata da un gruppo di individui per proteggere luoghi naturali o culturali dalla loro distruzione o demolizione. Questo tipo di manifestazione dà spesso luogo a confronti tra manifestanti e forze dell'ordine; ad esempio, Jop ricorda il caso di un giovane militante, Rémi Fraisse, che è stato ucciso da una granata offensiva durante le manifestazioni sul sito della diga di Sivals. Pertanto, l'autore si rifà alla pièce francese per interrogarsi riguardo il rapporto della società con il potere e per alludere alla tragicità delle morti dei tanti giovani causate dalla loro, ancora debole, opposizione contro i poteri dominanti.

Il fumetto presenta numerose analogie con la pièce di Anouilh, soprattutto nella costruzione dei personaggi. In primo luogo, Antigone è un'adolescente ribelle, proprio come nella pièce di Anouilh, una giovane che rifiuta di scendere a compromessi con la vita, che aspira sempre alla purezza dell'infanzia e non vuole essere contaminata dal mondo degli adulti. Nel linguaggio della pièce francese è presente in modo molto forte questa caratterizzazione, grazie all'uso ripetuto dell'aggettivo *petite*. Nel fumetto, oltre ad essere ancora presente la ripetizione dell'aggettivo *petite*, Antigone viene disegnata come una quindicenne moderna; quindi, anche da un punto di vista visivo è chiara la giovane età della ragazza. Interessante anche la costruzione del personaggio di Emone, che nel fumetto viene trasformato in un bambino di cinque o sei anni. Tale scelta probabilmente è dovuta alla rappresentazione che Anouilh presenta nella sua pièce. Il drammaturgo lo descrive come un ragazzo immaturo che non sa prendere decisioni in autonomia, che oscilla tra la ricerca dell'appoggio del padre e la necessità della presenza di Antigone. Jop ha, quindi, deciso di rendere tale immaturità attraverso un adattamento visivo, ovvero ringiovanendo Emone fino a renderlo sul serio il bambino che Anouilh aveva descritto. Infine, in entrambe le opere, si può osservare una riabilitazione di Creonte.

Nella pièce di Anouilh Creonte non è un despota moderno, ma viene presentato come vittima del potere e del buon governo; infatti, pur governando in modo autoritario, egli si sente sempre sottoposto alle leggi e le promulga per la salute dello stato, a differenza di quanto accadeva nella tragedia di Sofocle, in cui Creonte si poneva sopra la legge. La funzione del re è totalmente desacralizzata, Creonte è solo un fun-

<sup>23</sup> *Ibidem* [«Un neologismo militante utilizzato per indicare una forma di occupazione a carattere politico finalizzata a opporsi a un progetto di urbanizzazione», trad. mia].

zionario del potere: «Créon: il faut pourtant qu'il y en ait qui mènent la barque».<sup>24</sup> Anouilh umanizza il potere eliminando l'idea di un Creonte tiranno ed enfatizzando, invece, la sua parte umana. Nella versione di Jop, Antigone vive con i suoi zii e si ribella contro Creonte, che è il prefetto di polizia. Come nella pièce francese, anche in questo adattamento il personaggio viene presentato come positivo, dal momento che cerca di aiutare la nipote a comprendere come comportarsi. Infatti, verso la fine della storia, Creonte decide di portarla in cella per una notte, non per crudeltà, ma perché è stanco di discutere e vuole farle capire le conseguenze delle sue azioni. Tuttavia, in questo momento, Antigone scappa e si rifugia nell'edificio in demolizione, che crolla su di lei uccidendola.

In conclusione, Jop riscrive *Antigone* di Anouilh, riprendendo i concetti primari espressi dall'autore francese ma adattando questi messaggi all'epoca contemporanea e paragonando la ribellione di Antigone alle lotte dei giovani del XXI secolo.

## 2.5. "Fille d'Œdipe" di Habriel Delmas e Marie Gloris Bardiaux-Vaïente (2018)

L'opera *Fille d'Œdipe* di Gabriel Delmas e Marie Gloris Bardiaux-Vaïente è un ulteriore interessante adattamento della tragedia *Antigone*. Prima di tutto, presenta uno stile underground, con disegni in bianco e nero che giocano sui contrasti di chiaro-scuro. L'unico tocco di colore è dato dal rosso del sangue che scorre tra le gambe di Antigone, presente anche in copertina, che indica il sangue mestruale della protagonista e può essere interpretato come un simbolo di lotta femminista (Fig. 5).

Anche in questo caso i riferimenti alle fonti sono chiaramente esplicitati: l'opera contiene delle citazioni con note a piè di pagina, e una bibliografia finale in cui sono citati diversi testi a cui gli autori si rifanno. Tra i testi citati nella bibliografia troviamo: *I sette contro Tebe* di Eschilo; *Antigone e Edipo re* di Sofocle; *Antigone* di Jean Anouilh; *Antigone* di Bertolt Brecht; *Antigone e Œdipe sur la route* di Henry Bauchau.

La storia inizia con la narrazione della discendenza dei Labdacidi, attraverso le vicende narrate nelle tragedie *Edipo re* e *Edipo a Colono*. Successivamente, dopo la morte di Edipo e il ritorno di Antigone a Tebe, il testo è suddiviso in capitoli: il primo è intitolato *I sette contro Tebe* e, come nella tragedia di Eschilo da cui prende il titolo, viene raccontata la lotta tra Eteocle e Polinice. Successivamente, si giunge al fulcro della storia, ovvero la vicenda di Antigone, che in questo caso, rappresenta la lotta e la ribellione di tutte le donne della storia.

<sup>24</sup> Anouilh, *Antigone* cit., p. 97 [«Creonte: bisogna comunque che ci sia qualcuno che guida la barca», p. 97].



Fig. 2: M. G. Bardiaux-Vaïante, G. Delmas, *Fille D'Œdipe*, Coll. «Blanche», 6 pieds sous terre éditions, Montpellier 2018, copertina.

Una delle prime grandi innovazioni è l'introduzione di una relazione romantica e intima tra Antigone ed Emone: nelle prime tavole è chiaramente rappresentato che i due consumano un atto sessuale. Questa rappresentazione contrasta nettamente con la tragedia di Sofocle, dove Antigone dice di non conoscere l'amore e l'intimità, come si legge nel monologo che pronuncia dirigendosi verso la tomba: «Antigone: senza compianto senza amici / senza imenei a questo viaggio imminente / infelice son tratta<sup>25</sup>». In questo adattamento, la principessa tebana, invece, è presentata come una donna che utilizza la sua sessualità e femminilità come forma di ribellione.

Quando Creonte la chiama *petite*, lei si ribella facendo riferimento al fatto di non essere più vergine: «Antigone: 'petite'? Mais cessez donc ces insultes! Sachez que je ne suis plus vierge. Je suis une femme».<sup>26</sup> Questa nuova Antigone, descritta come una donna che usa il suo corpo e la sua sessualità come strumenti di lotta e ribellione, rappresenta un'innovazione significativa rispetto alla tradizione tragica: il fatto

<sup>25</sup> Sofocle, *Antigone* in Id., *Antigone, Edipo Re, Edipo a Colono*, trad. it. e cura di Franco Ferrari, Bur Rizzoli, Milano 2012, vv. 876-877, pp. 123-124.

<sup>26</sup> M. G. Bardiaux-Vaïante e G. Delmas, *Fille D'Œdipe*, 6 pieds sous terre éditions, coll. «Blanche», Montpellier 2018, p. 45 [«Antigone: "Piccola?" Ma smettetela con questi insulti! Sappiate che non sono più vergine. Sono una donna», trad. mia].

che Antigone sia una donna matura e non vergine, così come la presenza del ciclo mestruale, sono elementi fondamentali che contribuiscono a ridefinire il personaggio. Queste caratteristiche hanno lo scopo di sottolineare la sua maturità e il suo coraggio. Infatti, il significato finale della storia viene rivoluzionato, poiché la protagonista non muore come vittima innocente, ma vive come donna libera che lotta per i suoi valori e principi. Nel finale, infatti, c'è un vero e proprio elemento di innovazione: Atena entra in scena e salva Antigone dalla morte, facendola uscire dalla tomba, e liberandola dal mondo degli uomini che l'hanno condannata, ossia Creonte, Edipo e persino Emone, che cercava di convincerla a sottomettersi per salvarsi. La dea le dice che vuole renderla libera e le offre la possibilità di partire. Antigone, sembra non poter più scegliere la morte, ma è obbligata a vivere e ad imparare ad amarsi, come sottolineato nelle splash-pages che chiudono il fumetto: «Atena: c'est la liberté que je t'offre. Un don précieux pour une femme héroïque. Un cadeau de plus ambigu, aussi. [...] et pour cela, tu dois partir. Je ne t'autorise pas le choix de la mort. Tu vas vivre. Pour donner, pour apprendre, pour devenir humble».<sup>27</sup> Questo finale è un vero e proprio colpo di scena e rappresenta un cambiamento significativo rispetto alle conclusioni tradizionali della storia di Antigone, dato che offre una nuova interpretazione della figura, che non è più solo una vittima, ma una donna forte e autonoma che trova la forza di amarsi e vivere la sua vita con dignità e orgoglio.

In realtà, tale conclusione sembra richiamare il pensiero di María Zambrano. Nel testo *Delirio de Antígona*, Zambrano giunge a una conclusione, ossia che Sofocle ha commesso un errore facendo suicidare Antigone nella grotta: «Antígona, en verdad, no se suicidó en su tumba, según Sófocles, incurriendo en un inevitable error».<sup>28</sup> Zambrano crede che Sofocle non abbia veramente compreso la vera natura di Antigone; l'autrice sostiene che per essere davvero sé stessa, la fanciulla deve intraprendere un percorso verso la conoscenza, lo stesso a cui è spinta nel fumetto da Atena. Nonostante la differenza dei finali, ne *La tumba de Antígona* la protagonista giunge comunque alla morte alla fine dell'opera, i due testi hanno in comune un particolare: offrono ad Antigone il tempo necessario per acquisire il significato del proprio destino e della propria vita.

### 3. Conclusion

<sup>27</sup> Ivi, pp. 55-56 [«Atena: È la libertà ciò che ti offro. Un dono prezioso per una donna eroica. Un regalo dai significati ambigui, anche. [...] e per questo, devi partire. Non ti concedo la scelta della morte. Vivrai. Per donare, per imparare, per diventare umile», trad. mia].

<sup>28</sup> M. Zambrano, *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, V. Trueba Mira (a cura di), Catedra, Letras Hispánicas, Madrid 2022, p. 187 [M. Zambrano, *La tumba di Antigone*, trad. it. e cura di C. Ferrucci, SE, Milano 2014, p. 11: «Antigone, in verità, non si suicidò nella sua tomba, come Sofocle incorrendo in un inevitabile errore ci racconta»].

In conclusione, gli adattamenti dei classici in fumetti e graphic novels possono essere considerati riscritture particolarmente interessanti, poiché presentano una capacità di adattamento duplice, che coinvolge sia la parte linguistica che quella visiva. L'arte del fumetto si rivela così uno strumento potente per preservare, rielaborare e comunicare i valori e i significati di antiche narrazioni, rendendoli accessibili a un pubblico contemporaneo e ampliando il loro impatto culturale nel tempo. La tragedia di Antigone, in particolare, è una fonte inesauribile di ispirazione, capace di affascinare e coinvolgere il pubblico contemporaneo, pur conservando la sua rilevanza nel panorama culturale passato. Queste riscritture ci hanno dimostrato che i miti antichi non sono destinati a restare confinati nel passato, ma hanno la capacità di adattarsi ai bisogni e alle sensibilità della nostra società contemporanea.



*Dr. Jekyll & Mr. Hyde tra colori e ombre:  
rivisitazione grafica di un classico vittoriano*

Anja Meyer  
Università di Verona

Nell'introduzione all'antologia *The Graphic Canon* (2012),<sup>1</sup> Russ Kick afferma che «viviamo in un'epoca d'oro per il *graphic novel*, per il fumetto e per l'illustrazione in generale», evidenziando la crescente proliferazione di opere grafiche originali che si configurano come riscritture di opere letterarie appartenenti al canone classico.<sup>2</sup> La pratica dell'adattamento intermediale di testi letterari in fumetti e *graphic novels*, infatti, ha conosciuto un notevole sviluppo ed un crescente successo culturale a partire dagli anni Novanta del ventesimo secolo. Questo fenomeno ha iniziato ad attirare l'attenzione di studiosi e ricercatori, configurandosi come un interessante punto di convergenza tra letteratura, studi visivi e media studies. Come osserva Federico Fastelli, è significativo che quasi tutte le opere degli autori classici citati da Harold Bloom nel suo controverso *The Western Canon* (1984),<sup>3</sup> tra cui Shakespeare, Dickens e Dante, siano state adattate in una varietà di *graphic novels* di rilevante valore culturale ed estetico.<sup>4</sup> Anche il classico tardo vittoriano *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) di Robert Louis Stevenson<sup>5</sup> è stato oggetto di nume-

<sup>1</sup> R. Kick, *The Graphic Canon*, 3 vols., Seven Stories Press, New York 2012-2013.

<sup>2</sup> Lo stesso Kick ha raccolto nella sua antologia in tre volumi un gruppo impressionante di oltre cento artisti per illustrare, adattare e interpretare visivamente i grandi classici della letteratura mondiale. L'obiettivo del progetto è quello di fondere arte visiva e letteratura, offrendo nuove prospettive su testi iconici attraverso il linguaggio del fumetto e dell'illustrazione.

<sup>3</sup> Cfr. H. Bloom, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Harcourt Brace, San Diego 1994.

<sup>4</sup> F. Fastelli, *Adattamenti dei Classici in Graphic Novel*, in E. Bacchereti, F. Fastelli, D. Salvadori (a cura di), *Il graphic novel. Un crossover per la modernità*, Firenze University Press, Firenze 2020, pp. 67-90.

<sup>5</sup> R. L. Stevenson, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde and Other Tales*, edited by R. Lughurst, Oxford University Press, New York 2006 [le citazioni di questo testo di Stevenson

rosi adattamenti grafici, tra cui quello firmato dal disegnatore italiano Lorenzo Mattotti sui testi di Jerry Kramsky, intitolato *Dr. Jekyll & Mr. Hyde: A Graphic Novel* (2002),<sup>6</sup> che si distingue per la sua originalità stilistica e per l'audace rilettura visiva del testo stevensoniano. L'uso espressivo del colore, la deformazione delle figure e l'atmosfera onirica e inquietante non solo traducono, ma amplificano il conflitto tra le due nature del protagonista, offrendo una riflessione visiva che si interseca con la complessità psicologica del racconto originale. Questo saggio si concentrerà proprio sull'analisi di tale adattamento, mettendone in luce le peculiarità estetiche e il modo in cui esso rielabora i temi cardine del romanzo attraverso il linguaggio visivo, ridefinendo così i rapporti tra testo e immagine.

L'interesse per il *graphic novel* in quanto forma di adattamento si inserisce nel vasto ambito di ricerca interdisciplinare degli *adaptation studies*,<sup>7</sup> che negli ultimi anni ha ampliato il proprio campo d'azione, originariamente ristretto agli adattamenti letterali/teatrali su schermo, alle innumerevoli produzioni multimediali frutto della cultura contemporanea, tra cui fumetti, media digitali, video-games e pubblicità commerciali. Le teorie sviluppate da Robert Stam (2005), Linda Hutcheon (2006) e Thomas Leitch (2007),<sup>8</sup> studiosi di riferimento nel campo di studi sull'adattamento, hanno evidenziato le potenzialità artistiche, interpretative ed educative delle diverse forme di rielaborazione letteraria, allontanandosi dalla visione tradizionale che vedeva gli adattamenti come opere di 'serie B' o, addirittura, 'vampiriche', ossia in grado di consumare la linfa dell'opera originale senza apportare alcun valore aggiunto. In particolare, Hutcheon rielabora la metafora vampirica e sottolinea come

tradotte in italiano sono tutte tratte dall'edizione ebook Feltrinelli 2013, trad. it. di B. Lanati].

<sup>6</sup> L. Mattotti, J. Kramsky, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde: A Graphic Novel*, Casterman and NBM, New York 2002.

<sup>7</sup> Nonostante il campo di ricerca degli *adaptation studies* sia relativamente recente, l'interesse di filosofi e studiosi per le interconnessioni tra le arti ha radici storiche profonde, risalenti al concetto di 'mimesis' di Aristotele e Platone, che si riferisce alla rappresentazione di forme o aspetti ideali della natura nell'arte, e all' 'ékphrasis,' che descrive come una forma d'arte possa essere rappresentata da un'altra. Attualmente, gli studi sull'adattamento continuano a proliferare, incentivati dalla continua produzione di opere di opere che attraversano i confini tra letteratura, cinema, fumetto e arti visive. Sulla storia degli *adaptation studies* cfr.: D. Cutchins, K. Krebs, E. Voigts (eds.), *The Routledge Companion to Adaptation*, Routledge, Londra 2018; G. E. Slethaug, *Adaptation Theory and Criticism: Postmodern Literature and Cinema in the USA*, Bloomsbury Publishing, Londra 2014.

<sup>8</sup> Cfr. R. Stam, *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, MA: Blackwell Publishing, Malden 2015; L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York-London 2006; T. Leitch, *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2007.

l'adattamento sia un processo che, non solo non prosciuga l'opera originale della sua vitalità, ma anzi le conferisce una nuova vita, rendendola fruibile in modi e contesti diversi.<sup>9</sup> Leitch amplia questa prospettiva, paragonando gli adattamenti a 'vampiri' che, anziché indebolire i testi da cui attingono, ne sottolineano l'immortalità, rivelando come la storia della produzione e ricezione testuale sia inevitabilmente modellata da forze culturali e intertestuali.<sup>10</sup> Le varie forme di adattamento, quindi, rappresentano non solo una reinterpretazione, ma anche un arricchimento e una negoziazione continua del significato dei testi originali. È proprio attraverso queste continue reinterpretazioni e riferimenti che titoli come *Romeo e Giulietta*, *Dracula*, ed *Oliver Twist*, per citarne alcuni, sono ampiamente riconosciuti e celebri a distanza di secoli. Essi si configurano infatti come «culture-texts»,<sup>11</sup> secondo la definizione di Paul Davis, cioè opere in costante evoluzione, frutto delle molteplici rielaborazioni e adattamenti nei vari media e nel tempo, capaci di trascendere il loro testo originale e trasformarsi in simboli culturali condivisi.

In questo scenario il *graphic novel* rappresenta un mezzo particolarmente efficace per l'adattamento letterario grazie alla sua natura intermediale, ovvero la capacità di integrare in modo sinergico elementi visivi e testuali. Configurandosi come una narrazione basata sull'interazione di due media – testo e immagine – essa permette, come sottolinea Irina Rajewsky, una co-creazione di significato, in cui i due media non si limitano a riflettere o duplicare l'uno il contenuto dell'altro, ma collaborano attivamente per produrre nuovi livelli di significato.<sup>12</sup> Tale interazione fra media differenti si presta perfettamente a quel processo di reinterpretazione creativa che Linda Hutcheon considera come l'essenza dell'adattamento. Secondo la studiosa, infatti, l'adattamento è una «ripetizione senza replicazione»,<sup>13</sup> ovvero una reinterpretazione creativa dell'opera originale. Si tratta di un atto che è al contempo interpretativo e innovativo, capace di preservare l'aura del testo di partenza attraverso una duplicità palinsestica, ma introducendo variazioni significative. In questo senso, gli adattamenti sono «rivisitazioni deliberate, annunciate ed estese di opere precedenti»,<sup>14</sup> non

<sup>9</sup> Hutcheon, *A Theory of Adaptation* cit., p. 176.

<sup>10</sup> T. Leitch, *Vampire adaptation*, «Journal of Adaptation in Film & Performance», 4.1, 2011, pp. 516-518.

<sup>11</sup> P. Davis, *The Lives and Times of Ebenezer Scrooge*, Yale University Press, New Haven 1990, p. 3-4.

<sup>12</sup> I. Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: a Literary Perspective on Intermediality*, «Intermedialités», 6, 2005, pp. 43-64.

<sup>13</sup> Hutcheon, *A Theory of Adaptation* cit., p. 7.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

repliche o riproduzioni, ma, piuttosto, «ripetizioni con variazioni».<sup>15</sup> Questa dinamica è alla base della popolarità degli adattamenti grafici, dove il riconoscimento e il richiamo all'opera originale rappresentano sia un piacere che un rischio interpretativo. In tale contesto, il ruolo dell'artista/illustratore diventa cruciale: come afferma Cam Kennedy,<sup>16</sup> autore di adattamenti grafici di classici letterari, il compito dell'illustratore non è solo quello di tradurre visivamente il testo, ma anche di reinterpretarlo in modo creativo per stimolare l'interesse del pubblico. Le immagini, infatti, non si limitano ad accompagnare il testo, ma offrono nuove possibilità interpretative e stimoli cognitivi, consentendo al lettore di accedere alla storia da prospettive innovative.<sup>17</sup>

Un esempio significativo di questo approccio reinterpretativo è offerto dall'adattamento della più famosa opera di Stevenson, *Jekyll & Hyde*<sup>18</sup> (2002) di Lorenzo Mattotti e Jerry Kramsky. Da un lato, gli autori mantengono una certa fedeltà ai nuclei narrativi fondamentali dell'opera originale, come il drammatico sdoppiamento del protagonista Dr. Henry Jekyll nel suo alter ego malvagio, nonché al testo originale. La narrazione infatti incorpora quasi parola per parola passaggi selezionati che risultano particolarmente importanti nella trama. Dall'altro, invece, introducono cambiamenti strutturali di rilievo, spostando l'ambientazione dalla Londra vittoriana, simbolo per eccellenza del romanzo gotico, alla Berlino degli ultimi anni della Repubblica di Weimar (1918-1933). Inoltre, lo stile artistico dell'adattamento è profondamente influenzato dall'arte visiva espressionista di quel periodo storico, con riferimenti ad artisti come Otto Dix, Max Beckmann e George Grosz per creare uno stile visivo che ha l'intento di evocare, come dichiara Mattotti stesso, «un'idea isterica della realtà»,<sup>19</sup> ossia connotata da follia e violenza. L'isteria, intesa come espressione di paura incontrollata ed eccesso emotivo, rappresenta un tratto comune che lega il gotico e l'espressionismo. Nel gotico tardo-vittoriano, la follia e il disordine permeano narrazioni come *Dracula* (1897) e *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, mentre l'arte e il cinema espressionista riflettono il trauma e l'instabilità che seguono al primo conflitto mondiale nell'epoca di Weimar. L'adattamento di Mattotti intreccia queste due tradizioni,

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> D. Cooke, *Dr Jekyll and Mr Hyde – Interview with Alan Grant and Cam Kennedy*, «The List», 14 Febbraio 2008: <https://list.co.uk/news/36215/dr-jekyll-and-mr-hyde-interview-with-alan-grant-and-cam-kennedy>.

<sup>17</sup> Cfr. S. E. Tabachnick (ed.), *The Cambridge Companion to the Graphic Novel*, Cambridge University Press, Cambridge 2017.

<sup>18</sup> Anche se il *graphic novel* è stato originariamente pubblicato in francese, Mattotti e Kramsky hanno utilizzato come fonte principale la traduzione italiana del romanzo di Stevenson di Carlo Fruttero e Franco Lucentini.

<sup>19</sup> P. Gravett, *Lorenzo Mattotti: the Magic & Music of Comics*, 17 Aprile 2011. [http://www.paulgravett.com/articles/article/lorenzo\\_mattotti](http://www.paulgravett.com/articles/article/lorenzo_mattotti).

evocando un'estetica gotico-espressionista che amplifica la violenza, il caos e l'angoscia, restituendo visivamente la realtà isterica già presente nel testo di Stevenson.<sup>20</sup> Questo concetto diviene quindi una chiave di lettura essenziale per interpretare tanto il romanzo quanto la sua reinterpretazione grafica.

### 1. La fluidità di Hyde tra ombra e incubo

Le prime sequenze narrative stabiliscono il tono del *graphic novel*, evidenziando fin da subito una particolare attenzione alla psiche di Hyde, la cui rappresentazione fluida e visivamente ambigua, curata da Mattotti, ne amplifica il carattere perturbante. Hyde appare per lo più come un'ombra in costante mutamento, la cui presenza prende forma attraverso giochi di chiaroscuro e silhouette, tecniche che richiamano il linguaggio visivo del cinema horror e noir dell'epoca di Weimar. Il volto di Hyde, raramente stabile e mai definito, muta nel corso della narrazione, passando dall'immagine di un uomo grottescamente pallido e barbuto in giacca e cravatta a quella di una figura oscura e informe che incombe sul paesaggio urbano. Questa mutevolezza visiva non solo riflette la natura enigmatica che caratterizza Hyde nel testo di Stevenson, ma lo trasforma in una presenza onirica e inquietante, dando quindi corpo ad uno di quegli «indicibili terrori»<sup>21</sup> che infestano la tradizione gotica.

La scena iniziale del *graphic novel* presenta Hyde nelle sue peregrinazioni urbane, dove appare come una presenza oscura che si insinua e si espande minacciosamente sugli edifici, sul tram e sulla strada, creando un percorso visivo serpeggiante. La narrazione visiva è accompagnata dalla lettera finale di Jekyll presente nel testo di Stevenson, in cui lo scienziato esprime il rimpianto per aver svelato il suo lato più oscuro e crudele. Mattotti e Kramsky mescolano le parole di Stevenson con le loro: «I feel nothing but horror», «Horror towards those links of community...with that kind of an animal. He will be our downfall...We are just like wild beasts, wandering through ever wider labyrinths».<sup>22</sup> Fin dall'inizio, quindi, l'adattamento grafico sovverte la struttura narrativa del romanzo, presentando immediatamente Hyde come incarnazione del lato oscuro di Jekyll e impostando la narrazione dalla sua prospettiva.

<sup>20</sup> M. Gangnes, *Hysterical reality: Weimar Germany and the Victorian Gothic in Mattotti and Kramsky's Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, «Journal of Graphic Novels and Comics», 8.6, 2017, p. 511.

<sup>21</sup> Cfr. D. Punter, *The Literature of Terror. Vol. 1: The Gothic Tradition*, 2nd ed., Routledge, New York 2013.

<sup>22</sup> Mattotti e Kramsky, *Dr. Jekyll & Mr. Hyde: A Graphic Novel* cit., p. 3 [«Orrore verso quei legami di comunità... con quel tipo di animale. Lui sarà la nostra rovina... Siamo proprio come bestie selvagge, che vagano attraverso labirinti sempre più vasti», trad. mia].

L'ombra scura e fluida, dominata dalla silhouette arcigna di un volto che richiama un mix tra diavolo e belva, si staglia sui colori saturi del giallo, rosso e arancione che dipingono il paesaggio urbano, richiamando espressamente la tecnica visiva più iconica associata al cinema di Weimar: l'uso di ombre nette e con alto contrasto. Non a caso, il primo pannello riecheggia una scena iconica di *Nosferatu* (1922) di Friedrich W. Murnau, in cui l'ombra di Nosferatu allunga grottescamente la mano verso la porta della camera da letto di Ellen Hutter. Un'eco visiva che rimanda anche a *Il gabinetto del dottor Caligari* (1920) di Robert Wiene, dove una scena simile mostra l'ombra del braccio di Cesare, con il coltello in mano, proiettata sul muro sopra la vittima.<sup>23</sup> Entrambi i film espressionisti, così come il *graphic novel*, utilizzano l'ombra come strumento per esprimere la minaccia e il disturbo psicologico, consolidando l'effetto perturbante che permea tutta la narrazione.

Subito dopo, nella seconda pagina, la malvagità del protagonista si rivela in tutta la sua brutalità: Hyde emerge dall'ombra assumendo le sembianze di un uomo dal volto arcigno, vestito in frac e accompagnato da un bastone, che aggredisce una ragazza senza alcun motivo, prima di essere scacciato dalla folla. Il lettore scopre presto che questa sequenza di apertura è solo un sogno, un'illusione creata dalla mente dell'avvocato Utterson – altro personaggio centrale del romanzo di Stevenson, il cui ruolo è quello di svelare l'intrigo –, che ha appena letto la confessione del dottor Jekyll. Stevenson descrive la scena dipingendo Hyde come una creatura urbana, senza un volto definito, e del tutto a suo agio nell'oscurità di Londra, dove, come racconta il romanzo, avvengono innumerevoli crimini senza che nessuno lo sappia:

The figure [of Hyde] haunted the lawyer all night; and if at any time he dozed over, it was but to see it glide more stealthily through sleeping houses, or move the more swiftly [. . .] through wider labyrinths of lamplighted city, and at every street-corner crush a child and leave her screaming. And still the figure had no face by which he might know it; even in his dreams, it had no face, or one that baffled him and melted before his eyes.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Il cinema espressionista tedesco che si sviluppa in questo periodo (1919-1930) si distingue per scenografie distorte, forti contrasti tra luce e ombra e un'estetica onirica e inquietante. Film come *Nosferatu* (1922) di Murnau e *Il gabinetto del dottor Caligari* (1920) di Wiene utilizzano ombre allungate e deformazioni visive per esprimere angosce interiori e disturbi psicologici, influenzando profondamente il cinema horror e gotico. Cfr.: N. Isenberg (ed.), *Weimar Cinema: An Essential Guide to Classic Films of the Era*, Columbia University Press, New York 2009; P. Coates, *The Gorgon's Gaze: German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

<sup>24</sup> Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Tales* cit., p. 13 [«Sotto questo sembiante, la figura ossessionava l'avvocato per l'intera notte; e se di tanto in tanto s'appisolava, ecco che la figura scivolava con passo ancora più furtivo di stanza in stan-

Il sogno di Utterson, dunque, struttura il *graphic novel* come un incubo senza fine, in cui il lettore si trova a doversi orientare. Ogni transizione di scena introduce un cambiamento nello stile artistico, riflettendo il punto di vista di Utterson, che sembra risvegliarsi per poi ricadere nuovamente nell'incubo di Hyde. In questo modo, il *graphic novel* amplifica il senso di disorientamento, mescolando continuamente la realtà con il sogno, dando vita a un circolo vizioso che intrappola il lettore e il personaggio in una spirale di caos.

Un altro momento visivamente cruciale si verifica quando Utterson si reca a casa di Jekyll e si ritrova di fronte al suo alterego oscuro, Hyde, il cui volto arcigno è contornato da un'espressione di odio e disgusto connotato da tratti distintivi: denti aguzzi, occhi stretti e orecchie di un rosso porpora accentuano il suo aspetto sinistro. In questa sequenza, che si sviluppa come un progressivo ingrandimento zoom, fotogramma dopo fotogramma, il lettore viene gradualmente condotto verso l'occhio del diabolico Hyde, al cui interno si intravede la silhouette del corpo di Jekyll che sta scrivendo la propria confessione. Questa immagine segna simbolicamente e fisicamente la fusione delle due personalità in un'unica entità. L'immagine dell'occhio di Hyde che racchiude il corpo di Jekyll richiama quindi il tema della dualità: la frattura tra bene e male, la tensione tra conscio e inconscio. Come si evince dalle scene successive, Hyde rappresenta la manifestazione di una pulsione irrefrenabile, che si esprime attraverso violenze e comportamenti selvaggi, dalle aggressioni alle donne e altri personaggi, agli atti di violenza e omicidio. La sua bestialità<sup>25</sup> simboleggia l'assenza di autocontrollo e un'indifferenza totale alle convenzioni sociali. Questo impulso incontrollato, come sottolineato, viene rappresentato attraverso lo stile grafico dell'artista, caratterizzato da tratti bruschi, contrasti intensi tra ombre e colori saturi, capaci di esaltare l'aspetto animalesco di Hyde e di altri personaggi a lui vicini. Come afferma Laura Caraballo, il filo conduttore dell'album è proprio il divenire informe del personaggio, la sua continua deformazione, che Mattotti rappresenta con grande efficacia attraverso la rappresentazione visiva di corpi in perenne movimento e tensione, e un uso magistrale del colore.<sup>26</sup>

za, in case abbandonate nel sonno (...) nei labirinti sempre più intricati e vasti di città illuminate artificialmente dove, a ogni angolo, calpestava una ragazzina che abbandonava urlante. Nondimeno quella figura era priva di un volto che ne permettesse il riconoscimento», cap. 2].

<sup>25</sup> L. C. Caraballo, *Docteur Jekyll & Mister Hyde de Mattotti-Kramsky, el quiebre del verosímil*, «Cultura, Lenguaje Y Representación», 10, 2012, p. 54.

<sup>26</sup> Ivi, p. 51.

## 2. *Isteria cromatica: i colori come strumento narrativo*

Se nella rivisitazione grafica di *Hänsel e Gretel* (2010), Mattotti utilizza una palette monocromatica per esprimere l'atmosfera cupa e minacciosa che contraddistingue la storia dei fratelli Grimm, per *Jekyll e Hyde* accade l'esatto opposto. Mattotti, infatti, sceglie di ricorrere soprattutto a colori vivaci e fortemente contrastanti, ispirandosi alla corrente dell'Espressionismo tedesco. Come l'artista stesso afferma: «Sono colori molto contrastanti [...] ho messo colori verde acido accanto a colori arancioni, accanto a colori rosa, colori viola con molto contrasto, quasi selvaggi, per dare l'idea dell'isteria e alla fine appartengono alla crudezza della pittura di questi pittori».<sup>27</sup> L'uso e l'accostamento di determinati colori, infatti, richiamano esplicitamente quelli utilizzati da artisti come Max Beckmann, Lyonel Feininger e Otto Dix. Ogni scena/episodio narrativo presenta una particolare distribuzione cromatica, spesso diversa dalla precedente. Si pensi alla scena iniziale in cui Hyde attacca una ragazza nel sogno di Utterson. I colori primari sono usati per le aree più estese di ogni pannello: nel primo il cielo è blu, le case gialle e la pavimentazione rossa.

Nei pannelli seguenti l'ordine è invertito, il cielo blu che prima sovrastava la scena ora occupa la parte inferiore, mentre in alto compare un cielo rosso. Questa mancanza di coerenza tra i pannelli non mira a rappresentare fedelmente la realtà, ma a evocare una certa tensione narrativa. Inoltre, quando Hyde attacca la ragazza, anche lo spazio architettonico si dissolve, riflettendo la frattura da un mondo che non segue più le regole convenzionali. Ciò che prima richiamava un contesto urbano in un pannello si trasforma, in quello successivo, in una serie di forme geometriche astratte dominate da colori primari. Questa scelta decontestualizza e amplifica la violenza dell'atto rappresentato, trasmettendo in modo vivido lo shock e il dolore della ragazza. Non è il singolo colore ad essere rilevante, ma l'impatto complessivo dei contrasti cromatici e delle forme geometriche. Mattotti riconosce in questa tecnica una delle caratteristiche distintive dell'Espressionismo tedesco.

## 3. *Metamorfosi urbane: da Londra a Berlino*

La deviazione più drammatica dall'opera di Stevenson, che ridefinisce l'identità dell'opera, è la scelta di spostare la narrazione di *Jekyll & Hyde* dalla Londra vittoriana alla Berlino della Repubblica di Weimar degli anni Venti. In entrambe le opere la città gioca un ruolo cruciale. Nel racconto di Stevenson, Londra presenta due facciate: da un lato, la parte elegante e rispettabile, simbolo del mondo di Jekyll,

<sup>27</sup> P. Gravett, *Lorenzo Mattotti: the Magic & Music of Comics*, «PaulGravett.com», 17 Aprile 2011: [http://www.paulgravett.com/articles/article/lorenzo\\_mattotti](http://www.paulgravett.com/articles/article/lorenzo_mattotti).



e, dall'altro, la zona degradata di Soho, in cui Hyde può dare sfogo ai suoi impulsi più oscuri. Le due facciate della città sono inseparabili come lo sono i personaggi di Jekyll e Hyde. Londra, segnata da rapidi cambiamenti e dalle paure legate all'urbanizzazione e alla crescente criminalità, riflette le tensioni sociali e tecnologiche dell'epoca.<sup>28</sup>

Parallelamente, la situazione a Berlino, mezzo secolo dopo, è altrettanto lacerante: gli anni Venti segnarono un periodo di splendore culturale, con un fiorire di arte, teatro, cabaret e jazz. Tuttavia, le ferite lasciate dalla Prima guerra mondiale e dalle sanzioni economiche erano evidenti: gli invalidi di guerra, la fame e la prostituzione dilagante segnavano il volto della città.<sup>29</sup> Come nella Londra di Stevenson, Berlino viveva la contrapposizione tra il caos e la speranza, la privazione e la decadenza, in un parallelo che evoca l'atmosfera convulsa della Londra di Stevenson. L'interpretazione di Mattotti della città si ispira ai lavori di artisti come George Grosz e Otto Dix, che rappresentano una società sull'orlo della follia. In questo modo, Mattotti non solo crea una visione sorprendente e inquietante della Berlino degli anni Venti, ma evoca anche la realtà isterica della Londra vittoriana di Stevenson, stabilendo così un legame simbolico tra le due città, che riflettono entrambe il caos interiore e le contraddizioni dei protagonisti.

Attraverso dettagli architettonici e iconografici, Mattotti evoca una città in fermento: tram sfreccianti, fabbriche che si stagliano con le loro ciminiere fumanti, edifici dalle geometrie Bauhaus e figure di reduci di guerra che popolano le strade. L'immaginario visivo dell'artista attinge direttamente dall'arte espressionista, restituendo una Berlino deformata e inquietante. I lampioni, i tram che sembrano invadere lo spazio urbano e le ciminiere che si stagliano minacciose richiamano le visioni distorte di opere come *Metropolis* (1917) di Georg Grosz, e *La città* (1913) di Jakob Steinhardt. Questi dipinti raffigurano edifici da prospettive irrealistiche, alcuni appaiono inclinati, come se stessero per crollare sulla massa di gente che

<sup>28</sup> Il tema del doppio è al centro di molte rappresentazioni letterarie della Londra tardo-vittoriana, in cui la città appare come spazio ambivalente, divisa tra progresso e decadenza, luce e ombra, ordine e disordine. L'emblema narrativo di questa dualità è il romanzo *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) di Robert Louis Stevenson, in cui la scissione dell'identità individuale riflette quella dell'ambiente urbano. Per un approfondimento sul tema cfr.: J. Herdman, *The Double in Nineteenth-Century Fiction*, Macmillan, London 1990; L. Dryden, *The Modern Gothic and Literary Doubles: Stevenson, Wilde and Wells*, Palgrave Macmillan, Londra 2003.

<sup>29</sup> B. Uhlig, *Hidden Art: Artistic References in Mattotti's Docteur Jekyll & Mister Hyde*, «Image & Narrative», 17.4, 2016, p. 48.

affolla le strade sottostanti, trasmettendo un senso di precarietà che si riflette anche nel *graphic novel*.<sup>30</sup>

Anche la scelta cromatica gioca un ruolo fondamentale nella caratterizzazione della città. È interessante osservare come Stevenson dipinga un'immagine oscura della Londra di Hyde e Jekyll all'alba, avvalendosi delle tonalità di marrone, nero e bianco, che accentuano un'atmosfera cupa ed inquietante:

A great chocolate-coloured pall lowered over heaven [...]. Mr. Utterson beheld a marvellous number of degrees and hues of twilight; for here it would be dark like the backend of evening; and there would be a glow of a rich, lurid brown [...]. The dismal quarter of Soho seen under these changing glimpses, with its muddy ways, and slatternly passengers, and its lamps [...] seemed, in the lawyer's eyes, like a district of some city in a nightmare.<sup>31</sup>

Mattotti, al contrario di Stevenson, utilizza una palette di colori molto vivaci, con la quale riesce a trasmettere un'atmosfera altrettanto angosciante della città, quasi violenta, in linea con l'affermazione di Scott McCloud secondo cui «grazie a colori più espressivi, il fumetto può diventare un ambiente inebriante di sensazioni che solo il colore può dare».<sup>32</sup>

La città si trasforma continuamente da una scena all'altra, seguendo i cambiamenti nello stile artistico di Mattotti, generando un senso di disorientamento che sembra richiamare la descrizione che fa Stevenson di Londra come «labyrinths of lamp-lighted city»,<sup>33</sup> un labirinto oscuro, ma anche potente e seducente.<sup>34</sup> Questo contribuisce non solo a creare un'atmosfera caotica e minacciosa, ma anche a costruire un paesaggio che muta al pari dei personaggi: come Hyde, anche la città si presenta frammentata, instabile e ambivalente, oscillando tra modernità e decadenza. Essa, quindi, non funge da semplice sfondo, ma diventa un protagonista attivo e vivo

<sup>30</sup> Gangnes, *Hysterical reality: Weimar Germany and the Victorian Gothic* cit., p. 521.

<sup>31</sup> Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Tales* cit., p. 22 [«(...) la prima nebbia della stagione, come un ampio sudario bruno, gravava sul cielo della città. (...) Mr. Utterson contemplava le sfumature più incredibili, i colori più screziati dell'alba, che in alcuni punti era buia come la notte fonda, in altri luceva di un marrone intenso e tetro come i bagliori di una misteriosa conflagrazione (...). Il tetro quartiere di solito (*sic*) appariva agli occhi dell'avvocato come il sobborgo di una città d'incubo, visto in quei mutevoli scorci, con le strade di fango, i passanti malconci, e i suoi lampioni (...)»], cap. 4].

<sup>32</sup> S. McCloud, *Understanding Comics: The Invisible Art*, Harper Perennial, New York 1993, p. 28.

<sup>33</sup> Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Tales* cit., p. 13.

<sup>34</sup> J. Walkowitz, *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*, University of Chicago Press, Chicago 1992, p. 17.

della narrazione,<sup>35</sup> capace di riflettere e amplificare le tensioni interiori che dividono Jekyll e Hyde.

Mattotti e Kramsky, inoltre, offrono una lettura critica della Repubblica di Weimar, proiettando sulla città le ansie e le contraddizioni di un'epoca che si avvia verso il precipizio della storia. Alcune scene, infatti, si ispirano all'opera *Großstadt* (Metropolis) di Otto Dix (1927-1928), un trittico che raffigura tre scene distinte della Berlino di Weimar. I pannelli laterali rappresentano scene di strada popolate da prostitute e moribondi, mentre la scena centrale si svolge all'interno di un jazz club, dove i frequentatori appaiono indifferenti alla miseria che li circonda. Questo contrasto mette in evidenza le disparità economiche e sociali dell'epoca. Tuttavia, Dix suggerisce anche un legame sottile tra i festaioli dell'élite e le prostitute, evidenziato da somiglianze nei dettagli estetici, insinuando che i due gruppi, nonostante le apparenze, condividano più di quanto si voglia riconoscere.

In un angolo del trittico Dix raffigura anche un veterano della Prima Guerra Mondiale, che avanza con le stampelle nella strada popolata di prostitute, accompagnato da un cane. Mattotti riprende questa figura nel suo *graphic novel* e la rende centrale. La città, con la sua atmosfera opprimente e l'architettura in continua trasformazione, diventa il riflesso visibile delle cicatrici lasciate dalla guerra, fungendo da teatro per azioni violente e brutali. Quando Hyde incontra il veterano storpio su un ponte, lo aggredisce con violenza, senza alcun motivo, fino a gettarlo insieme al suo cane nel fiume uccidendo entrambi (pp. 29-30). Come per il Conte Orlok in *Nosferatu*, il «bisogno di sangue di Hyde e la sua spietata vittimizzazione dell'innocenza connotano la natura della guerra».<sup>36</sup> L'omicidio del veterano da parte di Hyde rappresenta un atto di violenza insensata, compiuto contro una figura già segnata dalle esperienze traumatiche del conflitto, da parte di una creatura che, sia nel racconto che nella sua rappresentazione visiva, appare sempre più priva di umanità.

Il volto di Hyde rappresentato in queste immagini è demoniaco: occhi a mandorla, denti aguzzi e lingua serpentina si contrappongono al volto del veterano, quasi grottesco, che presenta una pelle gialla e malata, occhi infossati e guance scavate. Ancor prima della morte, il suo aspetto richiama quello di un cadavere, poiché segnato dall'atroce esperienza della guerra. Quando il suo corpo galleggia nel fiume, il volto si trasforma in una maschera deformata, senza sesso né capelli, con la pelle tesa sul cranio e i vuoti al posto degli occhi e della bocca. Il volto del soldato richiama quello dell'uomo di un'altra incisione di Otto Dix, *Wounded Soldier* (Soldato ferito, 1916, Bapaume) – un'immagine brutale che enfatizza il terrore e la decadenza della guerra. Come il personaggio nell'incisione di Dix, il volto del veterano morto diventa

<sup>35</sup> Gangnes, *Hysterical reality: Weimar Germany and the Victorian Gothic* cit., p. 522.

<sup>36</sup> A. Kaes, *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton University Press, Princeton 2009, p. 33.

simbolo universale di ogni vittima della guerra. Attraverso queste rappresentazioni visive astratte e grottesche, Mattotti sottolinea la mostruosità della forza bellica, incarnata nella figura di Hyde, che ma anche il processo di de-umanizzazione causato dall'esperienza del conflitto. In altre parole, si rafforza l'idea che, in entrambe le narrazioni – il romanzo di Stevenson e l'adattamento di Mattotti – si racconti di una forza distruttiva che colpisce indiscriminatamente.

#### 4. Conclusione

L'adattamento grafico *Jekyll & Mr. Hyde* di Mattotti e Kramsky offre una rilettura innovativa e audace del classico vittoriano. L'intento degli autori, infatti, non è quello di tradurre la trama del testo originale, bensì di creare nuovi strati di significato, in cui il linguaggio visivo diviene essenziale per interpretare e mettere in luce le pulsioni oscure ed i conflitti psicologici dei personaggi principali. Come Mattotti stesso afferma: «I miei personaggi sono diventati forme in movimento che vivono nei paesaggi e l'atmosfera, i cambiamenti di luce e di colore, danno loro un'espressione più sottile rispetto ai volti e ai gesti teatrali. Sono diventati ritratti del loro sentire interiore».<sup>37</sup>

La rappresentazione fluida di Hyde, che sfrutta appieno le potenzialità del *medium* visivo, amplifica l'inquietudine e l'ambiguità del personaggio originale di Stevenson, rendendolo un'incarnazione ancora più potente dei terrori indicibili della narrativa gotica. La scelta di ambientare la storia nella Repubblica di Weimar, inoltre, non solo amplifica la tensione della dualità Jekyll/Hyde, ma anche l'orrore e la paura derivanti dalle cicatrici lasciate dal primo conflitto mondiale. L'ambientazione nella Berlino degli anni Venti, infatti, diviene simbolo di una realtà in frantumi, dove il caos e l'angoscia del dopoguerra si riverberano nella psiche dei personaggi. Le deformazioni stilistiche, la distorsione degli spazi e l'uso di colori vivaci ed inquietanti, tipiche dell'arte espressionista del periodo, non solo evocano il trauma collettivo di un'epoca, ma amplificano la sensazione di alienazione e disorientamento che caratterizzano la lotta tra bene e male, dentro e fuori ogni individuo. Tale fusione di stili visivi, riferimenti storici e innovazioni narrative permette un'esplorazione profonda dei temi universali di dualità, identità e moralità presenti nell'opera originale, creando un'esperienza di lettura ricca e stratificata, nonché dimostrando il potenziale del *graphic novel* come medium capace di affrontare temi complessi e di creare ponti tra diverse epoche e culture.

<sup>37</sup> Gravett, *Lorenzo Mattotti: the Magic & Music of Comics* cit.

*Louisa May Alcott nel fumetto:  
“Piccole donne” tra tradizione letteraria e innovazione grafica*

Beatrice Melodia Festa  
Università di Verona

*1. L'evoluzione di “Piccole donne”, tra illustrazioni, cinema e fumetto negli Stati Uniti*

La popolarità e il successo senza tempo di un classico come *Piccole donne*, considerato uno dei capolavori assoluti della letteratura per l'infanzia, sono evidenti se si considerano i numerosi adattamenti cinematografici e le riscritture del romanzo. Ripercorrendo gli adattamenti di *Piccole donne*, che fin dalla sua pubblicazione consacrò Louisa May Alcott a un successo senza tempo, si può notare come recentemente il romanzo sia stato oggetto di nutrite riscritture.<sup>1</sup> L'adattamento del 2019, diretto dalla contestata e acclamata regista Greta Gerwig, ne è una conferma tangibile, a partire dalla conclusione del film, che reinterpreta il personaggio di Jo, adattandolo ai canoni moderni e conferendole una dimensione emancipata ben più marcata rispetto alla sua descrizione nel romanzo.<sup>2</sup> In un'intervista, in cui le veniva contestata l'alterazione del finale rispetto alla versione originale, Gerwig infatti dichiarava: «I wanted to give Louisa May Alcott an ending she might have liked».<sup>3</sup> Nel giustificare

<sup>1</sup> Il primo adattamento di *Piccole Donne* risale al 1917. Al culmine del movimento per il suffragio femminile, *Little Women* divenne un film muto dopo che il produttore A. Brody riuscì a convincere la famiglia Alcott a consentire l'adattamento del romanzo. Il regista Alexander Butler ottenne anche il permesso per girare alcune scene all'interno della casa di Alcott a Concord. La versione successiva fu quella del 1933 con una memorabile interpretazione di Katherine Hepburn nel ruolo di Jo e in cui il produttore David Selznick affidò a George Cukor la regia del primo vero adattamento di *Piccole donne* sul grande schermo.

<sup>2</sup> *Piccole donne* non è sempre stato oggetto di riscritture. Tra i numerosi adattamenti cinematografici, va ricordato quello del 1994, diretto dalla regista Gillian Armstrong, considerato la versione più fedele del romanzo, anche grazie all'interpretazione di Winona Ryder nel ruolo di Jo, che le valse una nomination agli Oscar e suscitò ammirazione da parte di pubblico e critica per l'evidente fedeltà allo spirito dell'opera originale.

<sup>3</sup> E. Nicolaou, *Why Greta Gerwig's “Little Women” Movie Radically Changed the Book's Ending*, «Oprah Daily», 3 febbraio 2020: <https://www.oprahdaily.com/entertainment/>

la radicale rivisitazione dell'opera, Gerwig sostiene che, poiché la cultura femminile si è profondamente trasformata rispetto all'epoca in cui fu scritto il romanzo, l'adattamento cinematografico del 2019 debba necessariamente rispecchiare la sensibilità del pubblico contemporaneo. In linea con questa prospettiva, il presente contributo si propone di analizzare come recentemente il fumetto in ambito statunitense abbia reinterpretato e aggiornato alcuni aspetti dell'opera originale.

Va detto che le versioni *graphic novel* del romanzo di Alcott in ambito americano sono state numericamente inferiori rispetto alle trasposizioni cinematografiche. Per comprendere appieno le rivisitazioni grafiche di *Piccole donne*, è necessario ripercorrere le edizioni illustrate, che hanno gradualmente favorito l'evoluzione verso le più recenti versioni a fumetti. La storia delle edizioni illustrate di *Piccole donne* ha inizio già nel 1868, anno della prima pubblicazione del romanzo, quando May Alcott, sorella dell'autrice e appassionata pittrice, realizzò le prime illustrazioni dell'opera. In particolare, il frontespizio della prima edizione, da lei curato, contribuì a consolidare un'iconografia destinata a essere ripresa sia nelle successive versioni illustrate sia nelle trasposizioni cinematografiche. L'immagine presente nella prima pagina raffigurava Mrs. March seduta, circondata dalle quattro figlie e divenne una rappresentazione simbolica del romanzo. Oltre a questa illustrazione, la prima edizione includeva anche singoli ritratti di Beth, Meg e Amy, mentre Jo, destinata a diventare la protagonista principale della vicenda, appariva esclusivamente nel frontespizio.<sup>4</sup>

Nonostante le illustrazioni della prima edizione grafica abbiano contribuito a consolidare la raffigurazione dei personaggi femminili, la prima versione illustrata di rilevante importanza apparve nel 1880, quando Frank Merrill – illustratore statunitense divenuto celebre proprio per le illustrazioni del romanzo di Alcott – rafforzò l'iconografia delle sorelle March. Attraverso il suo lavoro, Merrill non solo contribuì a definire un'estetica visiva che influenzò molte delle rappresentazioni successive dell'opera, ma spostò anche l'attenzione sull'aspetto educativo del romanzo. D'altra parte, se nelle prime edizioni l'attenzione era rivolta in modo generico alle quattro sorelle, fu solo con la versione illustrata di Alice Stephens del 1903 che la figura di Jo acquisì un ruolo più centrale. Come rileva, peraltro, Valentina Abbatelli, dopo l'uscita dell'adattamento cinematografico del 1933, diretto da George Cukor, le edizioni illustrate di *Piccole donne* negli Stati Uniti iniziarono a includere fotogrammi del film,<sup>5</sup> riducendo progressivamente la componente grafica tradizionale. Questo fenomeno rispondeva all'esigenza di promuovere il film attraverso il cosiddetto fo-

a30186941/little-women-ending/ [«Volevo dare a Louisa May Alcott un finale che, forse, le sarebbe piaciuto», trad. mia].

<sup>4</sup> V. Abbatelli, *From Paper to Film: Historical and Cultural Implications of Italian Illustrated Editions of "Little Women" (1908-1945)*, «Between», XIII.25, 2023, p. 6.

<sup>5</sup> Ivi, p. 7.

*toplay*, un'edizione in cui le immagini cinematografiche sostituivano le illustrazioni, contribuendo ad aumentare le vendite e ad accrescere l'interesse del pubblico nei confronti del libro.<sup>6</sup>

Dalle prime edizioni in poi, e nel corso delle successive pubblicazioni, anche a causa dell'influsso del cinema, la componente grafica del romanzo si perse quasi completamente. In ambito americano, sarà necessario attendere gli adattamenti nel fumetto per rivedere l'opera in versione iconotestuale. Tuttavia, il fumetto segnò una svolta significativa nelle trasposizioni grafiche di *Piccole donne*, introducendo un nuovo approccio alla rappresentazione visiva dell'opera, meno tradizionale e più modernizzato. Per rintracciare le versioni a fumetti di *Piccole donne* negli Stati Uniti, è necessario fare riferimento principalmente a pubblicazioni molto recenti, poiché le trasposizioni fumettistiche dell'opera sono diventate più frequenti solo negli ultimi anni. Le più rilevanti e recenti versioni *graphic novel* negli Stati Uniti sono essenzialmente tre: *Little Women: The March Sisters* (2017) di Dani Jones, *Jo: An Adaptation of Little Women (sort of)* del 2020 illustrata da Kathleen Gros e, infine, *A Modern Retelling of Little Women. Meg, Jo, Beth and Amy* di Rey Terciero e Bre Indigo che analizzeremo nella seconda parte di questo saggio. In linea generale, le recenti rivisitazioni grafiche hanno evidenziato la duttilità del romanzo, un classico che, però, necessita di una continua revisione dei personaggi femminili e, a seconda delle generazioni a cui viene presentato, richiede spesso un aggiornamento della trama. Come vedremo, questa necessità di riscrittura, caratterizza anche la trasposizione grafica nel fumetto del 2019 di Indigo e Terciero di cui ci occuperemo più avanti.

## 2. "Piccole donne": un classico americano tra femminismo e letteratura per l'infanzia

Occorre ricordare che il successo di *Piccole donne* inizia già nel 1868 con la pubblicazione del primo volume, segnando fin da subito l'affermazione di Louisa May Alcott nel panorama letterario americano. Sebbene la sua fama sia oggi legata quasi esclusivamente al successo di *Little Women* (*Piccole donne*, 1868 e *Piccole donne crescono*, 1869), va ricordato che la sua produzione comprende anche racconti appartenenti al *Female Gothic*,<sup>7</sup> a testimonianza della varietà di interessi e generi

<sup>6</sup> Molte di queste immagini, tra cui quella di Beth che suona il pianoforte, verranno poi utilizzate per la prima versione italiana del 1915 pubblicata dalla casa editrice diretta da Enrico Bemporad.

<sup>7</sup> La carriera di Louisa May Alcott come scrittrice di fama, consolidata soprattutto dal successo di *Piccole donne*, si sviluppa tuttavia anche attraverso una serie di opere precedenti, pubblicate spesso sotto pseudonimi come A.M. Barnard e Flora Fairfield. Prima della pub-

affrontati. La genesi del romanzo fu piuttosto complessa. L'editore Thomas Niles propose ad Alcott la stesura di un *girls' novel*,<sup>8</sup> ossia un testo destinato a un pubblico giovane femminile; l'autrice inizialmente rifiutò, dichiarando apertamente il proprio disinteresse per un progetto che percepiva distante dalle sue inclinazioni. Accettò soltanto in un secondo momento, su pressione del padre, desideroso che scrivesse un'opera di carattere morale indirizzata a giovani donne e capace di coniugare componente sentimentale e identificazione generazionale.

La vicenda è nota: le sorelle March vivono a Concord con la madre e la domestica, mentre il padre è impegnato al fronte della Guerra Civile. Crescono tra ristrettezze economiche e affetti familiari, passando da un'infanzia spensierata all'esperienza della maturità, in un percorso di formazione che riflette evidenti tratti autobiografici. Va detto che Alcott visse una vita non convenzionale per gli standard dell'Ottocento: convinta abolizionista, sostenitrice del suffragio femminile, fu la prima donna a iscriversi alle liste elettorali per un consiglio scolastico nel Massachusetts e svolse numerosi mestieri, tra cui l'insegnante e la domestica, senza mai abbandonare la scrittura, che cercò di trasformare in una vera professione. Infine, Alcott rifiutò il matrimonio poiché, come amava ripetere: «Per molti, la libertà è un marito migliore dell'amore».<sup>9</sup>

blicazione del celebre romanzo, Alcott aveva scritto racconti gotici per l'*Atlantic Monthly* e gli *Hospital Sketches* (1863), questi ultimi nati dalla sua esperienza come infermiera durante la Guerra Civile Americana. A differenza di *Piccole donne*, questi racconti, pur appartenendo al genere *Female Gothic*, venivano volutamente pubblicati sotto pseudonimo o in forma anonima. Essi si distaccano nettamente dalle tematiche ottimistiche del romanzo di formazione femminile, concentrandosi invece su aspetti gotici come il soprannaturale, la psiche femminile e le tensioni sociali. Mentre *Piccole donne* esalta la crescita emotiva e i valori familiari, i racconti gotici riflettono il conflitto interiore e la lotta per l'emancipazione, inseriti in un contesto psicologicamente complesso e oppressivo, tipico della società patriarcale dell'epoca. Tra le opere più significative di questo genere figurano *A Whisper in the Dark* e *Behind the Mask*, che offrono una critica esplicita e decisamente più audace al ruolo della donna nella sfera domestica. Per un approfondimento sul genere cfr. J. Fleenor, *The Female Gothic*, Eden Press, Montréal 1983.

<sup>8</sup> Il *girls' novel* fu un genere letterario molto diffuso negli Stati Uniti, composto principalmente da romanzi destinati a un pubblico giovane e femminile. Questi romanzi trattavano temi morali e avevano l'obiettivo di educare le ragazze al rispetto delle convenzioni sociali dell'epoca, trasmettendo valori che riflettevano le aspettative culturali del tempo. Per un approfondimento sul genere cfr.: A. N. Reese, *The Rise of American Girls' Literature*, Cambridge UP, Cambridge 2021; A. S. Macleod, *Girls novels in America: the Beginnings*, «Revue de Littérature Comparée», 4, 2022, pp. 455-466.

<sup>9</sup> L. M. Alcott cit. in D. Margolin, *Little Women: The Tragedy*, «The Kenyon Review», 15.2, 1993, p. 18.



Questa tensione tra indipendenza e dovere morale è centrale nel romanzo ed è rappresentata dal personaggio di Jo March, vero alter ego dell'autrice. Irrequieta, anticonformista, Jo è divisa tra la volontà di emanciparsi e le responsabilità affettive e familiari. La critica ha più volte sottolineato l'importanza del femminismo nel romanzo, individuandolo come tema portante della narrazione così come della produzione di Alcott. Studi recenti hanno affermato che si trattava di un '68 diverso da quello del Novecento, eppure, *Piccole donne* conteneva già temi che «[u]n secolo dopo, con ben altra foga e ben altre contraddizioni, avrebbero caratterizzato il movimento femminista».<sup>10</sup>

Insistendo sulla portata innovativa del romanzo, Nina Baym osserva come la pubblicazione dell'opera coincida con una fase di trasformazione significativa nella narrativa femminile americana, segnando il passaggio dalla *women's fiction* alla *girls' fiction*.<sup>11</sup> *Piccole donne*, secondo Baym, segnò un punto di svolta poiché spostò l'attenzione dalla realizzazione femminile tramite il matrimonio alla crescita individuale delle protagoniste. A differenza delle opere sentimentali dell'Ottocento, dominate da trame melodrammatiche e dalla costruzione dell'identità domestica, il romanzo di Alcott introduceva un realismo centrato sull'evoluzione personale e sulle ambizioni delle ragazze, aprendo la strada a una nuova forma di letteratura giovanile, destinata poi a influenzare la futura narrativa *young adult*.

La ricezione critica del romanzo, tuttavia, resta complessa. Riletture dell'opera in chiave femminista hanno messo in luce la sua critica implicita alla sfera domestica e ai limiti imposti alle donne.<sup>12</sup> La collocazione stessa di *Piccole donne* nel canone americano dell'Ottocento è tuttora oggetto di dibattito. Come sottolinea Peter Hunt in *An Introduction to Children's Literature* (1994), *Piccole donne* si inserisce nella tradizione americana del dramma domestico,<sup>13</sup> ma tale appartenenza ne ha spesso limitato la valorizzazione accademica. In effetti, il suo pubblico giovane e femminile ha contribuito alla marginalizzazione dell'opera nei curricula universitari, nonostante la sua complessità tematica. A ciò si aggiunge la difficoltà di classificazione. *Piccole donne* si colloca infatti tra la *women's fiction* sentimentale e la narrativa più canonica dell'Ottocento americano, dominata da autori maschili e da tematiche ritenute 'più elaborate'.

<sup>10</sup> A. Fagioli, *Piccole Donne un po' moderne*, «L'Avvenire», 15 maggio 2018.

<sup>11</sup> N. Baym, *Woman's Fiction, A Guide to Novels by and about Women in America, 1820-1870*, 2<sup>nd</sup> ed., University of Illinois Press, Chicago 1993, p. 11.

<sup>12</sup> Cfr. L. Grasso, *Louisa May Alcott's 'Magic Inkstand': 'Little Women', Feminism, and the Myth of Regeneration*, «Frontiers: A Journal of Women Studies», 19.1, 1998, pp. 177-192; J. M. Alberghene e B. L. Clark (eds.), *Little Women and the Feminist Imagination: Criticism, Controversy, Personal Essays*, Routledge, New York 2013.

<sup>13</sup> P. Hunt, *An Introduction to Children's Literature*, Oxford University Press, Oxford 2009, p. 54.

Richard Brodhead ha inoltre evidenziato come Alcott metta in scena una tensione tra classe economica e aspettative di genere, giocando sulla contiguità tra classe media e aristocrazia, ben evidente nel rapporto tra le sorelle March e la famiglia Laurence.<sup>14</sup> D'altro canto, l'aspetto domestico della famiglia March, il calore della loro casa, l'innocenza e la gioia di trascorrere il tempo in famiglia, unitamente al fatto che tutte le sorelle lavorano, danno l'idea che l'opera rappresenti una classe sociale ben definita, aspetti cruciali per la comprensione del contesto e del quadro tematico.<sup>15</sup>

Per tutte queste ragioni, *Piccole donne* occupa una posizione preminente tra i capolavori della letteratura destinata ai giovani lettori. Se negli Stati Uniti, l'opera continua a essere inclusa nei libri di testo per ragazzi, la sua presenza nei programmi accademici è del tutto marginale. Jill May ha tuttavia osservato come *Piccole donne* colmi un vuoto nella narrativa dell'Ottocento, essendo uno dei pochi romanzi capaci di mostrare che le donne potevano essere scrittrici, insegnanti, madri e artiste in una società dominata da norme patriarcali. Tuttavia, la stessa May osserva che l'opera è spesso esclusa dai programmi universitari perché considerata 'unicamente' rivolta ad un pubblico giovane e femminile.<sup>16</sup> Di conseguenza, questa classificazione ha spesso limitato la ricezione critica del romanzo al di fuori della letteratura per l'infanzia.

Per contro, Anna Boyd Rioux, individua tre motivazioni per il duraturo successo dell'opera: il suo contenuto autobiografico, la capacità di resistere nel tempo – come dimostrano i numerosi adattamenti anche recenti – e l'importanza culturale collettiva del testo, oggi rivolto a un pubblico più ampio.<sup>17</sup> In questa prospettiva si colloca anche l'adattamento a fumetti del 2019, che conferma la vocazione educativa del romanzo. Il legame tra le sorelle March, la varietà dei loro caratteri e la progressiva apertura al mondo suggeriscono un'intenzionalità didattica coerente con la tradizione della letteratura per l'infanzia. Il tono moraleggiante e il valore formativo dell'opera sono elementi esplicitamente ripresi anche nella versione grafica del 2019, confermando l'appartenenza del testo a un filone educativo, ma capace di offrire una rappresentazione complessa e sfaccettata della soggettività femminile.

<sup>14</sup> R. Brodhead, *Cultures of Letters: Scenes of Reading and Writing in 19th-century America*, Chicago University Press, Chicago 1993.

<sup>15</sup> S. Foote, *Resentful "Little Women": Gender and Class Feeling in Louisa May Alcott*, «College Literature», 32.1, 2005, p. 70.

<sup>16</sup> J. P. May, *Feminism and Children's Literature: Fitting "Little Women" into the American Literary Canon*, «CEA Critic», 3.56, 1994, p. 22.

<sup>17</sup> A. Boyd Rioux, *Meg, Jo, Beth and Amy: The Story of "Little Women" and Why It Still Matters*, W. W. Norton & Company, New York 2018, p. 460.

### 3. Fumetto, rielaborazioni gender-free e de-razzializzazione in "A Modern Retelling of Little Women" (2019)

Come abbiamo già avuto modo di sottolineare, il romanzo è stato oggetto di rivisitazioni tese a proporre riletture moderne dell'immagine della femminilità descritta da Alcott. Agli adattamenti già citati si aggiunge anche il fumetto del 2019 *A Modern Retelling of Little Women: Meg, Jo, Beth and Amy*, versione grafica del romanzo, pubblicata in occasione del centocinquantenario dalla prima pubblicazione, trasformato in *graphic novel* scritto e disegnato a quattro mani da Rey Terciero e Bre Indigo.<sup>18</sup>

Se è vero che cinema e fumetto hanno spesso percorso strade comuni, il *graphic novel* ha però sofferto di un complesso di inferiorità rispetto al cinema e ancor più rispetto al romanzo. Come sostiene Pietro Favari, «Il rapporto tra testo e immagine, tra 'racconto di parole' e 'racconto di figure' è sempre stato dialettico e molto controverso».<sup>19</sup> Le trasposizioni a fumetti dei grandi romanzi del passato sono ormai sempre più frequenti a tal punto che il mondo del fumetto sta vivendo un rinnovato interesse con nuove proposte e soprattutto con adattamenti in versione grafica che attraverso le cosiddette 'nuvole parlanti', ripropongono i grandi romanzi della letteratura. Il fumetto, va detto subito, è un medium indisciplinato. Come sostengono Vincenzo Bavaro e Donatella Izzo, «Il fumetto è indisciplinato fin dalla sua categorizzazione: medium, linguaggio, genere, specie; dominante narrativa o dominante pittorica».<sup>20</sup>

Il fumetto ha sempre incontrato difficoltà nel definirsi come forma autonoma, sospeso tra linguaggi diversi e ostacolato da un persistente pregiudizio che ne ha messo in discussione il valore estetico e la legittimità culturale. La sua stessa denominazione anglosassone, *graphic novel*, suggerisce un legame con il romanzo, sottolineando una natura ibrida che combina parola e immagine. Questo legame, tuttavia, non è privo di tensioni. Come osserva Donatella Izzo, «Il divenire di un romanzo in direzione del fumetto è a sua volta leggibile come un processo di 'fumettizzazione' del romanzo»,<sup>21</sup> esito di un crescente primato della dimensione visiva su

<sup>18</sup> Rey Terciero, noto anche come Rex Ogle, ha scritto ed editato numerosi libri e fumetti per bambini e *young adults*. È uno scrittore queer che ha sempre dichiarato un forte interesse per le protagoniste femminili, incluse Elizabeth Bennet, la principessa Leila, Jean Grey e Hermione Granger. *A Modern Retelling of Little Women: Meg, Jo, Beth and Amy* è il suo primo *graphic novel*. A Bre Indigo, artista nera queer e che a sua volta si definisce A-gender (con identità di genere non binaria), spetta invece la realizzazione grafica del fumetto.

<sup>19</sup> P. Favari, *Le nuvole parlanti. Un secolo di fumetti tra arte e mass media*, Edizioni Dedalo, Bari 1996, p. 9.

<sup>20</sup> V. Bavaro e D. Izzo, *Comics, fumetti, graphic novels: dialogo intergenerazionale su un medium indisciplinato*, «Ácoma», 38, 2009, p. 21.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

quella esclusivamente verbale. Il risultato di tale trasformazione è, in molti casi, «[u]n nuovo prodotto che alle componenti dialogiche e narrative proprie del romanzo associa l'elemento visivo, che talvolta finisce per predominare su tutto il resto».<sup>22</sup>

Nonostante le riserve che hanno a lungo accompagnato il medium, il fumetto si configura, per sua natura, come una forma espressiva intermediale. Paolo Simonetti ricorda infatti che il fumetto «[i]nteragisce costantemente con gli altri linguaggi, situandosi in un territorio liminale tra cinema, fotografia, arti pittoriche e letteratura».<sup>23</sup> In questo spazio di confine, il fumetto assume un ruolo culturale sempre più riconosciuto, rivelandosi strumento efficace per la rielaborazione e la trasmissione di testi letterari complessi. Negli Stati Uniti, il *graphic narrative* rappresenta una forma culturale di grande rilevanza, capace di raggiungere un vasto pubblico grazie alla combinazione di narrazione e arte visiva, con un impatto significativo sulla cultura popolare e sull'industria dell'intrattenimento. La critica concorda nel riconoscere il fumetto come genere “tipicamente” americano, che raggiunse l'apice della popolarità durante la Seconda Guerra Mondiale e si consolidò definitivamente con i *Superhero comics* alla fine degli anni '50.

Il termine *graphic novel*, tuttavia, si affermò solo negli anni '80 quando, dai *comics* tradizionali negli Stati Uniti si iniziò a distinguere una nuova forma di fumetto, più autonoma e letteraria. Il passaggio da *comic* a *graphic novel* non fu solo terminologico, ma implicò una ridefinizione del formato, del tono e dello statuto culturale del medium. Mentre i *comics*, spesso pubblicati a puntate e su rivista, erano associati a trame seriali e a contenuti legati ai supereroi o alla fantascienza, la *graphic novel* si impose come narrazione autoconclusiva, più lunga e complessa, pubblicata in formato libro e più affine alla struttura della letteratura tradizionale.

All'interno di questa evoluzione, va rilevato come l'infanzia sia sempre stata uno dei principali ambiti tematici del fumetto. È in questo contesto che si inserisce *A Modern Retelling of Little Women: Meg, Jo, Beth and Amy*, recente adattamento in *graphic novel* del romanzo di Alcott, che ripropone le vicende delle sorelle March attraverso una coraggiosa e attuale riscrittura.<sup>24</sup> L'aspetto più innovativo del fumetto risiede nel tentativo di superare rappresentazioni stereotipate legate a razza e genere, pur mantenendo molti elementi della struttura originale. Il legame profondo tra le sorelle, l'ambizione letteraria di Jo, la gentilezza di Meg, la malattia di Beth e la sua passione per la musica, la vanità di Amy – qui appassionata di videogiochi – restano tratti caratterizzanti. Anche la figura paterna rimane assente, questa volta per un in-

<sup>22</sup> Ivi, p. 22.

<sup>23</sup> P. Simonetti, *Supereroi postmoderni: letteratura e graphic novel negli Stati Uniti*, «Fictions: Studi sulla Narratività», IX, 2010, p. 32. Cfr. anche Id., *Why are Comics no longer Comic? Graphic Narratives*, «Contemporary America», 145, 2012, pp. 289-299.

<sup>24</sup> Del fumetto esiste anche una versione italiana, edita da Il Battello a Vapore, il cui titolo è stato tradotto con *Piccole Donne a New York*.

carico militare in Medio Oriente. La condizione economica precaria è introdotta sin dalle prime pagine, quando le sorelle, come nell'originale, raccolgono i risparmi per fare un regalo alla madre per Natale.

Nella riscrittura proposta nel *graphic novel*, diversi elementi del romanzo originale vengono adattati al contesto moderno, pur mantenendo fedeltà ai tratti distintivi delle quattro sorelle March. Jo conserva la sua indipendenza, lo spirito ribelle e l'ambizione di diventare scrittrice. Meg si distingue per la sua maturità e il desiderio di una vita stabile. Beth, pur mantenendo la sua dolcezza e passione per la musica, è rappresentata mentre suona la chitarra invece del pianoforte ed Amy conserva la sua ambizione artistica. Queste scelte nella caratterizzazione dei personaggi mostrano come il fumetto preservi l'essenza delle protagoniste pur rendendole più attuali e accessibili al pubblico contemporaneo. Nel *graphic novel* emergono anche numerose corrispondenze con *Piccole donne*, come la scena in cui Amy distrugge il manoscritto di Jo e il rifiuto di Jo verso l'interesse romantico di Laurie, eventi centrali nell'opera di Alcott. Tuttavia, l'innovazione principale del fumetto risiede nell'enfasi sulle tematiche queer e LGBTQ, che vengono trattate con sensibilità, divenendo un aspetto centrale della narrazione grafica.

L'operazione di Tercero e Indigo risulta significativa per la scelta di trasformare i March in una famiglia multirazziale. Questo adattamento, che riflette il contesto storico-culturale del 2019, rielabora le dinamiche familiari. Nel fumetto, infatti, la signora March è una madre single bianca con una figlia, Jo; successivamente sposa il signor March, afroamericano e vedovo, che cresce la figlia Meg. La coppia avrà poi altre due figlie, Beth e Amy. L'innovazione del racconto risiede così nell'alterazione della famiglia da bianca a multirazziale, unitamente alla nuova rappresentazione delle dinamiche di genere, in particolare attraverso un personaggio queer, Jo – un tema di cui ci occuperemo più avanti.

Nella prima parte di questo saggio si è detto che il romanzo di Alcott è una chiara raffigurazione della condizione delle donne negli Stati Uniti di metà Ottocento, e che i personaggi sono veri e propri archetipi con cui le lettrici si sono spesso identificate. Per più di cento anni, la televisione e le case cinematografiche americane hanno prodotto nuove riscritture di *Piccole donne* ma sempre supportate dalla rappresentazione della femminilità *bianca* borghese americana. In un articolo scritto in occasione dell'uscita dell'adattamento del 2019, Kaithlyn Greenidge osserva che se una bambina bianca può facilmente identificarsi con una delle quattro sorelle March, la presunzione di universalità razziale del romanzo, che descrive una famiglia bianca borghese, diventa problematica se a leggere l'opera è una ragazzina di colore.<sup>25</sup> Benché dopo la pubblicazione del romanzo di Alcott la letteratura americana abbia lasciato spazio a grandi scrittrici che hanno saputo ritrarre giovanissime protagoniste

<sup>25</sup> K. Greenidge, *The Bearable whiteness of "Little Women"*, «The New York Times», 13 Gennaio 2020.

afroamericane (come suggeriscono *The Bluest Eye* di Toni Morrison e le opere di Octavia Butler e Virginia Hamilton, per citarne alcune), questi personaggi non possiedono il valore assoluto e universale che invece ritroviamo nelle giovani eroine di Alcott. Come del resto aggiunge Greenidge,

If you are a black girl reading the American canon, you often have to perform a special equation. We do not appear in many of the books deemed classic literature. As Toni Morrison noted after she wrote her own contribution to the canon with *The Bluest Eye* those most vulnerable are not taken seriously in literature.<sup>26</sup>

Quando una ragazza di colore si avvicina all'opera di Alcott deve attuare un procedimento di disidentificazione con i personaggi, un processo che le lettrici bianche non sono costrette a fare. Di certo sarebbe infruttuoso tentare una rilettura dell'opera in termini di razza, ma va tuttavia considerato che l'aspetto razziale o la sua esclusione, circoscrive il romanzo a un pubblico più ristretto di lettori. Emerge qui con molta chiarezza che, se l'empatia tra il lettore (bianco) e le sorelle March è inevitabile, allo stesso tempo esclude qualsiasi approccio multirazziale al testo. In un noto volume Bell Hooks sostiene che «[a]s critical readers, black women participate in a broad range of looking relations, contest, racist, revision, interrogate and invent at multiple levels».<sup>27</sup> Secondo questa osservazione, le donne afroamericane, o qualsiasi altro lettore non bianco, sono in grado di godere appieno del romanzo pur non dimenticando mai il divario razziale. Per quel che riguarda la rivisitazione grafica nel fumetto, a cui va il merito di avere dato spazio a questo aspetto, Terciero ha dichiarato:

Bre and I wanted to see ourselves in the characters too, which is why we made the family diverse and one of the characters LGBTQ. Jo is my favorite, so I wanted to play with the subtext that may not have been available 150 years ago, but that we can speak openly about these days. Being LGBT myself, I'm just happy to be creating a book that I wish I could have read as a young reader.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> *Ibidem* [«Se sei una ragazza nera che legge il canone americano, ti trovi spesso a dover fare un esercizio particolare. Non siamo presenti in molti dei libri considerati classici. Come ha osservato Toni Morrison, dopo aver dato il suo contributo al canone con *The Bluest Eye*, nella letteratura chi è più vulnerabile raramente viene preso sul serio», trad. mia]. Si precisa che, in italiano accademico e letterario, il termine “nera” è considerato neutro e appropriato quando si riferisce a persone di origine africana o afroamericana. La scelta nella traduzione in questo caso mantiene fedeltà all'originale inglese ‘black’.

<sup>27</sup> B. Hooks, *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, Boston 1992, p. 128 [«Attraverso uno sguardo critico, le donne nere contestano e reinventano, su più livelli, le relazioni dello sguardo e le rappresentazioni razziali», trad. mia].

<sup>28</sup> C. Chiu-Tabet, “Meg, Jo, Beth, and Amy,” *a Modern Webcomic Based on “Little Women”*, «Multiversity Comics», 6 Marzo 2018: <http://www.multiversitycomics.com/news/meg-jo-beth-and-amy/#:~:text=Entertainment%20Weekly%20have%20learned%20of%20>

Terciero ha successivamente chiarito che conferire una veste grafica al noto romanzo ha rappresentato un'opportunità per offrire una nuova interpretazione della storia, rendendola accessibile ai bambini di oggi che potrebbero non identificarsi nei personaggi della maggior parte dei classici americani. Come hanno poi sostenuto gli autori, *Piccole donne* è stato raccontato e riscritto più volte ma le sorelle March sono sempre *tutte* bianche. Auspicando dunque che il pubblico del 2019 possa riconoscersi anche in una famiglia mista e multirazziale, Terciero e Indigo hanno ritenuto necessario adeguare la storia alle problematiche di razza e genere.

Quest'ultimo punto insiste su uno degli aspetti più discussi e controversi del romanzo di Alcott: la sessualità di Jo March. A tal proposito, Roberta Trites osserva come, nella versione originale, Alcott utilizzi più volte il termine «*queer*» per descrivere l'atteggiamento anticonformista di Jo:<sup>29</sup> «Jo was scandalizing Meg by her *queer* performances»; «I feel so *queer*»; «Jo behaved so *queerly* that her sisters got quite bewildered». <sup>30</sup> Attraverso la caratterizzazione di Jo, il romanzo enfatizza la sua natura androgina e non conforme, esprimendo una critica all'eteronormatività e suggerendo, seppur in modo tacito e meno esplicito, un'affermazione delle politiche *queer*. Nella versione alcottiana il personaggio di Jo mette in gioco questioni di genere sottolineando il divario nella società americana tra il dovere morale, che imponeva alle donne di trovare marito, e l'emancipazione. In effetti, nel romanzo, Jo March sfida le norme di genere del suo tempo rifiutando i ruoli femminili imposti dalla società. L'opera, così come i numerosi adattamenti cinematografici, ha messo in evidenza la capacità di Jo di gestire le molte aspettative riposte su di lei proprio perché donna. Nella controversa caratterizzazione del personaggio, Alcott ritrae Jo

a%20new%20webcomic,and%20LGBTQ%20inclusive%20version%20of%20the%20March%20family [«Bre e io volevamo ritrovarci nei personaggi, ed è per questo che abbiamo reso la famiglia più varia e incluso un personaggio LGBTQ. Jo è la mia preferita, e ho voluto far emergere quegli aspetti del suo carattere che cento cinquanta anni fa non si potevano raccontare apertamente, ma di cui oggi possiamo parlare liberamente. Essendo io stessa parte della comunità LGBTQ, sono felice di poter creare un libro che avrei desiderato leggere da giovane», trad. mia].

<sup>29</sup> R. Selinger Trites, 'Queer Performances': Lesbian Politics in "Little Women", in J. M. Alberghene e B. Lyon Clark (eds.), *Little Women and the Feminist Imagination: Criticism, Controversy, Personal Essays*, Routledge, New York 2013, pp. 139-160.

<sup>30</sup> L. M. Alcott, *Piccole donne: O Meg, Jo, Beth e Amy* trad. ita di S. Sacchini, Feltrinelli, Milano 2018, Kindle edition, loc. 1065, 1361, 225 [«Jo non faceva che scandalizzare Meg con le sue *folli* trovate», «Mi sento così *strana*», «Jo si comportò in maniera così *bizzarra* che le sorelle non sapevano proprio che pesci prendere»]. Tutte le traduzioni qui citate dal libro di Alcott sono di questa edizione. Si segnala che nella versione originale Alcott utilizza sempre e soltanto il termine «*queer*»; per ragioni di resa stilistica in italiano è stato tradotto con «*bizzarro*» o «*strano*», in modo da mantenere il senso della frase pur adattandolo al registro linguistico della traduzione.

come una giovane donna che aspira a diventare scrittrice ma allo stesso tempo manifesta il desiderio di essere uomo per potersi arruolare nell'esercito (non è infatti casuale che «*boyish*» e «*gentlemanly*» siano termini che Jo più frequentemente utilizza per parlare di sé). Al contrario delle sorelle, Jo è trasandata nel vestire – non indossa il corsetto e raramente la sottogonna – non si cura del proprio aspetto fisico o di questioni tipicamente femminili come trovare marito e vestirsi adeguatamente secondo le regole del tempo. Come sappiamo, nella vicenda di Alcott, Jo stringe amicizia con il giovane e ricco vicino Theodore Laurence ma rifiuta poi la sua proposta di matrimonio.<sup>31</sup>

Molti hanno sostenuto che la popolarità di Jo e il suo apprezzamento come personaggio derivino principalmente dalle sue scelte e dal suo continuo tentativo di ribellarsi all'eteronormatività e alla visione etero-sessista che considerava il matrimonio come un contratto economico. Del resto, la stessa Alcott – che pur non si era mai sposata – nel 1883 dichiarò: «Sono quasi convinta di avere l'anima di un uomo messa, per qualche scherzo del destino, in un corpo di donna, perché mi sono innamorata di tante ragazze belle e mai, nemmeno per un istante, di un uomo».<sup>32</sup> Questa affermazione richiama l'evidente «*queerness*» del romanzo, nonostante le numerose trasposizioni cinematografiche realizzate nel corso degli anni abbiano rappresentato Jo prevalentemente mettendo in evidenza il suo modo di relazionarsi con i personaggi maschili, pur essendo dirette da registe donne. Queste versioni si concludono sempre con una giovane Jo promessa sposa del professor Bhaer (da Katherine Hepburn a Winona Ryder) e tendono a utilizzare il finale romantico come strumento per ricordare alle spettatrici il loro presunto «ruolo» nella società, consolidando l'aspettativa che aderiscano al matrimonio. A ben vedere, è lo sguardo maschile riposto su Jo a definirla a seconda delle versioni: viene costretta alla norma del tempo, come conferma la proposta di Laurie, e alle volte mostra una trasformazione educativa da ragazzina indisciplinata a giovane donna desiderabile.

Se l'atteggiamento maschile di Jo non manca di manifestarsi nel romanzo, il *gender-play* del fumetto dedica ampio spazio al conflitto interiore del personaggio, costretto a tenere nascosto il suo orientamento affettivo fino alla fine. Nel fumetto, Jo rifiuta diverse proposte sentimentali e riflette con disagio sul bacio inaspettato ricevuto da Laurie, interrogandosi sul motivo per cui lui non abbia rivolto le proprie attenzioni alle sorelle: «What was he thinking?! Why did he have to kiss me? Why couldn't he

<sup>31</sup> Va ricordato che Alcott fu poi costretta dall'editore a costringere il personaggio di Jo a trovare marito nel secondo libro, pena la pubblicazione del sequel del primo volume. Non sorprende infatti che i lettori siano rimasti delusi e perplessi quando Jo sceglie di sposare un intellettuale tedesco, il prof. Behr.

<sup>32</sup> L. M. Alcott cit. in Margolin, «*Little Women*»: *The Tragedy* cit., p. 18, trad. mia.



have kissed Meg? Or someone who *wanted it*»<sup>33</sup> dichiara Jo nel fumetto. Con il procedere della narrazione, Jo si interroga costantemente sulla propria identità affettiva, avviando profonde riflessioni di natura psicologica e allo stesso tempo affronta il dilemma di rivelare o meno il proprio segreto, consapevole delle possibili conseguenze:

But this is the world we live in, one in which not all men and women are created equal. People are still prejudiced against others, whether for the color of their skin, the shape of their bodies, the beliefs in their gods, or the love in their hearts. Why can't everyone just accept everyone for who they are? I want to tell Laurie the truth, but I'm scared to, just like I'm scared to tell my family. Maybe one day... but not today.<sup>34</sup>

Il tutto si conclude poi con una sorprendente rivelazione finale (Fig. 1).

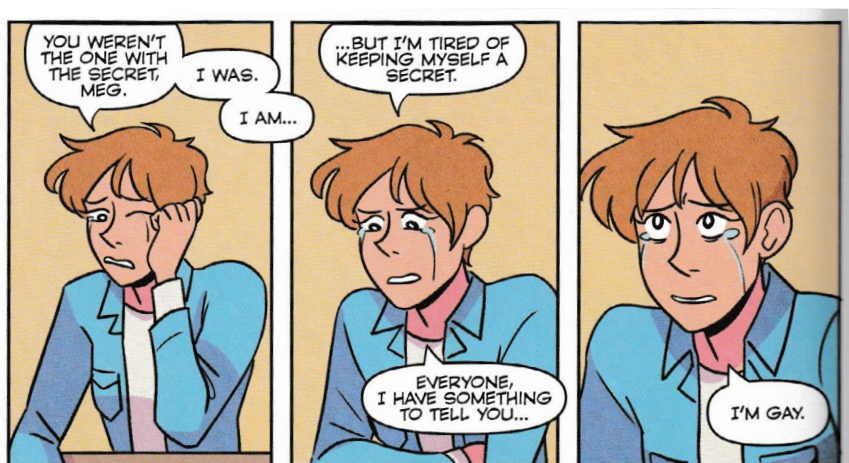


Fig. 1: R. Terciero, B. Indigo, *A Modern Retelling of "Little Women"*. Meg, Jo, Beth, and Amy, *Little, Brown and Company*, New York-Boston 2019, tavola dal cap. 18, dettaglio: Jo rivela alla famiglia i suoi sentimenti.

<sup>33</sup> R. Terciero e B. Indigo, *A Modern Retelling of Little Women: Meg, Jo, Beth and Amy*, Little, Brown and Company, New York-Boston 2019, np. (ultima pag. del cap. 11) [«Ma cosa gli passava per la testa?! Perché ha dovuto baciare proprio me? Perché non ha baciato Meg? O qualcuno che lo volesse davvero?», trad. mia].

<sup>34</sup> *Ibidem* [«Ma questo è il mondo in cui viviamo, dove uomini e donne non sono tutti uguali. La gente è ancora piena di pregiudizi, sia per il colore della pelle, la forma del corpo, le proprie credenze religiose, o l'amore che portano nel cuore. Perché non possiamo semplicemente accettarci per quello che siamo? Vorrei dire la verità a Laurie, ma ho paura, proprio come ho paura di dirlo alla mia famiglia. Forse un giorno... ma non oggi», trad. mia].

Nel fumetto, il coming out di Jo è seguito da un gesto di comprensione da parte della madre, evocando la figura amorevole di 'Marmee' (il soprannome affettuoso con cui le figlie si rivolgono a Margaret March), così come è delineata da Alcott. In questo passaggio, la madre rassicura Jo, ribadendo che l'affetto materno è incondizionato e permane al di là di ogni circostanza: «Jo, why did you had to hide it from us? Josephine March, you are my daughter and I will love you, no matter what»<sup>35</sup>. Rievocando il tono moraleggiante del romanzo, il fumetto in questo caso conserva una certa coerenza con la rappresentazione della figura materna. Nella versione proposta da Alcott, Marmee incarna una visione progressista della femminilità, equilibrando armoniosamente affetto e disciplina. La sua guida incoraggia le figlie a perseguire le proprie aspirazioni personali, anziché relegarle a ruoli domestici tradizionali. A ben vedere, il fumetto insiste molto sul conflitto interiore del personaggio di Jo a cui Terciero affida lunghe e profonde riflessioni, raccolte nel suo diario (pagine che si alternano alle immagini), in cui condivide con i lettori la sua omosessualità e la sua preoccupazione nel timore che la famiglia possa non approvare.

Nonostante l'evidente necessità di riscrittura, le analogie più o meno disanalogiche con il romanzo sono numerose. Il fumetto si apre con la discussione sull'assenza di regali per Natale ricordando la famosa citazione dell'incipit alcottiano: «Christmas won't be Christmas without any presents».<sup>36</sup> Proseguendo nella lettura del fumetto ci si accorge immediatamente di una prima variazione: le sorelle ricevono una email da parte del padre e, a scapito della versione originale, l'ambientazione non è Concord ma una New York contemporanea. L'incipit del *graphic novel* si conclude poi con un'ulteriore alterazione: Meg costringe una riluttante Jo ad accompagnarla ad una festa di Capodanno.

Il fumetto, tuttavia, non manca di affrontare momenti drammatici, come la malattia di Beth, che nella versione di Terciero e Indigo viene reinterpretata come una diagnosi di leucemia, costringendola a sottoporsi a chemioterapia (Fig. 2).

<sup>35</sup> Ivi, np. (cap. 18) [«Jo, perché dovevi tenercelo nascosto? Josephine March, sei mia figlia e ti amerò, qualunque cosa accada», trad. mia].

<sup>36</sup> Alcott, *Piccole donne* cit., [«Senza regali il Natale non sarà un vero Natale» loc. 30].

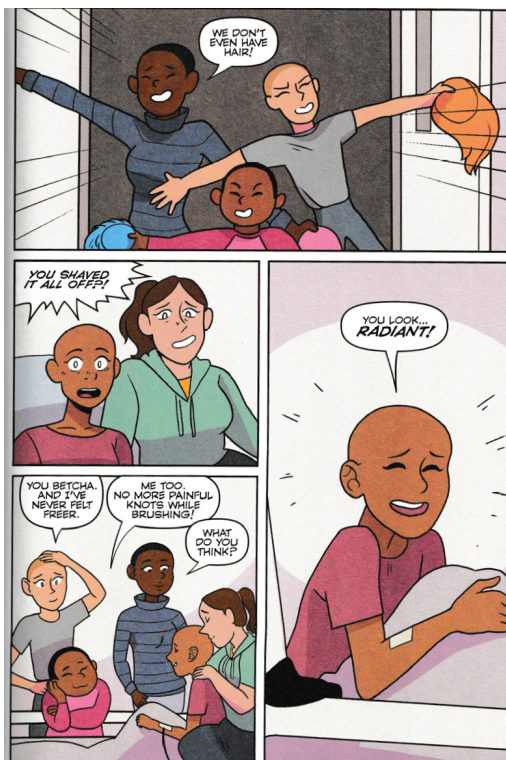


Fig. 2: R. Terciero, B. Indigo, *A Modern Retelling of “Little Women”*. Meg, Jo, Beth, and Amy, Little, Brown and Company, New York-Boston 2019, tavola del cap. 14: Le sorelle March scoprono la diagnosi di Beth.

I punti di contatto con il romanzo proseguono nella celebre scena del taglio dei capelli di Jo: nell’opera di Alcott, Jo decide di vendere i propri capelli per raccogliere denaro necessario a finanziare il viaggio della madre, che è costretta a partire per raggiungere il padre, ferito al fronte durante la Guerra Civile. Il fumetto reinterpreta questo momento trasformandolo in un gesto collettivo di solidarietà, con Jo e le sue sorelle che si radono i capelli per sostenere Beth durante le cure: «Our sister is in pain and scared, and I felt so helpless, so Beth needs to know I’m there for her, no matter cancer»<sup>37</sup>, afferma Jo dopo un radicale taglio di capelli, seguita da Meg e

<sup>37</sup> Terciero e Indigo, *A Modern Retelling of Little Women* cit., np. (cap. 15) [«Nostra sorella sta soffrendo e ha paura, e io mi sento così impotente. Beth deve sapere che ci sono per lei, indipendentemente dal cancro», trad. mia].

Amy. L'attenzione del fumetto per le conseguenze fisiche della chemioterapia è evidente sia attraverso le riflessioni di Beth sulla trasformazione del suo aspetto (Fig. 3), sia grazie ai toccanti disegni di Bre Indigo, che aprono una finestra sulla realtà dei giovani pazienti oncologici, offrendo uno spaccato sulle paure e le sfide legate alla malattia. Scrive Jo sul suo diario:

We live in the 21st century – how can we not have cur for cancer yet? We can talk instantaneously to people on the other side of the globe and we can fly to the moon and send satellites to the far reaches of space – so why don't we have a cure for the disease. Why does life has to be this hard? At least for kids. Beth is an innocent. She shouldn't have to suffer this.<sup>38</sup>

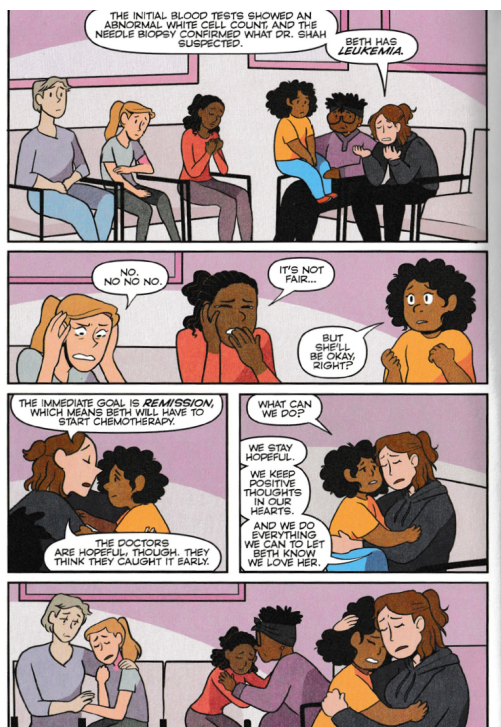


Fig. 3: R. Terciero, B. Indigo, *A Modern Retelling of "Little Women"*. Meg, Jo, Beth, and Amy, *Little, Brown and Company, New York-Boston 2019*, tavola del cap. 15: *Le sorelle fanno visita a Beth*.

<sup>38</sup> Ivi, np. (ultima pag. cap. 14) [«Viviamo nel XXI secolo: come è possibile che non abbiamo ancora una cura per il cancro? Possiamo comunicare istantaneamente con chiunque dall'altra parte del mondo, volare sulla Luna e mandare satelliti ai confini dello spazio... eppure non riusciamo a sconfiggere questa malattia. Perché la vita deve essere così dura? Almeno per i bambini. Beth è innocente: non dovrebbe soffrire così», trad. mia].

È chiaro che nel *graphic novel* la malattia di Beth viene rappresentata attraverso un forte coinvolgimento emotivo. Il contrasto tra i progressi tecnologici del ventunesimo secolo e l'incapacità di trovare una cura per il cancro accentua l'impossibilità di sconfiggere la malattia, elementi che il fumetto comunica efficacemente attraverso il suo formato visivo con immagini evocative e che contribuiscono a intensificare l'impatto emotivo. In questo modo, la malattia di Beth diventa non soltanto un tema centrale nella narrazione, ma anche un'occasione per suscitare nei giovani lettori una riflessione sul significato della malattia e della sofferenza.

#### 4. Conclusione

Benché il fumetto abbia suscitato opinioni contrastanti per la decisione di proporre un testo per ragazzi che, coraggiosamente, affronta temi potenzialmente troppo delicati per essere trattati nel fumetto (come le conseguenze della malattia e le problematiche di genere), questa versione *graphic novel* si configura come un racconto di formazione per i lettori. Nel rendere la storia più accessibile e coinvolgente per un pubblico contemporaneo, Terciero e Indigo dimostrano notevole talento. Il racconto delle piccole donne e delle loro problematiche adolescenziali vengono messe in scena nelle nuvole di dialogo, mentre le illustrazioni di Indigo proiettano l'immagine di una New York soltanto abbozzata ma estremamente efficace. È importante sottolineare che, pur discostandosi in parte dalla versione originale, gli autori hanno ripetutamente evidenziato come questo *graphic novel* non debba essere accessibile a tutti. Come sostiene Terciero: «If everyone gets their version of *Little Women* and their representation of *Little Women*, then I am not going to feel ashamed for bringing representation of girls of color and mixed families or the LGBT community, because for the people who need it, it's going to be so important to them. For the people who don't need it, they don't have to read it».<sup>39</sup> Nel caso del *graphic novel* non si tratta, contrariamente a quanto può apparire, di un adattamento inefficace bensì di una rivisitazione in veste grafica che trascende la semplice esaltazione della componente narrativa a scapito di quella visiva e si propone piuttosto di modernizzare il romanzo del 1886 per gli adolescenti del 2019.

<sup>39</sup> L. Gandhi, *This Graphic novel is a Modern Retelling of "Little Women" and features a blended family*, «NBC News», 24 febbraio 2019: <https://www.nbcnews.com/news/nbcblk/graphic-novel-modern-retelling-little-women-features-blended-family-n973586>. [«Ognuno può avere la propria versione di *Piccole donne* e il proprio modo di identificarsi nei personaggi. Per questo non mi sento in colpa per aver incluso ragazze di colore, famiglie miste o membri della comunità LGBT. Per chi ne ha bisogno, sarà molto importante, chi invece non ne ha bisogno, semplicemente non è obbligato a leggerlo», trad. mia].

Per un'opera destinata a segnare una tappa importante nella letteratura per l'infanzia, come *Piccole donne*, resta da chiedersi se sia necessario continuare ad adattarla con stravolgimenti che mirano a proporre un'immagine affine, ma allo stesso tempo diversa, rispetto a quella che Alcott aveva originariamente espresso. Per contro, alla luce delle recenti riscritture, appare legittimo chiedersi se le sorelle March possano realmente offrire un contributo rilevante alle giovani lettrici del 2019. Quel che si è voluto sin qui tratteggiare è che la versione *graphic novel* di Terciero e Indigo, *A Modern Retelling of Little Women*, enfatizza l'assoluta modernità del romanzo di Alcott: le difficoltà del processo di crescita e il costante conflitto tra l'identità personale e le aspirazioni future. Nel contesto attuale, la trasposizione di Terciero e Indigo risulta estremamente moderna e dimostra come le vicende delle sorelle March, rivissate e aggiornate, possano essere rilevanti anche nel 2019. Se è vero che «I classici si riconoscono per la loro capacità di trasmettere qualcosa in epoche diverse da quella in cui sono stati scritti»,<sup>40</sup> il *graphic novel* di Terciero e Indigo inscena una sapiente sovversione dei meccanismi di genere e razza, trasportando le protagoniste alcottiane in una New York del ventunesimo secolo e invitando i giovani lettori di oggi a rivedere la storia confrontandosi con le difficoltà del nostro presente.

<sup>40</sup> L. Minutilli, *“Piccole Donne” oltre il tempo e il genere*, «Limina: Camera Oscura», 2020: <https://www.liminarivista.it/camera-obscura/piccole-donne/>.







## Testi e testimonianze di critica letteraria

1. *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di Edoardo Esposito
2. Virna Brigatti, *Diacronia di un romanzo: Uomini e no di Elio Vittorini (1944-1966)*
3. *I modernismi delle riviste*, a cura di Caroline Patey e Edoardo Esposito
4. Giuseppe Carrara, *Il chierico rosso e l'avanguardia: poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*
5. *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, a cura di Gianni Turchetta e Edoardo Esposito
6. *Roman Jakobson, linguistica e poetica*, a cura di Stefania Sini, Marina Castagneto e Edoardo Esposito
7. Edoardo Esposito, *Indagini sul Novecento*
8. *Con i buoni sentimenti si fanno brutti libri? Etiche, estetiche e problemi della rappresentazione*, a cura di Giuseppe Carrara e Laura Neri
9. Riccardo Corcione, *Tempo della fine e fine del tempo. Poesia, teatro e pensiero nell'ultimo Giudici*
10. Simone Carati, *Il mondo là fuori. Narrazione, esperienza, scrittura*
11. *Andrea Suverato, Finzioni testimoniali. Scritture in un tempo infestato*
12. *Giuseppe Raimondi. La centralità di un "outsider" bolognese*, a cura di Filippo Milani
13. *«Il nome di un'atroce malattia». Forme e rappresentazioni della borghesia italiana (1929-1982)*, a cura di Silvia Cucchi e Gloria Scarfone
14. Silvia Gianni, *Storie di voci collettive. Morfologia del graphic novel di reportage*
15. Stefano Ballerio, *Il volo e «tutto il resto». Lettura di Staccando l'ombra da terra di Daniele Del Giudice*
16. *Dov'è la letteratura? Circolazione, istituzioni, rapporti di forza*, a cura di Ferdinando Amigoni, Silvia Baroni, Federico Bertoni, Gabriele D'Amato, Luca Diani, Guido Mattia Gallerani, Donata Meneghelli, Vanessa Pietrantonio, Beatrice Seligardi
17. *Giovanni Giudici e i libri degli altri*, a cura di Simona Morando e Francesca Santucci

Nel corso dei secoli, i testi letterari hanno cercato di conquistarsi un posto duraturo nel pantheon dei “classici” attraverso diverse strategie, tra queste l’adattamento in immagine fissa, ossia in libri illustrati, fumetti, graphic novels. I saggi raccolti in questo volume vogliono prendere in esame questa particolare forma di trasposizione, generalmente poco trattata, attraverso una varietà di approcci che spaziano dalle riflessioni di natura teorica all’analisi di mercato e del mondo editoriale, fino al close reading di casi di studio che coprono un vasto arco temporale.

**Silvia Baroni** è Ricercatrice Tenure Track in Critica letteraria e Letterature comparate presso il dipartimento di Civiltà antiche e moderne dell’Università degli Studi di Messina. Le sue ricerche vertono: sul rapporto tra arti visive e letteratura, in particolare sulla relazione verbo-visiva nei libri illustrati (XIX-XXI secoli), anche attraverso il paratesto, l’epitesto e gli archivi; sulla materialità della letteratura; sulla storia della critica letteraria; sulla *crime fiction* italiana contemporanea.

**Chiara Battisti** è Professore Associato di Letteratura Anglo-Americana presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell’Università di Verona. I suoi interessi di ricerca comprendono studi sulla disabilità e *Health Humanities*; letteratura della crisi; intermedialità (in particolare, adattamenti dal testo al film e dal testo alle narrazioni grafiche); fashion studies; diritto e letteratura/cultura. In questi ambiti, è autrice di numerose pubblicazioni e saggi.

**Fabio Forner** è professore associato di letteratura italiana all’Università di Verona; è inoltre direttore, con Corrado Viola, della rivista «Epistolographia», socio corrispondente del Centro di studi muratoriani, nonché del Centre de correspondance et de journaux intimes des XIXe et XXe siècles (Brest, Francia). Fra le sue principali aree di ricerca, oltre all’epistola come genere letterario e come mezzo di comunicazione, si mette in rilievo anche la tradizione manoscritta e a stampa delle opere di Petrarca, tema sul quale ha pubblicato numerosi contributi.

[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)



Euro 39,00