



Note su fumetto e imitazione storica. Parodia, allegoria, memoria

di Alessandro Scarsella

Un'allegoria oratoria

Come risulta implicito a ogni indagine critica sul fumetto, il primo ostacolo che occorre affrontare è l'ampiezza del *corpus* quale si propone a dispetto del tentativo di fissare un canone accettabile.

La dimensione internazionale prima, oggi globale del fumetto, e il configurarsi di strategie di rinnovamento dei suoi linguaggi a contatto da una parte con le estetiche generate da linguaggi concorrenti, in particolare del cinema e della pubblicità, dall'altra con gli imperativi della digitalizzazione, determina tuttavia la necessità di precisare, attraverso la lettura dei testi e dei contesti, le linee di riferimento per un metadiscorso sul fumetto che possa renderlo oggetto di una conoscenza ulteriore e che non si arresti ai dati della ricezione e alla dispersione inevitabile, giacché insita nell'atto della fruizione.

Due aspetti sono quelli che contraddistinguono immediatamente l'estetica del fumetto: l'allegoria e la parodia. Per parodia si intende la tendenza alla riscrittura e al rapporto di dipendenza con un ipotesto che porta allo scoperto le origini del fumetto nell'illustrazione e nella caricatura. Nell'illustrazione c'è il testo come nella caricatura c'è il ritratto; in entrambi i casi l'esemplare è soggetto a un procedimento di restrizione-deformazione, sebbene l'ontologia e le finalità dei due generi siano diverse: nella caricatura suscitare il sorriso verso l'esaltazione dei difetti del prototipo; nell'illustrazione guidare il lettore all'interno di uno o più livelli di lettura del testo. Nella lettura del fumetto si può dire, approssimativamente e semplificando, che il rapporto con la realtà si propone sempre allusivo e indiretto, giacché mediato dall'elaborazione di modelli anteriori recepiti come esemplari. Dalla caricatura può nascere un nuovo stereotipo, funzionale come modello e come indicatore a sua volta parodistico.

Esaminiamo una sequenza di immagini allo scopo di esplicitare quanto asserito:

- Yellow Kid (vedi illustrazione n. 1 a p. 70), personaggio costruito sulla caricatura etnica (vedi illustrazione n. 2 a p. 70);
- una caricatura di personaggi del mondo giornalistico americano (vedi illustrazione n. 3 a p. 70) che sfrutta lo stereotipo del tipo caricaturale del "pericolo giallo";
- Pubblicità dimostrativa di un costume o "maschera" di ragazzo "giallo" (vedi illustrazione n. 4 a p. 72).



Alessandro Scarsella

Si tratta quindi di un'intersezione complessa, sebbene visibile a occhio nudo, fondata sul riuso dello stereotipo pre- e *post*-esistente di cui va tenuto conto non tanto nei suoi lineamenti specifici, quanto come orizzonte del linguaggio del fumetto orientato in primo luogo su destinatari multipli e variabili in funzione del tempo, e reso possibile nell'ambito dell'interazione tra i singoli media, nell'ambiente beninteso mass-mediale in cui si riscontrano nei singoli linguaggi comportamenti analoghi¹.

Il rapporto allegorico del fumetto con la realtà si fonda su queste premesse che tuttavia allontanano le figure dalle contrapposizioni binarie inerenti alla matrice logica del modo allegorico, per trasferirle nell'articolazione di senso enigmatico dell'allegoria oratoria. Enigmatico solo in apparenza, giacché basato su un'organizzazione predefinita dal sistema della cultura (valori storici, aspetti giuridici, posizioni religiose). Questo raro concetto settecentesco², pertinente a una verità espressa solo a metà, giacché l'altra metà sembra sostenersi da sé solidamente, in forza di un sistema di implicazioni soggiacenti e di valori artistici condivisi dal pubblico, aiuta a comprendere l'estetica del fumetto in forza del suo principio di sospensione del mandato didattico e moraleggiante dell'allegoria, a favore di un decorativismo ludico e di un effetto meraviglioso e divertente nella misura in cui consentito dal retroterra acquisito.

I supereroi del fumetto per esempio, e lo si asserisce traendo spunto dalle definizioni del Batteux (tra senso figurato, imitazione storica ed effetti del *merveilleux*), sono sì portatori di moralità ma sono in primo luogo degli attanti, i protagonisti di una pantomima o di un balletto il cui esito di scontata affermazione compone quadri drammatici e apre spiragli su dettagli sorprendenti e gratificanti, in cui i generi, i registri, gli stili e le fonti stesse possono agevolmente ibridarsi.

4

Costume di carnevale da cinese.



5

Copertina del numero 4 di "U.S. Navy" del 1973 edito da Bianconi.





Ambigue eredità del romanzo storico

Latore di una verità sempre monca e corrispondente alla linea di pensiero dominante, il linguaggio del fumetto di consumo può apparire deludente dal punto di vista delle posizioni ideologiche predefinite e strutturate nel loro profilo minimo, in verità impacchettate. Questo avviene in particolare quando l'oggetto di rappresentazione implica quadri storici di grande momento. Ma si tratta di uno schematismo funzionale alla dimensione estetica occupata e soprattutto al *target* di riferimento.

Si pensi ai fumetti di guerra distribuiti in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta, quindi in un periodo di rilettura dei fenomeni in chiave retrospettiva e talora decostruttiva.

Proponendosi immediatamente come un fattore connesso all'attualità della satira in cui il fumetto si colloca, il rapporto con la storia risente di queste attitudini, nonché dell'elasticità del fumetto a piegarsi alle configurazioni di genere provenienti dalla letteratura e dal cinema. Si tratta spesso di prodotti di importazione-traduzione di *album* anglosassoni, a partire dai "Super Eroica", Editoriale Dardo, derivati dalle Fleetway Publications³, si tratta quindi una guerra mondiale, la Seconda, vista con l'angolazione geopolitica legittimata in quanto risultante dallo scacchiere di vincitori e vinti, e dalla rispettiva collocazione sul piano morale delle forze in campo. Sebbene il lettore destinatario sia preferibilmente adulto, l'angolazione è priva di una riflessione retrospettiva. Si può pensare che i "Super Eroica" e quindi, a ruota, le altre serie Bianconi, in particolare la produzione italiana di "U.S. Army" (1968-1972) e "U.S. Navy" (1969-1972) sia rivolta a lettori nati negli anni Quaranta. La cronologia stessa sembra indicare l'esaurimento di interesse a fronte di istanze di partecipazione alla storia e alla politica suscitate dai fermenti del '68. Quindi di una necessità di rilettura che non poteva limitarsi a un approccio manicheo o a suggestioni cinematografiche di impatto automatico. Vedi l'icona frontale di Vittorio Gassman, soldato della Grande Guerra nel film eponimo di Mario Monicelli (1964), prestare il volto cartellonistico alla copertina (vedi illustrazione n. 5 a p. 72).

La componente erudita del disegno di Hugo Pratt, sembra avere a questo punto del cammino ormai campo libero nel soffermarsi sulle particolarità specifiche delle divise, delle armi, dei mezzi corazzati. Notevole l'apporto del veneziano Vladimiro Missaglia (1933-2008) quindi, e maggiormente, Ferdinando Tacconi (1922-2006)⁴. La collaborazione di Tacconi con Gino D'Antonio (1927-2006), sceneggiatore attivo a suo tempo anche con Fleetway Publications, sembra indirizzarsi a partire dalla seconda metà degli anni Settanta verso ricostruzioni storiche motivate da un impegno di ricerca e con finalità didattiche esplicite, sebbene di speciale spessore perché esente dalle istanze dell'alfabetizzazione storica di massa⁵. Il periodo storico prescelto, dalla conquista del West alla Seconda Guerra Mondiale, non esula da più ampie sinossi a partire dalla storia delle scoperte geografiche, o altri lavori della *Histoire de France* in più volumi⁶.

Alla Prima Guerra Mondiale, su sceneggiatura di D'Antonio, Tacconi dedica la ricostruzione parodistica, nel senso sopra indicato, ma nondimeno storica, dell'*Uomo del Deserto*⁷, nella stessa cornice dei *Sette pilastri della saggezza* di



Alessandro Scarsella

Thomas Edward Lawrence. La figura di Tacconi interessa notevolmente, nella misura in cui si assiste nella sua produzione a un'oscillazione tra l'assunzione del dato esotico presente nel materiale storico a tutto campo, e il tentativo di traduzione in immagini delle cronologie annalistiche degli eventi e dei processi temporali. La disinvoltura effettivamente apolitica con cui si attraversano le epoche, le diverse ideologie rappresentate da editori ora cattolici ora di ispirazione antitetica, tra il sacro quindi e il profano, e i generi stessi, riguarda prioritariamente i disegnatori di maggior talento⁸.

Mentre, volendo ritornare sul tema di riflessione portante, non è possibile non rinvenire nelle serie di nudo femminile della Erregi la crasi tra romanzo pornografico e materia storica a copertura totale delle epoche, dall'Impero Romano di "Messalina", alla Germania nazista di "Hessa", non senza un riferimento post-coloniale con "Jungla". Forme di rappresentazione e narrazioni trasgressive vanno qui interpretate per quello che effettivamente esprimono, al di là del loro aspetto selvaggio e dell'effetto volgare: ovvero l'evasione della realtà attraverso il rifiuto del tempo storico presente. Nel *corpus* immenso un filo conduttore è il rapporto sempre costante con il cinema e ancora, solo come uno degli esempi possibili, il riuso nel fumetto Erregi del volto e della figura di Gassman-"Belfagor" a sfondo parodistico fiorentino e rinascimentale, dedotta da *L'arcidiavolo*, film di Ettore Scola del 1966, che traeva a sua volta spunto dalla novella di Machiavelli.

Novella grafica e imitazione storica

Isolato dalla deriva del consumo ma anche, contemporaneamente, dagli imperativi vantaggiosi e senza dubbio formativi del "mercato", il *graphic novel* puntualizza l'autonomia artistica del fumetto, ristabilendo un rapporto gerarchico tra gli autori e un pubblico più competente sì, però più ristretto, e soppiantando l'appiattimento al pensiero dominante e al gusto prevalente dei lettori con le prefazioni dei docenti universitari. Nel *graphic novel* o *comic book* la priorità della rielaborazione storica non rappresenta solo una risposta all'invadenza della *fantasy*, bensì un'occasione di impegno ulteriore e una sfida alla spettacolarizzazione della storia stessa mettendo in atto i procedimenti parodistici e allegorici sopra indicati⁹. Anche qui, e nonostante la maggiore selezione all'origine dei prodotti, il *corpus* da assumere in vista di possibili analisi e interpretazioni appare troppo ampio. Per cui, e provvisoriamente, il tipo di indagine a campione e soffermata sulle prominenze più attuali, è quella che può consentire ipotesi limitate ma concrete.

Si è assistito per esempio e si assiste, in ragione dello scoccare del centenario, della riscrittura a fumetti di episodi della Prima Guerra Mondiale. Una costante del nuovo approccio sembra essere il privilegiare la dimensione autobiografica e nell'avvicinamento al documento, più che all'evento, e nell'acquisizione delle immagini fotografiche come *cliché*, e nella trasposizione di lettere e diari dei soldati al fronte¹⁰. Mentre prende atto del lungo lavoro storiografico di recupero delle testimonianze allo scopo di mostrare l'altra faccia



della Grande Guerra, questa tendenza acquisisce nel documento stesso un plusvalore estetico non indifferente.

In *Il folle volo*, di Samuela Cerquetella su testi di Fabrizio Capigatti, la rappresentazione del protagonista risente di necessità di stilizzazione che ne attenuino la componente retorica fortemente incrostata. Il tipo di sequenza dal ritratto autografato dello scrittore (vedi illustrazione n. 6 in questa pagina), all'interpretazione lineare in controparte, sebbene con la medesima posa malinconica, di Mario Sironi nell'affresco dell'Aula Baratto di Ca' Foscari (Venezia), (vedi illustrazione n. 7 in questa pagina), alla resa grafica essenziale di Cerquetella (vedi illustrazione n. 8 in questa pagina), conferma i termini del processo, che già conosciamo, di trasmissione fluide delle icone.

All'interno di questo "fumetto storico", che adotta dunque dispositivi di imitazione storica ben congegnati, gli autori inseriscono due facsimili sia dei volantini lanciati da D'Annunzio durante il volo su Vienna del 9 agosto 1918, sia della lettera autografa lanciata su Venezia¹¹; gli stessi che si ritrovano nell'appendice documentaria che occupa un terzo del volume, mettendo non solo in vista le fonti e le immagini alle quali si è attinto, ma anche aggiungendo una componente illustrativa e didattica forse non necessaria.

6

Dettaglio di ritratto fotografico di Gabriele D'Annunzio.

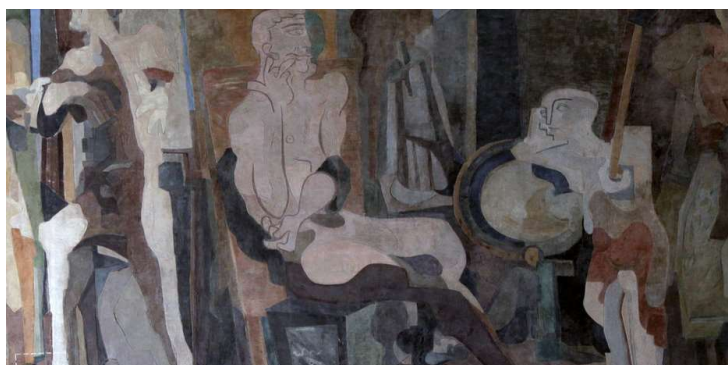


8

Il folle volo. D'Annunzio e l'incredibile impresa sui cieli di Vienna, sceneggiatura di Fabrizio Capigatti e disegni di Samuela Cerquetella, Jesolo Lido, Edizioni del Vento, 2008.

7

Affresco di Mario Sironi nell'Aula Baratto di Ca' Foscari.





Alessandro Scarsella

Biografia e copertura grafica della memoria storica

Un ultimo esempio recente e in qualche modo compendiario delle tendenze finora individuate, ma forse più originale è il *comic book* di Scarnera su Primo Levi¹².

Buona parte delle vignette di Scarnera sono desunte da fotografie abbastanza note dell'autore di *Se questo è un uomo*, scattate nel corso di interviste e *reportage*, come riconosciute dal lettore (vedi illustrazioni 9-12 a p. 78). La seconda mano e il riuso del ritaglio di giornale come base per il disegno è procedimento familiare al Buzzati del *Poema a fumetti*, che riutilizzava questi frammenti come tessere di un mosaico di gemme staccate dalla loro sede e ricollocate a determinare l'effetto polifonico della sua narrazione. Buzzati però preferiva attingere alle immagini pubblicitarie, al fotoromanzo, alla pornografia; mentre, secondo il principio di imitazione storica che si è cercato di delineare per sommi capi, Scarnera "pesca" all'interno di un archivio consacrato alla memoria del *secolo breve*.

La chiave ricostruttiva del *graphic novel* di Scarnera approda però ad altri livelli di riscrittura, non solo replicando il ritratto di Primo Levi, come scrittore-icona del Novecento, tema che resta sullo sfondo di tutta la vicenda, ma anche attuando una copertura grafica quasi totale del materiale narrativo e del suo contesto biografico e storico. Questo registro approda all'assorbimento delle copertine delle prime edizioni delle opere di Primo Levi, con un gesto significativo e pressoché inedito. Si tratta di un passo in avanti rispetto alla curiosità storica costituita dalla riproduzione del facsimile. Ridisegnare la copertina di un libro vuol dire ammetterne l'irripetibilità come oggetto grafico latore di una testimonianza e di un essere al mondo. Nella seconda mano e nel riuso citazionale del paratesto si impone valore aggiunto fondato sull'affettività (bibliofilia) e sulla coscienza culturale (bibliografia), che tuttavia non può prescindere dalla centralità dell'immagine e dalla sua interazione con la ricezione dei testi. Nella fattispecie dell'opera di Primo Levi, anche le copertine dei suoi libri mettono in gioco una riflessione drammatica e decisiva nella sua volontà di stabilire dei principi, partecipando quindi dell'onda di irradiazione provocata dall'autore torinese e dal suo itinerario incrociato tra dimensione pubblica e tragedia privata.

Riemergendo a sprazzi, con *flash-back* e analessi descrittive, la Shoah resta sullo sfondo non solo per lo specifico biografico indissolubile di Primo Levi, ma anche come dolente sistema di decodifica di una condizione esposta e umanamente precaria, estesa oltre i reticolati di Auschwitz, che prevede l'attraversamento di inferni ulteriori, dal terrorismo a nuove guerre su scala globale, dunque della memoria storica più recente. Rispetto a Spiegelman, che pure Scarnera saluta come maestro, il passo verso la metastoricità esula dalla tradizione della favola d'animali e quindi dalla proiezione inevitabilmente distopica dell'accadimento, dal momento che la chiave biografica sembra non consentire alcuno slancio verso il puro travestimento retorico più efficace (e a ben vedere essenzialmente corrispondente ai fatti). L'antropomorfismo biografico della novella grafica avvicina piuttosto Scarnera a Paco Roca, in particolare la precedente prova di Scarnera, *Diario di un addio*¹³, presentava notevoli affinità con *Arrugas* (2008), per la preponderanza dell'elemento biografico e autobiografico.





La trasfigurazione del doloroso declino paterno nella malattia e nella morte indica la matrice generazionale della successiva lettura di Primo Levi e della Shoah da parte del giovane artista, quindi una ricerca sul cammino dell'identità verso la morte intesa come esperienza collettiva o come la *via crucis* personale e intellettuale, che collega Primo Levi al padre dell'autore, e quindi all'autore stesso. Dal progetto biografico al fattore autobiografico ora latente ora a più riprese osservabile, il tipo di approccio di Scarnera sembra voler mediare con i linguaggi del fumetto tra la materia vissuta, in cui i testi stessi sono presentati come oggetti storici, la testimonianza e la ricezione simpatetica da parte del lettore.

¹ Cfr.: Marshall McLuhan, *Dal cliché all'archetipo. L'uomo tecnologico nel villaggio globale*, a cura di Giampiero Gamaleri, e-book s.n.t. (*From Cliché to Archetype*, New York, Viking Press, 1970).

² Charles Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe*, A Paris, Chez Durand, 1747: «Ci sono due forme di allegoria: una che si può chiamare morale e l'altra oratoria. La prima nasconde una verità, una massima, come fanno gli apologhi. Si tratta di un corpo che riveste un'anima. L'altra è una maschera che copre un corpo; non è affatto destinata ad avvolgere una massima, ma solamente una cosa che non si vuole mostrare che a metà o attraverso un velo» (p. 210, traduzione di chi scrive).

³ *The Fleetway Picture Library Index volume 1: The War Libraries*, Ed. by David Roach and Steve Holland, Book Palace Books, 2007.

⁴ *Storie di uomini in armi nei disegni di Ferdinando Tacconi* [illustrazioni originali in mostra a Cagliari], a cura di Fabrizio Lo Bianco; scritti di Sergio Toppi, Sergio Bonelli, Gino D'Antonio, Michele Medda, s.l., s.n., 2003.

⁵ Per cui vedi Gianna Marrone, *Il fumetto fra pedagogia e racconto. Manuale di didattica dei comics a scuola e in biblioteca*, Latina, Tunué, 2009.

⁶ *L'Histoire de France en bandes dessinées*, Paris, Larousse, 1978-1983, quindi a *L'Histoire du Far West* e de *Les Grandes Découvertes*. Cfr.: *La storia del West*, in 2 vol. (Milano, Mondadori, 1994) e *La seconda guerra mondiale*, in 8 vol., Milano, Bonelli 1989-1990.

⁷ Ferdinando Tacconi, Gino D'Antonio, *L'uomo del deserto*, Milano, CEPIM, 1977.

⁸ «Dalla metà degli anni '60 ho lavorato per Il Corriere dei Piccoli, poi ho lavorato per Barbieri quando negli anni '70 faceva le storie sexy tipo Isabella: mi piaceva disegnare tutte 'ste donnine, ma quando le pubblicazioni sono diventate troppo spinte io ho rinunciato» (Alberto Cassani, *Intervista a Ferdinando Tacconi*, <http://www.inkonline.info>, 2014).

⁹ Cfr.: Joseph Witek, *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*, Jackson, University Press of Mississippi, 1989, e la recensione di Ian Gordon, "But Seriously, Folks...": *Comic Art and History*, "American Quarterly", XLIII, 2, 1991, pp. 341-346; Annalisa Di Liddo, *Il graphic novel. Da Jack Jackson a Chester Brown: fumetto e riflessione storica*, "Acoma. Rivista Internazionale di Studi Nordamericani", VI, 38, 2009, pp. 92-107; Ludovica Longobardi, *Lo storico nella rete*, in *Ad limina, percorsi storiografici di frontiera*, a cura di Manfredi Merluzzi, Roma, Aracne, 2008, pp. 239-288.

¹⁰ Confronta il progetto pilota, risalente nella sua prima edizione al 1998 e al 2003/2004, oggi in due volumi di diversi autori, *Paroles de poilus, Lettres et carnets du front 1914-1918*, Paris, Soleil, 2013.

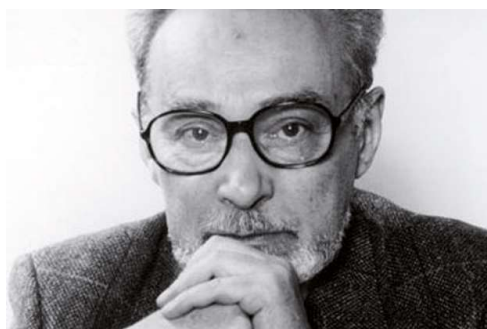
¹¹ Fabrizio Capigatti, Samuela Cerquetella, *Il folle volo. D'Annunzio e l'incredibile impresa sui cieli di Vienna, un fumetto storico*, Jesolo, Edizioni del Vento, 2008, pp. 71, 80, 106.

¹² Pietro Scarnera, *Una stella tranquilla. Ritratto sentimentale di Primo Levi*, Bologna, Comma 22, 2014.

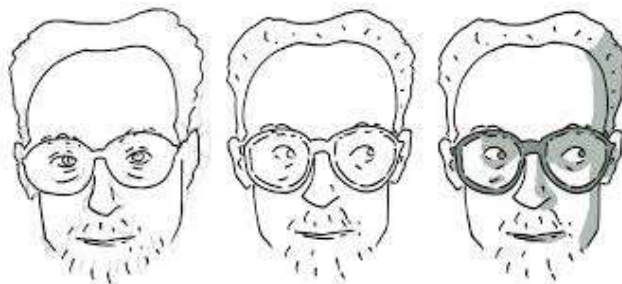
¹³ Pietro Scarnera, *Diario di un addio*, Bologna, Comma 22, 2010.



Alessandro Scarsella



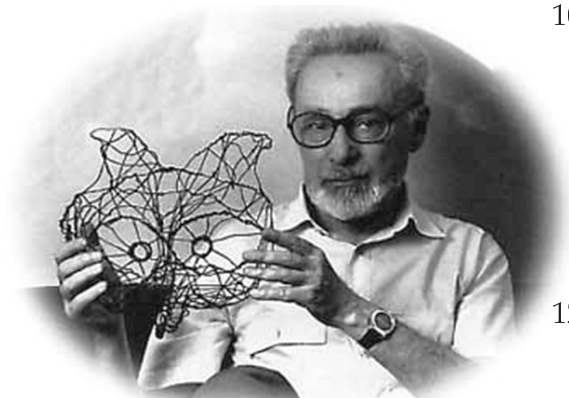
9



10



11



12

9 Primo Levi.

10 Ritratto di Primo Levi di Pietro Scarnera, in *Una stella tranquilla. Ritratto sentimentale di Primo Levi*, Bologna, Comma 22, 2010.

11 Copertina del libro *Una stella tranquilla*.

12 Primo Levi.

Alessandro SCARSELLA, critico letterario, nato a Roma 1958, insegna ora Letterature Comparete presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, è autore di studi di storia e teoria della letteratura, dagli umanisti all'età contemporanea. Redattore di "Rivista di Ermeneutica Letteraria", dedica particolare attenzione a ricerche sulle forme dell'immaginario letterario, alla narrativa e al romanzo, dal fantastico al realismo magico, curando raccolte di saggi di autori vari e pubblicando contributi su periodici e in atti di convegni nazionali e internazionali. Ha pubblicato nel 2008 l'antologia *Leggere la Costituzione*, con scritti del Presidente della Repubblica Italiana Giorgio Napolitano e del Sindaco di Venezia Massimo Cacciari. Co-curatore gli atti del convegno *La Caduta del Muro* (Bologna, 2011). Residente a Venezia dal 1983 ha pubblicato saggi sul mito di Venezia e studi su storia, letteratura e cultura veneziana, e i volumi *Le maschere Veneziane* (Roma, 1998), e *La Guida insolita di Venezia* (Roma, 2000, 2011) e *Venise Bouquin* (2016). Tra le sue monografie *Alessandro Baricco* (Firenze, 2003), *Giambattista Vico: A Short Introduction* (Milano, 2008). Ha pubblicato articoli e ricerche su Bellow, Bierce, Bontempelli, Buzzati, Calvino, Cristina Campo, Cervantes, Deledda, Kadare, Edith Wharton, Zanzotto *et alii*. Traduttore di *Giovane poesia inglese* (Venezia 1996; curato con Gregory Dowling), si occupa di traduzione poetica e di teoria e storia della traduzione. Ha collaborato con numerose voci alla *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, Ed. by Gaetana Marrone Puglia, New York, Routledge, 2006. Ha collaborato al Dizionario Einaudi (2011) della letteratura americana con le voci *Saul Bellow* e *Vladimir Nabokov*. È il responsabile e promotore delle molte iniziative del Laboratorio per lo Studio Letterario del Fumetto.