

Università Ca' Foscari Venezia  
Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati

## Dal gotico al fantastico Tradizioni, riscritture e parodie

a cura di  
Michela Vanon Alliata e Giorgio Rimondi

CAFO  
SCAR  
INA -

*Dal gotico al fantastico. Tradizioni, riscritture e parodie*

a cura di Michela Vanon Alliata e Giorgio Rimondi

LE BRICOLE

Collana del Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati  
Università Ca' Foscari Venezia

*Comitato scientifico ed editoriale*

Flavio Gregori (direttore)

Shaul Bassi

Olivier Bivort

Andreina Lavagetto

I testi pubblicati in questa collana sono soggetti a *peer reviewing*

Si ringrazia Sandra Zodiaco per il sostegno nella revisione delle bozze  
e nella compilazione dell'indice dei nomi

© 2015 Università Ca' Foscari Venezia

ISBN 978-88-7543-387-1

In copertina: *Schloss Neuschwanstein*, incisione, ca. 1901 © Corbis

Libreria Editrice Cafoscarina srl  
Dorsoduro 3259, 30123 Venezia  
www.cafoscarina.it

Prima edizione giugno 2015

## Indice

Introduzione	9
<i>I fantasmi dell'Io</i> MICHELA VANON ALLIATA	
1 " <i>Signs for Speech</i> " <i>Language Learning in Frankenstein</i> MARIA PARRINO	21
2 <i>Ianthe, Mina e le altre</i> <i>Le figure femminili nel Vampiro e in Dracula</i> ADA NEIGER	33
3 " <i>In a Glass Reflectively</i> " <i>Self-Conscious Parody in Le Fanu's</i> <i>The Room in the Dragon Volant</i> WILLIAM HUGHES	43
4 <i>Dracula</i> <i>The Abhuman, the Family, the Cemetery Guard</i> DAVID PUNTER	55
5 <i>Before Dracula</i> <i>Un frammento postumo di Bram Stoker</i> CARLO BORDONI	65
6 " <i>As if looking through a badly made window</i> " <i>A Late Victorian Gothic Reading of Dr Jekyll and Mr Hyde</i> JEAN-PIERRE NAUGRETTE	75

6	<i>Dal gotico al fantastico. Tradizioni, riscritture e parodie</i>	
7	<i>The Blood Stain and the Rising Sun Lubricator Parody and Burlesque in The Canterville Ghost</i> MICHELA VANON ALLIATA	89
8	<i>Il gotico a bordo Storie di mare e di persecuzione in Collins, Conrad e Forster</i> MARIACONCETTA COSTANTINI	103
9	<i>Luces y sombras en los albores del siglo XIX La novela gótica en España</i> MIRIAM LÓPEZ SANTOS	117
10	<i>Gótico rioplatense: Eduarda Mansilla</i> JIMENA NÉSPOLO	131
11	<i>Visione e narrazione Due esempi di fantastico letterario</i> GIORGIO RIMONDI	143
12	<i>Riscritture di Poe nella historieta argentina Ricezione del gotico e del fantastico in America latina</i> ALICE FAVARO	157
13	<i>Vampire e vampiri nel cinema di Jesús Franco</i> FRANCESCO CESARI	175
14	<i>L'Anglais décrit dans le château fermé Omaggio e parodia del gotico in de Mandiargues</i> DELPHINE GACHET	191
15	<i>Modi del fantastico tra etnografia e tecnoscienza Il Congo di Crichton e Sánchez Piñol</i> KATIUSCIA DARICI	205

	<i>Indice</i>	7
16	<i>Manzoni, Guerrazzi, Tenca Ricezione del gotico e resistenze al fantastico in Italia</i> ALESSANDRO SCARSELLA	215
17	<i>Orrori d'inchostro Riprese del gothic in Landolfi e Mari</i> PATRIZIA FARINELLI	229
18	<i>Estetica della paura e riflessioni sulla società Il legato di Romolo Runcini</i> GIUSEPPE PANELLA	241
	Postfazione <i>Le dimensioni dell'inquietudine</i> GIORGIO RIMONDI	255
	Appendice	
	<i>Aldous Huxley, uno scrittore per due culture</i> ROMOLO RUNCINI	265
	<i>Bibliografia di Romolo Runcini</i> a cura di CARLO BORDONI	270
	Note sugli autori	273
	Indice dei nomi	278

*Riscritture di Poe nella historieta argentina  
Ricezione del gotico e del fantastico  
in America latina\**

ALICE FAVARO

In America Latina il fantastico è uno dei generi letterari maggiormente diffusi, ma si diversifica in base all'area geografica di appartenenza, e se quello rioplatense interessa l'Argentina e l'Uruguay, in area caraibica e centroamericana è diffuso soprattutto il realismo magico. Il fantastico rioplatense, che permette al lettore di addentrarsi in un clima particolarmente sinistro e perturbante, si distingue per la creazione di atmosfere cariche di incertezza, per l'impossibilità di stabilire un limite tra mondo reale e immaginario nonché di trovare una spiegazione razionale ai fenomeni quotidiani. Per comprenderne la specificità occorre assumere una prospettiva storica e analizzare la transizione dal *gothic romance* inglese al contesto ispano-americano del Novecento, che si attua attraverso i cosiddetti "classici americani": Washington Irving, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville e soprattutto Edgar Allan Poe, presenza centrale nella letteratura rioplatense e che ha ispirato il lavoro di Alberto Breccia, uno dei maggiori autori argentini di fumetti.<sup>1</sup> L'ana-

---

\* Le illustrazioni di Alberto Breccia sono pubblicate per gentile concessione. L'editore ringrazia Cristina, Patricia e Enrique Breccia.

<sup>1</sup> Alberto Breccia nacque a Montevideo nel 1919 e morì nel 1993 a Buenos Aires. È noto per le collaborazioni con Hector German Oesterheld e per numerosi fumetti tra

lisi delle trasposizioni consente di comprendere la ricezione del gotico (dal 1980 in poi) in Argentina da una prospettiva inusuale. Il fumetto non è infatti solo un *medium* facilmente fruibile, ma è in grado di portare i *topoi* del gotico verso un pubblico più vasto e in parte diverso da quello della narrativa.

Alcuni elementi fortemente gotici influenzano tutta la letteratura fantastica ispanoamericana dalla seconda metà dell'Ottocento, basti pensare a Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Felisberto Hernández, Silvina Ocampo, Julio Cortázar e Alejandra Pizarnik. La pubblicazione della prima edizione dell'*Antología de la literatura fantástica*, che avviene nel 1940 (e successivamente nel 1965) a cura di Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo, raccoglie una silloge di racconti di autori come Poe, Wells, Joyce, Papini, Rabalais, Carroll, Kipling, Kafka, Maupassant e, tra gli argentini, Borges, Bioy Casares, Ocampo, Cortázar, Lugones e Fernández.

Negli argentini troviamo sia l'irruzione dell'insolito nel quotidiano sia la presenza di quegli elementi che secondo l'opinione di Roger Caillois (*Anthologie du fantastique*, 1966) generano terrore: i fenomeni dell'allucinazione e del delirio, la morte che appare tra i vivi, il viaggio in altri pianeti, l'arresto o la ripetizione ciclica del tempo.<sup>2</sup>

Agli occhi di John Englekirk, che segnala il debito di Quiroga e soprattutto di Lugones nei confronti di Poe, la raccolta *Las fuerzas extrañas* (1906) altro non è che una reminiscenza dei racconti pseudoscientifici di Poe. Per quanto riguarda in particolare Quiroga, Englekirk sostiene che non ci sia altro autore ispanico che abbia così vivamente espresso lo spirito di quei racconti:

No other Hispanic prose writer has so vividly expressed the spirit of Poe's tales as has Horacio Quiroga. In manner and in style, in the exotic and extraordinary temper of his themes, and in the wedding of psychological acumen to states of horror, of fear, and of varying states of monomania,

---

i quali si ricordano *Vito Nervio*, *Mort Cinder*, *Ernie Pike*, *Vida del Che*.

<sup>2</sup> Cfr. R. Caillois, *Anthologie du fantastique*, Gallimard, Paris 1966.

this formidable *cuentista rioplatense* is constantly evoking those sensations and reactions that mark him as one of the most successful adherents to the *poesque* genre of the short story.<sup>3</sup>

Già nel 1896 il poeta nicaraguense Rubén Darío scriveva in *Los raros*:

La influencia de Poe en el arte universal ha sido suficientemente honda y trascendente para que su nombre y su obra no sean a la continua recordados. Desde su muerte acá, no hay año casi en que, ya en el libro o en la revista, no se ocupen del excelso poeta americano, críticos ensayistas y poetas. [...] Poe, como un Ariel hecho hombre, diríase que ha pasado su vida bajo el flotante influjo de un extraño misterio.<sup>4</sup>

L'influsso di Poe in Quiroga è dunque evidente, ma occorre specificare che egli giunge ai modernisti attraverso Baudelaire, il quale nel 1852 prima ne pubblica uno studio ne *La Revue de Paris* e quindi traduce *Il corvo*, mentre nel 1853 inizia la traduzione di altri racconti. Se dunque in Spagna la conoscenza di Poe è mediata dalla traduzione francese, in America Latina essa avviene direttamente, è infatti il venezuelano Pérez Bonalde a tradurre *Il corvo* dall'inglese.<sup>5</sup> Quiroga stesso, che utilizza numerosi motivi di Poe, si definisce suo seguace:

Poe era en aquella época el único autor que yo leía. Ese maldito loco había llegado a dominarme por completo; no había sobre la mesa un sólo libro que no fuera de él. Toda mi cabeza estaba llena de Poe, como si la hubieran vaciado en el molde de Ligeia. [...] Pero entre todos el Tonel del Amontillado me había seducido como una cosa íntima mía. [...] Envidiaba tanto a Poe que me hubiera dejado cortar con gusto la mano derecha por escribir esa maravillosa intriga.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> J. Englekirk, *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, Instituto de las Españas, Nueva York 1934, p. 1330.

<sup>4</sup> R. Darío, *Edgar Allan Poe*, in *Los raros*, Losada, Buenos Aires 1994, pp. 55-56.

<sup>5</sup> Cfr. M. Glantz, "Poe en Quiroga", in Á. Flores (a cura di), *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Monte Ávila Editores, Caracas 1976, pp. 93-118.

<sup>6</sup> H. Quiroga, *El crimen del otro*, in *Todos los cuentos*, Fondo Cultura Económica,

Ne *El crimen del otro* il narratore agisce per un atto di crudeltà gratuita, seguendo quel particolare impulso che ritroviamo in racconti come *Il gatto nero* e *Il cuore rivelatore*; oppure, ancora, sono presenti vampiri e mostri come ne *El almohadón de plumas*.<sup>7</sup> Nelle prime righe del saggio *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata* di Julio Cortázar, che fu traduttore di Poe, si legge:

Para desconcierto de la crítica, que no encuentra una explicación satisfactoria, la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente “gótico” es con frecuencia perceptible. [...] La huella de escritores como Edgar Allan Poe – que prolonga genialmente lo gótico en plena mitad del siglo pasado – es innegable en el plano más hondo de muchos de mis relatos; creo que sin “Ligeia”, sin “La caída de la casa Usher”, no se hubiera dado en mí esa disponibilidad a lo fantástico que me asalta en los momentos más inesperados y que me lleva a escribir como única manera posible de atravesar ciertos límites, de instalarme en el terreno de *lo otro*.<sup>8</sup>

Quel polimorfismo culturale di cui parla Cortázar deriva quindi da molteplici fattori e conduce a un tipo di letteratura che mira a generare nel lettore un senso di stupore. È da ricordare inoltre che Caillois elaborò la sua sintesi di temi e motivi del fantastico proprio durante il suo esilio in Argentina, negli anni quaranta, quando entrò in contatto con autori latinoamericani come Borges, il quale probabilmente maturò un interesse per la letteratura fantastica solamente in seguito all'incontro con

---

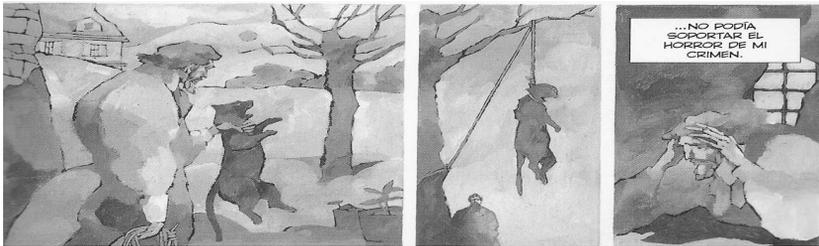
Buenos Aires 1996, p. 872.

<sup>7</sup> Margo Glantz riguardo a Quiroga afferma: “El vampirismo concreto de los cuentos sobrenaturales de vampiros que abundan en la literatura gótica – aunque esté la extraordinaria *Carmilla* de Sheridan Le Fanu – pasa entre otros autores por Poe y sigue siendo tema fundamental del decadentismo y del modernismo. La herencia es clara en Quiroga”, Glantz, *Poe en Quiroga* cit., p. 104.

<sup>8</sup> J. Cortázar, *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata, Obra crítica III*, Alfaguara, Buenos Aires 1994 (1983), pp. 82-83.

il francese.<sup>9</sup> Per comprendere la genesi del lavoro di alcuni autori del fantastico rioplatense è quindi imprescindibile uno studio preliminare dell'opera di Poe, il quale interiorizza gli elementi del gotico agendo da mediatore tra quello stile e il fantastico moderno. Proprio per questo motivo si è scelto di analizzare *El gato negro y otras historias*, realizzata da Breccia negli anni '70-'80. Le trasposizioni prese in esame sono adattamenti di alcuni racconti di Poe pubblicati nei *Racconti del terrore*.

Nella trasposizione *El Gato Negro* (1983) vengono mantenuti la stessa atmosfera di terrore e i colori cupi che emergono dalla lettura del racconto originale. Va però precisato che se non si conosce l'originale la fruizione della versione a fumetti non è semplice, poiché vengono a mancare alcuni dettagli rilevanti. Il protagonista, che fin dall'inizio preannuncia che il giorno seguente morirà, inspiegabilmente acceca il suo gatto nonostante gli sia molto affezionato: "E allora si manifestò, come per la mia caduta finale e irrevocabile, lo spirito della perversità. [...] la perversità è uno degli impulsi primitivi del cuore umano; una delle facoltà o sentimenti indivisibili e primari che dirigono il carattere dell'uomo."<sup>10</sup> Lo ucciderà impiccandolo, compiendo un gesto gratuito e irragionevole.



<sup>9</sup> A. Scarsella, "Il tassello mancante. Primi rilievi sopra una rara conferenza di Borges sul fantastico", in P. Masiero (a cura di), *Jorge Luis Borges. Un'eredità letteraria*, Cafoscarina, Venezia 2008, p. 231.

<sup>10</sup> E.A. Poe, *Il gatto nero*, tr. it. di D. Cinelli in *Racconti*, Mondadori, Milano 1985, p. 237.

In seguito a quell'uccisione nella vita del protagonista si scatenano eventi misteriosi, tra cui l'incendio della casa e il verificarsi di un insolito fenomeno: nell'unica parete che si salva dal fuoco emerge, raffigurata nell'intonaco, la sagoma di un gatto impiccato. In seguito il tormentato protagonista incontrerà in una taverna un gatto nero simile al suo, grosso, cieco da un occhio ma con una macchia bianca sotto il mento. Questo lo seguirà fino a casa e finirà per essere accettato e adottato, soprattutto dalla moglie che fin da subito sembra adorarlo.



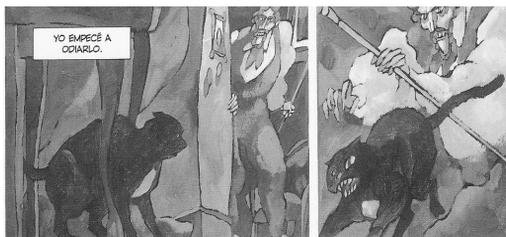
Ma ben presto la macchia sul collo del gatto si trasforma, assumendo la forma nitida e precisa di un patibolo. Sempre più infastidito dalla presenza dell'animale, che lo segue ovunque con uno strano attaccamento, il protagonista inizia a sentirsi minacciato.



Un giorno, disperato poiché il gatto lo sta facendo cadere dalle scale, il protagonista afferra un' accetta e sta per colpirlo quando la moglie interviene: "Ma il colpo fu fermato dalla mano di mia moglie. Acceso da questo intervento di una rabbia più che demoniaca, sottrassi il braccio alla stretta e le spaccai la testa con l' accetta. Essa cadde morta sul posto senza emettere un gemito."<sup>11</sup> Quindi nasconde il cadavere murandolo in cantina, e all' arrivo della polizia prende a picchiare con un bastone i muri per dimostrare quanto siano solidi. Ma d' improvviso si sente una voce:

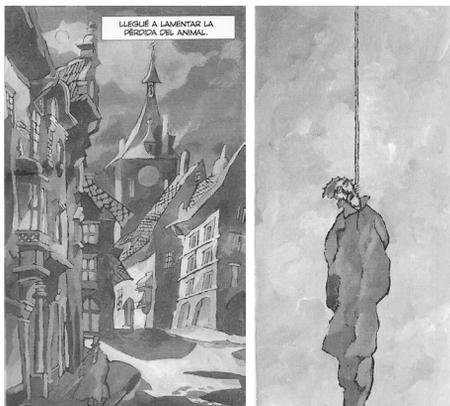
Possa Iddio proteggermi e liberarmi dalle zanne dell' arcidemonio! La vibrazione dei colpi si era appena spenta che una voce mi rispose dal fondo della tomba! Un lamento dapprima velato e interrotto come il singhiozzo di un bambino, che ben presto diventò un grido prolungato, sonoro e continuo, assolutamente anormale e inumano, un urlo, un mugolio, metà di spavento e metà di trionfo quale poteva venire soltanto dall' inferno, dalla gola dei dannati nella loro agonia e dai demoni esultanti nella dannazione, in un tempo.<sup>12</sup>

I poliziotti scoprono così il cadavere della moglie in stato di decomposizione e il gatto murato vivo. Mentre nel racconto non si specifica come il protagonista muore, nella trasposizione a fumetti egli viene infine impiccato. Per questo in essa dominano i toni sono scuri e l' atmosfera sinistra mentre le vignette, che seguono il ritmo della narrazione, hanno dimensioni diverse in base alla rilevanza degli avvenimenti. Le didascalie, ridotte all' essenziale, seguono i pensieri del protagonista.



<sup>11</sup> Ivi, p. 243.

<sup>12</sup> Ivi, p. 246.



Nella successiva trasposizione, *El Extraño caso del Sr. Valdemar*, si narra la storia di un uomo che viene ipnotizzato pochi istanti prima della morte. Seguace del mesmerismo, il narratore vuole compiere l'esperienza di magnetizzare qualcuno "in articulo mortis", per questo decide di intervenire sull'amico Ernst Valdemar che, in punto di morte, si distingue

per l'eccessiva magrezza della sua persona [...] e anche per la bianchezza dei suoi favoriti che contrastavano violentemente con la sua capigliatura nera, la quale perciò da molti era presa per una parrucca. Il suo temperamento, oltremodo nervoso lo rendeva un buon soggetto per le esperienze magnetiche [...] Non l'avevo visto da dieci giorni, e fui spaventato dalla terribile alterazione che si era prodotta in lui in quel breve intervallo. Aveva il viso colore di piombo, gli occhi spenti, era dimagrito al punto che gli zigomi foravano la pelle. L'espettorazione era eccessiva, il polso appena sensibile.<sup>13</sup>

Come si può vedere, il disegno segue fedelmente la descrizione del protagonista, soprattutto per quanto riguarda il volto emaciato:

<sup>13</sup> E.A. Poe, *La verità sul caso di Mister Valdemar*, in *Racconti cit.*, pp. 292-293.



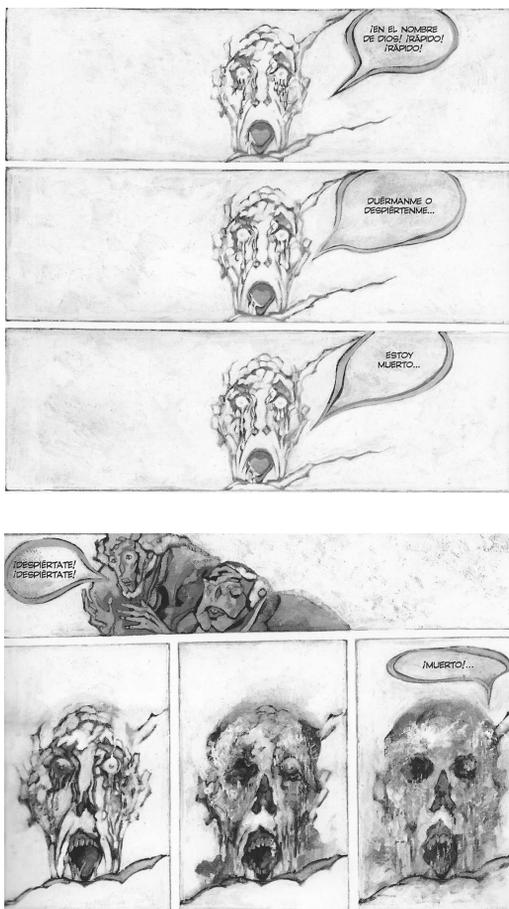
Successivamente avviene un singolare cambiamento nella fisionomia del sonnambulo, che assume un aspetto spaventoso: “Gli occhi si girarono lentamente aprendosi, le pupille sparirono in su, la pelle prese una tinta cadaverica, più simile alla carta bianca che alla pergamena, e le due macchie etiche, rotonde, che fino allora si vedevano ben definite nel centro delle due guance, *si spensero* a un tratto.”<sup>14</sup>



Una volta “morto”, il corpo di Valdemar rimane nella stessa posizione per sette mesi, finché il narratore non decide di risvegliarlo dalla catalessi magnetica per interrogarlo su cosa senta. Ma proprio mentre sta per risvegliarlo il corpo si decompone, disfacendosi in un istante. Sul letto resta “una massa fetida e quasi liquida; un’orrida putrefazione.”<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Ivi, p. 298.

<sup>15</sup> *Ibidem*.



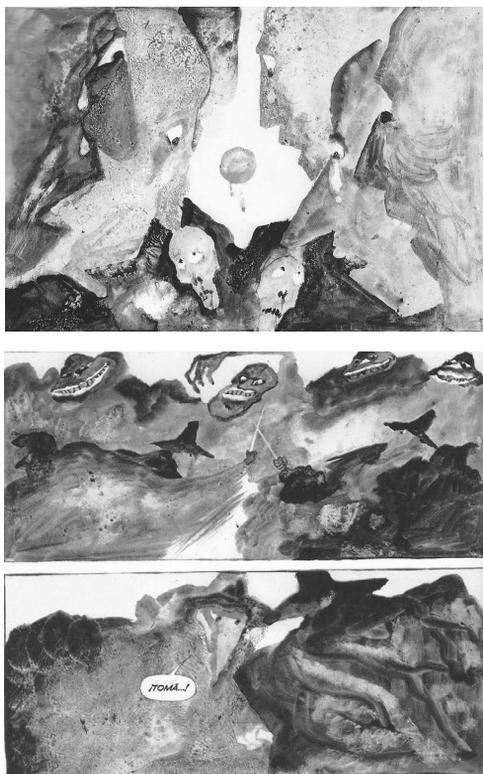
Diversamente da quanto accade nel racconto, in cui si descrivono minutamente le fasi della morte, la trasposizione a fumetti ha un ritmo piuttosto veloce, anche se riprende in alcuni punti le stesse parole dell'originale. Tuttavia l'atmosfera di terrore e di angoscia si perde, vengono eliminati alcuni personaggi e non è presente il narratore che si rivolge

direttamente al lettore.<sup>16</sup> I colori di Breccia sono tenui e caldi, e solo alla fine contrastano con il cupo pallore del volto di Valdemar. Se non si conosce l'originale, la fruizione può risultare ostacolata dal fatto che molte vignette sono sprovviste di didascalia, non riportano alcuna spiegazione e preferiscono lasciare ampio spazio ai dialoghi.



<sup>16</sup> Nel testo originale si legge: "Sento di essere giunto al punto del mio racconto, che indurrà il lettore a non credermi. Ad ogni modo il mio compito è di seguitare" (p. 299).

La terza trasposizione di cui ci occupiamo è *William Wilson*, il cui protagonista è un uomo da sempre turbato dalla presenza di un omonimo che lo perseguita, copiandone l'abbigliamento e i modi di fare. Wilson incontra il suo "doppio" solo a distanza di molti anni, durante un ballo mascherato a Roma, in occasione del Carnevale, quando si accorge che qualcuno indossa un costume identico al suo. Accecato dall'ira, allora ferisce a morte quella persona: "Fuggivo invano. Il mio sciagurato destino mi perseguitò vittorioso."<sup>17</sup>



<sup>17</sup> E.A. Poe, *William Wilson*, in *Racconti cit.*, p. 143.

Dell'intera serie, questo è l'unico racconto sceneggiato non da Breccia ma da Guillermo Saccomanno, che riprende solamente la parte finale dell'originale e non fa riferimento al passato dei due William Wilson. Vengono anche omessi alcuni particolari, tra cui la dipendenza dall'alcool del protagonista e la ragione per la quale uccide il sosia, e vengono riportate le parole originali nelle ultime righe, mentre il tema del doppio è ripreso dall'immagine delle maschere somiglianti a fantasmi o spiriti maligni.

Lo sceneggiatore adatta la vicenda a un contesto storico e geografico ben preciso, l'ambiente portegno, riconoscibile nella scritta "los dandis de Matadero"<sup>18</sup> e nella foto di Carlos Gardel nell'ultima vignetta. Il fumetto si apre e si chiude con un celebre tango interpretato da Gardel, "Siga el curso" (1926),<sup>19</sup> di cui si leggono alcuni frammenti e la cui scelta ha un preciso scopo:

Una elección particularmente importante, porque en la Argentina de 1979 en que fue realizada la *historieta*, los festejos del carnaval ya llevaban casi tres años prohibidos por la dictadura militar que tomó el Gobierno en 1976, debido a la raíz subversiva del orden que se reconoce en el origen de la fiesta pagana. De ahí que las lecturas desprendidas de este William Wilson aparezcan, siempre, centradas en el desenmascaramiento de las prácticas y las figuras del régimen represivo; y en la necesidad de recuperar tanto los espacios de libertad como de memoria.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Matadero è un quartiere a ovest di Buenos Aires.

<sup>19</sup> Alcune strofe del tango: "Decime quién sos vos, decime dónde vas, alegre mascarita que me gritas al pasar: '¿Qué hacés? ¿Me conocés? Adiós... Adiós... Adiós... ¡Yo soy la misteriosa mujercita que buscás! ¡Sacate el antifaz! ¡Te quiero conocer! Tus ojos, por el curso, va buscando mi ansiedad. ¡Tu risa me hace mal! Mostrate como sos. ¡Detrás de tus desvíos todo el año es Carnaval!'"

<sup>20</sup> F.A. García, *Triperos de alma, triperos del alma*, in A. Breccia, *Edgar A. Poe, El Gato Negro y otras historias*, Doedytores, Buenos Aires 2011, p. 5.



Ne *La Máscara de la Muerte Roja* si narra di una pestilenza orribile e fatale che spopola un'intera contrada. Il principe Prospero decide quindi di convocare un migliaio dei suoi amici e si rinchiude, munito di provviste, in una delle sue abbazie fortificate saldando ogni serratura: “Il principe aveva provveduto a tutti i mezzi del piacere. Si era portato dietro buffoni, improvvisatori, musicisti e ballerini. E poi la bellezza, il vino... C'era tutto questo e la sicurezza, al di dentro, fuori, la Morte Rossa.”<sup>21</sup> Il tempo all'interno della fortezza trascorre come sospeso tra feste, sfarzi e orge quando una sera, al rintocco della mezzanotte, si nota la presenza di una maschera sconosciuta: è la maschera della Morte Rossa.

Alto, magro, egli era avvolto, da capo a piedi, in un sudario. La maschera che ne celava il volto raffigurava con tanta perfezione le fattezze di un cadavere irrigidito, che sarebbe stato difficile anche ad un minuzioso esame, scoprirne l'artificio [...] Ma la maschera si era spinta al punto di assumere il tipo della Morte Rossa. Aveva il manto chiazato di sangue e la larga fronte, e tutto il viso, cosparsi dell'orrore rosso.<sup>22</sup>

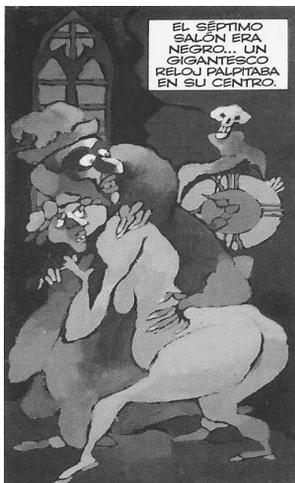
<sup>21</sup> E.A. Poe, *La Maschera della Morte Rossa*, in *Racconti cit.*, p. 198.

<sup>22</sup> Ivi, p. 202.

Terrorizzato e accecato dalla collera, il principe insegue e tenta di pugnalarlo la persona che indossa la maschera fino alla settima stanza, quella che nessuno aveva il coraggio di varcare per il suo aspetto lugubre, le funebri tappezzerie e i vetri color sangue. Prospero viene ucciso dall'uomo misterioso e i cortigiani, tentando di fermare lo sconosciuto, afferrano solo la maschera vuota. Tutti gli invitati soccombono:

Rimasero inorriditi senza respiro trovando vuoti d'ogni tangibile forma il sudario e la maschera da cadavere che s'erano affannati a strappare con tanta rude violenza. Si conobbe così la presenza della Morte Rossa. Come un ladro era venuta, di notte. E a uno a uno i convitati caddero nelle sale dell'orgia irrorate di sangue, e come caddero, negli atteggiamenti della disperazione, rimasero morti.<sup>23</sup>

Nella trasposizione del 1982 gli invitati non sono mascherati; si perdono così la suspense e il momento cruciale in cui la maschera si rivela distinguendosi dalle altre.

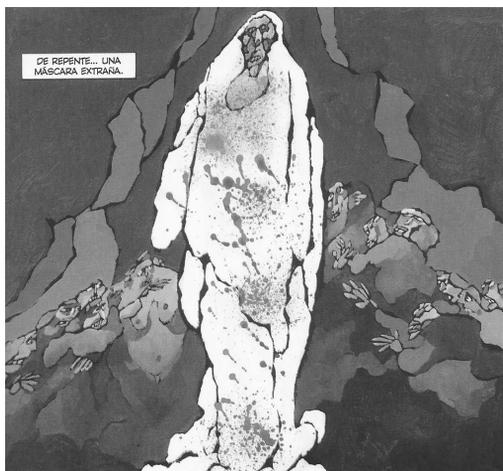


---

<sup>23</sup> Ivi, p. 204.

Le vignette sono gremite di personaggi i cui corpi, aggrovigliati, assumono sembianze animalesche e grottesche. I *balloons* e le didascalie occupano una minima parte, lasciando ampio spazio alle immagini. Viene istituito un continuo confronto tra ciò che accade all'interno del castello e nel paese, senza tuttavia specificare che all'esterno c'è la morte e limitandosi a rappresentare cadaveri distesi al suolo. Le stanze hanno colori diversi, la settima è la più terrificante.

Le figure, sinistre e spettrali, sono caratterizzate da toni scuri, mentre all'interno della fortezza vi sono molti corpi femminili nudi. La maschera rossa è raffigurata come un fantasma, avviluppata in un lenzuolo bianco macchiato di sangue, con il volto grigio, simile a un teschio. Nell'ultima vignetta, la cupezza della scena piena di scheletri e cadaveri contrasta con il cielo terso in cui splende il sole.



Dunque, anche se è vero che Edgar Allan Poe si distingue per la forza visionaria della scrittura, bisogna riconoscere che il potere evocativo

delle immagini disegnate facilita la comprensione delle vicende nella trasposizione a fumetti. Per questo è opportuno considerarla come un oggetto artistico autonomo, dotato di una sua specificità e frutto di un processo intermediale in cui la narrazione non solo si adatta a un nuovo linguaggio espressivo ma anche a un diverso ritmo narrativo, coniugando felicemente dimensione visiva e verbale.

