

Seeza, kalophanie e quasità.

Dove si fa un tentativo di definizione ontologica (perdona il termine ma è necessario) di fumetto in cui vengono prese in considerazione un'affascinante ma pericolosa ipotesi platonica (scartata) di contro a un'ingarbugliata ma attualizzata e più realistica ipotesi aristotelica (quella su cui lavoreremo).

Non è per niente facile parlare di fumetto.

Io e te lo sappiamo perfettamente che cos'è. Lo riconosciamo come tale (io non ne sono tanto convinto, ma così mi dicono) quando lo vediamo. "Questo è fumetto!" diciamo, e indichiamo senza tema di smentita *Diabolik* come *Here* di McGuire. Il problema è se ci chiedono di dirglielo a parole che cos'è il fumetto: allora non lo sappiamo spiegare che cos'è.

Infatti. Non è per niente facile parlare di fumetto. Siamo solo a poche righe dall'inizio e già ci troviamo nel mezzo di un'impegnativa posizione platonica: lì c'è il fumetto, lo riconosciamo come tale al di là di ogni dubbio, ma non sappiamo dire cos'è e forse neanche lo vogliamo sapere. Insomma, per dirla con linguaggio appropriatamente (data la situazione in cui ci troviamo) platonico il fumetto non è né questo né quello. **Il fumetto è il fumetto.**

Affascinante.

E comodo, ammettilo: risolvere ogni problema di definizione con una bella tautologia. Però sembra comodo ma invece è pericoloso. Molto pericoloso. Nessuno di noi è Godard, rischiamo di farci male. Perché non so a te, ma a me non sfugge (dato che cerco di non essere mai in malafede, poi mi capita... ma è un altro discorso) la non trascurabile implicazione estetica che una posizione tautologica di questo tipo comporta. Ciò che è solo e assolutamente se stesso; ciò che ha risolto ogni differenza *riducendole* tutte a un'unità; ciò che insomma "è come deve essere"; questo è solo la Bellezza. L'unica tautologia necessaria. Solo la bellezza non si identifica con niente perché *riduce* tutto al suo assoluto. (Per restare a Platone ci troviamo più o meno dalle parti del *Simposio*). Però tutto non può essere bellezza. Per lo meno, non tutto il fumetto: lo sappiamo per esperienza diretta. C'è fumetti che fanno cagare.

Nel *Fedro* Platone fa dire a Socrate (più o meno... tanto è una mia interpretazione) che solo la vista (quindi, oso io, la **lettura**) permette al nostro corpo la più acuta delle percezioni (la fisica einsteniana non sembra, secondo Russell, dare torto a questa posizione, anzi!) quando scorgiamo nelle cose l'idea che stiamo cercando. Se ciò che cerchiamo è la Bellezza, siamo ovviamente attratti con passione e trasporto erotico dalle immagini (sequenze di immagini: già, la sequenza di immagini giustapposte a raccontare una storia; l'arte sequenziale... la definizione più stupida e insulsa che mai sia stata data di fumetto; eppure introduce un'idea fondamentale, quella che ci darà una mano a sbrogliare la matassa, cioè il tempo: che nel fumetto è eternamente singolo istante, l'*atopos* in cui avviene l'esperienza della bellezza- che Platone elabora nel *Parmenide*) in

cui pensiamo di scorgere questa **Kalophania**. Ora sfido chiunque a sostenere che in tutti i fumetti che ha letto ha sempre rilevato manifestazioni di una qualche bellezza. Impossibile.

Allora delle due l'una: o non tutto il fumetto è fumetto ovvero il fumetto è qualcosa d'altro. Dire che non tutto il fumetto è fumetto è intrigante. Assumere una posizione estetica di questo tipo ci spiana la strada. Quello brutto non sarebbe fumetto. Questa è la strada sulla quale Plotino (nelle *Enneadi*) porta alle estreme conseguenze la metafisica (in senso aristotelico) platonica, negando che fondamento della bellezza possano essere regole certe ma che vi si possa giungere solo per esclusione. Ce ne sarebbe di roba a fumetti da escludere dal fumetto.

Ma le cose non stanno (purtroppo) così. Tutto il fumetto, anche quello brutto, è fumetto: perché il fumetto non è una categoria estetica, ma un sistema espressivo che ha delle sue specificità. E qui dobbiamo cedere il passo al riduzionismo linguistico- perfettamente rappresentato dai vari Fresnault-Deruelle, Gubern, Eco, Brancato e tutta quella gente lì- che sebbene non sia ancora sufficiente a farci dire cosa esso sia è però sufficiente a farci riconoscere il fumetto come tale, bello o brutto che sia.

A questo punto dovremmo almeno essere certi di una cosa. Che il fumetto con Platone e poi di ipostasi in ipostasi con la trascendenza di Plotino non c'entra niente. Ora, per quello che riguarda la trascendenza ne sono certo, visto che poche cose sono immanenti come il fumetto. Ma per quello che riguarda la sua natura che con tutto quanto detto essa non ci abbia proprio a che fare, beh, io non ne sono proprio certo. Per un fatto semplicissimo: che fra Platone e Plotino c'è stato un certo Aristotele.

Sebbene soffrisse, come troppi anche insospettabili soffrono ancora oggi, di quella malattia infantile del pensiero che porta a ipostatizzare gli aggettivi, Aristotele, discepolo non particolarmente amato di Platone, fu il primo a dire che l'essere non è una proprietà del soggetto, ma che esprime soltanto una congiunzione, quindi che la sostanza non è l'essenza di un ente, ma semplicemente il soggetto di un predicato.

Se ne traiamo le dovute conseguenze dobbiamo ammettere che il fumetto, come qualsiasi altra cosa, non può essere e basta. Il fumetto non può essere il fumetto e basta. E' necessario cercare di capire cosa è. E' necessario che quell'essere fumetto congiunga a qualche cosa.

Aristotele, che era figlio del suo tempo, si fermava qui: diceva cioè che ogni affermazione deve essere composta da un soggetto e da un predicato. Ma noi, fortunatamente abituati come siamo all'orgia della modernità, sappiamo bene che l'atto linguistico e l'atto sessuale hanno molto in comune (sennò perché staremmo qui tanto a parlare?), che la copula (sia lo stramaledetto verbo essere che il verbo fottere) è estendibile contemporaneamente a più di un soggetto. Così il fumetto – come tutto- può essere più cose insieme.

L'altra sera a cena tra una bottiglia e l'altra, G. mi spiega una cosa che io capisco, e se l'ho capita male chiedo scusa, più o meno così: Gadda non termina il Pasticciaccio perché Ingravallo non è in

grado di risolvere il caso, non sa e non riesce a concludere l'inchiesta. E non viceversa, come io credevo, che lo ammetto è cosa ovvia e banale.

Mi tocca buttare in pattumiera *la quinta lezione americana*, quella dove Calvino parla della molteplicità. Intendiamoci, lo faccio MOLTO volentieri. Le considero, le lezioni americane, un libro letterario e sopravvalutato. Ma quello che Calvino diceva su Gadda mi sembravano banalità, certo, però anche punti fermi. Invece. Diceva Calvino che per tutta la vita l'Ingegnere cercò, a causa della sua necessità conoscitiva, di rappresentare nella sua opera – i romanzi in particolare- l'inestricabile garbuglio della realtà. Non riusciva a districarlo il garbuglio così da potersi dire che "tutti i suoi romanzi siano rimasti allo stato d'opere incompiute o di frammenti, come rovine d'ambiziosi progetti, che conservano i segni dello sfarzo e della cura meticolosa con cui furono concepite" (p.104 dell'edizione Garzanti). Ma perché secondo Calvino Gadda non ne veniva a capo di quel garbuglio? In fondo era un ingegnere e delle strutture doveva capirci pur qualcosa. Perché, risponde Calvino, prima che ingegnere Gadda era un nevrotico e nella sua scrittura le sue angosce e le sue ossessioni affastellavano dettagli fino a nascondere e a far sparire il quadro generale. L'ossessione enciclopedica lo portava al fallimento strutturale. Pur facendogli fare grande letteratura. Ammettilo: sembrava convincente anche a te questa cosa. Però, adesso, G. mi instilla il dubbio che invece all'Ingegnere di districare il garbuglio della vita non gliene fottesse un cazzo, e che gli importasse semmai di raccontarlo il garbuglio. Di raccontarlo nel modo più aderente che gli era possibile, cioè con la finzione interrotta. Io, dice Gadda, seguo Ingravallo fin dove Ingravallo arriva, mica posso mettergliela in mano io la soluzione del caso, sono solo un cronista, un grande e irraggiungibile cronista, ma non posso inventarmi la realtà. La vita, in fondo, mica sono i romanzi di Agata Christie o i telefilm del Dottor House o i fumetti di Berardi. La vita non è un progetto in cui tutto si tiene. Nella vita non c'è un disegno superiore a cui attenersi, non ci sono causalità, solo casualità. Emblematico il finale della seconda parte della sua opera più ambiziosa e più incompiuta, *la Cognizione del Dolore*, con la vita – intesa da Gadda che ne capiva eccome, non antropocentricamente- che si risveglia anche quella mattina, dopo la tragica notte di dolore, indifferente alle -e inconsapevole delle- vicende degli uomini. Perché il problema, e sia pace per gli enciclopedici teologi calvinisti, non è interpretare la realtà attraverso il romanzo, il problema è che la realtà, che può farne benissimo a meno, se lo mangia il romanzo. La fame di Gadda non era fame letterario-interpretativa, era fame. Punto. Ci scrive infatti una splendida *ricetta del risotto alla milanese* (raccolta ne *Le Meraviglie d'Italia*, purtroppo Garzanti ce l'ha fuori catalogo: cercalo sulle bancarelle o in biblioteca).

Beh, allora metto da parte, per adesso, Calvino e prendo in mano Bonvi. Quel gioiello che è *Incubi di provincia* (Mondadori, 1981), e mi rileggo la prima storia, quella con i personaggi che si ribellano all'autore, con Capitan Posapiano che spiega al fumettaro come sia impossibile lasciarlo libero di disporre a suo piacere delle loro esistenze. Perché vedi - mi tocca fatica ammetterlo- ma aveva ragione Luigi Bernardi quando diceva che "si scrive per onorare le storie che si ha intenzione di raccontare, per stare insieme ai personaggi che le vivono, per camminare insieme a

loro nei posti dove si trovano". Per andare insieme a loro dove stanno andando. E se non stanno andando da nessuna parte, come Ingravallo, pazienza.

Gli altri, quelli che vogliono inventarsi la realtà, portarla loro dove deve andare affinché tutto si tenga, confondono vero e verità, imparano a memoria manuali come quelli di Mc Cloud invece di imparare a cucinare un risotto come si deve, e ci ammorbano con le loro storie da un tanto al kilo. Dimenticandosi che, come ci insegnava sempre Bonvi in quel libro indispensabile, nella vita oltre ad altezza larghezza e profondità, ci sono due dimensioni che sfuggono al controllo: la seezza e la quasità. Quello che sospetto io è che, in fondo, il fumetto sia proprio questo.

Vaghe stelle

Dove si scopre come spesso i fumetti sono la messa in scena dell'insoddisfazione del loro lettore

Navigavo, di bordolese in bordolese, sulla mia chiatta, rassegnato, o meglio convinto, a raggiungere il delta; quando, forte di questa nuova lucidità, mi sono voltato indietro, contro la corrente: verso l'unico tempo della mia esistenza a cui, ora, concedo un flagrante interesse: l'infanzia, la mia che, pur massacrata dallo zelo nefasto di chi credendo educarmi tentava di ammaestrarmi, vedo ancora piena di incanto e di – la parola non ti spaventi – libertà.

Infanzia e libertà. Le uniche due parole, ma sono comunque molto di più, che, qui si bretonianamente e senza vergogna, mi esaltano. Ancora.

Non credevo più che sarei riuscito a tirare fuori tutto quello che sono arrivato a maturare e quindi a pensare sul nulla. Sartrianamente contrapposto all'essere.

Cioè il fumetto.

Invece. Nonostante quello che supponevo di sapere sono ancora vivo. E c'è pure di peggio. Tieniti forte, ma proprio in questo frangente ho scoperto, forse un po' come Breton, di tenerci: alla vita. E ho avuto paura.

Comunque intendiamoci. I fumetti li leggevo prima e li ho letti dopo e li leggo ora.

Vivevo, bambino, ininterrottamente. In un presente continuo. Non conoscevo tempi e coniugazioni. E soprattutto non conoscevo soluzione di continuità tra il mio vivere e la realtà. Potrei anche metterla così (non ti scoccia se tiro ancora in ballo Sartre, vero?): l'infanzia è stata per me il luogo dove non c'era distinzione alcuna tra le cose e le parole.

Quando ho capito (tardi, troppo tardi) che invece proprio su questa feroce distinzione si fondava il mondo voluto da preti e fabbricanti di mutande, cazzo!, allora la mia infanzia è finita. E forse, si potrebbe dire, sono diventato adulto.

Ma io dubito che la consapevolezza sia connotazione degli adulti; altrimenti delle due l'una: o essere adulti è essere idioti ovvero questa merda di mondo ci va bene così com'è e addirittura ci piace.

Ma non è questo il punto. Andiamo avanti.

Il punto è quella puttana sveglia che tutte le mattine, cinque giorni su sette, qualunque sia il mio umore e lo stato del mio fegato, meccanica e decisa mi sottolinea sempre e comunque troppo presto che non posso fuggire – perché mi costerebbe eccome- dal campo di concentramento di questo mio splendido quotidiano (d)esistere tra i confini di una delle tante uguali democrazie occidentali. Fondata sul lavoro, questa.

Dunque devo andare a lavorare, così vogliono i padri della patria. Io non voglio, ma devo. Allora penso: lavorare è un dovere, maledetto e inevitabile, solo perché devo mangiare leggere, ascoltare, scopare e vivere giusto appena finito di lavorare. Invece, no. Qualche testa di cazzo prezzolata da preti e fabbricanti di mutande mi dice che il lavoro è un diritto. Non hanno vergogna. Non cercano nemmeno più, alcuna corrispondenza tra le parole e il loro significato.

Lo scollamento tra le cose e le parole si fa sempre più grande. Quella puttana sveglia che tutti i giorni mi ci manda, al lavoro, invece del bip bip normale e comune mi recita, ogni mattina: arbeit macht frei!

Il lavoro e la libertà non stanno insieme. A meno di rischiare l'ossimoro. A meno di volere gesuiticamente utilizzare la propria intelligenza al servizio dei padroni del dio di turno e dei suoi cani da guardia: la produzione e il suo spettro: il mercato – che mai è stato né sarà- libero, e non avere allora vergogna nel costruire ragionamenti che stanno in piedi solo grazie al consenso dell'idiozia e della vigliaccheria e dell'ignoranza e dell'egoismo dei lavoratori tutti.

Io non ci riesco, non ce la faccio ad annullare ogni corrispondenza tra le parole e il loro significato. Non riesco nemmeno a credere, con Russel che l'etica del lavoro sia l'etica degli schiavi, perché non riesco a riconoscere al lavoro alcuna etica.

L'etica è quella della libertà. Il lavoro prezzolato (anche se prezzolato bene, ma per i più prezzolato sempre poco e male) è solo vergogna e disgusto.

Mammamia! Mi sento come in una striscia del grandissimo Frank Dickens, obbligato a contrapporre, per sopravvivere, il vivere (come dovrebbe essere) e il vissuto (come invece è).

Il lavoro è una virtù (starei per dire teologale) solo ormai per alcuni operatori della civettuola ermeneutica marxistico-rodariana, i quali al soldo dell'impero vorrebbero convincerci il mondo sia una macchina intelligente continuamente rigenerantesi, che noi alimentiamo con il nostro desiderio e –scandalo!- con il nostro lavoro. O il mondo è una mostruosità indicibile che si nutre dell'orrore oppure mentono e sanno che il mondo esiste nonostante il lavoro e la sua forza castrante.

Perché sembrerà pure una banalità ma ci vuole tutta la lucidità di Vaneigem per affermare che il lavoro salariato uccide ogni creatività, ogni godimento di sé e degli altri.

Nel poco tempo che rimane, tra la sveglia all'alba e il ritorno all'imbrunire, in questo intervallo dal lavoro fatto soprattutto di domeniche e feste comandate, bisognerebbe, lo sappiamo, mettere da parte l'inculcata fede nella nostra incurabile impotenza, e vivere. Gustare cioè appieno il piacere di appartenersi.

Invece.

Ci accontentiamo di sopravvivere. Ci soddisfiamo con lo svago. Barattiamo una probabile e rischiosa libertà a tempo pieno con un po' di sicuro tempo libero. E lo passiamo guardando brutti film e leggendo fumetti. Roba senza pretese. Da consumarsi svogliatamente sugli scomodi sedili di un vagone strapieno e in ritardo, accompagnati dalla livida tristezza dell'andare a lavorare.

Orrendi i fumetti. Orrenda la parola. Azzeccata però, questa volta. A denotare una delle tante sovrastrutture evasivo-normalizzanti (che appannano l'intelligenza del reale) dove si stemperano, con l'anestetico dell'avventura e dell'invenzione, i disagi e le deprivazioni fisiche e mentali del nostro quotidiano. Fumo negli occhi insomma.

Per una volta c'è corrispondenza tra la parola e la cosa.

Allora basta.

Lo grido anch'io: basta! Come il farsesco e paraculo Giuseppe Bergman. Già. Basta! All'incontrario però. Basta con l'avventura, basta con la fuga. Basta al crudele sopravvivere tra l'estetica televisiva e l'estetica dei fumetti bonelli.

La rappresentazione dell'avventura è prima di tutto la messa in scena della nostra insoddisfazione. Rinunciamo in continuazione alla realtà perché la realtà della nostra vita non ci piace, preferiamo perderci nell'invenzione di un mondo simbolico; senza renderci conto che proprio questo mondo simbolico (di simboli poi da poco prezzo) è la tomba della nostra felicità. La rappresentazione è l'analgico che ci permette di tollerare il peso dell'organizzazione sociale. Non me ne fotte un cazzo delle verdi praterie, del rio delle amazzoni, delle fate degli elfi e di tutti gli strafottuti anelli e dei loro signori. E di tutte le belle addormentate nel bosco esibite nude sui calendari, più false e lontane della fortuna. In fondo non voglio mica la luna. Mi bastano, adesso, le stelle. Vaghe magari.

Basta resistere. E' tempo di pretendere e di esistere.

Certo, lo so. Disegnare Tex è sempre meglio che lavorare. Lo so e non me ne importa. Lo trovo aggravante semmai. Il lavoro del travet che inchiostro le tavole di qualsiasi serie mensile mi da noia quanto e più di quello dell'operaio alla catena di montaggio. Buon per lui se fa meno fatica, per guadagnarsi la vita. Buon per lui; e male per noi, se addirittura ci si diverte. Io comunque, e la conosco la fatica, mi arrogo il diritto di dirlo che mi annoiano le gabbie del fumetto a cadenza periodica e prezzolato, destinato sempre e comunque a reiterare la propria condizione di essere meglio del lavorare. Sia per chi quei fumetti li realizza, sia per chi li legge tra un turno e l'altro.

Non c'è via di fuga per chi rinuncia da subito alla libertà, per chi si lega ad una storia sempre uguale con la stessa triste cadenza mensile del proprio stipendio. Come cazzo si fa a tornare puntuali lo stesso giorno di tutti i mesi ad un appuntamento con chi ci prende in giro con le sue avventure, posticce e pusillanimi!? Maledetto fumetto seriale: occhiuto guardiano della normalità, attento a conservarne il dominio con una precisa strategia di svalorizzazione del desiderio. E' frustrante. E non rimane che volgersi indietro dunque, verso l'isola che non c'è della propria infanzia, per trovare quel senso e quella ragione che l'attuale assurdo stato di cose non ci sembra avere. La perigliosa tabula rasa del nostro essere stati bambini diventa l'unica possibilità di esistenza: una bagattella ritmata dai tamburi di latta delle nostre innocenti letture.

Innocenti? Non lo so. (Forse aveva ragione Fredric Wertham).

Il fumetto è un paese chiuso

Dove si scopre che forse aveva ragione Forest.

Lo dico un po' per celia, un po' per non morire. Di noia. E lo chiarisco subito: centra niente Puccini. Anche se la madama Butterfly mi piace ogni giorno di più (starò rincoglionendo?). Centra, e tanto, invece Petrolini.

Insomma: sono convinto non sia possibile liquidare il libro del dottor Fredric Wertham (*Seduction of the Innocent*, Rinehart & Co., 1955) come l'opera di un maniaco ossessionato dall'igiene morale che aveva trovato il suo drago da combattere nel fumetto. Wertham non era né un catto-coglione alla ricerca di un satanico nemico da esorcizzare, né un fascistello nostalgico di improbabili etno-purezze culturali. Era molto più pericoloso: una specie di Lombroso, un positivista con tendenze socialiste, di quelli che vogliono guarire il mondo da malattie che conoscono solo loro. Però una cosa l'aveva intuita giusta, da medico (più volte lo ribadisce nel suo libro): che il fumetto è solo un sintomo, non la causa, di una più grave malattia sociale: il (libero) mercato.

Certo le conseguenze cui il suo libro diede seguito non depongono a suo favore. Ma c'è la dentro un'idea fondamentale: che l'origine cioè di ogni aberrazione sociale non è né medica né morale né psichica, bensì economica.

I fumetti non sono pericolosi, ma sintomatici di una società schiava del mercato e del profitto. I fumetti sono la prova evidente della nostra incapacità a liberarci dal feticismo della merce. Nel fumetto la disparità tra valore d'uso e valore di scambio è talmente evidente da diventare sintomatica. Se il valore d'uso del fumetto, valutabile sommando la qualità dell'insieme degli altri oggetti necessari a costituirlo (cioè carta, matite gomme e inchiostro) alla quantità di lavoro umano (artistico o artigianale qui poco importa, e comunque è questione oziosa) impiegato per produrlo, è sensibilmente inferiore al suo valore di scambio; cioè al prezzo che ci è richiesto (e che siamo disposti) di pagare; questo significa che da qualche parte dobbiamo trovare qualcosa d'intrinseco al fumetto come oggetto che, in qualche modo, pareggi questa differenza. Questo qualche cosa lo troviamo nella sua utilità. Mica un'utilità campata in aria. Talmente determinante anzi della qualità del corpo del fumetto che esso come merce non potrebbe esistere senza di essa: il nostro stolido e frustrato desiderio di evasione, di fuga, di un mondo migliore; che si traduce nella volgare e sciatta compravendita di una merce. Il fumetto.

Siamo talmente reificati –talmente assuefatti all'idea che il mondo non sia altro che mercato e che l'unico rapporto possibile tra gli uomini sia quello tra produttore e consumatore- da conferire freudianamente a una mera mercanzia di carta straccia inchiostrata significati emotivi e desideri derivanti da ben altri contesti. E che in altri contesti dovrebbero trovare soddisfazione. Invece disarmiamo ogni aspirazione a qualcosa di diverso con la nostra fuga nell'avventura mensile a fumetti, dove riconfermiamo quel mondo di merci dal quale avremmo voluto fuggire, e dove la merce resa più forte dal nostro gesto (l'acquisto reiterato) contempla se stessa in un mondo da essa creato.

(Indispensabili qui, almeno queste letture: la prima sezione del libro primo del *CAPITALE* di Marx; poi Isaak Rubin, *Saggi sulle teoria del valore di Marx*, Feltrinelli, 1976 e *La società dello Spettacolo* di Guy Debord, Valecchi, 1979).

La merce che si racconta attraverso la merce: diventa l'unica realtà. A discapito della vita. Il fumetto è dunque una delle tante sovrastrutture attraverso le quali il pulsante bisogno sociale viene canalizzato e addomesticato in manifestazioni innocenti e inoffensive (dalla masturbazione ai cretini che si radunano in maschera alle fiere per imitare un qualche personaggio preferito, dagli altrettanto cretini disposti a sfiancarsi in file interminabili per una dedica con disegnetto alla lettura da quarto d'ora che disinnesci ogni pensiero critico con formulette ovvie e neutrali). Ne è possibile quindi solo una critica impietosa e decostruttiva, che porti in luce tutti quei momenti di questa forma di espressione ove essa ha superbamente messo da parte "la sintassi dello spettacolo" per parlare la lingua dell'esistenza. Una lettura da intendersi desanctamente storicistica, scevra da ogni evasione di carattere formalistico (che tutto comprende in nome di un'astratta estetica crociana) e semiologico (che tutto comprende in nome del linguaggio). Che attraverso la filosofia della prassi e le sue categorie storiche metta alla gogna la merce e i suoi sacerdoti.

C'è da chiarirsi.

Una critica dei fumetti non è mai veramente esistita. Se si escludono le ormai datate ecolalie e le banalità fofieggianti c'è ben poco in giro. Vedo solo i preteschi untorelli delle cosiddette rivistine di critica a schizzi mucchietti e pugnette (di china però) e spazi bianchi. Assolutamente privi di un'idea teorica, di un'elaborazione critica, di uno straccio di qualche lettura che non siano sempre e solo fumetti: tutti letture disordinate e poco meditate e a fumetti (appunto!), estensori di tante inutili recensioni, scritte solo per soddisfare la propria frustrata ossessione. E se dell'ossessione non è preda un Piranesi un De Sade un Campana un Poe o un Lovecraft (persino sì!, visto come mi accontento?), mi dispiace ma il destino di quei figurini è la gabbia del cronicario. Che tra l'altro si costruiscono da soli con i mattoni del loro ego asfittico e ripetitivo. Chiudendosi fuori dalla vita. D'altra parte, lo diceva Forest, il fumetto è un paese chiuso. Desiderarne una (di critica) storicista potrebbe sembrare una follia.

Vabbene sono folle.

Di conseguenza oggi sono furioso come Aiace; tradito e raggirato e offeso da questa truppa di fumettologi e fumettari che nemmeno può aspirare alla dignitosa tragicomica sguaiataggine di un'armata Brancaleone, e che tiene in ostaggio la santa puttana fottuta arte del raccontare storie con i disegni impedendoci da tempo di leggere qualcosa senza farci piangere di vergogna per l'altrui insipienza e coglionaggine e insipida supponenza. Vorrei massacrarli tutti (a parole ovvio, anche se qualche riflessione sulla violenza, quella fisica, l'ho pure sorelianamente fatta; ma tant'è), e come Aiace che accecato da un dio di cartone invece degli achei massacrava pecore, così io accecato dal sole di Spagna probabilmente sparo nel vuoto.

L'importante, in fondo, ci ha insegnato Bianciardi è aprire il fuoco. Il resto viene da sé: fosse magari pure la rivoluzione.

Me mi accontento di meno, oggi.

Mi accontento di fondare la critica a fumetti (**meglio ladro comunque che critico di fumetti**) e di sottolineare che se la verità si scopre facendola (era Vico o era Marx a dirlo?), il fare (la prassi) diventa condizione imprescindibile del conoscere (Gentile o Gramsci?).

Conoscere. Non imparare.

Costruire quindi una nuova critica. Ma costruirla da zero. Avendo il coraggio di buttare via tutto. Tutto quello che ci hanno insegnato. In secoli di “educastrazione” ; buttare le loro lezioni da farci imparare. E tenerci per noi, invece, le cose che abbiamo conosciuto, che quelle sì sono importanti. Buttare via tutto. I milioni di copie vendute con opere da mercimonio grafico e formulette narrative arrugginite e sempre le stesse da anni ormai.

Buttare via tutto e ridire da zero.

Piantarla di parlare di fumetto e di sue crisi; parlare semmai di crisi delle capacità di editori e di autori, e, non dico obbligarli ad assumerselo, ma almeno rinfacciarli le loro responsabilità. Cheppoi: la responsabilità non è una colpa. Almeno: non conseguentemente. Interpretarla sempre in quest’ottica è un po’ il volersene stare comodi nel pregiudizio di matrice catto-qualunquista che rassicura gli uomini assolvendoli tutti perché tutti colpevoli. Con mossa tattica il cattolicume reazionario ottocentesco, per spazzare via la civiltà critica giacobina, aggiorna il peccato originale alla quotidianità spicciola: azzera l’originale tensione della metafisica cristiana all’impossibile e livella tutti nella latrina delle individuali meschinità, alleviati dalla convinzione che l’umanità intera sguazzi con noi. Siamo tutti colpevoli, quanto meno di mancanza (la mancanza della scelta – che poi altri fanno per noi), quindi nessuna responsabilità per nessuno. E cazzi propri per ciascuno. Balle! La responsabilità invece è la conseguenza di una scelta, che comporta l’assunzione di alcuni doveri. Vedi. Ancora. Non posso farne a meno di Sartre. (Qui mi riferisco al capitolo sulla responsabilità che deriva dalla nostra condanna alla libertà: folgorante!, l’ultima splendida parte de **L’Essere e il Nulla**, Il Saggiatore, 1965, pp. 614-618).

Va da sé. E’ assolutamente ovvio che un editore ovvero un autore (quale che sia) è liberissimo (questa è una banalità che quasi mi vergogno a ribadire) di fare come vuole e come meglio riesce il suo mestiere. Ma è altrettanto ovvio che, siccome (sartrianamente) non esiste alcuna condizione che possa fare presa su di una libertà, se costui decide di fare, per sua personale inclinazione, un certo tipo di fumetto tanto che quanto da esso prodotto diventa nel nostro paese l’unico metro di considerazione “popolare” per l’idea di fumetto, è come se portasse su di se l’intera responsabilità di quest’idea. Da qui una conclusione un pochino, forse, scontata: se assolutamente è impossibile un giudizio morale (robaccia da preti) sulla sua responsabilità escludendone dunque ogni colpa, è possibile però darne un giudizio estetico e di conseguenza uno etico. D’altra parte quanto il bello e il giusto siano strettamente legati ce lo ha picchiato in testa Kierkegaard, che tutta la vita si è interrogato sulla responsabilità della scelta: l’io è la meta verso la quale tende l’individuo, e questo io non è un’astrazione, quindi l’individuo nel suo movimento non può evitarsi di avere influenza

verso il mondo circostante (**Aut-Aut**, Mondadori), secondo il quale la responsabilità è “la semplice rivendicazione logica delle conseguenze della nostra libertà”.

In spiccioli: ogni scelta influisce sul mondo. Anche la più piccola, per la parte che la riguarda. Una scelta esteticamente positiva influisce sul mondo in modo positivo. Una scelta esteticamente negativa influisce sul mondo in modo negativo.

I fumetti seriali (chiamateli popolari se volete) sono brutti. Anche se vendono milioni di copie.

O meglio. Sicuramente non sono né belli né etici: in quanto la bellezza presuppone, è vero, la norma, ma ne è al tempo stesso il superamento e l’abbattimento; mentre i fumetti seriali sono esclusivamente (e con pochissime eccezioni non italiane) **norma codificata e ripetitiva**, il cui superamento è reso impossibile (a rischio altrimenti dell’esistenza del fumetto seriale stesso) dalla necessità di una comunicazione che consenta una comprensione piana (piatta) ed uniforme per il non-lettore di fumetti.

Il buon vecchio Bakunin sosteneva che l’unità disciplinare va sempre a scapito della spontaneità creatrice del pensiero e della vita, uccidendola.

Arricchendo il giudizio estetico di prima con un granello di eticità possiamo affermare che i fumetti seriali annoiano. Di conseguenza fanno male. Alla salute dei lettori.

A dare retta alle voci dei saltimbanchi che (tra una sceneggiatura conveniente alle leggi del mercato e qualche schizzo di china per renderla fruibile al grande pubblico delle stazioni ferroviarie e l’organizzazione di un festival per cerebrolessi in maschera, trovano pure il tempo per sdottoreggiamenti teorici) di fumetto si occupano per professione, sembrerebbe però che oltre a quello seriale altro fumetto non ci sia dato di poter leggere. La storia ufficiale del fumetto sarebbe quindi solo quella del mercato. “Una storia di frustrazione. Di potenziale irrealizzato, di artisti che non hanno mai avuto l’opportunità di realizzare quel capolavoro, di storie che non vennero mai raccontate... oppure vennero epurate da supervisor dalla mentalità ristretta...”. (Dilan Horrocks, *Hicksville*, BlackVelvet, 2003. Raramente, giuro, mi è capitata una lettura a fumetti così intensa e ispirata. Sarà per una certa comunanza di vedute, ma lo considero un capolavoro). E’ vero. E quel che è triste è che alcuni di quei saltimbanchi che di tale fumetto sono i guardiani sono pure in buona fede. Idioti.

Gli altri gli interessa solo il mercato.

Avesse almeno avuto ragione Lacan. Secondo il quale l’autore di un libro, di un’opera, di una cazzutissima cosa qualsiasi non è nessuno. Anzi. E meglio. E’ il linguaggio narrato che assurge a identità con la funzione di distruggere il proprio locatore. Magari! Lo squallido linguaggio che parlano distruggesse la maggioranza dei facitori di fumetti! Magari!

Però pure in questa trista prospettiva c’è, come sempre, una possibilità di salvezza dal peccato originale. Qualcuno c’è stato, nell’ultimo centinaio d’anni o poco più, che ha tentato, nonostante la trinarciuta guardia del cerbero-mercato, di elevarsi al di sopra della merce, di raggiungere la pura espressione. Di annullarsi nel logos.

Una critica storicistica non può quindi che indagare nella biblioteca di **Hicksville** e scrivere di conseguenza e finalmente una **controstoria del fumetto**.

Ma Lacan aveva torto. E i mercanti prosperano nel tempo.

Ho sempre portato scarponi, perché ho sempre viaggiato a piedi. Di quelli fatti apposta per andare alla ricerca della verità e della giustizia; di quelli giusti per prendere a calci nel culo tutti quei cagoulardi (sempre comunque essi "critici" impegnati in qualche trista operazione editoriale) che da circa quando esiste il fumetto ci impestano la vita con i loro cervellini ordinati e le loro leggi borghesi. Custodi dell'attuale e dell'ordine. Ma a me Nietzsche aveva insegnato che "ogni società ordinata assopisce le passioni"(la gaia scienza). Ne ho troppe di passioni che mi bruciano il ventre e la testa, eppoi ormai so di cosa erano e sono capaci le labbra di Bocca Dorata, e non conoscendo tutt'ora i limiti della mia erranza preferisco non conoscerli. Così mi incazzo.

La follia dei collezionisti è soltanto un epifenomeno (il più evidente) del processo che identifica il fumetto con la merce tout-court. Ben altre evidenze saltano all'occhio. Se si trascurano per un attimo le serie da edicola (che merce sono e null'altro pretendono se non nei vezzi isterici di qualche redattore rancoroso), questo risulterà palese soprattutto in certo fumetto pseudoautorale, nel quale mediocrissimi personaggi tardo-adolescenziali vengono caratterizzati solo attraverso gli oggetti che possiedono, i locali che frequentano, i libri che leggono e (addirittura) i farmaci che assumono. La derealizzazione totale dell'esistenza, quella che Marx chiamava "sussunzione del reale", a favore della tautologia del mercato.

Il come è il cosa.

Dove si scopre cosa l'autore di questo pamphlet intenda veramente per critica e che, pur preferendo rapinare banche a fare il critico di fumetti, una cazzo di critica l'ha pure fondata. Purtroppo o (stirnerianamente) per fortuna su quel niente che, come già si diceva, sono i vostri fumetti.

Nell'autunno del 1978 Jean-Luc Godard tiene al Conservatorio d'Arte Cinematografica di Montreal una serie di particolari conferenze che daranno poi vita, raccolte in volume, a un'opera di critica cinematografica imprescindibile: *Introduction à une véritable histoire du cinéma*.

All'inizio della prima conferenza Godard osserva una cosa fondamentale, quasi lapalissiana, ma di cui spesso i critici cinematografici (ma non solo) non tengono conto: che la scrittura non può bastare per fare critica cinematografica in quanto non si può prescindere dalla natura visuale del cinema. Il cinema è stato fatto da donne e uomini che vivono in una determinata società in un determinato momento, che si esprimono in quel preciso momento storico e imprimono la loro espressione nell'opera che producono e che quindi al contempo esprimono la loro impressione (del mondo) con quell'opera. Sembra complicata detta così, ma non lo è. Significa soltanto che non c'è dualismo tra cosa si racconta e come lo si racconta. Che **il come è il cosa**. E che stando così le cose se io devo fare critica di un'opera non posso farla se non mostrandoti il continuo slittamento ontologico dell'oggetto di cui ti parlo lungo gli strati geologici dell'evoluzione dei paradigmi tecnologici di cui si è servito.

Per poterlo fare occorrono particolari mezzi di analisi che, sosteneva Godard, non esistono. Quindi, aggiungeva, tocca inventarseli. E se li inventò eccome. Facendo vedere ciò di cui parlava, ma non facendolo vedere e basta: accostando, sovrapponendo, proiettando contemporaneamente etc. Tanto che la sua ricerca troverà coronamento dieci anni dopo in quel film /saggio strepitoso in 8 parti che è *Histoire(s) du Cinéma*.

Storie, appunto. Ecco. Io credo che questo valga anche per il fumetto. Il problema è che il fumetto non ha mai avuto il suo Godard. La riflessione critica sul fumetto si è limitata a tre tipologie che in realtà nulla hanno a che vedere con una vera riflessione ontologica.

C'è una corrente pubblicistica che mi piace definire della riflessione artigianale, nella quale rientrano i lavori degli autori che riflettono sul proprio mestiere (da Eisner a McCloud), validissimi strumenti per meglio interpretarne le opere ma con una rilevanza teorica e critica che si esauriscono in uno striminzito valore normativo. Poi c'è quella che chiamo la critica semaforica: di cui sono esponenti i banalizzatori da quotidiano, dispensatori di normalizzazione storica, livellazione estetica (per loro corto maltese vale John Doe) e consigli per gli acquisti con una certa, quasi nobile, sensibilità per il gusto di quel pubblico che vede nel fumetto un gradevole passatempo. Questo tipo di critica ha un'esagerata connessione con i rapporti di produzione dei lavori di cui parlo, cosa che ne inficia spesso ogni valore. Ultima c'è quella tipologia di critica che definirei della riflessione pertinente in cui il fumetto viene affrontato da un preciso punto di vista (semiotico, narratologico, sociologico, storico) senza la minima attenzione a quanto nel fumetto è

essenziale, ma limitandosi a evidenziare ciò che ne è pertinente per la disciplina che lo sta indagando. Non voglio togliere nulla a questi tipi di critica. Ognuna ha il suo motivo di essere e tutte forniscono strumenti utili. Quello che mi sembra sintomatico è che sia mancata in Italia, una critica militante. Che, come cercherò di spiegare non può andare separata da una riflessione ontologica.

A questo punto credo sia necessario chiarire cosa intendo per critica militante. Nel decennio che va dal 1781 al 1790 un certo Immanuel Kant scrive tre opere destinate a cambiare per sempre il concetto di gnoseologia. Non si spaventi nessuno: non ho nessuna intenzione di fare lezioni di filosofia; non potrei neppure: non ricordo nulla di quello che ci sta scritto. La cosa che mi preme è un'altra. Che in signor Kant già dai titoli sventola la bandiera di un concetto che cambierà tutto, il criticismo. Una parola programmatica: critica. Della ragion pura, della ragion pratica e ultima quella del giudizio. Kant ci insegna una volta per sempre che la critica è lo strumento principale di conoscenza. Alla base di ogni investigazione scientifica c'è sempre un movimento di analisi e revisione critica dell'esistente. La critica è kantianamente il motore di ogni possibilità di conoscenza. E' per questo, probabilmente, che gli attuali critici italiani di fumetto sono (in certo qual modo ha ragione Brolli) tutti hegeliani. Cioè: come Hegel disarmava la critica kantiana dell'idea piazzandola in subordine alla granitica compattezza del suo sistema ideale, così loro critici subordinano la libertà della critica al sistema produttivo in cui si muovono, ai rapporti di potere e clientela di quello che alcuni chiamano, con un bruttissimo neologismo, fumettomondo.

Se Kant con la sua critica ci ha insegnato ad assalire e demolire l'idea, Hegel ristabilisce l'ordine: la critica è preliminare a qualsiasi atto di conoscenza ma non può influire sull'idea alla quale resta sempre in subordine. A questo punto tocca al signor Marx, che dice: balle! La critica va diretta all'idea ma per assalire la cosa, il mondo. La critica è strumento per influire sulla realtà. Intendiamoci. Non mi interessa qui la questione di quanta verità o errore ci sia nelle posizioni politiche di Marx, quello che mi interessa è il metodo con cui ci arriva. Non è un caso che il sottotitolo del Capitale sia in opposizione simmetrica a Kant, Critica dell'economia politica: alla ragione e al giudizio, alle caratteristiche della mente umana, Marx sostituisce il mondo. Non può esserci conoscenza senza critica dell'idea (o dell'ideologia), ma invertendo i termini kantiani, la conoscenza serve poi a cambiare la realtà, che da quell'idea (o ideologia) è originata, cambiando conseguentemente anche l'idea. Ecco. A mio avviso la critica militante è questo. Aggredire i fumetti attualmente prodotti (non ha senso quindi dirmi: non ti piacciono, non leggerli) per cambiare l'ideologia che li produce. La domanda che ora si pone però è: va bene, la critica serve alla conoscenza sociale del mondo e praticarne una militante è il tentativo di influire sui mutamenti di quel mondo, ma che senso ha applicarla, per esempio, a Tex Willer? Nessuna produzione culturale, nemmeno la più infima, anzi, sfugge (all'interno della nostra società) alla legge di integrazione nel sistema delle merci: spingere al consumo attraverso la sollecitazione del piacere. Il fumetto però ha da questo punto di vista quello che a me sembra un vantaggio. Harold Bloom sostiene, ed è l'unica cosa interessante del suo Canone Occidentale, che tra il processo di leggere

e il processo di pensare non c'è alcuna differenza. Nel fumetto, per una sua naturale caratteristica che prescinde dal modificarsi dei paradigmi tecnologici di produzione e fruizione (ne parleremo, magari un'altra volta di questa questione ontologica: il fumetto si guarda non si legge), c'è un'identità di processo tra il guardarlo/leggerlo e il pensare, che raggiunge livelli unici. E che lo fa diventare strumento utilissimo per la messa in discussione di quello stesso sistema. Perché se faccio critica militante, cioè qualcosa che non è accademismo o fanatismo da forum, quando cioè esplicito il mio pensiero su quanto ho letto, che non è altro che l'accadere del mio leggere, ne metto in discussione il fondamento ontologico, il fondamento sociale e il fondamento etico. In un rapporto che non può più essere, proprio per la natura militante del mio dire, un rapporto a due lettore-testo, ma un rapporto a molti lettore-testo- tutti gli altri lettori del testo. In questo rapporto non è possibile escludere l'autore (e intendo con autore tutti i partecipanti della filiera produttiva, anche l'editore), perché l'autore una volta che ha prodotto il suo testo, non ne è più autore, ma ne può benissimo diventare fruitore. E non solo: è anche lettore del testo che io produco attraverso la lettura del suo testo. Quindi l'autore ha tutto il diritto, questo va ammesso, di diventare critico del discorso che io faccio sul suo discorso.

Da qui, è ovvio, nasce conflitto. Conflitto politico, e dico politico in senso profondamente schmittiano (*le categorie del politico*, il mulino, 1972): perché un tale tipo di critica, che vuole pesare sul reale, ti obbliga a raggruppare uomini e opere nelle categorie di amici e nemici.

La dicotomia amico/nemico va sottratta a qualsiasi caratterizzazione psicologica, a qualsiasi mescolamento etico o economico, e neppure va intesa in senso individualistico-privato, ma va considerata per quello che è, nel proprio significato concreto di una possibilità di contrapposizione fondata sul raggruppamento degli uomini in base a contrasti di natura diversa (economici, religiosi, etnici o altro che siano, in questo caso estetici), ma abbastanza forti da tracciare un solco fra un noi e un loro.

Nel farlo è opportuno ed eticamente imprescindibile dichiarare quali sono le tecniche della propria critica. E se si parla di tecniche critiche il pensiero corre a Walter Benjamin che sosteneva fosse compito strategico del critico strappare le tecniche a ogni considerazione neutrale che le renderebbe appannaggio dei tecnici del "saper fare": gli autori e gli accademici. Infatti ogni tecnica contiene un preciso segnale direzionale che mentre l'autore tende a nascondere, l'accademico ha il compito di codificare e mummificare a vantaggio del proprio circolo di iniziati. Il critico militante ha il dovere di interpretare e svelare questo segnale entrando in conflitto politico con autori e accademici. Per farlo Benjamin elaborava 13 tesi. Le riscrivo un attimo. Se non ti piacciono vai a leggerti quelle originali.

1. Il critico è stratega e comandante nella battaglia culturale
2. La critica è una questione estetica di conseguenza etica
3. Per questo Il critico non riceve libri omaggio con preghiera di recensione
4. Il critico i libri di cui gli interessa parlare se li compra (al limite li ruba)
5. Il critico che non sa prendere posizione taccia

6. Perché il critico deve sempre sollevare polemica
7. Il critico sacrifica sempre l'obiettività allo spirito partigiano perché la causa per cui si batte lo merita
8. Questo deve sempre farlo, quando possibile, al cospetto dell'autore.
9. Per il critico l'istanza superiore è cambiare il mondo che non gli piace. Non gli autori. E tanto meno gli altri critici.
10. Il critico non conosce entusiasmo per la singola opera. Gli interessa la tendenza
11. Il critico non deve mai tradire l'idea che persegue, in nome della pubblicazione o di maggiore visibilità o di uno straccio di potere
12. Il critico non ha niente a che spartire con lo storico e il sociologo, ma ne vuole può e sa utilizzare tutti gli strumenti.
13. Il lettore deve sempre sentirsi provocato e smentito dal critico, ma deve in qualsiasi momento potersene sentire rappresentato.

Il peso del fumo

Dove si porta alla definitiva conseguenza l'iniziale tentativo di definizione di che cos'è il fumetto. E si chiude la prima parte di questo pamphlet.

Senza essere carducciano, che il resto del poema è ben poca cosa e della sua poetica l'unica rilevanza è, alla fin fine (pur tra affettati satanismi e genuflessioncelle d'ordinanza) il soldo: quello dei mercenari accademici; ossia pura retorica reazionaria, ben pagata quando canta scatologiche elegie al mercato dei santini; come in fondo è pure, ammettilo, quello dei fumetti –dove trovare infatti, oltre la parrocchia, un più fertile mercatino dell'iconografia clerico-fascista se non nelle edicole tra i giornaletti a fumetti? Ce la vedi l'attinenza!

Senza essere carducciano, dicevo, faccio miei due versi del vate avvinazzato: “che mi importa di preti e di tiranni? Ei son più vecchi de' lor vecchi dei...”, che mi servono poi a introdurre un breve discorso (lo dico subito: apodittico) su una certa tendenza del fumetto. E cioè quella di essere, in massima parte, il sacerdote officiante la religione di quel dio grasso e porco e tiranno che è il divagare.

Intendiamoci: cito a memoria da *Il canto dell'amore*. Devi perdonarmi, ma in pochissime occasioni il Carducci mi commuove. Questa disperata resa al potere, insieme a pochi versi sul vino di Valtellina, ha la capacità di muovermi a comprensione per la contraddizione di chi un tempo inneggiante a satana soffoca nell'epidemica occasione delle odi a reginette d'Italia e figlie di presidenti del consiglio. Ce n'è anche oggi. Quello che mi fa incazzare è che questi odierni sembrano manco smossi dai sensi di colpa che invece aveva un Carducci. Leggiti *Odi Barbare* e *Rime e Ritmi* (innumeri le edizioni economiche) e butta a cesso tutti i minchioni contemporanei.

Se aveva ragione Proudhon (nel suo *Du principe de l'art e de sa destination social*, del 1865, lo trovi presso le Editions du Reèl, non mi risulta purtroppo ne esista un'edizione italiana) e ce l'aveva eccome, convinto della storicità delle forme estetiche e del loro conseguente essere espressione della visione del mondo della classe dominante, non possiamo stupirci se la maggior parte dei fumetti prodotti oggi in Italia sono ispirati da un'univoca politica culturale: quella aziendale. E' un dio minore il divagare, e il suo compito è di renderci sopportabile la nostra vita dominata dal mercato globale. Azzerando ogni pulsione alla curiosità e all'intelligenza del reale. Quindi alla sua messa in discussione. Usando quali mezzi la banalità dell'avventura serializzata e l'assurdo quotidiano trasformato in commediola generazionale. E con questo non intendo sminuire la vera cultura popolare paraletteraria (con tutto che il fumetto è paraletteratura solo per qualche professorina da scuola di fumetto, appunto), che anzi bene coglie –in certe sue manifestazioni più consapevoli- lo stato attuale del nostro esistere (non lo amo ma devo rimandarti, a questo proposito, a due imprescindibili raccolte di saggi di Valerio Evangelisti, *Alla periferia di Alphaville* e *Sotto gli occhi di tutti*, entrambi L'Ankora del Mediterraneo, rispettivamente 2001 e 2004); intendo invece sottolineare quanto la maggior parte della produzione fumettistica sedicente popolare non

sia, oggi in Italia, che una sequela di squallide operazioni commerciali appiattite ed adeguate alla supposta acerbità intellettuale del lettore.

Siamo orfani (nonostante il suo trascurabile e stucchevolmente moralistico ritorno per mano di Pellejero e Diaz) dell'eroe più fantastico, metafisico e irconciliato che il fumetto abbia mai avuto: ci manca (e a causa delle scelte degli aventi diritto ci mancherà credo a lungo) **Corto Maltese**.

Siamo ostaggi del più confcommerciale ed episcopale di tutti: Tex Willer. E' una questione scolastica: l'odore della merda è riconducibile più a una formula economica che a una formula chimica. La chimica, al limite, ci spacca il fegato: mica le importa a lei di mozzarci la punta delle ali della nostra bella libertà. All'economia sì. L'economia ci piace di tenerci belli in salute: così siamo più produttivi e consumativi senza pensiero. In più se non ci ammaliamo può chiudere gli ospedali che le costano troppo; così le piacciamo: sani, lavoratori e poi morti. Che non costiamo nulla di lunghe degenze o meritato riposo. Ma me garba mica stare sempre sano. Sono patologicamente sveviano e fumatore, quindi. Ogni mezzora il mio fegato metabolizza la sua giusta parte di quel composto azotato che chiamano nicotina e lo manda in circolo, diffondendolo ovunque, nel corpo. Dicono almeno un terzo raggiunga il cervello. Ora, la scienza ben sa quello che questo alcaloide causa agli apparati vari: respiratorio, gastrointestinale, cardiovascolare. Ma cosa faccia quando giunge al cervello, quali meccanismi scateni, qui la scienza solo suppone.

Non c'è nemmeno da dubitarne: Resnais è mille volte più interessante e profondo di Wang, ma è Angie Wrein, nella sequenza iniziale di Smoke, a chiarirci tutto sulla confusione onirica che ci provoca la nicotina. Quando ci racconta di come **Sir Walter Raleigh** (avventuriero poeta corsaro ed esploratore, primo importatore della *solanacea nicotiana* dal nuovo mondo all'Inghilterra -immagino tu abbia già letto tutto di quel grande intenditore di baldracche pirati e corsari che fu Defoe senza aspettare il mio parere, ma se non l'hai fatto *La vita e le imprese di Sir Walter Raleigh*, Sellerio, 1993 è un ottimo inizio-, nonché protetto della regina Elisabetta) misurò brillantemente il peso del fumo. Pesa un sigaro, se lo fuma e poi ne pesa la cenere. La differenza ci dà il peso del fumo. Il valore esatto del nostro piacere è dato da una differenza inesistente. Come quando leggiamo: il piacere della lettura è una continua falsa sottrazione. Che alla fine ci lascia almeno con una prospettiva sulla vita. Che se non è la vita, non è comunque cosa da sottovalutare. E' il potere, quello dei divieti (di fumare) che alimenta un'artificiosa dicotomia tra la vita e la lettura. Ammansendoci appunto letture degradanti, zuppe liofilizzate o precotte tutte con lo stesso sapore e sulle quali svetta, è ovvio, la superiorità effettuale della scadente serialità della nostra vita.

Ma leggere fumetti, fumetti veri, è ben altro. Leggere fumetti è quasi risolvere il problema che toglieva il sonno a Sant'Agostino: della differenza tra il testo visto nella mente e testo pronunciato dalla voce. Il fumetto è guardare le figure e le parole, sintesi tra significante e significato. Simulacro.

Quell'imprescindibile canaglia di Rousseau distingueva, in un saggio (ne ha scritte tante di fesserie, ma quello che i suoi detrattori metafisico-sifilitico-cattolici, per intenderci: da Nietzsche a

Maritain, non gli perdoneranno mai, è di avere restituito all'esperienza sensibile il posto che le compete: cioè quello di unico mezzo possibile per accedere alla conoscenza) sull'origine delle lingue (Jean Jacques Rousseau, *Saggio sull'origine delle lingue*, Einaudi, 1989), tre differenti tipi di scrittura. Il primo si sarebbe basato sulla rappresentazione pittorica degli oggetti, il secondo sull'uso di caratteri convenzionali per trascrivere parole e frasi, il terzo non sarebbe stato altro che la scrittura alfabetica. Inutile sottolineare come agli occhi dell'illuminista al terzo tipo era da attribuire massima espressione di civiltà, mentre il secondo e il terzo andavano via via degradando dal barbarico al selvaggio.

Che avrebbe detto Rousseau dei fumetti che di questi tre tipi di scrittura sono la sintesi: rappresentazione grafica, onomatopee e scrittura alfabetica? Sarebbe rimasto così convinto nei suoi pregiudizi o avrebbe ammesso che il tipo di scrittura non è un indice diagnostico del livello di una civiltà? Ma poi ci interessa veramente quello che avrebbe pensato Rousseau? Non è proprio il corvo, in un cedimento dantesco, a dire a Corto Maltese, quando questi gli chiede che penserà la gente vedendolo andare in giro con un corvo parlante: "via, via Corto, proprio tu parli così... cosa ce ne importa della gente?" (Hugo Pratt, *Sogno di un mattino di mezzo inverno*, Lizard, 1999).

Dice Pratt a proposito dei narratori che "i modi di esprimersi si differenziano, ma è identico lo sforzo creativo per raccontare una storia".

L'avevamo qui a due passi il pagano superamento della dicotomia agostiniana, la quadratura del cerchio, il senso aristotelico del nostro piacere. L'assoluta lampante leggerezza del leggere fumetti. "Nella mia testa testo e immagine vanno di pari passo... per me, oggi, la grafica parte dalla necessità di un tratto per andare verso l'imperativo della parola. E' così che nasce il fumetto" (citazioni prese da *Il desiderio di essere inutile*, Lizard, 1996).

Se le cose stanno così possiamo veramente dimenticarci Rousseau e tutte le gerarchie culturali. Infatti il problema adesso è conoscere qual è il vero peso del fum(ett)o.

Noi fumatori sappiamo.

Che il fumetto è simulacro. Ora devo per forza sgombrare il campo da ogni possibile fraintendimento. Nell'accezione corrente il termine simulacro ha valore negativo, di immagine/segno riprodotto in modo incompleto il proprio referente; cioè di "oggetto che simula un altro oggetto, che lo rappresenta fintamente o falsamente"(Cortellazzo e Zorzi., *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, 1988, vol. V, p. 1205) . Ma il simulacro è soprattutto altro. E' il **segno che fa riferimento solo a se stesso**, che non dipende in nessun modo da un oggetto esterno, e non deve la propria esistenza a un preciso referente. Il simulacro è un "segno anomalo", che non significa nessun oggetto esterno a sé (Cfr. L'unico libro in cui Gianfranco Bettetini stranamente non dice cose già dette e meglio da altri, ma forse sono io che non ho ancora scoperto da chi ha copiato, *Il segno dell'informatica*, Bompiani, 1987, pp. 68 – 70; e soprattutto Fausto Colombo, *Ombre sintetiche. Saggio di teoria dell'immagine elettronica*, Napoli, Liguori, 1990, pp. 109 – 111).

In altre parole si può definire simulacro solo quel segno, o quell'immagine, che si presenta alla mente dell'osservatore senza suscitare implicazioni e rimandi di tipo referenziale. Per esemplificare: quando io leggo un fumetto, mettiamo un'avventura di Corto Maltese, l'immagine che mi comunica l'idea "Corto Maltese" non ha referenti esterni (se non un vago referente, inconsistente e non verificabile, nell'immagine mentale "Corto Maltese" di Pratt) oltre a "Corto Maltese", al punto che si può affermare che il segno "Corto Maltese" non rappresenta ma è "Corto Maltese". Il simulacro non significa, è.

Cerco di spiegarmi: strumento principale del fumetto è il disegno, che è un'immagine sintetica. Noi attribuiamo, se aveva ragione Barthes (e aveva ragione), all'intervento umano, lo stile, valore fortemente denotativo. Dunque nel disegno è impossibile la differenza tra la natura dell'oggetto disegnato e la cultura che lo interpreta. Nel disegno, dice sempre Barthes (ah, se ti stai chiedendo dov'è che lo dice: ne *L'ovvio e l'ottuso*), ogni cultura non pensa di vedere la rappresentazione di una propria idea, quanto proprio quell'idea. Nel fumetto insomma ogni immagine mostra solo se stessa. Non innesca cioè un processo di generalizzazione e di astrazione; quel processo che Mitry (in *Esthétique et psychologie du cinéma. Les structures*, Paris, Edition Universitaires, 1965) chiamava *analogon*. Per fare un esempio: un tavolo in un film western, non rappresenta solo quel tavolo, ma tutti i tavoli possibili. Nel cinema poi interviene un fattore ulteriore. Quando assisto a un film, non vedo solo un personaggio che rimanda al *topos* di quel personaggio (tutti i cattivi, tutti gli eroi romantici ecc.), ma vedo anche l'attore che lo interpreta, e non riesco (a meno che sia assolutamente sconosciuto) a cancellare la sua presenza. Mi spiego: ogni volta che mi guardo *Taxi Driver* non vedo solo il personaggio Travis Bickle (e per generalizzazione tutti i tassisti di New York), ma vedo anche De Niro che interpreta Travis Bickle.

Nei fumetti questo sdoppiamento è assente, ogni personaggio è soltanto se stesso. Questo significa che il fumetto è un costrutto assolutamente autoreferenziale e perciò completamente libero da ogni vincolo.

Un'altra cosa. In una raccolta di pensieri di Alejandro Jodorowsky, trovo questa affermazione: "...il lettore di comics è più attivo. Il cinema immobilizza lo spettatore; l'immagine si muove e lo spettatore resta fermo. Il comic invece sta immobile, e il lettore è quello che si muove, è differente. Nel comic, sei tu stesso a decidere se entrarci o no; puoi muovere le pagine alla velocità che vuoi, tornare indietro; sei tu a dare il ritmo, a ricreare la storia. E' un'altra arte, che non ha niente a che vedere con il cinema" (P. Raschilla, *Alejandro Jodorowsky. Il guerriero e il culo di George Harrison*, in "Movie magazine", n. 1, autunno 1993, p. 143).

E' evidente che il fumetto, implicando un fatto quale la lettura, si avvicini ontologicamente molto più alla letteratura, soprattutto alla narrativa. Sul piano tecnico, riferendosi alle possibilità di intervento individuale sulla fruizione temporale della storia, non c'è differenza tra la lettura di un libro e quella di un comic book. La differenza c'è, invece, e grande, nei due modi di interagire con il segno. Qui le somiglianze si possono trovare più tra fumetto e pittura. Il segno grafico del fumetto è rigido, offre al lettore un simulacro preciso, che non permette liberi interventi. A meno che non si vogliano

considerare certe modifiche grafiche, che soprattutto da bambini, si apportano – non senza un certo gusto sadico – alle pagine dei fumetti. Ricordo quando mi divertivo a disegnare barba e baffi al Piccolo Ranger, o a colorare, intervenendo con il mio personale universo cromatico, noiosissime storie di Tex Willer. Purtroppo l'età adulta ci priva di questa tensione a intervenire direttamente nel mondo diegetico e nella sua significazione, rendendoci pigri fruitori di storie alle quali non partecipiamo più (voglio dire in senso fisico, non emotivamente).

Per il segno letterario la cosa è diversa. Il segno narrativo è ambiguo, dicotomico, ricco di una gamma incredibile di sfumature e variazioni di significato, e richiede sempre, senza sosta, l'intervento della fantasia del lettore, per compiere una scelta. Anche la descrizione più completa e minuziosa richiede di essere completata dal lettore, che si deve costruire, con le informazioni che il segno gli ha fornito, un simulacro mentale del segno stesso. Voglio dire. Sono sicuro che la 'mia' Emma Bovary, il ritratto mentale che ne ho, è non solo diversissima da quella di chiunque altro abbia letto il romanzo, ma persino da quella dello stesso Flaubert.

E' in questo senso che mi sento sufficientemente nel giusto, quando sostengo che il fumetto alla fine non si legge ma si guarda.

Insomma.

So che per Saussure il **segno** era l'associazione di un concetto (significato) e di un'immagine acustica (significante). Ora però se penso a Corto Maltese, mi riesce impossibile scindere il concetto dall'immagine (qui non acustica ma grafica), e ancora più difficile mi riesce (anzi impossibile) il processo hjelmsleviano di andare alla ricerca degli elementi costitutivi del segno Corto Maltese. A meno di voler considerare figure hjelmsleviane ogni singolo tratto di pennello che compone il disegno Corto maltese, devo dire che nel fumetto il segno corrisponde alla figura. Cioè che il segno è l'elemento base costitutivo del fumetto.

Ora nel modo reale se non esistesse l'espressione per significare il contenuto (mettiamo: se non esistesse il suono acqua per indicare la materia acqua) potrei comunque affermarne l'esistenza grazie all'esperienza. E' Bertrand Russell a dircelo: lui vede l'acqua e sa che l'acqua esiste.

Nel fumetto se non esistesse il segno Corto Maltese per indicare il concetto Corto Maltese, Corto Maltese non esisterebbe perché non potrei farne esperienza. Ma io vedo Corto Maltese e so che esiste. Perché quel Corto Maltese che vedo disegnato non è scindibile in un'immagine grafica e in un concetto. Quel segno Corto Maltese, non scindibile in figure perché già figura, è materia. O se vogliamo usare una categoria cara a Hjelmslev: **senso**. Dicendo che il fumetto è simulacro e che io lo guardo e non lo leggo intendo proprio questo.

E basta.

Ma poi no

Dove si chiarisce che la storia di un sistema complesso come il fumetto non ha un inizio fissato per sempre da storici e studiosi, ma comincia, finisce e ricomincia ogni volta che ne ha voglia il lettore

Mio nonno guidava il taxi per le strade di Milano, fumava quaranta Esportazione senza filtro al giorno (ché le Macedonia gli piacevano meno, ma fumava anche quelle se capitava); adorava Salgari e Gadda, e ballava il liscio. Beveva anche. Rosso della casa e poi anice forte, senza acqua. Alla fine ci faceva l'amore con la sua compagna di ballo (che era quasi sempre mia nonna, va da sé). Finché durava la notte, tutte le notti. Lo ha fatto fino a che è vissuto.

Leggeva tanto mio nonno, tutto. Forse per questo era socialista, o forse contavano niente le letture e centrava invece il freddo e la fame e la fatica che vedeva patire la gente intorno a lui, che comunque da tassista era un po' privilegiato, tutti i giorni. Comunque leggeva tanto, anche fumetti. Tanti. Sempre. Tutta la vita. Allora io lo so che mio nonno è stato un uomo felice. Veramente, finché un fottuto canchero ai polmoni o da qualche simile parte di quelle lì, gli ha impedito prima di fumare, poi di ballare, poi di fare l'amore, poi tutto il resto. Di tutto questo solo due cose non mi ha lasciato: il taxi e la passione per il liscio. Fumo, bevo e faccio l'amore (qualche volta). Adoro la Cognizione del dolore, passo le mie vacanze sull'isola di Mompracem, ma soprattutto leggo fumetti. Sempre. Da tutta la vita. E nonostante tutto (che ce ne sarebbero di nonostante).

Mio nonno i fumetti li leggeva tutti, ma non ne conservava nemmeno uno; che a parte il suo taxi mio nonno non possedeva nulla. Non faceva proprio parte del suo essere biologico possedere qualcosa per più tempo di quanto gli servisse. Leggeva tantissimo e non possedeva un libro; nemmeno un giornalino. Che io ci ho pensato: se avessi adesso i numeri originali dei pionieri corrierini topolini e capitani miki che mio nonno deve aver comprato e letto, sarei forse il proprietario della più grande collezione di fumetti, e potrei pure rivenderla e comprarmi del vino rosso. Invece niente, mio nonno mica li teneva i libri o i giornalini. Quando li aveva letti doveva subito renderne partecipe qualcuno. Così li regalava ai bimbi del Frua, lì fuori dallo stabilimento De Angeli, che lo aspettavano tutte le sere quando tornava con il suo taxi alla Maddalena dove abitava, nelle case popolari che gli anni Sessanta avrebbero spazzato via per far posto a residenze di dottori e avvocati e puttane. Costose però. Sia le case che le puttane. Va da sé.

Non gli serviva una libreria, a mio nonno, per collezionare le sue letture (tanto nel poco spazio in cui viveva nemmeno avrebbe potuto tenercela); perché se le immagazzinava nella memoria e poi le restituiva agli altri, tempo dopo, raccontandole con la sua voce rotta dal fumo. Me la ricordo bellissima la voce di mio nonno, e bellissime ricordo le sue storie prese a prestito da altri. Le ascoltavo estasiato quelle storie, quando seduto nella sua poltrona (ché, dimenticavo... oltre al taxi mio nonno possedeva anche una poltrona di pelle, vecchia sfondata, graffiata e odorantissima di vita: finita chissà dove nelle mani di qualche rapace rigattiere, tarlata e uccisa anch'essa da un canchero peggiore del suo: la mania antiquaria) mi raccontava sconclusionate (lo so adesso!)

avventure di eroi inventati da altri, così come gli tornavano alla memoria; né era detto che ogni eroe stesse nell'avventura giusta, ma erano splendide e fresche. Comunque.

Appunto.

Non smetterò mai, finché un qualche strafottuto canchero (il più tardi possibile) non impedirà anche a me di fare tutto il resto.

Dunque. Se il segno nel fumetto può essere definito simulacro (vedi puntate precedenti) si potrebbe essere indotti a credere che il discorso che il fumetto poi svolge (cioè la narrazione) sia un discorso avulso e autoreferenziale, che abbia insomma (un po' come la televisione) quale oggetto di significazione solo se stesso. Tutto il fumetto non sarebbe allora che un divertente paradosso. Ma non è così. Cercherò di spiegare perché. Centra mio nonno e devo mettere un'avvertenza: la prendo un po' alla lontana...

Appunto.

La storia non è, e un poco dispiace per coloro che lo credono, una processione di fatti date luoghi nomi messi tutti in culo l'uno all'altro senza altra relazione causale che non sia lo scadere del calendario. Insomma. La storia non è uno spiedino. La storia è un minestrone. In cui ogni elemento concorre a formare il tutto senza soluzione di continuità; un minestrone che ha tutti i sapori e tutti i colori del qui e dell'adesso, esaltati da un catalizzatore come la memoria. I ricordi sono i fondamenti biologici della nostra esistenza, è di questi che siamo fatti, oltre che di fibre e diennea. Io, ad esempio, ricordo benissimo quando ho cominciato a fumare. Mi piacerebbe poter dire di avere cominciato a fumare più o meno quando ho cominciato a leggere fumetti. Non è vero, ma mi piacerebbe. Perché c'è un legame strettissimo tra le sigarette e i fumetti. Almeno, io ce lo vedo: un filo rosso (anzi di fumo) che lega indissolubilmente la Nazionale che mi brucia tra le labbra al libro di Tardi che sto sfogliando alla bottiglia di Lagavulin che aspetta inquieta sulla scrivania al vinile dei Grant Lee Buffalo che gira indolente nel lettore al ritratto di Luise Brooks che mi guarda severa là dal muro. Un legame silenzioso, come il fumo della sigaretta appunto; come il fumo che esce, insieme alle parole dai miei personaggi preferiti; un sottile filo di fumo che impasta e lega le mie cellule alle mie sensazioni, facendo di me quello che sono. Il fumo insistente dei ricordi, di tutte le storie lette (a fumetti e no), di tutti i film visti, di tutte le donne amate (poche), di tutti i treni presi e di quelli persi (troppi), di tutte le sigarette fumate, di tutte le bottiglie svuotate, di tutta la musica vista e ascoltata. Di tutta la vita, in fondo.

Perché tutto questo? Un po' per farmi dire dietro che prometto e non mantengo, che sono un fesso che parte da un'idea di fumetto come simulacro e non sa più dove parare, allora tira in ballo a difenderlo il nonno e si perde nei ricordi. Ma non è così: devo arrivare e ci sto arrivando a dirti che cos'è il fumetto. Prima però devo chiarire una cosa alla fine molto semplice: perché mi interessa dirti che cosa è il fumetto. Perché ci sono cose che dopo qualche tempo fanno fisiologicamente parte di te, come l'odore di nicotina che ti resta addosso per sempre. Per me è così anche per i fumetti. Come il fumo del tabacco che mi ha impregnato pelle e abiti da non andare più via (mai), così i fumetti mi sono entrati nel sangue. Nella vita con un'invadenza che alle volte ancora mi

sconvolge, ma che mi piace. Ricorderò per sempre l'effetto che mi fece leggere il mio primo "vero" fumetto. Già, perché fino a quel giorno ne avevo lette sì di storielle di fumo inchiostro; ma il come mi sentii dopo che, trafugato, dalla efemeride pigna di carta e straccia acquistata da mio padre all'edicola, un numero di non so più bene se alterlinus o alteralter, mi avventurai nella clandestina lettura del moebiusiano *The long tomorrow*, posso paragonarlo solo alle sensazioni della mia prima sbronza dura di cui ho memoria; della prima sigaretta illegalmente sottratta al paterno pacchetto delle nazionali e criminalmete fumata senza aspirare nascosto chissà dove; della prima ragazza che mi è piaciuta e che mi si è fatta assaggiare. Una rivelazione. E un dolore che nessun analgesico avrebbe mai più potuto alleviare. Certi incontri sono cose che mica cancelli facilmente, che magari anni dopo ti portano addirittura a fare cazzate come fondare una fallimentare (ma lo sai sempre dopo) casa editrice. Roba da rimpiangerlo quel momento a pensarci bene. Ma allora fu diverso. Moebius mi segnò come più tardi avrebbero fatto solo Stirner e Celine. Fu grazie a quella lettura se non abbandonai il fumetto per altre strade dell'espressione e dell'esperienza umana. Ho molti amici che non ebbero la mia fortuna: non incontrarono mai, in quell'età di mezzo che ancora ti permette lo stupore, tra le loro letture a fumetti il loro moebius; e va da sé: per loro i fumetti sono sempre rimasti le tante stolide saghe supereroistiche o il mediocre manicheismo willeriano. Muffa. Roba che, se non sei scemo, prima o poi ti stanca. Grandi lettori i miei amici, però ormai sicuro che non riesco a convincerli che il fumetto, certo fumetto almeno, merita la stessa attenzione che prestano ai tanti narratori che abitano le loro librerie. Non c'è verso di farli riaccostare a un mezzo espressivo da cui si sono allontanati in altra età a causa di un pregiudizio culturale non solo loro, ma socialmente diffuso e alimentato soprattutto dai tanti travet che il fumetto lo fanno e che di fumetto vivono ogni mese: che il fumetto cioè è comunque roba per gli sciocchi.

Uno (io) poi può anche mettercisi per trovare un equilibrio in tutto questo. Come quando devi decidere quale sarà da ora in poi la tua sigaretta di sempre. Mica è facile. Che devi cercare di non cadere in banalità da monopoli di stato e contemporaneamente evitare raffinatezze e snobberie (un po' anche per il portafogli). Con il rischio, magari, una volta che l'hai presa questa decisione, che dopo qualche tempo pure smettono di importartela la tua sigaretta di sempre. Con te che resti lì, come un piffero, con l'ultimo pacchetto ormai vuoto a rigirartelo per le mani, implorando uno a uno tutti i tabaccai di Milano. Ma niente. Loro inflessibili a dirti che non c'è niente da fare, non le hanno le tue sigarette perché il monopolio non le importa più. Allora davvero pensi che forse hanno ragione loro; che le tue sigarette fanno schifo e che il fumetto è roba da scemi. Ma poi no.

La domanda di Alice

Dove si scopre che chi legge fumetti è un bravo equilibrista perché si comincia a capire che i fumetti in realtà non si leggono, si guardano.

Invece uno l'equilibrio ce lo trova, eccome; che glielo indica un tipo di nome Panebarco. Incontrato per caso a Sestri Levante, tra gli scaffali di una libreria vecchia e scassa tra le pagine di un libro Savelli. Folgorazione e rivelazione. Teorica. La storia del fumetto comincia qui, tra le non molte tavole di *Tiralo ancora Ignatz* (nel volume *La semplice arte del derelitto*, Savelli, 1979, pp.11-29). Qualcuno mi ha detto, dopo, comparso la prima volta su una rivista di nome "il Mago", nel settantasette. Avevo nove anni allora, giocavo (male) a pallone e leggevo L'Uomo Ragno. Però questo volumetto che ne contiene le tavole, tutto scollato e squadernato (oggi), è stato per me prezioso. Lo tengo stretto nello scaffale dei libri che non abbandonerò mai. Quella storia fu fondamentale (allora). Per un perché semplicissimo.

Qualcuno ha fatto fuori, per i suoi bei (giusti o meno non importa) motivi, il vecchio Corto. H.P. pontefice annoiato e annoiante, puzzolente di santità, assume il Big Sleeping per scoprire chi è stato. La moglie del Maltese, cicciona alcolizzata e rossa naturale (ragazzina una volta) mette lo sfumazzante e dormente Big sulle tracce del Carletto Marrone suo amante (odierno o di allora?) che fa il pizzaiolo a cinque isolati da lì. Il Brown viene ucciso dai terribili Mordilleros proprio sotto gli occhi del nostro investigante. Il quale, dopo le rituali schermaglie con la ottusa (sempre) polizia, si reca al Golden Ballon, cabaret gestito da un certo Snolinsky, dove l'imbolsita Mafalda tiene recital comici che non fanno ridere. Lotar serve al banco e il cinico topo Ignatz suona al piano laconici valtzer. Snolinsky mette il nostro occhio privato sulla pista di certo Oreste Settebellezze. Mentre sta recandosi da colui, Big Sleeping viene aggredito da Popeye e per evitare il peggio lo stecchisce con una pistolettata. Il cadaveraggio non è ancora, a questo punto, terminato. Anche Settebellezze Oreste viene ammazzato dai Mordileros sotto gli occhi annoiati dello Sleeping e del lettore. Prima di morire, come in ogni pallido giallo che si rispetti, il morente confida all' orecchio del dormiente di una certa qual lettera celata al Golden Ballon. Quivi introdottosi annottando Big Sleeping legge la lettera, furbescamente tenuta nascosta nel cassetto della scrivania di Snolinsky. Con essa il Corto Maltese ricattava lo Snolinsky minacciando di rivelare a tutti che in realtà egli altri non era che il pulcioso bracchetto di nome Snoopy operatosi a Casablanca e diventato in conseguenza irresistibile playboy. Vistosì scoperto l'ex-bracchetto sta per uccidere il nostro indagante eroe, ma viene fermato dal deusexmachinoso intervento del topo Ignatz, che con santa e doverosa mattonata sulla cervice per sempre lo leva dai coglioni. "Odiavo quel bracchetto. Mi aveva portato via la gatta che amavo". E' il commento del topo, che chiude la storia, mentre in compagnia di Big Sleeping si allontana lungo la strada invasa dalla notte.

Al di là del fatto che ad aprirmi gli occhi sul fumetto fu un grande addormentato (e lascio perdere le implicazioni psicanalitiche), queste poche tavole sono la cronaca di una tautologia; non sono Godard e a maneggiarle (le tautologie) rischio solo di ferirmi. Ma è così. Quindi corro il rischio; e quello che voglio dire, e che dice Panebarco è questo: che il fumetto è il fumetto. Un universo chiuso e autoreferenziale, un simulacro (come si diceva), ma non ermetico – con tutte le implicazioni e commistioni che questo comporta- sempre e comunque contemporaneo al lettore. Non è possibile quindi farne una storia (alla faccia dei tanti critici esperti che solo quello sanno fare: dimenticabili libelli in cui fatti nomi e autori si rincorrono ad imperlarsi in rispettoso ordine cronologico), in quanto non esistono agli occhi del lettore intelligente precise collocazioni temporali: se non quella dell'attualità appunto; ché l'atto di leggere è coniugabile solo al tempo presente.

Un'opera a fumetti ammette dunque ontologicamente una sola categoria del tempo: il presente.

Un'opera a fumetti è; esiste nel preciso momento in cui viene letta (guardata), a differenza per esempio di un film, che è condannato a non poter prescindere dal profilmico. Cioè da una coniugazione temporale sempre al passato: costituita dall'invadente presenza simulacrale di ciò che ha concorso a formarlo, nel particolare: gli attori e i luoghi. Un film è sempre qualcosa che è già stato. Che si ripete certo, grazie a un artificio della tecnica, ma che non è mai attuale perché mostrando ciò che è già accaduto non fa altro che disvelare dei cadaveri. L'ombra di corpi che sono stati, che hanno agito una volta per tutte. Il cinema è un enorme mausoleo. Abitato da spettri bellissimi ma morti e stecchiti. I personaggi dei fumetti invece, anche quando panebarchianamente vengono ammazzati, non sono mai morti. Perché: il fumetto (quando non è sterile serialità da collezionisti) è una splendida festa a sorpresa. Piena di confusione e rumore. Il fumetto è un saporito piatto di minestra che ha tutti gli aromi e i profumi della vita e dell'adesso. L'ho compreso a mie spese.

Forse perché come ad **Alice** (quella di Carroll) anche a me capita di annoiarmi davanti ai libri senza figure.

Forse perché mi è capitato di leggerli quando ancora non sapevo leggere. Anzi meglio: mi è capitato di guardarli, perché i fumetti, te l'ho già detto, mica si leggono. Si guardano.

Me lo ricordo ancora. Era il luglio del 1972, avevo quattro anni, e mi capitò in mano il numero 58 dell' **Uomo Ragno** (*Medusa!* si intitolava). C'erano un sacco di parole che gli uscivano dalla bocca, ma non avevo nessun bisogno di saperle leggere per capire cosa stava succedendo in quella storia.

Quando Alice (nel settimo capitolo del capolavoro di Carroll) arriva a casa della Lepre Marzolina, la trova seduta a prendere il Tè con il Cappellaio Matto e il Ghiro a un lungo tavolo apparecchiato con un sacco di posti. Il Tempo, dopo un litigio con il Cappellaio, ha deciso di fargli un dispetto e si è fermato. Alle sei. Per sempre l'ora del Tè. I tre non hanno quindi neppure il tempo di sparecchiare e lavare le tazze: sono obbligati ogni volta a scalare di posto, passando a uno con la tazza pulita. Se dovessi trovare una metafora per descrivere come funziona il fumetto seriale non saprei

trovarne una più adatta. Il tempo è fermo, i protagonisti non ne sono scalfiti, la storia come il Tè del Cappellaio è inconsumabile. Ci si sposta da un albo a quello del mese successivo ma non cambia assolutamente nulla. Per un po' la cosa ti diverte, solo che poi l'Alice che c'è in te, e che si è stufata si chiede: sì vabbene, ma poi quando a furia di scalare di posto si torna al punto di partenza cosa succede?

Se non hai la fortuna di incontrare, in quell'età di mezzo che ancora ti permette lo stupore, tra le letture a fumetti un Cappellaio Matto che ti dia una risposta, i fumetti rimangono ai tuoi occhi roba che, se non sei scemo, prima o poi ti stanca.

Mentre mi ci ero messo, lì, per trovare un equilibrio a queste cose e una risposta alla domanda di Alice, sono inciampato (forse a causa delle troppe sigarette accese) nella termodinamica e in Hypocrite (un piccolo gioiello. La più compiuta opera di surrealismo erotico. Mica facile da rintracciare. Allora un grazie a l'Association – quella di J.C. Menu, mica quella di adesso, per averlo ristampato. *Hypocrite et le mostre du Loch-Ness*, l'Association, 2002) di Jean-Claude Forest che diceva "...e plus je suis petite, plus je suis mechante". Nulla sembrerebbe qui andare perduto nell'ambiente. E il secondo principio della termodinamica (secondo il quale la natura chiede un contributo ogni qualvolta accade una trasformazione: asimmetria dell'universo che non permette quando si verifica una trasformazione spontanea la completa conversione del calore in lavoro) va allora a farsi fottere? No perché io che il lavoro lo odio ecco che ho la mia folgorazione, la rivelazione teorica. Per Forest (disegnato da Tardi: mi riferisco a quel gioiello di *ICI MEME*) il fumetto è un paese chiuso: e in un sistema chiuso e isolato (è sempre la termodinamica a dircelo, nel primo principio però) l'energia totale non varia e si conserva nonostante la trasformazione. Ma. Ogni tanto il paese chiuso si apre ché qualcuno lo legge, allora l'entropia riacquista il suo equilibrio.

Ecco il fumetto è pura intermittenza, tra un prima e un dopo (che sostituiscono calore e lavoro), in modo confuso e senza gerarchie logiche e temporali. Un seducente scintillio (Barthes) tra ciò che è stato (fumetto), ciò che è (assolutamente fumetto), e ciò che sarà (ancora fumetto). Senza alcuna opposizione: ma in un'unica categoria quella del qui e ora.

La risposta di Arthur

Dove si impara che il fumetto, quando funziona, ci insegna a scegliere tra vero e verosimile. E con quella cosa che è la narrativa c'entra solo per caso.

-Al suo posto vendere!

-Mai!

Comincia più o meno con questo dialogo, tra il muratore che fa la manutenzione dei suoi muri e Arthur Mème, che solo lungo quei muri può vivere, una delle opere fondamentali del fumetto: *Ici mème*, di Forest e Tardi.

A mio avviso la più lucida lucida riflessione sulla natura del fumetto.

In tutta franchezza, ma ormai l'avrai capito che questo pamphlet parla di ben altro, a me dei fumetti non me ne importa quasi nulla. Nella mia quotidiana lotta per strapparmi uno straccio di libertà contano punto niente.

Dice: e allora perché ne parli in continuazione?

Ma proprio per questo, carissimo: perché posso permettermi nel parlarne la più totale libertà, e soddisfarne così il mio piccolo bisogno. Poi ovviamente perché, pur essendo il fumetto tra i sintomi più commerciali di un mondo sbagliato, c'è comunque nella sua struttura il potenziale più feroce per scalfire di qualche piccola crepa quello stesso mondo che si regge sulla narrazione e sul mercato. Piccole crepe dove alla rituale manfrina che si devono fare, sempre e comunque, i conti con il mercato (vendere!), qualcuno risponde: mai!

Naturalmente alla fine questo qualcuno sarà sconfitto, e c'è nella sua sconfitta tutto il sapore di una tristissima resa; ma intanto il seme è gettato e le erbe che cresceranno tra quelle crepe potranno, se ne avremo cura, con le loro radici allargarle sempre di più le crepe, fino... magari... a sgretolarli quei muri.

Vediamo un po'.

Ci raccontano gli storici, quasi a conferirle una giustificazione d'ineluttabilità, che l'economia monetaria deriva direttamente dalla primitiva economia del baratto. La natura del mercato sarebbe quindi connaturata a quella dell'uomo e strade alternative al capitalismo non ci sarebbero. Per poter spacciare come vera una tale falsa generalizzazione a proposito della natura umana, si è usata un'arma assolutamente vincente: la grande narrazione.

La narrazione è un potente narcotico sociale: per fare dormire i bambini non gli si racconta una storia? Tanti bravi lettori borghesi non leggono proprio prima di dormire? La narrazione che è mimesi rigorosamente gerarchizzata nella formula autore-editore-distributore-libreria-lettore sembra fatta apposta per riflettere la realtà della nostra vita controllata dal (super)mercato. Se la narrazione è mimesi, cioè specchio del reale, allora quello che racconta non può essere che il mondo com'è: quindi meglio farcene una ragione e spingere sorridenti il nostro carrello della spesa.

Vero niente.

Marcel Mauss sosteneva – in quel bellissimo saggio di etnografia militante che è *Saggio sul dono*, del 1925 (lo trovi recentemente ristampato nella PBE Einaudi) – che un'economia basata sul baratto non è mai esistita, che un'alternativa all'economia monetaria è stata sempre possibile e in vari momenti praticata: quella del dono.

Torniamo per un attimo al fumetto.

Tra gli anni settanta del milleottocento e gli anni trenta del secolo successivo si consuma l'ultima grande offensiva dell'Utopia contro l'economia monetaria. La Comune di Parigi, la rivoluzione spagnola del 1873, la banda del Matese, gli scioperi di Chicago, la makhnovcina, la repubblica dei consigli di Monaco, l'impressionismo, la Comune di Budapest, Kronstadt, il surrealismo, l'insurrezione dei *peones* della Patagonia, il dadaismo, la rivoluzione Catalana.

Sapete tutti come finisce. Ogni alternativa al mercato sconfitta dai suoi occhiuti e armati custodi: il fascio-capitalismo e il comunismo. L'utopia spenta nel sangue e nella narcosi del feuilleton e nel realismo socialista.

E' più o meno in questi anni che il fumetto assume la forma che gli conosciamo. Da subito, ovviamente, fa i conti con il mondo come lo vogliono i vincitori: quello dell'ordine borghese e di un mercato sterminato. Possiamo dire che li fa bene i suoi conti; e che si inserisce senza eccessivi traumi nell'organizzazione editoriale che questa realtà comporta. In due modi diversi: borghese e pedagogico (Christophe, Hodgson, Mussino) in Europa, sui periodici destinati all'infanzia; popolare e seducente in America (Outcault, Dirks, Opper) sui grandi quotidiani. In Europa l'intento pedagogico si trasformerà nella soporifera e innocua gabbia dell'avventura e delle interminabili saghe rompicoglioni come XIII, o serie esaurite nonostante tutte le imiancature come Dylan Dog. L'unica preoccupazione, invece, per i proprietari dei grandi quotidiani americani è vendere sempre più copie, il fumetto serve a colpire e acquistare "lettori" seducendo il grandissimo popolo degli analfabeti. In quest'ottica agli autori di fumetti viene concessa massima libertà espressiva. Ma se la libertà è troppa anche il fumetto da strumento normalizzante può diventare destabilizzante. Così si rese necessario il giro di vite e il Comics Code. La libertà allora si rifugia sottoterra. Un po' come ad Arthur Mème restano solo le mura del paese chiuso, mentre sui campi e sulle strade spadroneggiano i suoi cugini (quegli idioti in maschera che come tanti supereroi disoccupati lo assediano nella bellissima sequenza finale del libro).

Ma il mercato non sopporta la libertà; allora, come il Presidente fa restituire al signor Mème le sue terre per vincere le elezioni, mantenere il potere e normalizzare tutto, così per disarmare il fumetto Underground e normalizzarne gli autori, il mercato si inventa la Graphic Novel. Il colpo di grazia alla possibile utopia del fumetto glielo dà Art Spiegelman, il Karl Marx del fumetto, il quale riesce – così ci dicono- a dire l'indicibile analizzando e riscrivendo il linguaggio del Capitale (quello di Disney: Topolino e Gambadilegno che ci raccontano la Shoah), il quale ringrazia e gli trova subito una collocazione merceologica: il romanzo grafico.

Come i teisti credono nel loro dio, così quelli che pensano e fanno e quelli che leggono fumetto, succubi – a questo punto – di quel dio più grande e più inesistente ancora che è il romanzo –

sovrastuttura della classifica di vendita-, credono in una cosa che si autoperpetua stordendoci: la storia... la narrazione.

Se il fumetto ha parentele, non le ha né con il cinema né con la letteratura (storie storie e storie fino a sfondarci il cervello e i coglioni con quella mitopoiesi da un tanto al chilo; non si illuda nessuno, il mito è reazionario... chiunque lo coltivi rafforza il capitale)... certo il fumetto gioca con il tempo e le parole... ma non sempre... le ha queste parentele con la musica, con la pittura e con il teatro, perché come loro non è mitopoietico, è autopoietico.

Non mi sembra un caso che Forest e Tardi facciano ricevere in dono (come diceva Mauss l'alternativa all'economia monetaria) al Signor Mème una copia di Topolino, regalatagli da un bambino profugo dal paese chiuso; uuuuh... è un dono strano, è il fumetto stesso che potrebbe farsi sovversivo e fermare l'ingranaggio perverso del potere economico – non so, pensate per un attimo a quello che M.S. Bastian fa a Topolino nello splendido Squeeze; ma allora un altro fumetto è veramente possibile! Non stavate scherzando.

Si può per davvero tornare indietro –alle origini- come consiglia Giulia (mai più a Tardi riuscirà di disegnare così bene l'utopia) e buttare in acqua il Topolino che lui si tiene stretto.

Certo si può ma mica è facile.

Mica tutti hanno la grandezza e il coraggio di Bastian. Sarebbe come chiedere a un Van Hamme qualsiasi di fare la rivoluzione. Impossibile.

Forest e Tardi lo sanno: non si fa la rivoluzione con i fumetti. Al limite, se ti dice bene, ci metti insieme il pranzo con la cena.

Allora Arthur Mème uccide Giulia e butta in acqua lei invece del giornalino di Topolino, poi va, con la sua barchetta verso i mari dell'avventura/narrazione, mentre la caricatura del cortomaltese droghiere riemerge dalle acque, con la sua chiatta stracarica di salsamenterie e di libri, perché il potere/mercato ha bisogno di storie per perpetuarsi.

Un finale che agghiaccia, che ci lascia senza speranza tra gli scaffali di un ipermercato, tra scatole di fagioli e graphic novel. Adesso ci raccontano storie, all'insegna della verosimiglianza forse, mai più della verità.

Eppure... ci sono quelle crepe. C'è sempre dentro quell'erbaccia. C'è sempre qualcuno, come Tardi, che si chiederà: "le roman ceci, les roman graphiques cela... et mon cul, il est graphique?".

C'è sempre qualcuno che non vuole dormire, che al verosimile preferisce la verità, che non vuole gli si raccontino storie.

Rosso Rakam (prima parte)

Dove si scopre che se non hai letto tutto TinTin della vera natura dei fumetti non puoi capire un cazzo.

Non si può – e lo diceva Calvino... mica io... in quella splendida raccolta di saggi critici che è *Una pietra sopra*

(Einaudi 1980 e adesso anche negli Oscar Mondadori)- riprendere il discorso senza prima avere allontanato da se tante pretese senza fondamento. Il discorso è, appunto, quello sul fumetto: questo paese chiuso. Le pretese senza fondamento sono quelle di chi si dice autore solo perché lo pagano per pubblicare cose, scrive dialoghi e li spaccia – appunto – per fumetto.

Purtroppo, colpa di un virus che da 1700 anni infetta le nostre menti (sì, leggi: cristianesimo), la riflessione estetica occidentale è preminentemente platonica. Per un ovvio motivo, che sta nel decimo libro della *Repubblica* (qualsiasi edizione economica). Con quella sua insulsa divisione dell'universo nel mondo delle idee da una parte e il mondo fenomenico dall'altra, cosa che lo conduce ad affermare che tutte le manifestazioni artistiche non sarebbero che pallida imitazione (mimesi) di idee perfette, Platone presta adito a chi delle idee vuole, per scopi di potere, farsene una divinità e, nel nome di quella divinità, controllare quindi ogni espressione. A peggiorare le cose arriva quel rompicoglioni di Aristotele, reinterpretato dai padri della chiesa, con la sua idea del dramma, cioè della storia, come "imitazione di un'azione", che da la stura a ben altre stucchevoli imitazioni: quelle di cristo, utili –guarda un po' a cosa servono le storie- ad addormentare i propri lettori.

"Stare sottomessi, vivere soggetti a un superiore e non disporre di sé è cosa grande e valida. E' molto più sicura la condizione di sudditanza, che quella di comando. Ci sono molti che stanno sottomessi per forza, più che per amore: da ciò traggono sofferenza, e facilmente se ne lamentano; essi non giungono a libertà di spirito, se la loro sottomissione non viene dal profondo del cuore e non ha radice in Dio. Corri pure di qua e di là; non troverai pace che nell'umile sottomissione sotto la guida di un superiore. Andar sognando luoghi diversi, e passare dall'uno all'altro, è stato per molti un inganno" (*De imitatione Christi*, capitolo IX).

Il colpo di grazia, il giro di chiave al lucchetto che ci incatenerà per sempre a questa reazionaria concezione del racconto come imitazione, ce lo darà Auerbach, nella sua raccolta di saggi sulla realtà rappresentata, pensa un po', intitolato *Mimesis* (Einaudi, 1956): per lui la cultura occidentale ha vocazione alla rappresentazione del reale. Da Platone in poi, insomma, tutte le speculazioni filosofiche vincenti hanno proposto ontogenie esplicative e normative, tramutandole nel quotidiano in racconti: epopee epiche o romanzi ottocenteschi, tutto costruito per soddisfare il nostro bisogno di narrazione e di consolazione. All'interno del racconto stiamo comodi e calducci, presi per mano dall'onniscienza dell'autore –dio in sedicesimo- che ci da sicurezza conducendoci per strutture talmente reiterate e perfette, dettate da una precisa causalità, che ci permettono grazie a

indispensabili quanto evocative descrizioni di luoghi e caratteri, di intuire con sufficiente esattezza la piega che prenderanno gli eventi pur non sapendo in anticipo quanto accadrà (Gyorgy Lukacs, *// marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, 1964). La narrazione, con la forza della sua ferrea logica interna e dell'intima necessità dei personaggi, ci consola e rassicura, proteggendoci dall'autenticità casuale della vita.

E alla narrazione non vogliamo sfuggire.

Però potremmo.

Ecco.

Perché a noi piace, anche se spesso ce ne vergogniamo, quella cosa strana che qui chiamano fumetto. Sì è vero. Il fumetto non si è mai sottratto, anzi ci si è quasi identificato, con la mimesi che tutto travolge e tutto a se riduce. Sceneggiatori di insulsaggini populiste e autori/editori bruciati dal sacro fuoco delle insulsaggini grafico-romanzesche sacrificano ogni giorno alla loro claustrofobica divinità mimetica, castrando ogni ambizione in quel tristissimo dualismo che è prima scrivere e poi disegnare. Vetusto e maledetto dualismo con il quale Cartesio risolveva nel 1664 la questione mente-corpo. Divideva la faccenda in due parti e le ficcava una in culo all'altra, in una bella serie. Prima viene il sentire, che si svolge secondo una natura meccanica in alcune ben determinate parti del nostro corpo, dopo viene il capire, funzione che è svolta dalla mente. Anima, preferiva chiamarla Cartesio. Ci sarebbe da ridere a pensare che da qui derivano tutti i dualismi che ci ammorbano oggi

.Forma e contenuto, teoria e prassi, critica e lettura, passato e presente, presente e futuro, vita e morte. Scrivere e disegnare. Come se fosse possibile prendere cose vere, reali: gli uomini e le loro storie, e sezionarli con un bisturi magico per ottenere entità indescrivibili, che non riusciamo ad osservare, che sfuggono all'esperienza dei sensi e al microscopio, cui ciascuno può conferire le attribuzioni che più gli aggradano. Come se fosse poi possibile, su queste entità, discutere. Io preferisco fare un passo indietro, o avanti che è meglio: e tornare al fumetto. Grazie al quale dicevo è possibile, eccome, buttare a cesso il nostro indotto bisogno di rappresentazione della realtà, la quale esisterebbe solo se si può raccontarla: cioè chiuderla e cristallizzarla in un dispositivo di discorso mai ridiscutibile. Trovo questa necessità di (come la chiamava Foucault) episteme una cosa insopportabile. La vita vive senza e nonostante il linguaggio, senza la narrazione, per puro caso, senza causa, qui e ora. Il fumetto è il mezzo che meglio di tutti gli altri può aiutarci a capirlo.

Perché.

Il fumetto non è quella cosa che, si vende nelle edicole in un formato che ha il nome del suo editore e nelle librerie con un nome che è una categoria merceologica. Quelle sono cose che somigliano più alle merendine.

Non credo che chi fa e discetta di fumetti, abbia mai letto George Steiner. Io non ho grande simpatia per alcune posizioni metafisiche di Steiner, ma su una cosa sono d'accordissimo con lui.

La lettura è un atto che comporta un'altissima responsabilità etica. Rendere pubblico questo

proprio sforzo etico (cioè fare critica) è un momento necessario per qualunque cittadino della cultura. Non conta nulla essere pagati o meno. Anzi. quelli pagati di solito sono mediocri mercenari che nulla hanno a che vedere con quello sforzo etico. “Sia nella teoria che (di rado) nella pratica, le interpretazioni liberatorie e le valutazioni durevoli possono provenire solo da coloro che si lasciano coinvolgere. Gran parte degli articoli e delle recensioni letterarie, dei saggi critico-letterari, della critica artistica e musicale, è assolutamente effimera”. (G. Steiner, *Vere presenze*, Garzanti, 1992, p.34)

Infatti. Il fumetto te l'ho già detto e qui lo ribadisco: il fumetto è un sistema complesso non riducibile a singole categorie come per esempio il linguaggio ed è la cosa che più si avvicina al simulacro. Platone ne sarebbe rimasto esterrefatto. Infatti il fumetto è il luogo dove la sua opposizione fondamentale tra idea e rappresentazione si annulla. Purtroppo sull'equivoco delle dicotomie tra alto/basso, modello/copia, si fonda tutta la nostra civiltà. Ce lo ha raccontato magistralmente Foucault– ancora lui- nell'*Archeologia del sapere*. Probabilmente Foucault non leggeva fumetti e trascurava una cosa invece chiarissima a Hergè. Cioè che nel fumetto – pure prodotto della nostra cultura- trova appunto soluzione una delle opposizioni apparentemente, e a detta di troppi autori mediocri, insanabile: quella tra idea e rappresentazione. Insomma: tra il “prima” scrivere e il “poi” disegnare. ‘Fanculo alla supremazia dell'alfabeto.

I greci, che non erano tutti platonici (come ci sta insegnando Onfray, nella sua *Controstoria della filosofia*, Fazi) avevano per questo concetto il termine *graphein* che significava allo stesso tempo sia scrivere che disegnare. Quanto poco contano in quest'ottica categorizzazioni meramente merceologiche quali fumetto popolare o graphic novel! Nel 1940, quando sta buttando le basi – rielaborando tutte le vecchie storie di Tintin per adattarle al nuovo formato inventato dal signor Casterman (l'album di 48 tavole) – per l'evoluzione della storia del fumetto, Hergè ancora non sa come cazzo si chiama il lavoro che fa. Non c'era, in Francia, e non ci sarà fino agli anni sessanta, un modo univoco di chiamare la BD. Però costruisce un percorso di riflessione fondamentale su quello che sta facendo. Sul vero e sulla sua rappresentazione. Sul fumetto. Una riflessione che avrebbe probabilmente trovato il suo coronamento, se la vita non se lo fosse portato via, nell'*Alph Art*. Buttiamogli un occhio.

C'è questa cosa: che *Tintin* indagando su un traffico di opere d'arte scopre una setta, probabilmente neoplatonica, di falsari capitanata da un certo Endadine Akass, che poi sembra si dovesse rivelare il suo eterno nemico Rastapopoulos (ma pensa un po' di origini greche!), il quale catturerà Tintin e deciderà di farlo sparire immergendolo nel poliestere liquido pronto per una scultura. Qui la storia si interrompe... mentre i critici, abbagliati dai trucchetti diegetici fatti assurgere a immeritate importanze dagli ex-avanguardisti ora tutti divenuti soffici facitori di romanzetti grafici, si interrogano su quale potrà essere il modo in cui Tintin sfuggirà alla morte; sfugge loro il punto rilevante.

Che Endadine Akass è un falso, la maschera –l'episteme- di Rastapopoulos, il quale vuole trasformare il simulacro –l'idea che è al contempo rappresentazione- Tintin in un'altra rappresentazione: una scultura che sarebbe la rappresentazione di un'idea che è già rappresentazione. Un'oscenità ontologica; che mette però in gioco il discorso, rendendolo ridiscutibile. Così Tintin, che correva il rischio di diventare il surrogato di se stesso all'interno di un discorso asfittico, è salvo, perché noi lettori possiamo salvarlo. Attenzione. A questo punto Hergé muore, e morendo vieta che chiunque altro realizzi Tintin. Garantendo solo al lettore la possibilità di mettere in discussione il suo simulacro.

.Solo al lettore. E a nessun altro.

A questo proposito avrai letto, sono sicuro, quell'aureo libretto di Tom McCarthy dedicato a Tintin. Un bel libro (*Tintin e il segreto della letteratura*, pubblicato da Piemme). Pagina dopo pagina c'è tutta una serie, ispirata alla lettura fatta da Barthes in *S/Z* della balzachiana Sarassine, di intuizioni interessanti e un serio tentativo di sistemazione ermeneutica dell'opera di Hergé. Ce n'è una di fondamentale – nel senso che fa da chiave di volta del libro- tra queste intuizioni, però tutta sbagliata.

Siamo in *Le sette sfere di cristallo*, il capitano Haddock è da sedici sere che si siede nello stesso palco del Music Hall Palace dove canta la Castafiore. Dice McCarthy di non credere a quanto sostiene Haddock: che non si perde una sera dello spettacolo per vedere il numero dell'acqua trasformata in vino.

Dice McCarthy che è dalla Castafiore che Haddock è attratto; perché in fondo Haddock è omosessuale e la Castafiore un travestito. Oddio, McCarthy è molto più elegante e raffinato nel dirlo, ma la sostanza è questa. D'altra parte non è mica il solo. Albert Algould nell'esilarante *La Castafiore, biographie non autorisée*, Chiflet & c., 2006_sostiene che l'usignolo milanese sia in realtà Fiorentino Casta, l'ultimo dei castrati e lascia intendere che Haddock ne sia stato uno dei numerosissimi amanti.

Ma, per quanto divertente e interessante, non è questo il punto. Anche perché se Haddock è omosessuale, è sicuramente a Tintin che va la sua tenerezza.

Il punto è la **bottiglia**.

Sgombrando subito il campo da possibili fraintendimenti psicoanalitici che ci riporterebbero alle interpretazioni di Algoud e McCarthy: la bottiglia non è un simbolo fallico.

Il Capitano Haddock è un alcolizzato.

Per lui la bottiglia non ha niente di simbolico. E' il cazzo.

Non so se ricordi un bel libro di Pete Dexter, tradotto da Einaudi, *Il cuore nero di Paris Trout*. A un certo punto, per ristabilire la gerarchia Trout sodomizza la moglie Hanna con una bottiglia di Whisky. Attraverso questo atto di violenza Hanna prende consapevolezza e abbandona il marito per l'avvocato difensore che gli aveva fatto avere una pena lievissima per l'omicidio di una bambina nera. Trout ucciderà l'avvocato e si sparerà in bocca. Facendo in qualche modo giustizia.

Quello che volevo dire è che la bottiglia è sì veicolo di violenza, ma al contempo di conoscenza/consapevolezza.

Non simbolo. Strumento.

Quindi. Torniamo a noi. E alle *Sette sfere di cristallo*. Haddock sta seduto per sedici serate di fila a vedersi quello spettacolo per due motivi:

il primo è che il tempo nei fumetti non esiste. C'è solo lo spazio. Quindi una, sedici, mille volte o **meno di un quarto di secondo** non fa differenza. Quello che conta è lo spazio. L'architettura costruita da Hergé con geniale stratificazione, che diventa illegittima metafora del tempo.

Il secondo è che i miracoli non esistono. Haddock, ateo ubriacone e pederasta, lo sa bene che l'acqua non può diventare vino. Quella che sta applicando sera dopo sera è un'indagine dubitativa, che lo porterà alla conoscenza partendo da un trucco diegetico per arrivare al disvelamento finale del simulacro: la Castafiore che in realtà è un uomo, quindi un falso nell'accezione più comune del simulacro; ma anche e di più l'AlphArt. L'opera d'arte. Il fumetto. L'oggetto privo di implicazioni di tipo referenziale. Nell'accezione semiotica di simulacro.

Bene. Ma che cazzo c'entra la bottiglia?

Un attimo. Ci arrivo. Ho detto che la bottiglia è lo strumento che permette questa conoscenza.

Già a pagina nove del suo libro attualmente e (probabilmente) definitivamente più ambizioso... (*Nel corso del Testo*, Bompiani, 2004) capisco perché quando Daniele Barbieri parla di fumetti nello specifico, difficilmente mi trovo d'accordo. Dice infatti Barbieri, e io riassumo alla bruttodio, che una situazione senza tempo è una situazione in cui nulla accade. Sì insomma, una situazione senza novità e conseguentemente senza produzione di senso. Ovviamente non si riferisce al tempo come inteso dalla fisica classica; sarebbe infatti impossibile sostenere che un'immagine come una vignetta è soggetta al tempo astronomico-cronometrico, ma bensì un tempo dipendente dalla situazione rappresentata, dove basta che la differenza che rompe il ritmo sia pertinente per quel contesto affinché ci sia scorrere del tempo. Bene questo è verissimo ed è quello che diceva, più o meno, anche Ricoeur.

Barbieri estende il concetto al fumetto, sostenendo che esso adopera per rendere lo sviluppo temporale meccanismi simili alle altre forme narrative. Lo scorrere del tempo, necessario alla produzione di senso, sarebbe dato dalla creazione di un rilievo. Che poi sarebbe l'improvvisa rottura di un ritmo istanzato. Alla fine tutto gira attorno alla vignetta, la cui variazione improvvisa, dimensionale, spaziale e formale creerebbe quel rilievo (pertinente all'architettura della tavola) che spezza il ritmo stabilito dalle altre vignette, facendoci cogliere bettetinariamente il **senso del tempo**.

Beh, mi sembra un modo colto ed elegante per dire che aveva ragione Eisner.

Io non lo penso. Che avesse ragione Eisner. Perché ritengo che il fumetto sia la dimostrazione palese che può esserci narrazione senza tempo. Il fumetto a differenza delle altre, che sono grandezze continue, è una forma di narrazione a **grandezza discreta**.

Nelle sue meditazioni Leibniz (*Meditazioni sulla conoscenza, la verità e le idee* in G.W. Leibniz, *Scritti di logica*, Zanichelli, 1968) sostiene la liceità del “certo non so ché”. Cioè: dice. Che è tuo indiscutibile diritto trovare un’opera bella o brutta, interessante o trascurabile per quel certo non so che, che ti resta inesplicabile. Anzi, dice, può anche darsi che proprio quell’inesplicabilità sia ciò che ti rende attraente quell’opera.

Mi è accaduto una volta. Una sola. Leggevo e rileggevo *Un rude Hiver* (dopo la traduzione Mondadori del 1947, puoi trovarlo in una più recente edizione Einaudi) di Queneau. Non ci succede niente. Niente di niente. Un rancoroso reazionario va a pranzo da suo fratello, poi passeggia in riva al mare chiacchierando con un militare inglese e alla fine accompagna al cinema due bambini incontrati su un tram. Eppure per un motivo che non riesco a capire, e non era certo per quel disvelarsi ad ogni lettura di nuovi dettagli di cui parla, non ricordo dove, Perec, mi sembrava un libro splendido. Forse per quel certo leibniziano non so che.

Poi.

Qualche tempo dopo mi capitano tra le mani gli *Ecrits pornographiques* (Editions 10/18) di Boris Vian. Allora capisco. Che *Un rude Hiver* io lo adoro perché è un libro pornografico. Pura letteratura erotica. Non me ne ero mai accorto. Non c’è sesso nel libro. Solo emozioni, perfettamente orientate però –ecche cazzo! A che serve saper scrivere!- verso i centri sensoriali di mia minore resistenza. Non certo, in questo caso, il cervello. Più in basso, di sicuro. Dice poi Boris Vian che qui, in questo libro, quelle sensazioni –l’erezione chiosa io e il bisogno di soddisfarla, con una sega anche... – che altrove ci suscita la rappresentazione dell’amore esplicito, ce le suscita un raffinatissimo flirt intellettuale tra citazioni letterarie e filosofia.

Ora. Se soddisfare quest’erezione nata dal bruto desiderio (chennesò: i romanzi di Caldwell) ovvero dalla sollecitazione intellettuale (appunto: Queneau ne raggiungerà poi l’apoteosi nel ciclo di Sally Mara), fosse facile come procurarsi un bicchiere di vodka o un pacchetto di camel, e se lo si potesse fare in pubblico, quando se ne ha voglia... l’amore intendo, con chi cavolo ci va, senza chiudersi in una stanza o nascondersi da qualche parte... beh, dice sempre Vian, l’alcolismo e il tabagismo sparirebbero subitaneamente.

Appunto. La bottiglia.

Quando compare per la prima volta nella vita di TinTin, il capitano Haddock é sbronzo fradicio.

Una cosa che volevo dirti prima è che quando Newton sviluppò le sue leggi della meccanica (nei *Principia Mathematica*, 1687) se per la fisica si trattò di un grandissimo passo avanti, dal punto di vista filosofico si trattò invece di una specie di *passo indietro*. Su posizioni addirittura aristoteliche.

Nel 1644 Cartesio pubblicò un testo fondamentale: I *Principi di filosofia*. Vi sosteneva che un corpo è dotato di movimento solo in relazione a un altro corpo che viene scelto come riferimento. L’osservazione diretta gli mostrava che restavano invariati i movimenti paralleli alla superficie della Terra (gli oggetti cadono verso il centro della Terra con un’apparente traiettoria rettilinea); quindi si sentiva sufficientemente sicuro di poter affermare che mentre il moto rettilineo si conserva, ogni deviazione da quest’ultimo implica trasmissione del moto stesso attraverso un impatto.

Cazzo! Dirà Newton: ma questa è la legge d'inerzia. C'è solo un piccolo problema. Se dici che un corpo si muove in linea retta presupponi ci sia un sistema di riferimento fisso. Ma Cartesio questo lo aveva negato.

Allora cosa fece Newton, sdegnato da quella che riteneva una imperdonabile incoerenza di Cartesio, per poter però sfruttare il potenziale della legge d'inerzia che Cartesio aveva intuito? Scrisse quell'opera fondamentale di cui ti ho detto, I *Principia Matematica*, e introdusse i concetti di spazio e tempo assoluti.

L'intera costruzione newtoniana si basava sulla definizione di tempo assoluto "*vero, matematico, in sé e per sua natura senza relazione ad alcunché di esterno*", che "*scorre uniformemente*". Definizione che presuppone due concetti: l'uguaglianza assoluta degli intervalli temporali e la simultaneità assoluta, cioè il fatto che due eventi sono simultanei a prescindere dal loro sistema di riferimento.

Un'altra cosa che volevo dirti prima è che questa teoria di Newton fece oltremodo incazzare Leibniz. Per quest'ultimo infatti lo spazio e il tempo erano conseguenza delle cose, non loro presupposto come voleva Newton.

Fu una guerra senza quartiere. Se in fisica la vinse Newton (bisognerà aspettare almeno Ernst Mach nel 1883 perché qualcuno lo rimetta in discussione), in filosofia ci pensò Kant a trovare una soluzione: sostenendo (te lo dico in soldoni) che aveva ragione Leibniz sulla relatività dello spazio, ma che non aveva torto Newton perché lo spazio non poteva esaurirsi nella pura coesistenza delle cose.

Una terza cosa che volevo dirti prima è che l'impressione che ho tratto -probabilmente sbagliando- dalla lettura degli ultimi libri di *Daniele Barbieri (Nel corso del testo e Guardare e leggere)* è che resti legato bettetinariamente a un concetto di tempo (sarà pure interiore e legato alla comprensione) semiologicamente (si può dire?) assoluto. Soggetto sì allo sviluppo della comprensione del testo – il guardare le vignette- ma comunque assoluto cioè organizzato in momenti tensivi uniformi e simultanei (la lettura del fumetto).

L'ultima cosa che volevo dire prima è che per me le cose non stanno così. E che basta guardare un fumetto di Hergè per rendersene conto. Ma magari possiamo tirare in ballo, a dimostrarlo, anche McGuire.

Hic et nunc

Dove si dimostra una volta per tutte che il fumetto non è un'arte sequenziale e non è organizzato secondo un concetto di tempo che scorre uniforme.

Una delle intuizioni più felici di Lucrezio è che il tempo non esiste. Lo supponiamo, secondo lui, perché percepiamo il trascorrere e il trasformarsi delle cose. Sono la materia e il suo movimento verso il cambiamento che ci danno l'impressione di qualcosa che scorra da un prima a un dopo, ma in realtà questo scorrimento non possiamo osservarlo. E ciò che non si vede, dice con logica ferrea Lucrezio, non c'è.

*Tempus item per se non est, sed rebus ab ipsis
consequitur sensus, transactum quid sit in aevo,
tum quae res instet, quid porro deinde sequatur
(De Rerum Natura I, 459-461).*

Tre versi che potremmo tradurre così: anche il tempo, in sé, non esiste; è solo dalle cose stesse che ci deriva l'idea che qualcosa è stato, è e sarà.

Paul Hornschemeier è un autore di fumetti americano molto interessante. In tutti i suoi lavori è centrale la riflessione sul tempo e bisogna ammettere che dal 2003 a oggi ha sviluppato idee decisamente originali dal punto di vista teorico. Purtroppo in italiano mi sembra siano stati pubblicati solo due suoi libri: nel 2007 edito da Tunuè *Mamma, torna a casa* – il suo primo lavoro – in cui sviluppa in modo critico un'idea di temporalità del fumetto ancora intrisa del preconconcetto sequenziale eisneriano; nel 2008 per i tipi di Comma 22 ha invece visto la luce il suo quinto lavoro *I tre paradossi*, in cui l'idea del fumetto come arte meramente sequenziale è nettamente superato. Il volumetto è dedicato ai tre famosi paradossi del filosofo eleatico Zenone, quelli dello stadio, di Achille e della tartaruga e l'ultimo, quello della freccia in cui il filosofo sosteneva, apparentemente, l'impossibilità del movimento che porterebbe come conseguenza l'impossibilità del cambiamento. Se non è possibile il cambiamento delle cose, non solo possiamo dire che il tempo non esiste, ma addirittura come fa il fisico Julian Barbour (in un libro del 1999 che, pur concedendo troppo alle filosofie orientali, resta a mio avviso uno dei libri di fisica più interessanti che ho letto negli ultimi anni, *The end of time*, tradotto nel 2005 da Einaudi) che, con buona pace di Lucrezio, non esiste nemmeno la sua percezione. La realtà sarebbe una compresenza di “adesso”. Che poi, ammettiamolo, ricorda molto la concezione del tempo che già nel 1966 Kurt Vonnegut raccontava avessero i tralfamadoriani che in Mattatoio n.5 rapivano Billy Pilgrim.

Ne *I tre paradossi* Hornschemeier riprende questo concetto zenoniano ma non da mostra di conoscere il pensiero di Barbour: nei fumetti, composti da vignette in cui ciò che vi è rappresentato è fermato nell'istante della rappresentazione, il tempo non esiste ma il fumetto che è un sistema ibrido che struttura sequenzialità di oggetti immutabili come le vignette dando almeno l'impressione

del trascorrere del tempo. Coi fumetti, anche se non vi accade niente, si può comunque raccontare qualcosa.

In realtà scopo di Zenone con i suoi tre paradossi era di confutare la possibilità di formalizzazione del movimento in un sistema matematico. Per lui qualsiasi sistema formale (nello specifico quello di un insieme numerico, ma avrebbe potuto benissimo essere, come quello usato da Hornschemeier, anche un sistema narrativo) non può descrivere la realtà.

Zenone di sicuro non leggeva fumetti.

Nel 1989, sul primo numero della nuova serie di *Raw* (quella con il formato in stile digest) Richard McGuire pubblica un fumettino di sei pagine, *Here*, che ebbe grande impatto, nel quale dimostrava come Zenone si sbagliasse, e come esistesse invece un sistema complesso capace di descrivere abbastanza bene la realtà: il fumetto. In *Here* è rappresentato l'angolo di una casa. In sei tavole è raccontato tutto quello che in quel punto preciso è successo dal 73 prima di Cristo al 2033 dell'era corrente. La cosa geniale era che le vignette non erano messe in una qualsiasi sequenza temporale, ma simultanee. Tutte presentate nello stesso spazio, quindi nello stesso momento.

Che è come sostenere abbia torto Eisner quando parla di arte sequenziale. Infatti se avesse ragione il tempo nel fumetto potrebbe andare solo avanti o indietro. Se questa cosa fosse vera fumetti come quelli di Kevin Huizenga (per dire: soprattutto il primo episodio di *Ganges*), di Chris Ware (per fare un altro esempio: *Acme Novelty Library vol.16*), nei quali il tempo si sovrappone non sarebbero possibili. Tutta gente questa che fu fortemente influenzata da quelle sei paginette di McGuire.

Però persino Hornschemeier, la cui idea di temporalità non sposa il simultaneismo di McGuire e resta legata in parte al sequenzialismo, ci ha dimostrato che il fumetto non funziona soltanto sequenzialmente.

Nel 2014, frutto del lavoro di anni, McGuire ha pubblicato, con lo stesso titolo di *Here*, un fondamentale volume di 300 pagine (edito in Italia quest'anno da Lizard) nel quale ha sviluppato in modo compiutissimo la sua intuizione. Il fumetto è un oggetto quantistico: confondendosi fisicamente con -e anzi diventando- lo spazio, la più adatta delle forme di rappresentazione della realtà.

Pompini e kantzate

Dove impari, se ti applichi, che se vuoi capire I fumtti non poi prescindere da Kant e dal Capitano Haddock. E che comunque è sempre meglio un pompino.

UUUH. Dai cazzo! Mi guardi come i lettori di fumetti davanti alla vertigine del pensiero. Nessuno stupore, solo incomprendione. E, alla fine, disinteresse. Questo lo capisco. Ne provo tanto anch'io per troppe cose. Mi ricordo, ad esempio, di Valentina (adesso fa coerentemente carriera nel campo dell'usura legalizzata: non so per quale istituto di credito) le davo -millanta anni fa- ripetizioni di latino e filofofia. Non capiva niente – anzi non le fregava di niente- ma staccava pompini da favola. Ne fui innamorato, per sei mesi. Finché non capì, o fece finta, la grandezza di Kant e io non fui, nel tentativo di farglielo capire, completamente svuotato (non mi riferisco solo ai coglioni). Allora perdemmo l'uno per l'altra e l'altra per l'uno ogni interesse. Ma non è questo il punto. Almeno: non solo. Comunque.

Chiariamoci.

Per una paccata di anni che ammonta a secoli l'indagine conoscitiva era stata appannaggio della filosofia naturale. I cervelloni che ci si impegnavano osservavano e sperimentavano la natura, poi riflettevano. Cioè: raccoglievano dati quantitativi e autoevidenti per derivare da essi teorie. Spesso insulse fregnacce.

Questa cosa, che qualcuno ha chiamato **empirismo radicale**, ammetteva- ingenuamente- solo quel tanto di teoria che può derivare da un'osservazione senza preconcetti.

Il punto è che se anche tutti (oh! gente come Keplero, Galileo, Liebniz, Cartesio) facevano finta di crederci (un po' come a dio) e quando presentavano le loro teorie scientifiche vi si attenevano scrupolosamente (intendiamoci: la cosa ci ha dato anche capolavori letterari come il Dialogo sopra i due massimi sistemi), nessuno nella pratica della ricerca scientifica lo faceva.

Ti faccio un esempio su tutti. Riprendendo necessariamente quanto detto nel post precedente.

Se leggi quel gioiello letterario e scientifico che è *I principi matematici della filosofia naturale* di Newton (ti avviso: non è facile trovarla, l'edizione UTET del 1989 e comunque costa un botto) ci troverai un modello esplicativo precisissimo svolto secondo i principi di quella filosofia naturale. Però il problema è che la teoria di Newton, la fondazione della **meccanica** e in particolare della **dinamica**, quel metodo d'indagine lo mandava a ramengo (leggiti Ernst Mach che te lo spiega da par suo in *Conoscenza e errore*, Einaudi, 1982).

Perché. La dinamica non è mica facile vederla, è necessaria una bella dose di astrazioni concettuali.

Come avrebbe potuto altrimenti Newton arrivare a capire che le forze determinano l'accelerazione e non la velocità? Se si fosse limitato a osservare la natura avrebbe pensato, come tutti i pensatori prima di lui, e come pare evidente dal semplice osservare che le forze determinano la velocità.

Invece. Newton riflette su argomentazioni galileiane riguardanti il carattere relativo della velocità e arriva a formulare (di astrazione in astrazione) la sua teoria.

Sì, ma cosa c'entra Kant in tutto questo?

Ci entra, eccome. Vedi, Kant, un po' leibniziano un po' newtoniano, prende atto di un dato di fatto e con estrema chiarezza (lo dice Popper, mica io, in *Congetture e confutazioni*, Il Mulino, 1963) confuta, nella *Critica della ragion pura*, il mito baconiano della necessità dell'osservazione per derivare da questa una qualche teoria valida, e afferma: **“che il mondo quale lo conosciamo è una nostra interpretazione dei fatti osservabili alla luce delle teorie che inventiamo noi stessi”** (sempre Popper, stesso libro, p. 329).

Cazzo. Lo senti il rumore di teste che rotolano giù dalla ghigliottina? Questo è un punto fondamentale, di non ritorno, per la liberazione del pensiero. La nascita di una nuova epistemologia. E non basteranno tutte le fenomenologie hegeliane, heiddeggeriane o husserliane a tornare indietro; non basteranno gli aforismi di un mentecatto sifilitico (Nietzsche, sì) o lo zelo occamizzante degli oxfordiani a banalizzarlo.

Il mondo non è una cosa semplice.

Proprio no.

Camus aveva torto. Il capitano Haddock ragione.

Rosso Rakam (seconda parte)

Dove si conclude il discorso iniziato prima e si dimostra che nel fumetto non è possibile separazione tra storia e discorso.

Nonostante sia, a mio avviso, ormai impossibile, da circa quindici/venti anni, affrontare qualunque tema riguardante la narrazione senza riferirsi, almeno in parte, alle scoperte delle scienze cognitive, la critica e gli studiosi del fumetto sono, soprattutto in Italia, fermi agli anni sessanta del secolo scorso. Se ne stanno lì, con i loro numi tutelari di cui pubblicano inutili e chilometriche antologie dove il fumetto viene analizzato, considerato e raccontato, come un genere letterario minore.

Persino Umberto Eco in qualche modo, è stato vagamente influenzato dalle scienze cognitive (leggitte assolutamente, se non l'hai mai fatto *Lector in Fabula* del 1979 e le *6 passeggiate nei boschi narrativi* degli inizi degli anni '90); eppure chi si occupa di fumetti è ancora fermo là, alla lettura di Apocalittici e integrati. Stanno lì quelli che si occupano di fumetto, a raccontarsi gli uni con gli altri che il fumetto forse è un linguaggio, forse un genere letterario, forse una categoria merceologica.

Può darsi che non abbia senso alcuno interrogarsi sulla natura di questa cosa che chiamiamo fumetto, può darsi che sia veramente solo un atto linguistico che ha assunto, in un determinato momento, un determinato aspetto che riconosciamo come fumetto, ma che sta lentamente cambiando. Però ammettendo questa affascinante ipotesi, si cade nello spettro della famosa polemica tra Propp e Levi-Strauss, e l'appiattimento di ogni attributo costitutivo del fumetto sul livello di un generico immaginario narrativo ci fa scivolare in uno strutturalismo meccanico, mitologico che ha, per me, tutto il sapore di una prototipicità platonica e vagamente religiosa. In fondo non si può prescindere nell'analisi delle storie dalla loro genealogia storica (da non confondersi con l'inutilità accademica della filologia storicistica) e dai contesti d'uso.

Il primo e credo unico fino a oggi a essersi interrogato sul problema di quello che facciamo quando ci troviamo di fronte a un fumetto (leggiamo o guardiamo?) stigmatizzando l'insufficienza del nostro linguaggio per definire la cosa, è stato il linguista Alain Rey (in *Spettri di Carta*, Liguori, 1982).

Per superare questa insufficienza del linguaggio che indebolisce qualsiasi esercizio critico, sono convinto che sia fondamentale indagare lo specifico di quel sistema narrativo complesso che in un determinato momento storico è stato il fumetto. E quello specifico è un'attività visiva spaziale (cioè lo spostamento dello sguardo nello spazio fisico) necessaria a costruire senso temporale (quindi narrativo).

Te l'ho detto ormai alla noia, ma te lo ripeto. Da qui discende che il fumetto non è, come vorrebbe Eisner, arte sequenziale perché dovrei ammetterne la necessità causale che non sarebbe tanto come ammettere l'esistenza di un dio/autore, quanto piuttosto la possibilità anche nel fumetto come in letteratura (è questo l'errore che compiono coloro che interpretano il fumetto come

letteratura minore) della separazione tra storia e discorso. Più che una sequenza, vedo il fumetto come una simmetria contingente, in cui cioè non sia possibile il dualismo caro a Seymour Chatman tra il cosa si narra e il come lo si fa (*Storia e discorso*, Pratiche editrice 1978).

Nel fumetto il cosa è il come.

Nel dodicesimo volume delle avventure di Tintin (*Il Tesoro di Rakam il Rosso*) fa la sua comparsa un personaggio fondamentale: le professeur Tournesol. Portatore di un'istanza teorica fondamentale. Tournesol arriva, nelle prime tavole della storia, dirompende e vitale; e le da la piega che vuole lui. E' sordo, probabilmente. Oppure fa finta. Ma non importa. Il fatto è che non capisce il linguaggio parlato. Non ascolta nula di quello che dice il capitano Haddock. Il capitano è quello che decide la rotta, che stabilisce dove deve andare la storia. Ma Tournesol se ne frega delle intenzioni di chi stabilisce la rotta. Tournesol non ha nessuna deferenza nei confronti di chi scrive la storia. Perché Tournesol non sa nemmeno leggere. Forse fa finta, ma quando Haddock esasperato, e convinto che Tournesol non ci senta, scrive a caratteri cubitali sul muro che non lo vuole sulla sua nave, Tournesol non la legge quella scritta, anche se la guarda per un tempo interminabile. Perché Tournesol non sa leggere, ma sa guardare.

E chi sa guardare sa a cosa serve una storia fatta con le immagini e sa cosa serve a quella storia.

Alla storia serve che Tournesol sia su quella nave. Così decide di esserci.

E alla fine è un bene, per l'economia della storia, che Tournesol se ne sia sbattuto delle intenzioni del capitano. Perché sarà lui, che non sa ascoltare e non sa leggere ma sa guardare, a rimettere insieme i pezzi strappati del documento (quello che trovano i nostri eroi: pezzi stracci e confusi di carta) che dimostrerà che il Capitano Haddock è il naturale erede di Rakam e che a lui spetta la proprietà del vero tesoro: il castello.

Qual è la morale, sempre ce ne sia una?

Forse che il fumetto si guarda e non si legge. Forse che se le cose stanno così un autore, di quelli grandi, è chi prima di tutto sa guardare e costruire di conseguenza storie da guardare.

La breccia dello sguardo

Dove si scopre che chi non ha imparato a guardare resta, al limite, un lettore di romanzi.

William Molineux, di professione ottico, non aveva probabilmente la minima idea del casino che stava per scatenare quando nel 1688 pose scherzando, al suo amico Locke che gli andava parlando di un suo progetto di un saggio sulla conoscenza, questa domanda: metti che uno cieco dalla nascita, che sa distinguere le cose grazie al tatto, cominciasse d'improvviso a vedere, saprebbe distinguere quelle stesse cose solo con la vista? Per dargli una risposta Locke ci mette un capitolo intero del suo *Saggio sull'intelletto umano* (1690). No, dice da bravo empirista qual era, la conoscenza non è innata quindi il cieco che ha trovato la vista avrebbe bisogno di ricorrere al tatto per collegare le immagini delle cose che vede alla sua esperienza precedente di quelle stesse cose. Dieci anni dopo Berkeley nel suo *Teoria della Visione* si dichiara abbastanza d'accordo. Dice: solo a posteriori e dopo ripetute associazioni tra le sensazioni tattili e quelle visive il neovedente saprà riconoscere le cose solo guardandole. Che in soldoni significa che a guardare si impara.

Voi siete dei pazzi bestemmiatori, li redarguirà Leibniz prendendo le mosse da Cartesio, la conoscenza è innata e il vostro cieco miracolato della vista non avrà problemi a distinguere le cose senza toccarle!

In seguito Voltaire prenderà le difese di Locke e litigherà a lungo con Condillac che invece aveva posizioni leibniziane.

Alla fine, per nostra fortuna, arriva Diderot. Uno che più radicale e razionalista non si poteva. E risolverà tutto nella *Lettera sui ciechi ad uso di coloro che vedono* (1749). Nella quale sostiene e dimostra che, certo hanno ragione gli empiristi e dobbiamo imparare a vedere, ma che non c'è bisogno del tatto per educare la vista. Il nostro sguardo costruisce la propria esperienza da solo, indirizzando, grazie alla ragione, l'esperienza del guardare al traguardo della conoscenza. Tutto il saggio è un'argomentata esortazione rivolta a quelli che ci vedono, perché imparino a guardare in modo etico. Cioè a riconoscere l'ingiustizia e la tirannide. A causa del radicale materialismo di questa sua posizione che lega indissolubilmente ermeneutica e politica, Diderot sarà arrestato e imprigionato in assoluto isolamento per cinque mesi.

Nel 1975 Jorge Luis Borges scrive una famosa poesia che termina con questi versi: *Soy ciego y nada sé, pero preveo que son más los caminos*. Saranno stati pur tanti i cammini possibili, ma durante la dittatura di Videla (1976-1981) il grande scrittore argentino scelse il più facile che la cecità gli permetteva, quello di fingere di non vedere quanto succedeva. Il grande costruttore di labirinti narrativi assurge con la sua cecità a simbolo del fallimento epocale della letteratura davanti

alla tragedia del reale. La letteratura prima si scrive e dopo si legge, e non serve saper guardare per scriverla e per leggerla.

Il fumetto invece si guarda (per farli, i fumetti, bisogna saper prima guardare) e a guardarlo si impara, come si impara a guardare la realtà. La prima importante opera su ciò che è stata la dittatura argentina è un fumetto. Lo realizzano tra il 1983 e il 1986 Juan Sasturain e Alberto Breccia: *Perramus* (Glenat Italia, 1987). Non è un caso che con un ribaltamento geniale, Borges diventi un personaggio chiave di tutta la storia: ci vede benissimo ed è colui che interpreta senza sbagli, guardando e riscrivendone la mappa, la struttura della finzione narrativa, conducendo Perramus, Canelones e Nemico fino a salvare la città di Santa Maria (Buenos Aires).

Ma questo dopo. Nella seconda parte. Nella prima quando Borges e Perramus si incontrano, il primo dice al secondo che è alla ricerca del suo passato: “alla realtà piacciono le simmetrie: se un libro l’ha portato qui, un altro la riporterà dal luogo da cui proviene...”.

A portarlo da Borges è stata una vecchia guida della città, a riportarlo dove proviene sarà un altro libro. Un libro che non c’entra niente con Perramus, e che Breccia realizzerà nel 1991 adattando a fumetti il capitolo centrale di un romanzo di un altro grande scrittore argentino, molto diverso da Borges, Ernesto Sabato.

Tratto da un romanzo del 1962. Molto prima dei fatti narrati in Perramus. *Rapporto sui ciechi* (R&REditrice, 1994), è una storia che ci riporta a un passato uguale, forse peggiore, del presente di Perramus. Una storia disperata. La rivoluzione restauratrice con cui si chiudeva Perramus, non ha salvato nessuno. Pur essendo tornati a casa, sopravvissuti all’orribile dittatura, non abbiamo imparato a guardare. I ciechi stanno ancora davanti a noi, ci guidano. Come dice un personaggio di Saramago: “secondo me non siamo diventati ciechi, secondo me lo siamo, ciechi che vedono, ciechi che, pur vedendo, non vedono”. Abbacinati dalla sinistra profezia della bellezza delle tavole di breccia: non c’è futuro per chi non sa guardare. Meglio allora se rileggiamo Diderot – voglio dire: diamoci coordinate etiche illuministe - e ci sbrighiamo a imparare a farlo.

Andare ai resti

Dove si scopre che la semina del vento per poi raccogliere tempesta anche se può spaventare è utile e bellissima

Una volta un autore di fumetti mi ha detto che la critica lascia il tempo che trova, perchè tanto quello che alla fine resterà, se qualcosa resterà, non lo sanno certo i critici; eppoi aggiungeva: chi fa le cose dovrebbe infischiarne della critica. Aveva ragione.

Però c'è da aggiungere che chi fa la critica dovrebbe infischiarne di chi fa i fumetti. Preoccuparsi solo di dire la verità sulle cose. Spolpare il testo e andare ai resti. Perché non c'è bisogno di tirare in ballo Jakobson per dimostrare che un'opera è sempre già qualcosa che appartiene al passato e quindi è qualcosa che resta. Mittente e destinatario di un'opera non sono mai compresenti. L'opera si colloca nel passato rispetto al lettore. Io che leggo sono la contemporaneità, l'opera anche se solo di qualche giorno è il passato, i resti –per quanto striminziti -del passato.

La lettura è quindi sempre un atto critico (Cesare Segre) che richiede il confronto tra sistemi e tempi differenti.

Quando poi il lettore è mosso da consapevolezza metodologica e si prendesse l'impegno di mettere per iscritto quelle operazioni compiute sul testo, diviene quello che si può definire un critico.

C'è un problema però: che i fumetti interessano solo a quelli che li fanno e che ci lavorano dentro. Se non ti ascoltano loro non ti ascolta nessuno. Quindi o parli a loro o parli a nessuno. Ma se parli a loro devi anche parlare con loro, incontrarli, mangiarci assieme. Se però dici cose "non condivisibili" non ti ascoltano più. Si incazzano, si offendono e si ritirano nei loro circoletti da iniziati dove ti processano in contumacia e ti linciano in effigie. Perché la tendenza del fumetto italiano è sicuramente, come tutto in Italia, quello di diventare chiesa. Come ogni chiesa che si rispetti anche questa ha le sue gerarchie cardinalizie e la propria corte di cicisbei. Che creano al critico un bel problema. O si adegua a officiarne i riti, o fa critica un po' di lotta un po' di governo, o se ne sbatte e fa e dice quello che gli pare senza preoccuparsi di avere un posto a sedere all'interno di quella chiesa su cui vuole gettare lo sguardo indagatore.

Per come la vedo io, che sono miope astigmatico e ultimamente anche un po' ipermetrope, il critico sta lì, nel mare del fumetto e dall'albero di parrochetto del suo naviglio, su cui batte il jollyroger, scruta con il suo sguardo presbite l'orizzonte in cerca di terra sui cui mettere il piede.

Sei il gabbiera di una nave corsara, e godi a seminare vento, che è il compito di ogni viva intelligenza; perché se semini vento poi viene tempesta e spazza via e l'editore e il fumettaro e soprattutto gli altri critici che non veleggiano verso verità.

Ah...la semina del vento quando avviene in totale gratuità è utile e bellissima.

Con pochissime eccezioni non mi piacciono i poeti. Come non mi piacciono i preti e tutte quelle persone che del linguaggio fanno un feticcio. Inconsapevoli hegeliani di risulta che raffazzonano, in orientalismo adattati alla bisogna, teorie mortifere come quelle che la realtà sia posta dall'Idea. Poi loro l'idea la chiamano spirito e sono a posto. Ma questo è un altro discorso. Te ne parlerò, ad averne il tempo, a parte. Ora. Io credo che uno è libero persino in questo paese, che se ci ha voglia di leggere legge, se ci ha voglia di guardare guarda. Se gli scappa da pisciare piscia e se gli scappa da scrivere tiene un blog o pubblica un libro. Ora. Io sono uno di quei coloro (non son l'uno per cento ma credimi esistono) che è convinto che i fumetti si guardano e non si leggono. Perché me ne sbatte dello spirito e della semiologia. Penso che il primo non esiste e che la seconda sia roba vecchia, quasi teologica giustificatrice del potere mediatico. Il mondo lo spiegano la matematica, la biologia, la fisica e la neurologia. Forse. E comunque come diceva Meyerson non può esserci segno senza materia. La materia di cui è fatto il fumetto, il suo funzionamento non dipende da sequenzialità o amenità simili (ce n'è di fumetti non sequenziali, non saranno l'uno per cento ma credimi esistono), dipende esclusivamente dal processo neuronale attraverso cui ne abbiamo percezione. Ora. So che i processi neuronali messi in atto quando abbiamo tra le mani un fumetto sono piuttosto quelli che riguardano il cervello visivo (la parte sintetica) piuttosto che quelli che vengono messi in atto con la lettura. Anche perché la lettura è vincolata alla lingua che si usa. Lo sai no che ogni lettore adatta la propria esperienza neuronale di lettura a seconda della lingua che usa. Anche perché la lettura è legata alla percezione del suono. Con il fumetto la lingua incide in minima parte, il suono quasi per niente. Per questo è più un guardarlo che un leggerlo. Poi è ovvio, le cose si confondono e si intrecciano: la lettura di un romanzo non può prescindere dal guardare e il guardare un fumetto a volte -quasi sempre- può prescindere dal leggere. Quindi non ci cado nella sbrindellata rete retorica di quei pampsichisti pieni di accademica boria idealista, che vogliono convincerci possa darsi ricerca ontologica solo ponendo dio quale fondatore del linguaggio. E allora è meglio dedicarsi alla gnosi. Cazzo- dico io-: se ci ha ragione il vecchio Regis Debray! La teologia del nostro secolo è la semiologia. Leggiti: *Vita e morte dell'immagine*, il Castoro, 1999. Con gesto superficiale questi sacerdoti della gnoseologia barthesiana (ci sarebbe, ad averne la voglia, da salvare Barthes da tutti questi barthesiani!) buttano a mare metà di tutto il pensiero filosofico. Quasi non ci fosse stato mai un tentativo di fondare un'ontologia materialista (atea, persino). Da Diogene e Lucrezio, passando per Le Mettrie e Helvetius, Diderot e Holbach, Hobbes, Feuerbach, gli innominabili Engels e Marx, Sartre e poi Althusser e Lukacs e Foucault e Gustavo Bueno e (perché no) Carlo Tamagnone. Il problema è che per essi l'ontologia può essere solo metafisica per lo stesso motivo per cui leggono i fumetti. Vivono ancora nel XII secolo e ragionano secondo le categorie di Tommaso d'Aquino.

Stronzate di cui la scienza genetica e la neuroscienza hanno fatto giustizia sommaria da anni. Il problema degli universali (cioè il linguaggio, quel *logos* cui sacrificano tutti i fottuti giorni) non sussiste. Dobbiamo avere il coraggio di dirlo: Boezio, Abelardo, Tommaso, Guglielmo poi, con il suo rasoio, sparavano cazzate come qualsiasi scrittorucolo di fantascienza negli anni cinquanta.

Con l'aggravante di non farlo per divertirci ma di fondare potere. Purtroppo, c'è ancora chi ci crede che la materia, cioè quello che accade: il *durante* per dirla alla scolastica (la forma in re), sia preceduto da un' idea (la forma ante rem) e seguita da un dopo: il nome con cui quell'idea fatta materia viene chiamata (post rem). Ma buttala a cesso, come ci ha insegnato un, quello sì, grande maestro (di quelli che non distribuisce voti ma suggerisce idee da usargli anche contro: era e fu sempre Illich, tutto sommato, un prete), una volta per sempre questa divinità che chiami linguaggio!! Lo vedi da te. Che non si schiodano dalla loro ridicola trinità. Il fatto è però che noi viviamo nel XXI secolo. Il concetto di ontologia si è evoluto, non è più il tentativo di conoscere l'Essere in quanto tale e delle sue categorie, cosa di cui a noi non ce ne fotte niente, ma c'era gente in gamba anche più di duemila anni fa che non gliene importava e non ci credeva che l'ontologia dovesse sempre riferirsi al linguaggio e a al suo cazzo di dio. I nomi te li ho già fatti e sono cinque anni che te li faccio. L'ontologia è bensì il tentativo di descrizione formale ed esplicita di un dominio di interesse. Sì, una specie di riduzionismo. Per descrivere il fumetto (determinato sottoinsieme della capacità narrativa umana) è necessaria la rappresentazione della conoscenza che ne abbiamo, attraverso la costruzione (falsificabile, assolutamente) di modelli simbolici e meccanizzabili.

Il resto (I resti) sono cose abbastanza inutili.

Mica leggere

Dove ti racconto tre aneddoti necessari a capire un po' tutto quello che ho detto fin qui e che dirò da qui alla fine del pamphlet.

Un bel sacco di anni fa, un sacco nero di quelli condominiali da 110 litri (che la mia memoria è una discarica confusa di risulta), frequentavo, nel tempo debito del gelo di gennaio, il festival di Angouleme. Non ci vado più (come non vado più a Lucerna e a Barcellona). Però. E comunque. Ricordo il freddo di lunghe passeggiate lungo la Charente, ricordo la cucina bretone di una simpatica famiglia di operai di una distilleria di cognac da cui ero, non so più perché, finito ospite. Ricordo soprattutto la loro scorta di **XO**, omaggi facili del padrone della distilleria, e ricordo soprattutto gli abbondanti bicchieri che me ne versavano alla sera. Fumavo tantissimo allora (gitanes blonde), quei bei tempi in cui si poteva anche nei locali pubblici, e passavo il tempo al Bar du Marchè nella Place Halles. Visitavo le mostre ma alla mostra mercato non ci mettevo piede, se non di sfuggita. Tanto su quello cui valeva la pena buttare un'occhiata mi teneva informato Massimo. Ricordo mica che anno fosse, possibile il 1995, ma ricordo che una sera, a cena in un qualche scalcagnato ristorante senegalese (forse o forse libanese o eritreo o il cazzo che era), nell'elenco di nomi che mi sgranava ce ne fu uno che riuscì a superare la barriera della mia ben dissimulata indifferenza. Era un giapponese. Diffidavo dei musì gialli. Probabilmente per colpa di Bernardi e dei suoi mal gestiti kappaboy. Le riviste Zero e Mangazine mi avevano trasmesso, nonostante pubblicassero anche giganti come Sanpei Shirato, un'idea dei manga terribilmente adolescenziale. Però. Sono un tipo curioso. Massimo mi diceva che quel nipponico lì aveva fatto un gran bel fumetto, e che Casterman l'aveva pubblicato benissimo. Allora mi segnavo il nome. Jiro Taniguchi. E il mattino dopo compravo *L'homme qui marche*. Lo divoravo, seduto a un tavolino del bar du Marchè. C'è un tizio che esce di casa e cammina. Per diversi capitoli questo qui non fa nulla, cioè vive: va al lavoro, porta a spasso il cane, va a comprare un dolce. Ma la cosa fulminante era che c'erano pochissime parole, assolutamente irrilevanti all'economia narrativa dell'opera. Oggi lo so per certo. Quel cazzo di fumetto, alla faccia delle puttanate che mi avevano propinato fin lì i Kappaboy, non lo avevo mica letto. Non avevo tradotto nessun segno in suono e poi in concetto. Me lo ero guardato.

Tocca chiarimi.

Per farlo devo raccontarti altri due aneddoti.

Il primo è questo.

Secondo quanto racconta nelle *Confessioni*, Agostino avrebbe lasciato Cartagine nel 383 dc diretto a Roma alla ricerca di una non meglio identificata verità. La verità è che nella scuola dove insegnava a Cartagine gli studenti non pagavano puntuali e non gli portavano particolare rispetto. Pensava di trovare a Roma una sistemazione migliore presso la scuola di eloquenza. Ma gli studenti romani, scoprirà, erano peggiori di quelli africani: non pagavano proprio e se ne

infischiano delle sue lezioni. Agostino è finanziariamente disperato: i soldi che mamma gli manda da casa non bastano nemmeno alla sopravvivenza. Sono mesi di miseria e rabbia e porchidei, che è ancora un manicheo pagano, quando improvvisamente, nell'autunno del 384 dc gli dice culo: Simmaco, prefetto di Roma, per toglierselo di torno, che tutti i giorni andava da lui a lamentarsi, lo spedisce a Milano a ricoprire la cattedra d'eloquenza diventata vacante. Agostino esulta. Cavolo! Chi ricopre la cattedra di eloquenza a Milano diventa in automatico l'oratore ufficiale della corte imperiale (che allora risiedeva proprio a Milano) e lo stipendio da funzionario statale è assicurato.

Appena arriva a Milano inizia il giro delle pubbliche relazioni e va a far visita a tutte le autorità cittadine. Gli capita pure di passare dal vescovo. Ricevuto da **Ambrogio**, Agostino resta impressionato da uno strano fenomeno: "quando Ambrogio leggeva il suo sguardo scorreva sulle pagine mentre la mente si appropriava dei concetti. MA LO FACEVA IN SILENZIO" (*Confessioni*, libro VI, capitolo III, traduzione mia). In effetti ai tempi di Agostino leggere ad alta voce era una necessità. Non farlo una stranezza. E che Ambrogio fosse tra l'autistico e l'ebefrenico: il sospetto ce l'ho. Per questo lo pensavano santo. Il latino dell'epoca non aveva separazioni tra le parole ed era già una lingua morta, la gente (anche quegli intellettuali lì) non lo parlava: per leggerlo dovevano farfugliarlo come i bambini che stanno imparando a leggere. Che Ambrogio non articolasse suono alcuno mentre leggeva era causa di stupore e meraviglia.

I primi testi a stampa erano ricchi di incisioni e di immagini. Come per le immagini nei manoscritti (pensa alla ricchezza grafica, per esempio, dei capolettera) la loro presenza non era solo una preoccupazione estetica.

Leggere era un fatto complesso (come dimostra l'aneddoto di Agostino e Ambrogio). Le immagini erano utilizzate con funzione segnica, si potrebbe dire ritmica, del procedere testuale, quasi a costituire le tappe del percorso di lettura (se leggi il francese, sull'argomento ti consiglio il volume di Henri-Jean Martin, *La naissance du livre moderne*, Editions du cercle de la librairie, 2000).

Poi succede che, tra il XV e il XVI secolo all'immagine viene attribuito un compito didattico e diventa supporto per l'apprendimento. La subalternità propedeutica dell'immagine alla scrittura nella formazione del sapere (si diffondono enciclopedie, manuali e testi scientifici) le conferisce comunque una sua legittimità. Da qui il passo ad assumere autonomia è breve. Le figure si fanno conseguentemente carico di una sempre maggiore responsabilità narrativa; fino a influire sull'architettura del testo (Cfr. Giovanna Zanganelli, *Itinerari dell'immagine. Per una semiotica della scrittura*, Lupetti, 2008).

Adesso l'altro aneddoto che ti avevo promesso.

Il signor C. è quello che potremmo definire un buon borghese. Ha da poco ceduto la sua attività di commercio dei tessuti e si gode la pensione nella sua bella casa ai sobborghi di Parigi. Non è uomo che si annoi. I suoi vasti interessi culturali lo portano a viaggiare spesso. Ama la musica e legge molto. Quella mattina di ottobre del 1887, mentre fa colazione, apre *Le Figaro* per gustarsi le

notizie e... con estremo stupore si accorge di non riuscire più a leggere. Nemmeno una parola. Da qualche tempo gli capitavano intorpidimenti e debolezza, ma una cosa così non gli era successa mai. Tra l'altro è una cosa proprio strana. Non ha problemi a riconoscere gli oggetti che lo circondano, riesce a parlare, guarda e decifra le fotografie, riesce a scrivere senza problemi. Solo quella cosa: non riesce a leggere più nemmeno una lettera.

Così il signor C. si convince di avere un qualche problema di vista e che i suoi occhiali non siano più appropriati all'età. Va dal suo oculista. Ma l'oculista lo rassicura: il signor C. ci vede come sempre. Per sicurezza gli consiglia di farsi visitare da un famoso neurologo, che esercita all'ospedale di Bicetre: il prof. Dejerine.

Il 15 novembre del 1887 Joseph-Jules Dejerine sottopone il signor C. a un'accuratissima visita neurologica. Durante la quale gli sottopongono, tra le altre cose, alcuni numeri del supplemento illustrato de *Le Petit Journal*, quello tipo *Domenica del Corriere*, con tutte le storie illustrate che il signor C. guarda e sa descrivere senza problemi. Come riconosce senza problemi le cifre. Addirittura riconosce al tatto le lettere. Il problema è che non riesce proprio a leggerle.

Dejerine annota nella sua monografia sul caso del signor C. (*Contribution à l'étude anatomo-pathologique et clinique des différentes variétés de cécité verbale*) pubblicata dalla Società di Biologia di Parigi nel 1895: che il signor C. ha il linguaggio verbale intatto; che il riconoscimento tattile e gestuale è normale; che riconosce le cifre; che la sua capacità di scrittura è intatta; che riconosce senza problemi sequenze d'immagini; che il riconoscimento visivo delle persone e degli oggetti reali è perfettamente preservato. Il signor C. è affetto da una gravissima alessia ma, conclude Dejerine, potremo saperne di più solo in seguito a un'autopsia.

Quattro anni dopo il signor C. muore d'infarto. Da allora non era più riuscito a recuperare la capacità di leggere. Dejerine pratica subito l'autopsia. Quello che scopre è riportato nella monografia di cui già ti ho detto. Se l'emisfero destro del cervello è perfettamente intatto, vecchie lesioni, dovute probabilmente a un ictus, ne segnano invece profondamente la parte posteriore dell'emisfero sinistro.

Grazie alla diagnostica per risonanza magnetica, gli scienziati cognitivi, non devono aspettare di eseguire esami autoptici sui pazienti affetti da alessia. Quello che hanno scoperto è che tutti coloro che sono affetti da alessia pura hanno lesioni nello stesso punto del signor C.

Da una quindicina d'anni l'*imaging cerebrale* ci ha mostrato come parti ben definite dell'emisfero sinistro abbiano un ruolo essenziale nella lettura, mentre l'attività visivo spaziale necessaria a decifrare le immagini sia controllata dal lobo parietale destro. (Metti adesso che non ti soddisfa il mio riassunto fatto a colpi di machete, ti consiglio una lettura esaurientissima: Stanislas Dehaene, *I neuroni della lettura*, Cortina, 2009).

Tagliata giù a fette: sia per leggere che per guardare dobbiamo prima vedere e per vedere usiamo i neuroni dei centri visivi nelle regioni occipitali, ma poi i neuroni che usiamo per tradurre gli stimoli visivi nel leggere o nel guardare non sono gli stessi.

Così alla fine eccoci qua. Nel nostro tempo. Quello in cui J. Mc Gann può sostenere (riprendendo in qualche modo il pensiero di Greimas) che il testo non possiamo più, se mai è stato possibile, considerarlo solo nei termini del suo contenuto semantico ma come costruzione fisicamente strutturata. La forma grafica (dice Mc Gann nel suo fondamentale *La letteratura dopo il WWW* – traduzione italiana e paracula di un ben più significativo *Radiant Textuality*– Edizioni Università di Bologna, 2002) riflette il contenuto del testo.

Nel fumetto la forma grafica è il contenuto del testo. Che in altre parole potremmo dirla come: nè prima scritto nè dopo disegnato.

Elementi 1

Dove si scopre che sono uno stronzo ma che alcune cose le so.

Sono uno stronzo, è vero, ma non suppongo: io so.

So che il mondo, quello che frequento, l'unico possibile, è pieno di gente interessante che però è incapace di vederne la ricchezza, del mondo... della materia (astenetevi, please, mistici, deisti e credenti di ogni risma, ma proprio nel senso di: andate affanculo!); che ha bisogno, questa gente interessante, di qualcuno in grado di imparargli a trattarla questa ricchezza. Le persone hanno bisogno (lo dice Feyerabend mica io) di essere protette da coloro che vogliono ridurle a copie fedeli del proprio squallore mentale.

Non mi sono consone false modestie. Io sono uno di quei qualcuno in grado di proteggerti. Ho fertilizzanti per il tuo indotto squallore mentale. Sono una specie di supereroe giardiniere senza mantello. Un super eroe che fa lezione con il concime (merda come i fumetti, insomma).

Se sei arrivato fin qui, mio adorato lettore e mia ancor più adorata e rara lettrice, hai sicuramente la voglia e la forza di ascoltarla, questa conclusiva introduzione (ti piace l'ossimoro?) a una possibile contro storia del fumetto. Quindi andiamo a cominciare.

Ti ribadisco che c'entrano il tempo e lo spazio: in quel sistema completo che i fisici chiamano cronotopo (fai attenzione da subito, non ho parlato di fisici a caso: lascia perdere le fesserie metaforiche bachtiniane che ne vorrebbero fare un genere letterario –se ti va di perdere tempo leggi pure: *Estetica del romanzo*– e preoccupati invece, se vuoi avvicinarti alla verità, del discorso delle scienze matematiche). E c'entra Napoleone.

Vediamo se mi riesce di spiegarti in che modo.

Che cos'è il fumetto, come tutte le domande ontologiche non può che spaventarci. Però dobbiamo ritenerla necessaria, perché è nel preciso momento che smetti di chiederti che cosa è qualche cosa che cominci a genufletti a un qualsiasi dio; oppure, che è anche peggio, a scrivere come un traduttore di Barbara Cartland.

In via Plinio c'è il laboratorio di una bravissima artigiana che fa corsetti. A me, solo a fermarmi davanti alla sua vetrina e a guardare il suo finissimo lavoro espostovi, mi viene il cazzo duro.

Nel 1914 Mary Jacobs, raccontano le leggende: cucendo assieme due fazzoletti, inventa il reggiseno. La praticità di questo indumento non ci mette molto a cancellare dall'uso quotidiano il corsetto. Resiste solo nell'erotico lusso della bottega artigiana di cui ti parlavo e nei miei sogni.

Vedi. Quelli che scrivono come Barbara Cartland (quelli che fanno fumetti come le miniserie bonelli) fanno reggiseni spacciandoli – con una retorica tutta pennellate ma poca struttura – per corsetti. I Corsetti, come il fumetti, sono ben altra cosa da quello che fanno essi. Sono scomodi ma ti fanno venire il cazzo duro. I reggiseni vorrebbero raggiungere lo stesso risultato ma senza passare dalla scomodità. No. La facilità non è la semplicità ed è una scorciatoia da mercanti. Non da fumettari. Dirai, facile per te: tu il corsetto mica lo devi indossare, ti eccita vederlo addosso a qualcun'altra.

Scusami, non l'ho chiesto io ne a te ne a nessun altro di scegliere di campare facendo fumetti. Quelli che piacciono a me sono scomodi come corsetti, se non hai il coraggio o la voglia di portarli, lascia stare.

Comunque.

Sartre, che era uno che ci capiva eccome, diceva in quel fondamentale e poco letto saggio che è Che cos'è la letteratura (il Saggiatore, 1995) che bisogna distinguere tra scrittori e parlatori.

Ora noi dobbiamo imparare, leggendo fumetti, a distinguere tra fumettari e disegnatori. Il disegnatore dimostra, ordina, interpella, supplica, insulta, ma non diventa mai fumettaro. Anche quando disegna saghe lunghe nove anni, abusando di tutti i topoi e le metafore che Propp e Campbell ci hanno insegnato esistere, resta uno che disegna senza dire niente.

Perché, per quanto ne parli a vanvera in tutte le interviste e sul suo (se ce l'ha) blogghe, non ha capito che il cronotopo non è, ribadiamolo: nonostante Bachtin (che comunque non credo abbia letto), una categoria letteraria, quanto una realtà fisica.

Eccoci a Napoleone.

Se mai dovessi scrivere, partendo da questi elementi, quel libro che rimugino da anni sull'**introduzione**

alla vera storia del fumetto, su una cosa non avrei dubbi: il primo vero fumetto fu pubblicato in Francia nel 1869. Si tratta di una mappa, una di quelle mappe un po' strane che gli anglosassoni chiamano flowmap, e l'autore ne era un signore di nome Charles Joseph Minard.

Elementi 2

Dove si scopre che Alan Moore non è uno che fa le cose a muzzo (sai che scoperta, dirai tu) e che l'autore di questo pamphlet non ama i romanzieri russi.

Ascolto al massimo volume e in cuffia, mentre butto giù queste note, l'*Overture 1812* di Tchaikovsky.

Non so tu.

Ma io devo la conoscenza di questa composizione ad Alan Moore.

Una nota: non sono un grande conoscitore di esecuzioni sinfoniche. Ho e ascolto con particolare diletto l'*Overture 1812* eseguita dalla St. Petersburg Philharmonic Orchestra diretta da Vladimir Ashkenazy. Mi piace un casino perché si apre con vere salve di cannone tirate da una batteria d'artiglieria del distretto militare di quella che fu Leningrado.

Nel prologo del terzo libro di *V for Vendetta*, quello intitolato *The land of do-as-you-please*, V ne esegue la partitura mentre fa saltare per aria la Jordan Tower.

Quando, nel 1991, lessi questo assoluto capolavoro malamente stampato e tradotto sulle pagine di *Corto Maltese*, non prestai la minima attenzione alla cosa. Ero giovane allora, credevo all'importanza delle storie. Oggi so che quello che conta delle storie è chi le racconta e il come lo fa.

Già. Quella partitura Alan Moore non ce l'aveva mica messa lì a cazzo, magari solo perché gli piaceva tanto.

Il 14 dicembre 1812 quello che resta dell'armata napoleonica, in ritirata dal 19 ottobre, attraversa il confine tra la Russia e la Polonia.

E' un fiume. Quel confine. Il fiume Njemen. Oggi scorre in Bielorussia e in Lituania, prima di sfociare nel Mar Baltico. A quell'epoca era il confine naturale tra il Granducato di Varsavia e l'impero Russo.

Ci erano voluti due giorni quello stesso 1812, il 23 e il 24 giugno, perché i 422.000 soldati della Grande Armée diretti a conquistare Mosca lo attraversassero. Quelli che lo attraversano in senso inverso, quel giorno di dicembre, sono meno di diecimila.

Altra nota: un gran bel libro –storicamente impeccabile– che, attraverso diari ed epistolari dei soldati della Grande Armée, racconta la tragedia della campagna di Russia napoleonica è quello di Anka Muhlstein, *Napoleone a Mosca*, edito da Bruno Mondadori.

Quando comincia a lavorare a quello che è considerato il suo capolavoro, quello che gli costerà qualcosa come sette anni di lavoro, Lev Nikolaevič Tolstoj ha 35 anni.

Non so tu. Ma io non ho curricula accademici da difendere. Un romanzo che non sono mai riuscito a leggere: millanta e più noiosissime pagine in cui racconta, tra l'altro, l'epopea omerica – secondo lui– dell'invasione napoleonica.

La pubblicazione a puntate sulla rivista *Russkij Vestnik* termina nel 1869.

Lo stesso anno in cui Charles Joseph Minard pubblica la sua *Carte figurative des pertes successives en hommes de l'Armée Française dans la campagne de Russie 1812-1813*.

L'idea di Minard è molto semplice. Raccontare in una sola immagine l'intero processo militare della sconfitta napoleonica in Russia. Con un solo sguardo l'osservatore segue lo spostamento della Grande Armée fino a Mosca, ne vede le battaglie e i caduti; poi vede la ritirata, da Mosca a Berezina tutto con un solo sguardo. Può addirittura conoscere le temperature registrate durante quell'inverno. Per fare tutto questo Minard inserisce sulle coordinate classiche dei cartografi (longitudine, latitudine, profondità e altezza: cioè lo spazio geografico) una coordinata nuova: il tempo.

Annotatelo: non sono cinque anche le dimensioni di cui parla Bonvi nel fumetto di cui ti ho raccontato all'inizio di questo libercolo?

Comunque so già cosa vorresti farmi notare adesso: che non è diverso da qualsiasi grafico statistico ben fatto. Ti dirò, c'è pure chi ha considerato la mappa di Mainard il migliore mai realizzato di questi grafici statistici. In tutta onestà me ne sbatto. Anche perché non è così. Da un grafico si possono trarre, per nostra insipienza o per malafede dell'autore, inferenze scorrette. Dalla mappa di Mainard no.

Non hai mai sentito parlare di Franz Joseph Gall?

Bene. Se hai voglia e tempo da perdere sfogliati le bibliografie e gli indici dei nomi delle più attuali opere di neurobiologia. Franz Joseph Gall non ce lo troverai nemmeno di striscio. In effetti capisco che sia un po' imbarazzante includere tra i propri padri fondatori un tipo bizzarro convinto che bastasse palpare la scatola cranica di un individuo per comprenderne personalità, inclinazioni morali e capacità intellettive.

Non partiva mica da un'idea balorda però, nel costruirsi questa convinzione. Gall infatti era fermamente convinto che il cervello fosse l'organo corrispondente alla mente (cosa che gli costò la scomunica dalla chiesa cattolica) e che fosse diviso in aree diverse ciascuna deputata a differenti facoltà; e che queste aree fossero situate nella zona superficiale del cervello, in modo che bastasse appunto toccarne la corteccia per capire un sacco di cose. Oggi sappiamo che le cose non stanno propriamente così. Ma era un punto di partenza. Che permise a Gall di disegnare un sacco di bellissime mappe corticali.

Ma.

Quello di veramente importante che ci arriva da queste mappe, e poi da tutta la moderna neurobiologia (leggiti, non mi stancherò mai di dirtelo e se non lo fai cazzi tuoi, quel bellissimo testo fondante della *neuroestetica* che è *La visione dall'interno* di Semir Zeki per Bollati Boringhieri) è che quello che fa il cervello visivo –la nostra mente mentre guarda–è di elaborare informazioni in perpetuo cambiamento allo scopo di estrarne il nucleo fondamentale, distillare dall'incessante avvicinarsi dei dati visivi il carattere essenziale degli oggetti e delle situazioni" (op. cit. p.27). Insomma: interpretare il tempo.

Il tempo nella mappa di Minard è ciò che non ci permette (come avverrebbe invece in ogni grafico statistico) di risparmiare sforzi e costi cognitivi. Anzi.

In una storia non è particolarmente importante chi fa cosa e dove lo fa, ma quando. Il momento in cui avviene l'azione segna il discrimine e interpretarlo ci costa fatica.

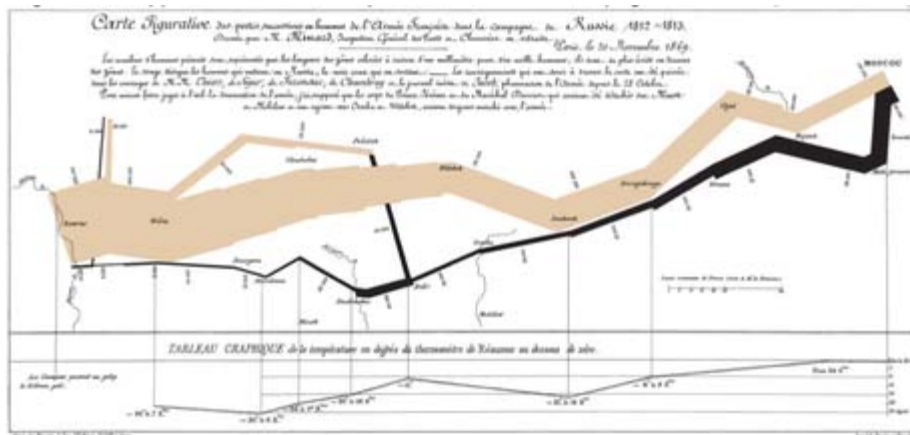
Ci deve costare fatica.

Certo. Economisti e sociologi ci raccontano, tutti eccitati da una mal compresa **teoria dei giochi** (ti consiglio Ken Binmore, *teoria dei giochi*, codice edizioni, 2008), che il tempo è una differenza illusoria. Infatti non distinguono tra un grafico statistico e un'opera a fumetti. E ci portano esempi, anche ficcanti in altri campi, come le forme strategiche di una partita a scacchi o le strategie d'attesa messe in atto dalla **Scathophaga Stercoraria** maschio attorno a una bella cagata di mucca mentre aspetta la femmina per l'accoppiamento.

Non credergli.

Il tempo, il modo della sua rappresentazione, è quello che fa la differenza. E' quella cosa che rende la mappa di Minard una storia in continua evoluzione a seconda dello sguardo che ne reinterpretata l'asse del tempo.

Proprio perché il tempo non esiste. La sua rappresentazione si.



Elementi 3

Dove si scopre che il fumetto è solo un'ipotesi probabilistica strettamente dipendente dalla propria potenzialità isomerica

Tutte le volte che un gazzettiere scrive un libro sul fumetto, chissà perché comincia dall'etimologia e tira fuori la definizione di qualche blasonato dizionario, per poi andare a parare nella trita e ritrita tiritera che il fumetto "è un racconto che si svolge attraverso immagini disegnate". Egià siamo fortunati se non ci aggiunge che devono essere disegnate a mano libera con la matita e il pennello e insomma, possibilmente senza mezzi elettronici. Beh, per quel che ne so io invece il fumetto è un liquore a base di anice (rosolio d'anaci lo chiama Pellegrino Artusi– a pag. 661 dell'edizione Einaudi del suo *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*– e mistrà o sambuca lo chiamano fuori di Toscana) che allungato con l'acqua prende un colore bianco come di fumo.

Oh,pensa!, il fumetto è un alcol. No, dai, non ridere. Guarda che al di là di qualsiasi fesseria dei gazzettieri, quel giornaleto che hai tra le mani ha molte più similitudini con gli idrocarburi che con la definizione dello Zanichelli. Per due motivi che affronteremo ora nel dettaglio:

uno) come un alcol può essere stupefacente (può alterare cioè transitoriamente le nostre funzioni psichiche- e in molti casi, dare dipendenza)

due) come qualsiasi idrocarburo è soggetto al fenomeno dell'isomeria.

Allora. **Uno**: cioè un etto di fumo. Diciamoci la verità. Quando il profeta Ezechiele descrive la sua visione divina(*Ezechiele*1, 1-28), noi non abbiamo dubbi. Sappiamo che il vecchio marpione si è sparato qualcosa di veramente tosto. Lo stesso Ezechiele lo ammette, poco più avanti, quando, continuando a raccontare la sua allucinazione, parla di un uomo che gli dice "...mangia ciò che stai vedendo" (3,1). E' chiarissimo, sebbene un senso di inconscio pudore gli abbia fatto velare – nella lucidità del ricordo – con un ribaltamento il senso esatto delle sue parole, è chiarissimo, dicevo, come ci sia uno stretto legame tra qualcosa che il profeta ha ingoiato, e che "fu in bocca dolce come il miele"(3,3), e la sua divina allucinazione.

Winsor McCay, il cui *Little Nemo* con buona pace di ogni coincidenza temporale nulla ha a che vedere con freudianismi vari, da buon metodista conosceva bene la bibbia e questo rapporto di causa effetto che ha alle volte ciò che si ingurgita su ciò che si vede. Quando poi ciò che si ingurgita è ciò che si vede –il fumetto- il discorso diventa molto complesso. Ma McCay ci spiana la via. In *Dream of the rarebit fiend* –dove quasi un secolo prima di David B. (che ammetterà il suo debito in *Babel*) l'autore fa uso di *self-referential dreams*– la realtà della stupefacenza del fumetto non ha bisogno di essere dimostrata a parole. È lì tavola per tavola, da guardare.

Il sogno e il cibo. Prenditi qualcosa, un crostino al formaggio o un fumetto e stupisciti. Passando per la voracissima *Hungry Henrietta* McCay ci darà quella che resta la più preziosa summa

disegnata su come la percezione ottica –guardare un fumetto di McCay è come ingerire il più potente degli stupefacenti- possa influenzare quella psichica (altro che Huxley, altro che Freud! Lì ci sono prima Newton e poi la meccanica quantistica): *Little Nemo in Slumberland*.

La luce è materia. Lo ha dimostrato Newton nel 1672: un'onda elettromagnetica. Già, cazzo, ma nel 1900 un certo Max Plank fa una scoperta che rivoluzionerà il nostro mondo molto più dell'interpretazione dei sogni di Freud. Cioè che le radiazioni emesse da un corpo caldo non vengono emesse in modo continuo ma in pacchetti: quanti. Da qui, riassumo bellamente anni di esperimenti e di teorie, la conseguenza che la luce non si comporta solo come un'onda, ma anche come una particella. Ecco. Adesso la taglio giù grossa di brutto e arrivo a Heisenberg, che tirando le conseguenze di quanto sopra dimostrerà come, essendo impossibile conoscere contemporaneamente direzione e velocità di una particella, lo stato della materia non può essere una certezza determinata (questa cosa si chiama fisica quantistica).

Più o meno quello che vediamo è solo un'ipotesi probabilistica. Che secondo McCay influenza la nostra percezione del mondo togliendoci il sonno e viceversa, intendiamoci.

Allora. **Due:** noi, che qui ci interessa solo il fumetto siamo con lui d'accordissimo. E facciamo nostra questa definizione: il fumetto è tutte le probabilità statistiche dovute alla sua natura iconica e a una forte potenzialità isomerica.

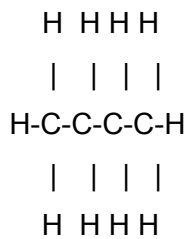
Potresti dirmi: ma scusa, cosa centra tirare in ballo l'isomeria quando parli di fumetti? Non sarà la solita tua sparata per sembrare originale, alla quale poi nemmeno ti degni di dare seguito? Potrei risponderti: hai presente quella fondamentale icona della chimica che è la tavola periodica degli elementi di Mendeleev?

Ci sono novanta elementi naturali più quindici radioattivi. 105 elementi di cui è composto il mondo. Solo? Ma come sarebbe a dire? Se solo sulla mia scrivania e nel mio tascapane ce ne sono molti di più!

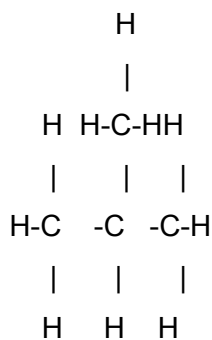
Svegliati Boris.

Tutte le cose che vedi conseguono da connessioni di quei pochi elementi. Sono legami governati da regole precise, mica incontri così, casuali. Pensa che ogni atomo di carbonio, elemento fondamentale, si lega con altri quattro atomi: per esempio se un atomo di carbonio si lega con quattro atomi di idrogeno, quello che si forma si chiama metano. Ma il gioco si fa interessante quando il carbonio si lega con se stesso. Già. La famiglia degli idrocarburi è molto interessante dal punto di vista di quello che si ottiene legando insieme in modo diverso lo stesso numero di atomi.

Cerco di spiegarmi. Un atomo di carbonio che si lega ad altri tre atomi di carbonio che a loro volta si legano a dieci atomi di idrogeno creano una cosa che scritta così C_4H_{10} sembra una sola, ma rappresentata così



e così



è due cose ben diverse: cioè nbutano e isobutano.

Dipende dalla posizione del legame. Questa cosa si chiama isomeria.

Non ti ricorda un po' la condizione del fumetto, struttura isomerica come gli idrocarburi con quelle sue maledette vignette?

C'è un libro intitolato *Moins d'un quart de seconde pour vivre* (1991-L'Association) in cui J.C. Menu e Lewis Trondheim giocano scopertamente con la struttura isomerica del fumetto. Menu disegna otto vignette mute, Trondheim legandole insieme a quattro a quattro con atomi di dialoghi diversi ne trae un centinaio di strisce. Il legame è sempre quello a quattro vignette uguali (come per il carbonio) eppure ogni striscia ha un senso differente. Esilarante anche, ma questa è un'altra questione.

Per farla finita

Dove si tirano le somme

Zeus, che era un dio di quelli che purtroppo non ne inventano più così – tutti tristi e virtuosi e soli anche quando sono in tre, se li sono inventati gli ultimi di dei, quelli che vanno per la maggiore oggi-; a Zeus gli piaceva un sacco fare sesso. Non andava tanto per il sottile lui: uomini donne giovani vecchie e animali, persino le sue figlie. Sì, Zeus si scopava proprio di tutto. Incestuoso senza sensi di colpa, fece all'amore persino con la sua figliola Persefone, nata da un suo precedente rapporto con la dea Demetra.

Persefone poi gli diede un figlio: Dioniso.

Zeus aveva anche una moglie gelosa e vendicativa che, lo sai, si chiamava Era. Quando Era viene a sapere del figlio di Persefone e Zeus, assolda i Titani per farsi vendetta. I Titani catturano Dioniso, lo fanno a pezzi e se lo cucinano ai ferri. Mentre banchettano sopraggiunge, attirato dal profumino della grigliata, Zeus. Appena scopre chi si stanno mangiando i Titani, da fuori di matto e li fulmina uno per uno, tutti. Poi raccoglie l'unica cosa rimasta di Dioniso, il cuore. Con questo prepara una dolce bevanda che fa bere alla sua nuova amante: Semele. Considera che per i Greci lo sperma era sangue raffinato dalle reni. Non ti stupire allora se quel nettare, ottenuto spremendo la sede principale del sangue, ingravida Semele che presto darà alla luce Dioniso.

Dioniso: padre e figlio di se stesso e pure spirito, anche se non santo, perché dalle ceneri rimaste della grigliata dei Titani nascerà la vite, dalla quale poi, va da sé, il vino. Bevanda spiritosa.

E c'era, quando ero giovane studente, un professorucolo di teologia che voleva spacciarmi la trinità come la grande novità cristiana.

Mavvià.

Non è di panzane teologiche ciò di cui voglio parlarti.

Bensi della misura del Mondo.

Il mito di Dioniso è la spiegazione semplice di quel concetto che Hostadter ci mette, nell'*eterna ghirlanda brillante* più di millanta pagine a formulare.

La ricorsività.

Le cose stanno dentro alle cose. Non importa che siano probabili o reali, perché il mondo esista i fatti che lo riguardano devono collocarsi in uno spazio logico. Devono cioè essere rappresentabili. Capisci? Se esiste, il mondo deve essere riducibile a un proprio modello. Le misure di questo modello non possono che essere lo spazio la durata il testo il segno e la ricorsività.

Quelle cinque dimensioni in fondo di cui parlava Bonvi all'inizio.

No?

ringraziamenti

Tutto quello che sta in queste centosessanta paginette l'ho fatto da solo. Non ho nessuno da ringraziare. E' ovvio che errori e responsabilità sono quindi da imputare a tutti quelli che non mi hanno dato una mano. L'unico assolutamente incolpevole, qui, è l'autore.

no-copyright

Poiché persistiamo nella nostra inimicizia verso le regole della proprietà, soprattutto di quella intellettuale, questo testo non è sottoposto ad alcun copyright, sicché è riproducibile ovunque, anche senza citare la fonte.

dedicato

*alla mia famiglia (compresi I cani)
perché con il loro non concedermi mai un attimo di tregua
mi hanno ripetutamente salvato la vita*