

Traiettorie transculturali nel fumetto italiano novecentesco

Davide Carnevale

Sapienza Università di Roma

Contact: davide.carnevale@uniroma1.it

ABSTRACT

The Italian comics scene of the last century offers several examples of works strongly connoted in a transcultural sense, such as the series *Gli scorpioni del deserto* (1969-1992) and *L'uomo della Somalia* (1979), in which Hugo Pratt addresses the theme of the relationship of Western man with the cultures that have suffered colonial domination, questioning the "representability" of the Other from his perspective of stateless person, a perspective that will find sublimation in the figure of the romantic pirate Corto Maltese. Sergio Toppi, another key figure in twentieth-century Italian comics, also tackles the theme of colonialism in works such as *Warramunga 1856* and *M'Feleuzi* (1985), stories in which the representation of humanity in all its forms and through all its stories is proposed as the true point of arrival of the author's artistic research.

Starting from the analysis of the work of Pratt and Toppi, the present proposal intends to examine some of the ways in which comics language represents and conveys, at a figurative, compositional and textual level, specific images of the Other and otherness, in an attempt to identify an authentic transcultural trajectory in the twentieth-century history of Italian comics.

Keywords

Comics, transculturality, comics language, otherness, Pratt, Toppi

Esistono pochi studi sul fumetto che propongono una prospettiva autenticamente transculturale, così come pochissimi sono i lavori che affrontano il medium in cerca al suo interno di una produzione di carattere transculturale. I cosiddetti Comics Studies, del resto, hanno da sempre privilegiato un approccio di tipo semiotico al testo fumettistico, concentrandosi per lo più nella disamina degli aspetti costitutivi

dell'enunciazione verbo-visiva e dei meccanismi di significazione legati al disegno¹. Sta sempre più emergendo, tuttavia, una traiettoria di indagine che, prediligendo l'analisi del livello semantico-contenutistico, si è concentrata sulla dimensione culturale della produzione fumettistica, che ha nell'illuminante saggio di Daniel-Henri Pageaux, «De l'imagerie culturelle au mythe politique: Astérix le Gaulois», del 1982, dedicato all'analisi imagologica della famosa serie a fumetti di Uderzo e Goscinny, un primo esempio imprescindibile. L'articolo «Fumetto, transnazionalità, migrazioni: una bibliografia ragionata e multilingue» di Barbara Spadaro², esperta di storia della migrazione italiana e del colonialismo in Africa, oltre che di media e linguaggi contemporanei, si presenta come uno strumento fondamentale nel percorrere tale prospettiva critica, e cosa più importante in questa sede, offre una importante conferma della presenza di un'autentica e significativa traiettoria transculturale nella storia recente del fumetto italiano.

D'altro canto, il fumetto costringe a non barattare la semiotica con la semantica, a non abbandonare mai l'attenzione verso il segno e la sua forma. Lo studio del "senso culturale" di un testo fumettistico deve infatti fare i conti con la natura ibrida di quest'ultimo, prendere in considerazione ognuno dei livelli costitutivi del linguaggio composito del fumetto, vale a dire quello figurativo, ovvero tutto ciò che riguarda il disegno, quello compositivo – potremmo dire quasi "sintattico" –, intendendo con ciò sia il montaggio della singola vignetta, tutto giocato sulle inquadrature e sul punto di vista, che alla distribuzione delle vignette sulla pagina, dove la sequenza di immagini, cioè, segna il "ritmo" della narrazione, e infine il livello testuale, che oltre al lettering, vera e propria "parola disegnata" tesa al superamento di un approccio meramente tipografico nella resa grafica delle lettere, comprende le modalità con cui la parte scritta va a inserirsi all'interno della tavola, instaurando un'indissolubile complementarità tra testo e immagini.

L'imprescindibilità di tale approccio appare subito evidente se si guarda, ad esempio, a quello che infelicemente può essere indicato come il primo fumetto italiano, ovvero *Bilbolbul*, ideato da Attilio Mussino e pubblicato sulle pagine del *Corriere dei Piccoli* a partire dalla fondazione della rivista nel 1908, che vede il protagonista eponimo incarnare tutti gli stereotipi sui popoli africani che pregiudicano l'immaginario italiano dell'epoca, come il mito dell'arretratezza rispetto all'uomo occidentale, a giustificazione della sua autoattribuita vocazione civilizzatrice. Non si tratta, infatti, di un'immagine creata unicamente a livello figurativo, attraverso la riproposizione di una precisa iconografia razzista, che connota il protagonista in senso caricaturale, ma di una costruzione edificata anche a livello verbale: Bilbolbul è definito costantemente "furbone", "ghiottone", "cattivone", senza che arrivi mai a raggiungere una sua precisa identità, che non sia quella in negativo impostagli da altri. Il personaggio appare, anzi, caratterizzato proprio da tale indeterminatezza, come lascia intendere la sua capacità di cambiare colore in base alla situazione e alle emozioni provate, indeterminatezza che non raggiunge mai un carattere

¹ Lo studio analitico del fumetto quale forma di linguaggio autonoma non prende avvio prima degli anni Settanta, sulla spinta dell'ampia risonanza che, nel panorama della semiotica europea, ebbero le riflessioni contenute nei saggi *Rhétorique de l'image* di Roland Barthes e *Apocalittici e integrati* di Umberto Eco, ambedue pubblicati nel 1964. Tra i principali studi semiotici sul fumetto vanno quanto meno ricordati: Román Gubern, *El lenguaje de los comics* (1972); Pierre Fresnault-Deruelle, *La bande dessinée, essai d'analyse sémiotique* (1972) e *Récit et discours par la bande* (1977); Gino Frezza, *L'immagine innocente* (1978); Pierre Masson, *Lire la bande dessinée* (1985) e Daniele Barbieri, *I linguaggi del fumetto* (1991).

² L'articolo di Spadaro segue e completa il precedente saggio "Migrazioni, memoria e transnazionalità nel fumetto italiano del XXI secolo", contenuto nel volume *Storie condivise nell'Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, a cura di Daniele Comberiati e Chiara Mengozzi (2023). In entrambi i lavori l'attenzione della studiosa è rivolta esclusivamente alla produzione fumettistica del XXI secolo.

liberatorio e che viene sempre ricondotta all'ordine, con Bilbolbul che alla fine torna sempre alla sua condizione iniziale di "negro", venendo simbolicamente "sporcat" con del lucido da scarpe o del carbone.

Il fumetto di Mussino appare lontano anni luce dai ritratti vivissimi che Sergio Toppi, appena cinquant'anni più tardi, fa degli uomini che abitano le terre lontane al centro delle sue opere, come la sua serie più famosa, *Il Collezionista*, riportati sulla pagina con il rigore di un trattato di antropologia. Benché l'eroe toppiano, come lo stesso Collezionista, unico personaggio seriale a cui la matita di Sergio Toppi abbia dato vita, vera e propria incarnazione mitica della propensione tutta occidentale alla sottrazione e alla sopraffazione, rappresenti sotto molti aspetti quasi una nobilitazione della figura dell'uomo bianco conquistatore e civilizzatore, l'attenzione che l'artista dedica alla rappresentazione dell'Altro, ai volti degli abitanti delle foreste africane, dei deserti mongolici, delle praterie nordamericane, fa sorgere il dubbio che i reali protagonisti delle sue storie siano proprio queste figure sullo sfondo, i vinti dalla disumana macchina del colonialismo europeo, le genti che in fondo alla scena osservano in disparte, inermi, lo scorrere degli eventi da cui, di lì a poco, saranno cancellati. Figure marginali, che invece i disegni di Toppi rendono memorabili; non per ciò che compiono, per il loro ruolo nella trama, ma semplicemente per la loro stessa rappresentazione – esistenza, diremmo –, per la profonda compassione che Toppi infonde in quei volti, per il suo soffermarsi su quei profili che normalmente sarebbero solo accennati. È l'incontro con l'Altro, con l'umanità in tutte le sue forme e attraverso tutte le sue storie, a essere sotteso costantemente in queste narrazioni, a costituire in fondo il vero punto di arrivo della ricerca artistica dell'autore milanese.

L'attenzione di Toppi nella rappresentazione grafica dell'Altro raggiunge tuttavia il suo apice nel dittico formato da *Warramunga 1856* e *M'Felewzi*³, due storie accumulate dall'ambientazione coloniale (rispettivamente l'Australia e l'Africa), che ritraggono il conquistatore europeo, con la ricchezza di segno tipica del tratto toppiano, in tutta la sua "bruttezza", mostrandone «la decadenza, la sciattezza, lo sporco e trasandatezza, specchio fisico di identiche caratteristiche morali» (Padovani 2023, 5), aspetto fisico che appare ancor più metaforico nel suo contrapporsi alla disordinata immagine restituita dai popoli oppressi, di segno opposto:

I comprimari di queste storie, che siano l'aborigeno Talualla di Warramunga 1856 o l'africano M'Felewzi dell'omonimo racconto, sono trasandati [...] esattamente come le loro controparti europee, ma il loro aspetto fisico, il modo in cui si vestono (o non si vestono) non è il riflesso di un decadimento morale, neppure un giudizio nel pennino dell'autore. Essi incarnano la naturalità, la purezza culturale delle popolazioni cui appartengono, non un'innocenza in quanto tale, bensì rapportata al comportamento dei colonizzatori europei nei loro confronti (2023, 6).

Le ragioni dell'importante presenza di una dimensione autenticamente transculturale all'interno della produzione fumettistica italiana del secolo scorso, ben più rilevante, ad esempio, rispetto alle produzioni coeve di altre nazioni, vanno ricercate, oltre che nella contingenza storica che vede l'Italia colta da un tardivo sussulto colonialista (e quindi nella riflessione che da questo scaturisce), negli aspetti biografici che hanno accumulato molti degli autori italiani di fumetti di quegli anni, ad esempio la comune esperienza dell'emigrazione. La diaspora dei fumettisti italiani, legata essenzialmente allo scarso interesse

³ *Warramunga 1856* apparve per la prima volta nel 1977 sulle pagine del numero 39 della rivista "Alter Linus", mentre *M'Felewzi* fu pubblicato in tre puntate su "Corto Maltese", tra il settembre e il novembre del 1985.

dell'ambiente culturale italiano verso la nona arte, rispetto anche a paesi vicini come la Francia, fu un fenomeno di portata relativamente ampia, che vide – a cominciare dalla metà del secolo scorso – grandi nomi del fumetto italiano spostarsi in primo luogo oltralpe, in Francia e Belgio, come nel caso di Antonio Cossu, Tanino Liberatore, Massimo Mattioli, così come oltreoceano, negli Stati Uniti e soprattutto in America Latina.

La scelta di moltissimi fumettisti italiani di trasferirsi in particolar modo in Argentina, ben analizzata da Gianni Brunoro e Roberto Reali nell'interessante volume del 2004 *Magica America. Hugo Pratt e non solo: L'apporto italiano al fumetto argentino del dopoguerra*, fenomeno che ebbe un impatto fortissimo sull'evoluzione del medium in Italia, non solo tra coloro che vissero in prima persona l'esperienza dell'emigrazione, ha il suo seme nell'azione di una figura dal profilo già di per sé profondamente transculturale, quella di Cesare Civita (Milano 1905 – Buenos Aires 2005), editore nato a New York a inizio secolo da genitori di origine ebraica, e promotore a Milano, presso Mondadori, della pubblicazioni delle prime riviste a fumetti in Italia. Costretto dall'approvazione delle leggi razziali a trasferirsi nel 1938 prima in Francia e poi in America, dove riesce a dare alle stampe il primo fumetto italiano pubblicato negli Stati Uniti, *Saturno contro la terra*, a firma di Federico Pedrocchi e Cesare Zavattini, Civita si sposta nuovamente nel 1941 a Buenos Aires, dove inaugura la Editorial Abril, che diventerà nel giro di pochi anni la principale casa editrice di fumetti del Sud America, presso la quale invitò sin da subito a lavorare con lui una serie di autori italiani di spicco, come Athos Cozzi (Trieste 1909 – Barcellona 1989), Alberto Giolitti (Roma 1923-1993), Guglielmo Letteri (Roma 1926-2006), Giorgio Scudellari (Cile 1908 – Brasile 1966) e Sergio Tarquinio (Roma 1925).

Più importante è lo spostamento in Argentina, successiva a questa prima ondata, degli autori legati alla pubblicazione di *Asso di Picche*, fumetto ideato da Mario Faustinelli e Hugo Pratt nel 1945, che vede il trasferimento, oltre che degli stessi ideatori della serie, di grandi firme del fumetto come Alberto Ongaro (Venezia 1925) e Ivo Pavone (Taranto 1929). L'eco di quella che è stata definita nei termini di una vera e propria diaspora di artisti italiani è già intuibile dai titoli degli articoli che i giornali dell'epoca dedicano alla questione, come nel caso del saluto che il "Gazzettino Sera" del 22-23 gennaio 1951 manda a Mario Faustinelli e Hugo Pratt in partenza per l'Argentina, circostanza descritta, ad esempio, sia come una legittimazione e un ampliamento della diffusione del fumetto italiano nel mondo, che come un'occasione mancata di dare in Italia il giusto spazio ad una produzione che in quegli anni stava vivendo una veloce evoluzione.

L'importanza dell'esperienza sudamericana di questi fumettisti italiani non è legata solo all'apporto che diede agli sviluppi del medium nel nostro paese, ma anche alla spinta che ebbe sul fumetto argentino, testimoniata ad esempio dalla fondazione, sulla spinta del successo dell'Editorial Abril, della Escuela Panamericana de Arte de Buenos Aires, la prima scuola dedicata al fumetto di tutto il Sudamerica, che proprio sulla presenza di riconosciuti fumettisti italiani come Hugo Pratt gioca in un primo momento, come dimostrano le tante locandine pubblicitarie della scuola che propongono presto l'artista veneziano come una sorta di *testimonial* d'eccezione dell'istituto. Non solo, sono diversi i sodalizi tra italiani e argentini che daranno il via a nuove e interessanti produzioni: un esempio su tutti l'incontro di Pratt con Héctor Germán Oesterheld, geniale sceneggiatore, autore di opere imprescindibili della nona arte come *L'Eternauta*, incontro di quelli fatali, che porterà a numerose collaborazioni che si concretizzeranno, a partire dal 1957, con la fondazione di una nuova casa editrice, l'Editorial Frontera.

Nell'evoluzione in senso transculturale del fumetto italiano il nome di Hugo Pratt giganteggia su tutti gli altri in maniera indiscutibile, ancor più se si pensa a come abbia costituito un modello per le traiettorie seguite dal fumetto nell'ultima parte del secolo e in tutto quello successivo, sin dall'uscita del suo primo, folgorante lavoro dedicato al personaggio di Corto Maltese, *Una ballata del mare salato*, del 1967, romanzo a fumetti ambientato tra il 1913 e il 1915 in Melanesia e Papua Nuova Guinea, sullo sfondo della Prima guerra mondiale e, secondariamente, dei primi movimenti di liberazione dell'Oceania dal dominio britannico. La parabola biografica di Pratt, del resto, dimostra già una chiara dimensione transculturale, a partire dai nonni, di origini provenzali e inglesi da parte paterna ed ebraiche sefardite da parte materna. Nel 1936 il padre Rolando, militare di carriera, viene trasferito nella colonia italiana dell'Abissinia, l'Etiopia, in veste di ufficiale della PAI, la Polizia dell'Africa Italiana, dando inizio alla giovinezza italo-africana di Pratt, esperienza ricordata dall'artista sempre positivamente, come una prima opportunità di vivere immerso in quella mescolanza di culture che sarà l'orizzonte della sua intera esistenza, sempre guardando in maniera molto critica alla presenza italiana in Africa. Come afferma in un'intervista del 1973 rilasciata ad Alberto Ongaro:

[i sei anni in Africa] furono molto importanti nella mia, diciamo così, formazione. Mi accorsi molto presto che i paesi cosiddetti coloniali mi piacevano molto di più di quelli che li avevano conquistati. Familiarizzavo con gli abissini e loro familiarizzavano con me. Brahane, un ragazzo etiope che aveva fatto la guerra contro gli italiani e che ora era costretto a fare il servo a casa nostra era il mio migliore amico. Un'amicizia molto importante perché da lui imparai l'abissino e lo swahili, lingue che parlo bene ancora adesso, perché grazie a lui conobbi i costumi e la cultura del paese (Pratt 2006, 30).

L'esperienza nordafricana di Pratt sottende molte delle sue opere, sin dagli esordi con la serie in quattro episodi di *Anna nella giungla*, primo tentativo di mettere in discussione gli schemi della narrazione sull'Africa portata avanti dal fumetto italiano fino a quel momento. Per quanto, infatti, nell'opera gli indigeni siano tratteggiati in maniera ancora canonica, i loro costumi e la loro cultura sono ricostruiti con cura e si esprime nei loro confronti una certa attenzione. Un cambio di paradigma che risulta ancora più evidente nella serie *Gli scorpioni del deserto*, un'antologia di racconti a fumetti dedicati alla seconda guerra mondiale e ai conflitti tra le potenze europee in Africa, pubblicata a partire dal 1969 e ambientata in Etiopia tra il 1940 e il 1941, in cui l'autore, «inaugurando un discorso nuovo, affronta la questione del fascismo e del colonialismo italiano» (Affuso 2013, 147). La serie suggerisce subito la sua matrice genuinamente transculturale: la storia segue i vagabondaggi dell'ufficiale polacco Koinsky (un ebreo e quindi, in tale contesto, già di per sé un nomade, un senza patria), che per sfuggire all'invasione tedesca della Polonia si rifugia in Inghilterra, dove si arruola nell'esercito britannico attivo in Africa Orientale, per liberare l'Eritrea dall'occupazione italiana. Il fumetto mette l'Italia di fronte alle sue responsabilità in quanto Stato colonizzatore, in una narrazione in cui, come rileva Olimpia Affuso nel suo saggio "Mappe di colonie e immaginari postcoloniali. Un viaggio nella lirica di Hugo Pratt", «l'Africa cessa di essere un luogo misterioso e incivile» (2013, 147), una dimensione oscura da romanzo d'avventura ottocentesco, in un vero e proprio tentativo di decostruzione dell'immagine italiana dell'Africa che prosegue, nell'opera prattiana, negli episodi della serie *Corto Maltese* appartenenti al ciclo "Le Etiopiche" (*Nel nome di Allah misericordioso e compassionevole, L'ultimo colpo, ... e di altri Romèi e di altre Giuliette, Leopardi*), pubblicati dalla rivista francese *Pif Gadget* tra il 1972 e il 1973 e ambientati durante la I Guerra Mondiale, in cui Pratt sviluppa ulteriormente la sua poetica sul continente africano, «non più territorio di mostri e leggende, ma

luogo popolato da persone reali e ricche di umanità» (Ibid.), come il guerrigliero dancalo Cush, di etnia Beni-Amer (popolazione stanziata tra il Sudan e l'Eritrea), che figurerà poi tra i protagonisti de *Gli scorpioni del deserto* (nell'episodio *Piccolo Chalet* del 1975), un rivoluzionario sognatore e amante della poesia, raffinato e spietato allo stesso tempo, nel cui ritratto è facile intravedere i profili dei tanti amici africani della giovinezza dell'autore, un personaggio complesso ben lontano dal ruolo di semplice comparsa, nel quale erano generalmente relegate le figure non europee delle storie a fumetti coeve, capace in più occasioni di mettere in ombra lo stesso protagonista Corto Maltese, come dimostra la sua centralità nelle inquadrature presentate dalle vignette e la perfetta specularità delle sue azioni rispetto a quelle dell'eroe occidentale. Cush possiede una volontà e soprattutto un'identità di gran lunga più definite di quelle dimostrate dai conquistatori bianchi con cui si confronta, semplici reiterazioni, il più delle volte, dell'archetipo dell'oppressore. In un ribaltamento del processo di spersonalizzazione tipico della pratica oppressiva colonialista, è il miliziano etiope a privare attraverso la forza della sua presenza gli oppressori bianchi della loro identità, a negare loro addirittura la possibilità di rappresentarsi attraverso le loro azioni, come nel caso de *L'ultimo colpo*, avventura pubblicata nel 1972 sulle pagine della rivista *Pif Gadget*, in cui Cush, prima di assassinare crudelmente l'antagonista della storia, il comandante Bradt, dichiara tranquillamente: «Tu frusti gli uomini. Ma non è per questo che morirai. [...] Ti uccideremo perché sei inglese e sei venuto da noi a fare da padrone...» (Pratt 2016a, 176).

Lo sguardo di Cush, così come quello degli altri comprimari che accompagnano Corto Maltese nei suoi vagabondaggi, esprime il punto di vista dell'altro, uno sguardo che incontra e dialoga perennemente con quello dell'eroe occidentale (e quindi con il lettore), riconoscendo in lui una condizione di perenne *estraneità*. Corto è, nelle parole di Stefano Cristante, «lo straniero che si è liberato dagli stereotipi dello straniero: non ispira diffidenza negli altri ma mistero, non esprime pregiudizi ma curiosità antropologica» (2017, 104). Attraverso tale interazione ogni personaggio trova la possibilità di rimettere in discussione le proprie posizioni, certezze e rappresentazioni. Ciò è facilitato dalle caratteristiche di un personaggio come Corto Maltese, un protagonista che non è mai al centro della storia, ma che la percorre restando in secondo piano, seguendone i bordi, un osservatore discreto che sembra incarnare l'obiettivo di Pratt di accantonare definitivamente nei suoi fumetti la prospettiva eurocentrica, per delineare una vera e propria «poetica dello straniero» (Cristante 2017). Poetica al cui interno Corto Maltese dimostra una funzione essenzialmente veicolare, quella di metterci in contatto con l'alterità, con terre e culture lontane dal nostro mondo, riposizionando al centro del discorso, attraverso il suo sguardo, le figure che sono sempre state relegate ai margini, dando loro una voce e permettendoci di ascoltarla. Nella sua anarchica neutralità, nella sua natura di perenne straniero «nello stesso tempo lontano e vicino a ogni cultura, capace di tradurre i propri pensieri in qualsiasi lingua utile senza mai appartenere a nessuna lingua, a nessuna comunità» (Cristante 2017, 103), Corto Maltese sembra avere allora una funzione assimilabile a quella del mare, quel mare che proprio nelle sue avventure gioca un ruolo tanto importante, assumendo su di sé la stessa capacità di mettere in contatto popoli e culture diverse. Come ha rilevato puntualmente Olimpia Affuso:

Il mare è il grande protagonista delle avventure di Corto che, attraversandolo, incontra gruppi di soldati di ogni nazionalità, tedeschi, britannici, giapponesi, sovietici, e indigeni bellicosi che parlano in dialetto veneto. Il mare è la linea di congiunzione tra spazio e tempo, l'ambito in cui la ricerca di un Altrove senza guerra – condotta da Corto – si connette alla ricostruzione del passato da parte di Pratt. Ma il mare è anche fatto di sponde: sono quelle da cui Corto osserva la realtà, ponendo sui territori e le persone ogni volta uno sguardo

nuovo e dubbioso. Nel suo modo di attraversare i mondi, Europa, Americhe, Asia e Africa, e di ri-costruirne le vicende umane e culturali, Pratt racconta una Storia non ancora trascritta. La sua lirica, percorrendo il mare e le sue sponde, allude ad uno spazio oltre la rappresentazione (2013, 140).

Il mare ricongiunge sulla linea del suo orizzonte spazio e tempo, la ricerca di un Altrove condotta da Corto e la ricostruzione del passato da parte di Pratt. Sebbene l'autore abbia sempre negato ogni autobiografismo, infatti, i luoghi e le esperienze rappresentati in *Corto Maltese* sono i luoghi e le esperienze di Pratt. Come giustamente osservato dal critico del fumetto Luca Raffaelli, Corto, intrinsecamente nomade, è una proiezione divina del suo creatore. È lo stesso fumettista a suggerire, nell'intervista già citata, il forte legame tra la sua vita di perenne apolide e le vicende del suo personaggio più famoso:

[Oltre all'Africa] sono state altrettanto importanti l'Argentina, Haiti, il Paraguay, l'America del nord. Vedi, io ho vissuto in tutto il mondo. Non ho mai fatto il turista, ma sono stato ovunque una specie di residente. Ho finito per avere in ogni parte del mondo delle famiglie amiche che mi accolgono, mi fanno conoscere altre famiglie amiche e in sostanza mi fanno vivere la vita del paese. Anche in questo caso, così facendo, sviluppavo un altro aspetto del carattere del Corto Maltese che ha sempre l'aria di conoscere tutti, a Rio de Janeiro, Hong Kong, in Cornovaglia, ovunque lo portino le sue avventure (Pratt 2006, 37-38).

Corto, come dichiarato in più di un'occasione dal suo autore, «è un eroe del Mediterraneo, di un mondo che è stato coloniale e colonizzato, che ha superato continuamente le frontiere nazionali, e la sua personalità nasce dall'incontro tra biografia e storie collettive» (Affuso 2013, 142). Proprio nel contesto storico e sociale rappresentato risiede, d'altra parte, l'evidente ambiguità che sottende le opere di Pratt, così come quelle di Toppi. Come sottolinea puntualmente Claudio Maringelli «le avventure di Corto Maltese si svolgono in molti angoli diversi del mondo, sempre però connotati dalla loro distanza dalla normalità, dal loro esotismo» (2017), aspetto quest'ultimo difficilmente conciliabile con un intento decolonizzante. Nonostante Corto, così come il suo creatore, si schieri dichiaratamente sempre dalla parte degli oppressi, prendendo parte in più di un'occasione attivamente al processo di liberazione dall'oppressore occidentale, le sue avventure non sembrano riuscire a distaccarsi da un'ambientazione esotica cara proprio al pubblico borghese dell'Europa coloniale, lo stesso per intenderci di Kipling e Salgari. Diversamente da questi, però, Corto Maltese (così come il Collezionista toppiano) si muove in un mondo che appare consapevole di stare giungendo al termine, in cui lo spazio per la narrativa di avventura appare sempre più ridotto. Pratt risolve, allora, questa ambiguità proiettando la capacità del protagonista di muoversi tra mondi diversi su una dimensione più ampia, fantastica e onirica: figura archetipale dell'eterno marinaio, reincarnazione del Sindbad de *Le mille e una notte*, nell'ultima fase della produzione prattiana (che si potrebbe far iniziare con la pubblicazione di *Corto sconta detta arcana*) Corto viaggia dalla realtà storica alle terre del sogno e del mito senza soluzione di continuità, segnando una nuova rotta in una tradizione che aveva trovato i suoi confini nello spazio raggiunto dallo sguardo dell'uomo bianco, in una dimensione idealizzata precedente alla restrizione degli orizzonti prodotta dai processi di globalizzazione, coincidente di fatto con lo scenario coloniale. In tal senso, quanto scritto da Renate Siebert nell'ambito delle scienze sociali offre la chiave di lettura più valida del percorso artistico di Pratt: «la dimensione estetica non è lo strumento per cambiare il mondo, ma la via maestra per aprire altre dimensioni. Se nelle scienze sociali queste aperture *da ciò che è verso qualcos'altro, verso ciò che potrebbe essere* possono compiersi attraverso la

teoria critica, nella letteratura è la libertà di muoversi dalla storia alla fantasia, dalle realtà straniere a quelle oniriche a rendere possibili tali aperture» (2010, 64).

Bibliografia

- Affuso, Olimpia. “Mappe di colonie e immaginari postcoloniali. Un viaggio nella lirica di Hugo Pratt”. *Im@go. Rivista di Studi Sociali sull'immaginario* 2, 1 (2013): 134-159.
- Barbieri, Daniele. *I linguaggi del fumetto*. Milano: Bompiani, 1991.
- Brunoro, Gianni; Reali, Roberto. *Magica America. Hugo Pratt e non solo: L'apporto italiano al fumetto argentino del dopoguerra*. Reggio Emilia: Anafi, 2004.
- Cristante, Stefano. *Corto Maltese e la poetica dello straniero. L'atelier carismatico di Hugo Pratt*. Milano: Mimesis, 2017.
- Fresnault-Deruelle, Pierre. *La bande dessinée, essai d'analyse sémiotique*. Paris: Hachette, 1972.
- Fresnault-Deruelle, Pierre. *Récit et discours par la bande*. Paris: Hachette, 1977.
- Frezza, Gino. *L'immagine innocente*. Roma: Napoleone, 1978.
- Gallo, Claudio; Bonomi, Giuseppe. *Tutto cominciò con Bilbolbul: per una storia del fumetto italiano*. Zevio: Perosini, 2006.
- Gubern, Román. *El lenguaje de los comics*. Barcelona: Península, 1972.
- Maringelli, Claudio. “Corto Maltese, eroe di un colonialismo ambiguo”. *Fumettologica*, 3 gennaio 2017. <https://fumettologica.it/2017/01/corto-maltese-colonialismo-hugo-pratt-eroe/>
- Masson, Pierre. *Lire la bande dessinée*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1985.
- Padovani, David. “Uno, dieci, cento Sergio Toppi”. In Sergio Toppi, *Warramunga 1856/ M'Felewzi*, 5-7. Eboli: Nicola Pesce Editore, 2023.

Pageaux, Daniel-Henri. “De l’imagerie culturelle au mythe politique: Astérix le Gaulois”, *Colloque International de Clermont Ferrand* 13 (1982): 437-444.

Pratt, Hugo. *...e di altri Romèi e di altre Giuliette* [1973]. Milano: Rizzoli Lizard, 2009.

Pratt, Hugo. *Corto Maltese, letteratura disegnata*. Milano: Lizard edizioni, 2006.

Pratt, Hugo. *L’ultimo colpo* [1972]. Milano: Rizzoli Lizard, 2016a.

Pratt, Hugo. *Una ballata del mare salato* [1967-69]. Milano: Rizzoli Lizard, 2023.

Siebert, Renate. “Scrivere nella lingua dell’altro: Fadhma Aïth Mansour Amrouche e Assia Djébar”. In *Incontri fra le righe. Letterature e scienze sociali*, a cura di R. Siebert e S. Floriani. Cosenza: Pellegrini editore, 2010.

Spadaro, Barbara. “Fumetto, transnazionalità, migrazioni: una bibliografia ragionata e multilingue. Fumetto, transnationalism and migration: an annotated and multilingual bibliography”. *H-TransItalianStudies* (2023).
<https://livrepository.liverpool.ac.uk/3170581/1/BibliografiaFumettoMigrazioniTransItalianStudies.pdf>

Spadaro, Barbara. “Migrazioni, memoria e transnazionalità nel fumetto italiano del XXI secolo”. In *Storie condivise nell’Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, a cura di Daniele Comberiati e Chiara Mengozzi, 217-240. Roma: Carocci, 2023.

Toppi, Sergio. *Il Collezionista*. Eboli: Nicola Pesce editore, 2019.

Toppi, Sergio. *Warramunga 1856/ M’Feleuzzi*. Eboli: Nicola Pesce Editore, 2023.