

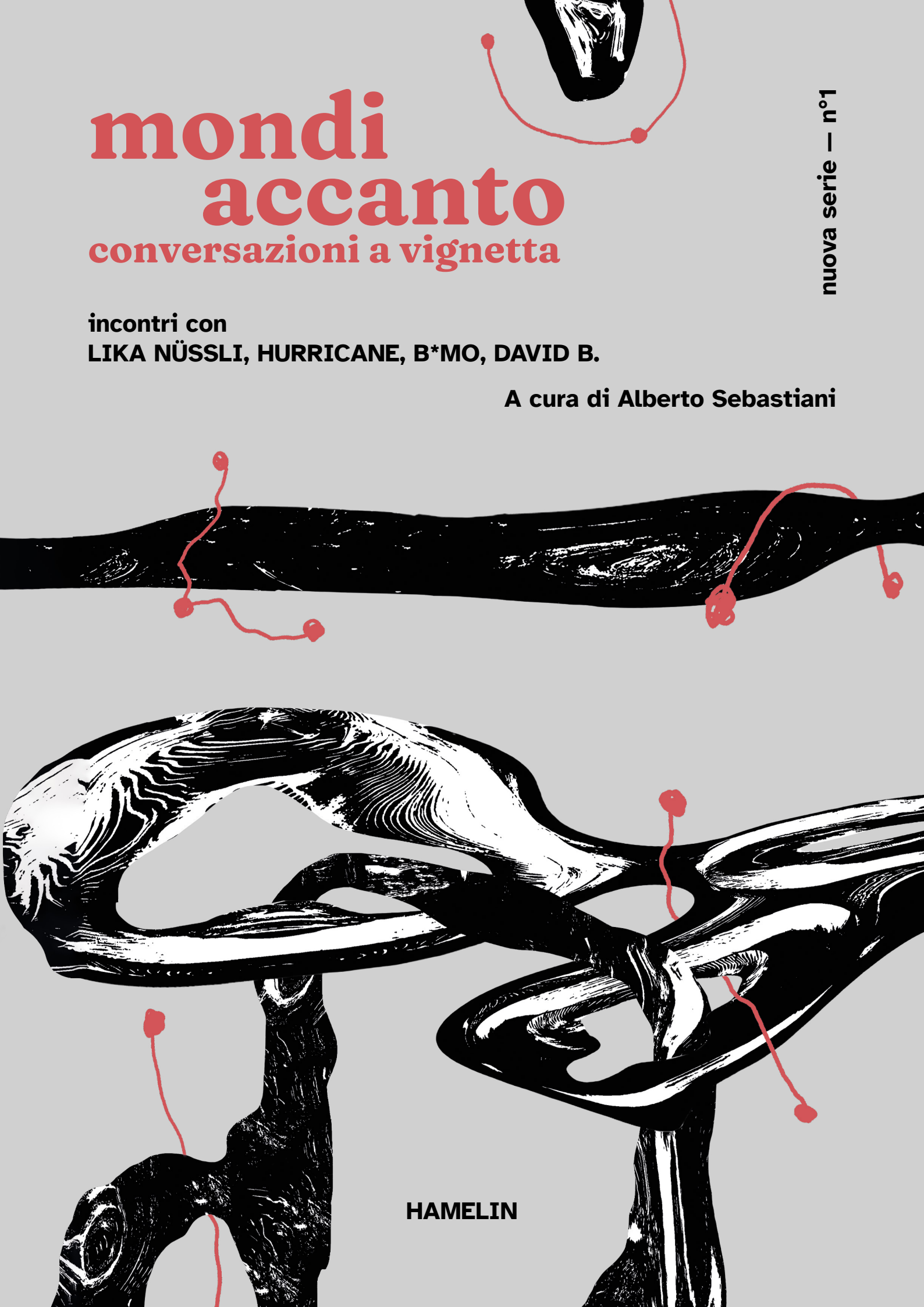
nuova serie — n°1

mondi accanto

conversazioni a vignetta

incontri con
LIKA NÜSSLI, HURRICANE, B*MO, DAVID B.

A cura di Alberto Sebastiani



HAMELIN

Indice

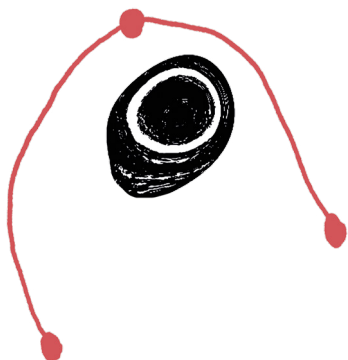
Conversazioni a vignetta: un obiettivo culturale condiviso di Bruna Conconi e Hamelin Associazione Culturale	5
Nota all'edizione	7
Mondi accanto. Il tema del festival e alcune opere di Emilio Varrà	11
La città di Hurricane. Un inferno tra fumetto, arte, cinema e letteratura di Alberto Sebastiani	19
Agli angoli della visione. L'arte accanto a sé di Ilaria Del Gaudio	27
Un'eco dall'interno <i>Incontro con Lika Nüssli e Federica Lucchesini</i> Moderatrici: Valeria Cavallone e Giordana Piccinini a cura di Jorge Luis Herrera, Valeria Marzolla, Sheroz Mirpochoev	41
Il laterale è politico <i>Incontro con Hurricane e Vittorio Giacopini</i> Moderatore: Emilio Varrà a cura di Anna Balducci, Anna Craveri, Ester Nicole Luna	53
Riflesso fantasma <i>Incontro con B*MO, Dario Sostegni, Raffaele Sorrentino</i> Moderatore: Matteo Gaspari a cura di Nichol Alaimo, Anna Chiara Cianfrocca e Alejandro Jaramillo Hurtado	69
Rappresentare l'invisibile <i>Incontro con David B. e Emanuele Dattilo</i> Moderatore: Alessio Trabacchini a cura di Andrea Camila Jovel Fernandez, Seval Naz Tanriverdi	79



Conversazioni a vignetta

un obiettivo culturale condiviso

di Bruna Conconi e Hamelin Associazione Culturale



La collaborazione tra il master Erasmus Mundus in “Culture Letterarie Europee” e l’associazione Hamelin è oramai solida grazie alla decennale condivisione del programma di “BilBOlbul. Festival internazionale di fumetto”. Tale solidità è ancor più testimoniata dal suo perdurare anche con la fine dell’esperienza del festival: sembrava a tutti infatti occasione troppo fertile quella di programmare insieme, coinvolgendo anche l’Accademia di Belle Arti di Bologna, una serie di incontri con artisti e artiste del mondo del fumetto e della narrazione disegnata e darne poi testimonianza, attraverso un lavoro didattico ed editoriale, in una pubblicazione come la presente. Hamelin ha ideato la dicitura *A occhi aperti*, che dal novembre 2022 è diventata la denominazione ufficiale di una nuova manifestazione. Cambiano i nomi ma non certo gli obiettivi: la possibilità da parte di un evento culturale di vedersi accolto nelle aule universitarie vuol dire aumentare moltissimo la ricaduta culturale della propria proposta sia sul piano quantitativo nel coinvolgimento degli studenti, sia su quello simbolico. L’università a sua volta può arricchire i propri contenuti educativi occupandosi di linguaggi e contenuti e presentando ospiti meno canonici in ambiente universitario, ma importanti per comprendere le trasformazioni del presente e del suo immaginario.

Inoltre, i volumi delle *Conversazioni a vignetta*, che qui iniziano una nuova serie, con Hamelin anche come editore, consolidando così ulteriormente la collaborazione, hanno il valore importante di limitare quella che è una caratteristica specifica, ma anche un limite, di una manifestazione: la sua natura di evento, di per sé contraddittorio nella sua concentrazione di pochi giorni, che possono essere anche intensi e preziosi ma che, appunto, rischiano subito dopo di tornare nell’invisibilità. Lasciare testimonianza diventa allora fatto necessario, tanto più in un sistema culturale che sempre più rischia di diventare “volatile”, in cui la quantità delle informazioni tende

a sostituire la solidità della formazione e la molteplicità di occasioni lascia spesso tracce poco consistenti.

Infine simili testimonianze hanno un valore specifico nell'ambito della critica del fumetto. Se questa ha ormai abbandonato da qualche tempo l'atteggiamento da puro fan che l'ha caratterizzata per decenni, si fatica a trovare soprattutto nel nostro Paese occasioni di vero approfondimento, a favore piuttosto della pura informazione o della cronaca. Qui si ha invece la possibilità, attraverso quel medium particolare che è l'intervista e la voce stessa degli artisti coinvolti, di scavare nel lavoro di singoli autori, portati a riflettere sulla stratificazione delle loro opere, sulle diramazioni e anche contraddizioni delle loro poetiche. Ci sembra l'unico modo, al di là di facili slogan, per far penetrare nell'immaginario di tutti che il fumetto è davvero la Nona Arte.

Nota all'edizione

Il festival “A occhi aperti. Disegnare il contemporaneo”, che a partire dal 2022 a Bologna ha sostituito il Festival internazionale di fumetto “BilBOlbul”, non ha interrotto la collaborazione tra il percorso di laurea magistrale in “Culture Letterarie Europee” (CLE), all’interno del programma Erasmus Mundus, Hamelin Associazione Culturale e Accademia di Belle Arti, per costruire insieme approfondimenti sul fumetto destinati agli studenti. Il titolo dell’edizione 2025 del festival, *Mondi accanto*, indicava con chiarezza il tema affrontato, e nel Seminario su fumetti europei (1) (LM), istituito nell’anno accademico 2009/2010 all’Università di Bologna e destinato agli studenti e alle studentesse del primo anno del CLE, si è deciso di affrontare il tema analizzando comparativamente quattro autori internazionali: gli italiani Ivan Manupelli (Hurricane) Dario Sostegni e Raffaele Sorrentino, la svizzera Lika Nüssli, la francese di origine vietnamita B*MO, il francese David B.

Come negli anni precedenti, il Seminario era tripartito: la prima fase introduce gli studenti al linguaggio del fumetto (illustrandone la grammatica e il lessico specialistico fondamentale, nonché mostrando esempi di analisi testuali) e alle opere degli autori internazionali che vengono ospitati nella seconda parte del Seminario, all’interno di incontri pubblici organizzati durante *A occhi aperti*. Sono conversazioni che prevedono la partecipazione di studiosi, esperti o artisti per approfondire l’opera del fumettista in relazione al tema. Nell’edizione 2025 sono intervenuti Vittorio Giacopini, Federica Lucchesini, Matteo Gaspari ed Emanuele Dattilo, e come moderatori Emilio Varrà, Giordana Piccinini, Valeria Cavallone e Alessio Trabacchini.

Tra la prima e la seconda parte del Seminario, gli studenti hanno inoltre approfondito il tema generale con tre lezioni, qui pubblicate, tenute rispettivamente da Emilio Varrà (presidente di Hamelin Associazione Culturale e docente dell’Accademia di

Belle Arti di Bologna), Alberto Sebastiani (docente della IULM di Milano e, come ricercatore di altro ateneo, dell'Università di Bologna), Ilaria Del Gaudio (titolare della cattedra di Pedagogia e Didattica dell'Arte presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna).

La terza parte del seminario è invece successiva agli incontri con gli autori, che gli studenti, divisi in gruppi di lavoro, hanno registrato e poi trascritto, tradotto, editato e corredato di note, dando così vita al presente volume, primo della nuova serie di "Conversazioni a vignetta".

Saggi

Mondi accanto

Il tema del festival e alcune opere

di Emilio Varrà



Viviamo tempi radicali e la nostra coscienza non può non esserne marchiata, elaborando una fumosa ma sempre più chiara consapevolezza di aver varcato una soglia storica, la sensazione che “i tempi stanno cambiando” e non in meglio, anzi sono già cambiati perché l’atmosfera che vivevamo solo dieci anni fa ci sembra, a pensarci, lontanissima e ben diversa. La guerra è ricomparsa come “inedita” protagonista, capace di penetrare nelle politiche e nei comportamenti anche di chi non si trova a combattere; l’emergenza climatica si fa sentire ritmicamente con allarmi e catastrofi locali ma diventa più assordante per l’acquiescenza ora rassegnata ora criminale di chi bada solo ai propri interessi; lo squilibrio sempre crescente della distribuzione della ricchezza sta diventando una voragine, tra parti ricche e parti povere del mondo ma anche delle nostre città, tra pochi oligarchi supremi e percentuali sempre maggiori di popolazione sulla soglia di povertà, costretta a migrare e a scontrarsi con politiche di non accoglienza; la consapevolezza di una sovrappopolazione insostenibile per il pianeta non sembra fermarci nella crescita del numero di persone ma anche di consumi, desideri che diventano bisogni, alimentati da una struttura economica e sociale che ha assunto “uno stato di natura”, sembra esserci stata da sempre e quindi non può contemplare alternative.

Sono processi di cui era possibile cogliere i segnali da decenni. E certo noi rimaniamo in un contesto privilegiato che da una parte ci permette di vivere in condizioni comunque di benessere e d’altra parte ci costringe in un limbo di calma apparente, increspato da ansie, rimozioni, senso di impotenza.

Tutto ciò non può non avere impatto sull’immaginario, sulle narrazioni che l’attraversano, sulle autrici e gli autori che quelle narrazioni creano, su chi ne usufruisce. Ma ancor di più pone delle domande altrettanto radicali ai tempi di cui dicevo. Mi limito a indicarne alcune: come è possibile raccontare oggi la necessità di rinunciare

a quell'antropocentrismo che abbiamo imparato essere causa prima delle rovine del presente e nello stesso tempo a essere autori o autrici, ovvero soggetti che raccontano? Può l'io di chi narra permettersi di dire che ogni "io" dovrebbe diventare un "noi"? Quanto può essere credibile?

O ancora: quali finzioni ha senso raccontare nel momento in cui invece è la realtà che chiama a gran voce, invoca la nostra responsabilità all'impegno, a fare "del bene"? Possiamo permetterci ancora di pensare all'arte, intesa nel suo senso più ampio, come campo di libertà, di espressione del sé, senza tenere conto – cosa impossibile in realtà, anche nei casi di purismo più estremo – delle domande che ci pone il presente?

E, ancora, qual è lo statuto della finzione oggi? Nel momento in cui le informazioni sul mondo globalizzato e noi stessi sono diventate storytelling, come distinguiamo il momento del racconto dal momento della realtà? Possiamo ancora vivere senza essere personaggi? E riusciamo ancora a dare la libertà ai personaggi di vivere le loro "avventure" in quanto tali, senza la preoccupazione – spesso ottusa – di una conseguenza sulla realtà?

Detto in termini tanto semplici quanto netti: ha ancora senso raccontare? Troviamo una risposta a quest'ultimo interrogativo in due autrici che saranno coordinate del mio discorso: Elvia Wilk e Donna Haraway. La prima propone un'interessante riflessione in *Narrazioni dell'estinzione*: "Secondo Daisy Hildyard, nell'era del cambiamento climatico anche le persone hanno sviluppato due corpi. Nel suo saggio *The Second Body*, Hildyard scrive che essere vivi in questo secolo significa possedere sia 'un corpo individuale in cui si esiste, si mangia, si dorme e si svolge la propria vita quotidiana', sia 'un secondo corpo che ha impatto sui Paesi stranieri e sulle balene'. Il primo corpo è quello cui ci si riferisce familiarmente quando si va al lavoro, si fa sesso o si sente arrivare un mal di testa. Potrei chiamare il secondo corpo 'corpo ecosistemico', quello che è costantemente coinvolto e influenzato da ecologie che vanno al di là dell'individuale. [...]. Il problema dei due corpi è un altro modo di pensare al problema figura-sfondo. Il primo corpo è la figura, la tua figura; il secondo corpo è il mondo formalmente conosciuto come sfondo. Essere consapevoli di avere due corpi significa sperimentare un costante passaggio tra l'io e il mondo, che può essere illuminante ma anche provocare un senso di orrore. Dove inizia e dove finisce l'io? Hildyard sembra suggerire che trovare il modo di collegare i due corpi attraverso la tattica della narrazione sia di per sé una manovra politica. Qui vale il vecchio adagio femminista 'il personale è politico', ma non si tratta solo del fatto che la politica permei la vita quotidiana, o che il cambiamento politico inizi a casa. È che molti problemi specifici attuali sono dovuti al fatto che i sistemi planetari sono più vasti e più interconnessi di quanto il cervello umano possa comprendere, eppure ogni (primo) corpo sa di esservi implicato. In questa situazione, creare connessioni tra le varie scale attraverso una narrazione è di per sé un progetto politico."¹ In altre parole l'atto del racconto

1 Elvia Wilk, *Narrazioni dell'estinzione*, trad. it. Vincenzo Latronico, Torino, add editore, 2023, pp. 26-28.

e dell'usufruire di quest'ultimo diventerebbe un filtro fertile per mezzo del quale noi possiamo riuscire a tenere insieme l'individuale – della singola storia, della vicenda del singolo personaggio, della nostra lettura di quella vicenda e di quella storia – e il collettivo di cui quell'individualità sarebbe un indizio, un paradigma, una possibilità. Si tratta di utilizzare ancora una volta quella “efficacia simbolica”² che Levy Strauss attribuisce all'umano a partire dall'aver assistito a un rito sciamanico capace di guarire una donna impossibilitata a partorire (la dimensione individuale e concreta) solo attraverso un racconto epico che la trasfigurava in personaggio insieme agli spiriti del suo corpo (la dimensione collettiva e immaginaria). Raccontare oggi, quindi, è ancora fondamentale perché la narrazione fa da canale di drenaggio – al di là del discorso più propriamente estetico – tra la nostra condizione di singoli e l'impotenza che proviamo rispetto alle questioni gravi che vanno ben al di là delle nostre possibilità di soluzione. Ma non si tratta – o meglio non dovrebbe trattarsi – di una consolazione, di una evasione, di un medicinale. Perché la narrazione ha la possibilità di mantenere quell'ambiguità, quella complessità, quella pluralità di senso – e qui il discorso diventa anche estetico – che ci permette di non semplificare e allo stesso tempo di esporci ai tempi che viviamo, di provare a interpretarli e ad agire.

Anche per Donna Haraway la narrazione è fondamentale per la sua natura di ponte e di esercizio costante nell'abbandonare la centralità dell'io a favore di quella che lei chiama “con-divenire”, ovvero il modo con cui in un gioco (che può essere il gioco dell'arte o il gioco del vivere) “i compagni si rendono capaci a vicenda”.³ È in questa chiamata al gioco e nella capacità di mantenerlo aperto, mobile, plurale che sta la responsabilità etica dell'artista e dell'opera oggi, non tanto nella scelta di una tematica ritenuta più o meno “urgente” o nella sua adesione a una supposta realtà. Sono riflessioni che suonano necessarie oggi proprio per la radicalità dei tempi che viviamo ma non sono inedite, hanno radici nel passato più recente. Quelle che, ad esempio, con estrema lucidità, individuava Elsa Morante nella sua celebre conferenza *Pro e contro la bomba atomica*,⁴ dove la bomba atomica non era solo quella concreta ma il processo di disintegrazione che l'autrice avvertiva come la dimensione sociale e immaginativa preponderante della sua contemporaneità, la metà degli anni Sessanta. In quel contesto l'arte e l'artista sono chiamati ad agire come forma di contrasto perché “l'arte è il contrario della disintegrazione. [...] la sua funzione, è appunto questa: di impedire la disintegrazione della coscienza umana, nel suo quotidiano, e logorante, e *alienante* uso col mondo; di restituirle di continuo, nella confusione irreale, e frammentaria, e *usata*, dei rapporti esterni, l'integrità del reale, o in una parola, *la realtà* (ma attenzione ai truffatori, che presentano, sotto questa marca di realtà, delle falsificazioni artificiali e deperibili).”⁵ Non bisogna fraintendere: la restituzione della realtà non è nell'arte una adesione al realismo, piuttosto una postura etica ed

2 Cfr. Claude Lévi-Strauss, *L'efficacia simbolica*, in *Antropologia strutturale*, vol. I, trad. it. Paolo Caruso, Milano, il Saggiatore, 1966, pp. 210-230.

3 Donna Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, trad. it. Claudia Durastanti e Clara Ciccioni, Roma, Nero, 2019, p. 27.

4 Conferenza tenuta da Elsa Morante per la prima volta al Teatro Carignano di Torino nel 1965.

5 Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 101-102.

estetica insieme. Quanto all'oggetto dell'opera, al contenuto di ciò che racconta, Morante è molto chiara: "Ma infine, che razza di romanzo o di poesia dovrà scegliere il Nostro per fare, come dicono i giornali, la sua lotta? La risposta è semplice: scriverà, onestamente, quello che gli pare."⁶

Quella di che cosa raccontare oggi è una domanda che si fa anche Elvia Wilk, scrittrice di romanzi⁷ oltre che di saggi, nel momento in cui riflette sulle modalità di pensare e raccontare il futuro. Non ci si può nascondere infatti che l'interrogativo su cosa avverrà è in questo momento il più naturale e pressante per quanto non risolvibile. La fantascienza da tempo si è incaricata di rappresentare, a volte con lucidità a volte con sorprendente chiaroveggenza, le nostre possibili sorti, ma Wilk dichiara con forza che non è la correttezza della previsione il merito di questo genere letterario, per quanto lo si sia usato frequentemente per attestare uno statuto di qualità e di serietà. D'altra parte non è nel catastrofismo e nel filone distopico che davvero si possono trovare delle indicazioni utili a cambiare le cose, tanto più oggi che è diventato una modalità di racconto abusato. Nato con reali intenti di denuncia e ammonizione, sostiene Wilk, ora la distopia ha assunto un'aura quasi di consolazione, come a dirci che tanto nulla potrà cambiare il corso della Storia e quindi tanto vale abituarci all'idea. Piuttosto l'autrice propone un'alternativa: non più guardare al futuro come possibile alternativa o assenza di alternativa, non più cercare il destino in avanti seguendo una linea retta, piuttosto fare uno scarto laterale dello sguardo, guardare a quello che è già presente ai margini, della realtà come dell'immaginazione. "Omar El Akkad ha dichiarato in un'intervista del 2017: 'Non mi interessa tanto se le idee alla base dei miei romanzi potrebbero verificarsi; mi interessa il fatto che, per molte persone che vivono in questo mondo, lo hanno già fatto. Penso a ciò che scrivo non tanto come distopico quanto come dislocativo.' La dislocazione, credo, riguarda il tipo di speculazione laterale che descrivono Sexton e Dunne & Raby, piuttosto che le proiezioni in avanti nel tempo. Tenendo presente questo aspetto, sono arrivata a considerare anche la mia narrativa come 'adiacente alla realtà' piuttosto che futuristica, collocando le mie speculazioni accanto al momento attuale invece che davanti a esso."⁸

Proprio questo concetto di dislocazione ha portato a riflettere sul tema principale della terza edizione di *A occhi aperti* e, conseguentemente, al suo nome – *Mondi accanto* – e alla scelta di determinati autori e autrici. Delle opere di alcuni di questi, di cui si leggeranno più avanti le parole, desidero parlare a mo' di esemplificazione.

*Il signor Civetta*⁹ è sicuramente una delle opere più significative della produzione, di per sé già altamente significativa, di David B. Si raccontano le peripezie di una giovane donna sempre più turbata dalla forma selvatica e minacciosa della propria ombra e l'incontro con una creatura di soglia, il buffo signor Civetta appunto, che le rivela la possibile soluzione: attraversare il mondo dei morti. Topos narrativo antico e

6 Ivi, p. 116.

7 Cfr. Elvia Wilk, *Oval*, trad. it. Chiara Reali, Modena, Zona 42, 2020.

8 Elvia Wilk, *Narrazioni dell'estinzione*, cit., p. 132.

9 David B., *Il signor Civetta*, Bologna, Sigaretten, 2025.

universale, l'oltretomba si rivela occasione per l'autore per ribadire ancora una volta che il reale non è mai solo ciò che tocchiamo con mano, ma che mito, simbolo e racconto ne sono elementi a tutti gli effetti, altrettanto solidi e concreti. Ma il mondo dei morti è anche, e prima di tutto, mondo accanto per eccellenza che la nostra cultura contemporanea ha rimosso e per questo fa ancora più paura perché "accompagna il momento fondamentale, per tutti noi, il momento in cui si riconosce che il mondo non è uno, ma ci sono molti mondi, tangenti e come ripiegati accartocciati nel nostro mondo apparentemente unitario e compatto."¹⁰ L'opera di David B. contiene una pluralità di strati e significati che negano questa compattezza: da una parte c'è il dato più superficiale dell'intreccio, una vera e propria avventura quasi da romanzo gotico, con la fanciulla perseguitata che deve salvarsi dall'inseguimento ostinato di Cerbero che ha fiutato la presenza di una creatura viva dove non dovrebbe essere. Dall'altra c'è la meraviglia delle immagini perché mai come in questo caso l'autore ha dato sfogo alla sua capacità di ritrarre creature fantastiche, ombre, mostri, fantasmi che si accumulano gli uni sugli altri, un mosaico impazzito che provoca stupore prima ancora che timore. Ma soprattutto c'è la dimensione umbratile e crepuscolare di un mondo di morti che pure fatica a pensare a una vita alternativa a quella vissuta: ecco allora strade trafficate e palazzi uno accanto all'altro, ristoranti pieni di presenze che non hanno bisogno di mangiare, pause notturne di chi non ha alcuna necessità di dormire, come se non ci fosse altra possibilità che una coazione a ripetere. Emerge in chi legge una certa malinconia, per quanto attenuata dal divertito arcimboldismo dei disegni: fantasmi a tutti gli effetti, questi morti non riescono a fare esperienza del loro mondo accanto, per quanto ne siano irreparabilmente abitanti. Ma Marie, la protagonista, non se la passa meglio e non solo per la paura di essere catturata: l'universo che attraversa ha leggi tutte sue e soprattutto una continua mobilità di oggetti, edifici, personaggi metamorfici che non le permettono mai un momento di quiete e tanto meno la sensazione di trovare, anche solo temporaneamente, la sicurezza ad un rifugio, l'abbraccio di una casa. Stranieri gli uni agli altri, e prima ancora a se stessi, vivi e morti sembrano accomunati dal medesimo destino di deambulanti incapaci di trovare orientamento ed è impossibile non pensare indirettamente proprio a noi, abitanti oggi nel pianeta.

Cosa forte di Lika Nüssli,¹¹ artista svizzera poliedrica che solo da qualche anno ha cominciato a esplorare a suo modo il racconto a fumetti, ci dà l'occasione per riflettere su una forma di dislocazione legata a un'altra lateralità, un altro margine. Non più i vivi e i morti, ma gli adulti e i bambini, e in effetti il racconto d'infanzia – che a volte può essere anche racconto per l'infanzia – si rivela prezioso per mettere in atto quel decentramento di cui stiamo parlando. L'opera di Nüssli si rivela fertile anche per come mette in discussione, sul piano figurativo e narrativo, il rapporto tra figura e sfondo, tra presenza umana e natura, tra primo e secondo piano. Questa dialettica, e la necessità di ripensarla radicalmente, dà proprio il via al saggio citato di Elvia Wilk

¹⁰ Emanuele Dattilo, *Il signor Civetta*, in "Gli Asini", n. 125, marzo-aprile 2026.

¹¹ Lika Nüssli, *Cosa forte*, Bologna, Sigaretten, 2025.

ed è un punto nodale di un testo altrettanto significativo, *La grande cecità* di Amitav Ghosh. Essa infatti si rivela un modo estremamente efficace, anche per la sua chiarezza concettuale e visiva, di ragionare su come è importante ripensare la centralità cui siamo abituati, cercando una relazionalità alla pari con ciò che ci sta attorno, con il paesaggio, con il non umano. *Cosa forte* potrebbe presentarsi come un'opera lontana da questi obiettivi: narra infatti l'infanzia del padre dell'autrice, nelle montagne svizzere a metà del '900, e della sua esperienza di lavoratore dato "in consegna" a una famiglia bisognosa di aiuto per il lavoro nei campi e con il bestiame in condizione di semi-schiavitù. Una denuncia quindi delle condizioni dell'infanzia e del suo sfruttamento, raccontato dal punto di vista autobiografico di Nüssli che solo nel processo di elaborazione del libro ha avuto il coraggio di far raccontare al padre un'esperienza sottaciuta fino ad allora. Con questi presupposti l'umano sembrerebbe al centro e invece ciò non accade perché l'alterità e lo sguardo laterale dell'infanzia, così ben rappresentati, sovvertono questi presupposti. Non si tratta di un'alterità dovuta a una supposta ingenuità o innocenza, qualità spesso ottusamente attribuite a bambini e bambine, ma a una modalità di vivere il tempo. L'infanzia sembra avere la capacità di vivere aderendo a un presente assoluto, che le dà una forza di resistenza non disponibile per gli adulti. Ogni azione, ogni fatica si apre alla pienezza dell'istante e questo porta alla possibilità di trasfigurare la sofferenza, che pure rimane, e di vivere una commistione in cui il gioco è compagno sempre presente, e così la meraviglia per il paesaggio o la comunione con gli animali. L'infanzia, in altre parole, sembra disponibile a una fusionalità con ciò che sta attorno che con naturalezza ribalta i rapporti di forza tra figura e sfondo e rimette in discussione ciò che è al centro. La fluidità e la gestualità del segno dell'autrice rendono benissimo questo processo e, a ogni giro di pagina, sovverte le dimensioni, le prospettive, le gerarchie riproducendo per chi legge quella meraviglia che è nello sguardo del protagonista.

Chiudiamo infine con *Il sogno della cicala*¹² di Dario Sostegni e Raffaele Sorrentino, opera che sembra tenere ben presente le riflessioni di Donna Haraway e anche la "teoria del sacchetto della spesa" di Ursula K. Le Guin, citato dalla stessa Haraway. Alla base di questa c'è la mesa in discussione del monopolio narrativo della missione dell'eroe che dà una forma di "freccia o lancia" a una narrazione tutta tesa a colpire, attraverso un conflitto, il proprio bersaglio. All'opposto Le Guin propone un approccio alternativo, quella del "sacchetto della spesa", in cui a prevalere nel racconto non deve essere la missione ma il sistema di relazioni che vivono i personaggi tra di loro, tra loro e ciò che li circonda, tra gli elementi che costituiscono ciò che li circonda: "Il conflitto, la competizione, la tensione, la lotta, ecc. all'interno della narrativa concepita come sacchetto della spesa/stomaco/scatola/casa/fagotto sacro potrebbero essere visti come elementi indispensabili di un insieme, che di per sé non può essere connotato né come conflittuale né come armonico, dal momento che il suo scopo non è né la risoluzione né la stasi, ma un processo continuo."¹³ Il racconto di Sostegni e

12 Dario Sostegni, Raffaele Sorrentino, *Il sogno della cicala*, Bologna, Canicola, 2025.

13 Ursula K. Le Guin, *La teoria del sacchetto della spesa*, in *I sogni si spiegano da soli*, a cura di Veronica Raimo, Roma, SUR, p. 147.

Sorrentino potrebbe ben essere “una freccia” perché si tratta di una ricerca del fratello scomparso da parte della ragazzina protagonista e dei suoi amici. Ma questa possibilità viene totalmente disinnescata da una parte attraverso una trama che non ha alcuna tentazione di concentrarsi su un plot solido ma anzi si pone come una rete a maglie molto larghe le cui cavità sono uguali, se non maggiori, a ciò che viene detto. D'altra parte è centrale anche qui il paesaggio che, prima ancora dell'adesione a una dimensione fantastica che dominerà la seconda parte del libro, si pone come una fusione di elementi naturali, artificiali, architettonici. I corpi dei personaggi sono fin dall'inizio circondati dal mare, dalla vegetazione, dai muretti con i graffiti, da rifiuti, da case in rovina: un universo in cui regna la contaminazione ma non come forma di decadenza, di un degrado distopico, piuttosto come la rappresentazione della naturale compenetrazione tra tutti gli elementi, una fisiologica putrefazione tra ciò che vivo e ciò che non sembra esserlo, tra umano e non umano. Non c'è nulla di mortifero ma anzi di vitalistico nella sua continua metamorficità. Siamo in un mondo accanto che per certi versi è complementare e opposto a quello immaginato da David B.: qui non sembra poter esistere un mondo dei morti perché c'è solo trasformazione e, anche se una soglia è presente nel racconto, è evidente come l'altrove sia già qui, visibile dalla prima vignetta. Non è un caso che allora il finale metta in seria discussione chi legge: secondo la logica delle storie a “forma a freccia” si potrebbe pensare un fallimento, perché la protagonista sembra subire la condanna di una mutazione irreversibile e rinuncia alla propria natura di soggetto. Ma è davvero un fallimento?

La città di Hurricane

Un inferno tra fumetto, arte, cinema e letteratura

di Alberto Sebastiani

Il titolo *Mondi accanto* dell'edizione 2025 del festival *A occhi aperti* nasce da una serie di domande: «È ancora possibile pensare a un futuro? E sono nel futuro le alternative alla paralisi del presente? Non si rischia di rimanere invischiati in una idea di progresso che ha mostrato con evidenza i suoi limiti?»¹ Domande che possono apparire retoriche, perché la premessa, come la risposta, è implicata nell'ultima, ovvero che ci si muove secondo un'idea di progresso ormai giunta al capolinea; sono però anche tutt'altro che banali, perché comunque l'attuale situazione politica internazionale, nonché iperoggetti come la crisi climatica, impongono di immaginare nuovi orizzonti.² *A occhi aperti* si è occupato di cercarli nell'arte del disegno, tra fumetto e illustrazione, invitando ospiti nazionali e stranieri, tra cui un autore con nome italiano e pseudonimo inglese: Ivan Manuppelli, in arte Hurricane, milanese, classe 1985. Un artista di fama internazionale che ha pubblicato su "Frigidaire", "Splatter", "Mine-shaft", "Chicago Comics", "La Revue Dessinée Italia", che unisce la satira sociale al genere horror o sci-fi, e che è anche fondatore e direttore delle riviste "Puck!" (2008) e "Čapek" (2018), collaboratore della rivista americana "MAD", autore di strisce satiriche di successo come *I Sopravvissuti* (prima su "Linus" e poi sul quotidiano "il manifesto"), attivo anche online con la web serie *Milano Horror Stories*, attenta alla situazione politica, sociale ed edilizia del capoluogo lombardo.

Tra i suoi libri, in questa sede affrontiamo *Sinfonia Infernale, concerto in Bosch minore* (24 Ore Cultura, 2022), uscito in occasione della mostra milanese *Bosch e un altro Rinascimento*, curata da Bernard Aikema, Fernando Checa Cremades e Claudio

1 Si rimanda al sito del festival, <https://aocchiaperti.net/2025/mondi-accanto>, anche per il programma e la presentazione degli ospiti che sono intervenuti agli incontri e per le mostre proposte.

2 Cfr. Timothy Morton, *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, trad. it. Vincenzo Santarcangelo, Roma, Nero, 2018.

Salsi a Palazzo Reale, dal 9 novembre 2022 al 12 marzo 2023.³ Ci interessa non per affrontare il dibattito artistico che la mostra poneva sull'artista olandese,⁴ quanto per riflettere sul dialogo che Hurricane e il suo libro instaurano con l'opera e l'immaginario di Bosch, offrendo una risposta alle domande del festival.

Sinfonia Infernale racconta una storia breve, di 32 tavole a colori, e fin dalla prima, ambientata nella quotidianità a noi nota, in un negozio di musica, in un centro urbano che si profila oltre la vetrina, in prospettiva, viene indicato un immaginario culturale di riferimento attraverso poster alle pareti, locandine, cover dei dischi che rimandano a una tradizione filmica e musicale specifica. Tali dettagli possono combinare nomi e ritratti degli artisti, come per la cantante blues e jazz Bessie Smith (1894-1937), riprodurre cover per intero o parzialmente, come per *Rubber Soul* dei Beatles (1965), *Gris-Gris* di Dr. John (1968), *Sally Can't Dance* di Lou Reed (1974), *Diesel* di Eugenio Finardi (1977); oppure far scorgere nomi parzialmente leggibili di musicisti come David Bowie, The Residents, Lucio Corsi e Giacomo Toni; o ancora mostrare figure iconiche: le labbra rosse e sensuali su sfondo nero del film *Rocky Horror Picture Show* di Jim Sharman (1975), il ritratto stilizzato, a colori, di John Lennon fatto da Kevin Hosmann per la copertina di *Imagine (Music From The Motion Picture)* (1988), Janis Joplin disegnata da Robert Crumb per l'album *Cheap Thrills* (1968). Sulla vetrina del negozio, ci sono anche un omaggio all'artista Johnny Greco e un'autocitazione, la locandina del "Corso di fumetti per stomaci forti" tenuto dallo stesso Hurricane. Una serie di riferimenti, quindi, che copre un arco temporale e una gamma di eventi e di generi musicali assai ampi, ma riconducibili a un mondo culturale alternativo, di ricerca e sperimentazione che attraversa decenni, e qui disegnato con uno stile grottesco, che richiama l'underground americano, rielaborato da Manuppelli.

L'intertestualità è dunque la prima cifra di questa narrazione, espressa a livello iconico, testuale e grafico, anche nella scelta del *font* per i *balloons*, perché ricalca, come in *Milano Horror Stories* e altri lavori dell'artista, la tipologia dei caratteri degli albi americani EC Comics, i *weird tales* a fumetti degli anni Cinquanta. Inoltre, in *Sinfonia infernale* sono usate più soluzioni grafiche per marcare gli elementi verbali delle battute nei *balloons*, quindi per evidenziarne il senso ironico, o un rimando esplicito o ancora l'allusione a elementi extratestuali: il colore (il nero e rosso), la sottolineatura, la dimensione, l'uso del grassetto.

In questo contesto, sempre nella prima tavola, ma nelle due vignette inferiori, successive alla panoramica del negozio, il protagonista, alter ego caricaturale di Hurricane, trova un disco in vendita tra quelli usati che lo incuriosisce, *Helse Symfonie*, e ne chiede notizia al gestore. Si nomina così l'interlocutore primario dell'intertestualità

3 Sulla mostra, cfr. il sito ufficiale www.palazzorealemilano.it/-/bosch-e-un-altro-rinascimento e il catalogo *Bosch e un altro Rinascimento*, a cura di Bernard Aikema, Fernando Checa Cremades, Claudio Salsi, Milano, 24 Ore cultura-Castello Sforzesco, 2022; cfr. inoltre Bernard Aikema, Fernando Checa Cremades, *Bosch e l'altro Rinascimento*, Milano, 24 Ore cultura, 2022.

4 Cfr. ad esempio Aurelio Andrighetto, *Jheronimus Bosch e un altro Rinascimento*, in "Doppiozero", 29 Dicembre 2022, www.doppiozero.com/jheronimus-bosch-e-un-altro-rinascimento.

del libro: Bosch, introdotto dalla lingua del titolo (“Helse Symfonie” significa ovviamente “sinfonia infernale”), olandese come il «vecchio collezionista» che lo possedeva prima di cederlo al negozio, e come l’artista. Il disco, dice infatti il gestore, «è l’esecuzione “fedele” di uno spartito disegnato in uno degli inferni di Bosch» (“infern” e “Bosch” sono scritti in rosso). I riferimenti sono anche visivi: la copertina, su sfondo nero, riproduce il gigantesco uomo-albero del *Trittico del Giardino delle delizie* (1503), opera evocata dalle parole dell’esercente anche perché nell’anta interna destra presenta gli spartiti citati con i musicisti che li suonano, mentre altri sono nell’anta interna destra del *Trittico del Giudizio finale* (1505).⁵ In tutto il fumetto occorrono poi personaggi, animali, luoghi, elementi del paesaggio fantastico e architettonico ripresi da queste opere e dalla *Tentazione di Sant’Antonio* (1502) e *La nave dei folli* (1494). Tali figure appaiono intorno al protagonista ogni qualvolta ascolta la musica, che quindi evoca questi scenari grotteschi, bizzarri, orrifici.

Da qui parte il racconto. La trama è assai semplice in sé, tripartita: il personaggio acquista il disco e rientra a casa, dove il cane che lo attende ringhia non appena vede cosa il padrone porti con sé, e impazzisce quando mette l’album sul giradischi, mentre appaiono le prime figure di Bosch; il protagonista intuisce il collegamento tra figure fantastiche e musica, per cui converte la registrazione in digitale e la carica nel suo lettore mp3 per ascoltarla con gli auricolari camminando per strada, mentre la città si trasforma sotto i suoi occhi nei luoghi dipinti dall’olandese e si popola dei suoi esseri, che però sono i cittadini stessi con un’identità altra da quella consueta; alla fine, questi, scoperti, iniziano a perseguitare l’alter ego di Hurricane, che chiede aiuto, ma ormai è troppo tardi e, quando cerca di rivelare alle forze dell’ordine quale sia la realtà orrificica della città in cui vive, viene portato via come se fosse un pazzo, mentre le guardie si rivelano anch’esse mostri.

L’ambientazione è in una città, non specificata ma italiana, come attestano gli icotesti dei manifesti e delle insegne dei negozi; gli scenari metropolitani sono invece i medesimi che Hurricane disegna in *Milano Horror Stories*, per quanto il capoluogo lombardo non sia citato. Come narrazione, siamo nella dimensione del fantastico: la soglia è il negozio di musica, l’oggetto magico è il disco, la musica è il varco per la dimensione del meraviglioso, la trasformazione della realtà è perturbante. Come genere, invece, siamo all’incrocio tra due tradizioni, quella horror e quella fantascientifica, riprese parodisticamente per effettuare una satira sociale.

Della prima tradizione il testo riprende il *folk horror*, che ha appunto nella produzione weird un elemento cardine, e che rivela la presenza nel nostro mondo del soprannaturale e di esseri mostruosi, che vivono accanto a noi (e basti qui ricordare il fumetto *Vivono tra noi*, n. 13 di Dylan Dog, del 1987); della seconda il tema dell’invasione aliena, ma col racconto non della battaglia che l’umanità contrappone all’e-

5 Nel retro della cover è inoltre raffigurato l’anonimo musicista autore del disco, ovvero è riprodotta la nota incisione su rame di Cornelis Cort che ritrae Bosch (1572), ma al posto del cappello c’è il disco che l’uomo-albero ha in testa nel dipinto.

vento, dalla *Guerra dei mondi* di H.G. Wells (*War of the Worlds*, 1897-1898) alla trilogia della *Memoria del passato della Terra* del cinese Cixin Liu (2006-2010), bensì della scoperta dell'invasione già avvenuta, come nel film *Invasione degli ultracorpi* di Don Siegel (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956), tratto dal romanzo omonimo di Jack Finney (1954). In questa tradizione, l'intertestualità di *Sinfonia infernale* dialoga con il film *Essi vivono* di John Carpenter (*They Live*, 1988), da *Alle otto del mattino* di Ray Nelson (*Eight O'Clock in the Morning*, 1963); il film è infatti riscritto, sostituendo il lettore mp3 agli occhiali da sole che permettono a John Nada, interpretato da Roddy Piper, di riconoscere gli alieni sotto le sembianze umane.

Un paio di vignette, in particolare, evidenziano il legame con Carpenter: il dettaglio del cartellone pubblicitario nelle *splash pages* doppie tra le pagine 16 e 19, due vere e proprie panoramiche alla Jacovitti, e alla 31 la vignetta della vecchia che avverte i mostri come lei che sono stati scoperti.⁶ Il cartellone, con una figura femminile in bikini che invita ad andare in vacanza, ritratta al mare su un'isola, mostra la stessa ambientazione e il medesimo colore del costume della donna stesa al sole, protagonista dell'analogo manifesto pubblicitario che nel film invita ad andare ai Caraibi; l'anziana signora compie un'azione identica e con gesti uguali (ma disegnata da una diversa prospettiva) a quella, aliena, che nel supermercato capisce che Nada li sta vedendo. Se però grazie agli occhiali il protagonista del film scopre dietro alla pubblicità il messaggio subliminale "Marry and Reproduce", e i vari "Obey", "No Independent Thought", "Consume" dietro a ogni altra scritta, con cui gli alieni vogliono indurre al consumo e all'obbedienza i terrestri, nel fumetto la musica rivela solo la faticenza del manifesto e le fattezze mostruose della modella.

Qui emerge lo scarto rispetto al modello ipotestuale: in luogo di una precisa impostazione ideologica, anticonsumista, e della contrapposizione tra l'eroe (maschio, bianco, forte) della working class americana impoverita dalla crisi economica che, insieme ad altri della medesima estrazione sociale (ma diversi per etnia, sesso, età, e tutti consapevoli degli eventi), si mette a combattere e sconfigge il piano di dominio alieno, rivelandolo a tutti i concittadini umani, nel fumetto il personaggio è un antieroe, solo, che non si contrappone, ma subisce o addirittura apprezza l'inferno che si rivela la sua città, e spesso pare volerne essere parte. In qualche modo diventa anche lui una figura mostruosa, con soddisfazione, come risulta evidente in un'altra doppia *splash page*, alle pagine 26 e 27. Qui, camminando in un paesaggio fantastico, sintesi di quelli di Bosch, si trasforma nel messaggero gobbo, con la testa d'uccello, l'imbutto in testa e i pattini da ghiaccio ai piedi, che nell'anta interna sinistra del trittico *Sant'Antonio è accusato dai diavoli* porta il cartiglio con l'imputazione per il santo, con scritto «protio» per «protestatio». Una condizione dalla quale si riprende subito, nella pagina successiva, perché si scaricano le batterie del lettore mp3, cosa per la quale però si arrabbia. Subentra quindi un'ambiguità che, come vedremo, è l'essenza della ferocia della satira di Hurricane.

6 Il fumetto non presenta la numerazione delle pagine, l'indicazione deriva quindi da un conteggio empirico.

In *Sinfonia infernale* emerge però anche un altro modello, stavolta letterario. Si tratta di Dino Buzzati, l'unico scrittore italiano citato nei ringraziamenti iniziali, dopo Tom Bunk, tra i maestri del fumetto underground ricco di figure mostruose, e lo storico dell'arte tedesco Wilhelm Fraenger, autore di un saggio molto discusso su Bosch, con interpretazioni misteriosofiche⁷ della sua opera. Non è la prima volta che lo scrittore appare nei fumetti di Hurricane,⁸ perché già in *Milano Horror Stories*, con citazione esplicita, era stato riscritto il suo elzeviro *Petizione al signor sindaco* (1965),⁹ in cui però la foca dello zoo di porta Venezia, invece di continuare a far sentire alla città il suo lamento che angustia cittadini e pone domande su come la città sia amministrata, scompare e viene sostituita da uno dei tanti palazzi che, nella narrazione di Hurricane, spuntano come funghi in città, modificandola antropologicamente con la gentrificazione. La satira del fumetto, modificando l'ipotesto, qui vuole mostrare come la politica edilizia del Comune di Milano sia oggi insensibile alle critiche, e che anzi le reprima.

Analogamente, anche in *Sinfonia infernale* si riprende e si tradisce Buzzati. Questi ha infatti ambientato più storie "infernali" a Milano, rivelando come nella città si aprano varchi per raggiungere gli inferi, ad esempio in *Poema a fumetti* (1969) o in *Viaggio agli inferni del secolo* (1964), poi raccolto in *Il colombre e altri racconti* (1966). Nel primo, Orfi dalla porticina di via Saterna si avventura nell'aldilà per trovare la sua Euri, nella celebre riscrittura pop del mito di Orfeo e Euridice; nel secondo invece si susseguono sette racconti (*Un servizio difficile*, *I segreti della "MM"*, *Le diavolesse*, *Le accelerazioni*, *L'Entrümpelung*, *Belva al volante*, *Il giardino*) in cui un giornalista prima deve capire se si sia stato effettivamente scoperto un passaggio per gli inferi durante gli scavi per la metropolitana, poi viene inviato a indagare su cosa succeda in quell'altra dimensione, e scopre di diavolesse, di politiche comunali, interessi economici, oggetti come le automobili, mode e fenomeni sociali che assillano i cittadini, li rendono aggressivi, li perseguitano fino a farli morire. In pratica, l'inferno è un luogo di follia, altro dalla Milano terrena ma in fondo identico ad essa, con i medesimi problemi e costumi, ma portati alle estreme conseguenze, iperbolicamente.

La città di Hurricane non è Milano, ma una mera e comune ambientazione urbana, occidentale. Non è un'alterità, e in questo è lo scarto da Buzzati, ma le sue dinamiche stupiscono, affasciano e corrompono l'alter ego di Manuppelli quanto il giornalista in *Viaggio agli inferni del secolo*. Inoltre, i mostri non sono gli alieni di Carpenter da combattere; vivono tra gli umani, sono come loro, ma non li vogliono soggiogare, anzi, perché vivono proprio grazie al mondo che l'uomo stesso ha creato. La satira di *Sinfonia infernale* offre quindi una lettura della condizione umana nella contemporaneità. E le visioni infernali allora non sono un'allucinazione, ma una presa di coscienza, il vedere lo stato delle cose.

7 Si tratta di Hieronymus Bosch. *Das tausendjährige Reich*, del 1497, in Italia col titolo *Il regno millenario di Hieronymus Bosch*, a cura di Gianni Collu (Milano, Guanda, 1980; poi Milano, Abscondita, 2016).

8 Sulla ripresa diffusa dell'opera di Buzzati, narrativa, grafica e ibrida, nel fumetto italiano contemporaneo, cfr. Alberto Sebastiani, *Expanded Buzzati. Tra letteratura e fumetto*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma, 2024.

9 Ora in *Il «Bestiario» di Dino Buzzati. L'alfabeto dello zoo*, a cura di Lorenzo Viganò, Milano, Mondadori, 2015, pp. 107-109.

Le già citate due *splash pages* doppie lo evidenziano, mostrando una strada prima e dopo la visione. In una la panoramica frontale presenta, tra le alte cose, case abitate da persone sole, luoghi dove mangiare in cui i clienti si ingozzano, una banca dove si implorano prestiti e si presentano entusiastici bilanci, e ancora passanti indifferenti gli uni agli altri e un automobilista che insulta un ragazzo in monopattino. Offre quindi già in sé un quadro satirico della condizione umana. Nella successiva, con la medesima prospettiva, è raffigurata la visione: la strada è sempre quella, appare solo più fatiscente e mostruosa; le persone, ora orrendi figure, soccombono a ossessioni nelle loro case, o sono ridotte a cibi e divorate, o aggredite dai loro stessi mezzi di trasporto. Molte sono nella medesima posizione della situazione ordinaria, ma l'azione è rovesciata, ne diventano l'oggetto, oppure si rivelano demoni, così come gli oggetti possono diventare esseri mostruosi, e fanno del male a chi gli è vicino. Nella banca, inoltre, un debitore implorava una proroga in una stanza mentre nell'altra i dirigenti mostravano grafici con una freccia che indicava profitti crescenti al loro banchiere; ora quest'ultimo divora in un boccone il cliente insolvente, e al posto del grafico c'è un disegno con una figura umana trafitta dalla freccia, che causa ilarità nei presenti, diventati mostri. Un dettaglio, però, rivela come la visione infernale non mostri un'alterità rispetto alla veduta precedente: il nome che campeggia sull'edificio è, tanto nel mondo ordinario quanto in quello straordinario, «BDE - Banco del Debito Eterno», il cui nome esplicita il fine, *nomen omen*. Le persone sono quindi vittime di quanto hanno contribuito a far nascere e crescere senza opporre alcuna resistenza alla natura del sistema in cui vivono.

Ecco quindi la satira di Hurricane, attraverso la dimensione del fantastico. Ed è in dialogo anche con un altro racconto di Buzzati: *II maestro del Giudizio Universale*, pubblicato nel 1966 come introduzione a *L'opera completa di Bosch*, nella collana dei "Classici dell'arte" Rizzoli.¹⁰ Qui il mondo possibile dell'olandese si scopre essere non una bizzarra invenzione, ma una raffigurazione realistica del mondo circostante, in cui figure e paesaggi del pittore esistono, ma non sono guardati. Lo spiega l'anziano orologiaio Peter van Teller di 's-Hertogenbosch, città natale di Bosch, deridendo i critici:

Parlano dell'inferno, parlano della dannazione eterna, parlano di sant'Agostino, delle eresie, della riforma di Lutero, vanno a frugare nella vita privata di Hieronymus, che nessuno di loro può conoscere, riempiono centinaia di pagine con interpretazioni gigantesche. E la psicanalisi! E l'angoscia esistenziale con quattro secoli di anticipo! E il surrealismo con quattro secoli di anticipo!... C'è stato uno, perfino, che ha registrato uno per uno i mostri – eh, eh, li chiamano mostri – e li ha classificati come fossero tanti coleotteri, e per ciascuno ha trovato il tipo di nevrosi corrispondente. E poi il manicheismo immancabile. E

¹⁰ Riedito poi in *Scritti d'arte. Dieci maestri della pittura raccontati da dieci grandi della letteratura*, Milano, Rizzoli, 2000, pp. 103-121; oggi in Dino Buzzati, *Il maestro del giudizio universale*, a cura di Lorenzo Viganò, Milano, Henry Beyle, 2023. Sul racconto, oltre all'introduzione del volume 2023 di Lorenzo Viganò (pp. 43-52), cfr. Giulia Dell'Aquila, *Cronaca di una visione: Dino Buzzati e Hieronymus Bosch*, in "Italianistica. Rivista di letteratura italiana", v. 38, n. 3, 2009, pp. 131-142.

*i refoulements sessuali... i complessi aberranti... la componente sodomitica... l'esoterismo negromantico... Quanta fatica inutile! [...] Ma se è così semplice; così limpido! Se non è mai esistito un pittore più realista e chiaro di lui!... Altro che fantasie, altro che incubi, altro che magia nera... La realtà nuda e cruda che gli stava davanti... Solo che lui era un genio che vedeva quello che nessuno, prima di lui e dopo di lui, è stato capace di vedere. Tutto qui il suo segreto: era uno che vedeva e ha dipinto quello che vedeva...*¹¹

Hurricane, nella stratificazione intertestuale e di riscritture, in *Sinfonia infernale* non compie dunque un'operazione citazionista postmoderna, bensì colloca il suo testo all'interno della dimensione fantastica, come strumento per leggere la realtà circostante, attingendo all'immaginario di Bosch. Con esso dialoga attraverso Carpenter e Buzzati, e lo rielabora attraverso il linguaggio sincretico del fumetto e la raffigurazione dissacrante dello stile underground: le immagini e le figure del pittore olandese alterano la fisionomia della città contemporanea e dei suoi abitanti, con un effetto perturbante, e modificano la sua percezione consueta dando espressione alla satira sociale e politica dell'autore milanese. Una satira che non pone una distinzione spaziale tra mondo ordinario e straordinario, in quanto si è nel medesimo luogo, né mette in scena una contrapposizione tra buoni (gli uomini) e cattivi (gli alieni in Carpenter, i demoni qui), perché appunto l'alter ego dell'autore, via via che avanza in quelle visioni, si compiace di vedere quell'inferno, si diverte, si assuefa, e quando si impaurisce è ormai troppo tardi. Allora emerge davvero l'allarme che esprime la satira di Hurricane, cioè che, come dice Buzzati, Bosch non ha inventato nulla. Il problema è vedere la realtà. E così *Sinfonia infernale* risponde alle domande poste dal festival *A occhi aperti*, focalizzando la premessa: necessaria per immaginare orizzonti nuovi è la consapevolezza di un mondo infernale che l'uomo si è costruito da sé, in cui vive, e che forse gli piace anche.

¹¹ Dino Buzzati, *II maestro del Giudizio Universale*, in *L'opera completa di Bosch*, Milano, Rizzoli, 1966, p. 6. In questo passaggio, in particolare, secondo Marco Perale, commentando la critica a Bosch «Buzzati in realtà trova il modo, in figura, per parlare finalmente (e liberamente) della sua pittura» (Marco Perale, *Hieronymus B.*, in *Dino Buzzati. Dentro la creazione*, a cura di Marco Perale, Seren del Grappa, DBS, 2022, p. 35).

Agli angoli della visione

L'arte accanto a sé

di Ilaria Del Gaudio

Forse per questo io affido a frammenti dispersi, intuizioni, piccoli mutamenti della luce, all'evidenza di un colore, al particolare di una facciata, ad un suono o ad un odore raccolto, il compito di trasformarsi in piccole certezze, un insieme di punti da unire tra loro, per tracciare un itinerario possibile, come fossero i sassi di Pollicino, per ritrovare una strada.¹

— Luigi Ghirri

Aprire gli occhi per guardare di lato è, oggi, un gesto tanto rivoluzionario quanto necessario. La pressione relazionale e sociale della contemporaneità ci chiede con assillante insistenza di adottare uno sguardo “a dondolo” su un’altalena paradossale, in continua oscillazione tra una fugacità superficiale o frettolosa e una fissità unidirezionale che non ammette né dubbi, né deviazioni, né sorprese. È quindi sempre più importante saper guardare, non solo dritto davanti a noi, ma anche lateralmente alla ricerca di nuovi orizzonti di senso spesso nascosti nelle pieghe del quotidiano, cioè in un presente da abitare con attenzione più che con intenzione,² per evitare l’appiattimento in un presentismo senza respiro o di sentirsi schiacciati sotto il peso di un’angoscia paralizzante, che impedisce di voltare lo sguardo sia indietro sia avanti. Del resto, parafrasando Maurice Merleau-Ponty,³ noi siamo il nostro tempo e il nostro spazio, e gli stessi concetti di spazio e di tempo vengono intesi diversamente a seconda delle lingue, delle mentalità e dei contesti considerati: basti pensare alla popolazione andina degli Aymara per i quali il futuro attende, invisibile, alle nostre spalle e il passato si pone di fronte a noi, in quanto già accaduto e, dunque, già vissuto, già visto.⁴

1 Luigi Ghirri, *L'obiettivo nella visione*, Milano, Henry Beyle, 2019, p. 26.

2 Cfr. Tim Ingold, *Anthropology and/as education*, London, Routledge, 2017, pp. 20-36.

3 Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. Andrea Bonomi, Milano, Il Saggiatore, 1965.

4 Cfr. Raphael E. Núñez, Eve Sweetser, *With the Future Behind Them: Convergent Evidence From Aymara Language and Gesture in the Crosslinguistic Comparison of Spatial Construals of Time*, in “Cognitive Science”, n. 3, 2006, pp. 401-450; Andrea Sgarro, *Divagazioni sul futuro: ci sta dietro o ci sta davanti?*, in “QuaderniCIRD”, n. 13, 2016, pp. 21-25.

A partire dalla loro sonorità così affine nella lingua italiana, mi sono subito chiesta se 'accanto' e 'incanto' fossero parole sorelle, e non ho tardato a fantasticare su una presunta origine condivisa e antichissima; tuttavia, percorrendo a ritroso i sentieri tracciati dall'etimologia, questa mia supposizione è stata smentita: le somiglianze tra i due termini sono certamente formali (grafiche e fonetiche) ma non sostanziali in termini di legami semantici e derivativi, un po' come quando incontriamo persone dalla fisionomia simile, ma che non sono imparentate. Se 'incanto' discende dal verbo latino *cānĕre* ("cantare"), 'accanto' (letteralmente "a fianco") proviene dal latino tardo *cānthu(m)*, che a sua volta discende dal greco *κανθός* (*kanthós*) traducibile con "angolo dell'occhio".⁵ Ecco che il legame di parentela tra il significato italiano di 'accanto' e il luogo deputato alla visione laterale del nostro sguardo si è rivelato inaspettatamente – almeno per me – denso di suggestioni che rimandano alla possibilità di vedere ai margini, o meglio *tramite* i margini. Margini che ci accompagnano sempre e che, anche semplicemente dal punto di vista ottico, sono alla base della visione periferica, ovvero della fondamentale capacità di vedere altrimenti rispetto al campo visivo centrale. 'Accanto' dunque può alludere a una presenza immanente, sebbene non sempre percepita consapevolmente, a una vicinanza delicata e costante, a una tessitura accurata che intreccia (facendo e disfacendo) le nostre esperienze intrapersonali e interpersonali, offrendo sempre punti di osservazione talvolta inattesi o non appercepiti – ma non per questo inesistenti – proprio perché risiedono agli angoli dei nostri occhi. Tale valorizzazione della prossimità, del riverbero al posto del lampo, del bisbiglio al posto del clamore, della fluidità al posto della solidità, del processo al posto del prodotto mi pare molto pertinente anche considerando, solo per fare qualche esempio: il concetto di 'educazione in tono minore'⁶ teorizzato da Tim Ingold a partire da una metafora musicale per indicare una pratica educativa basata sulla corrispondenza, più che sulla risposta prescritta, e sulla messa in comune di esperienze per condividere i processi immaginativi, conoscitivi e creativi; il titolo *In minor keys*⁷ ideato dalla curatrice Koyo Kouoh per la 61ª Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia (2026), dedicata a temi come l'incantamento, la condivisione, la tessitura di reti vocate all'incontro, alla relazione e alle pratiche collettive generative. Considerando, invece, la dimensione individuale, una preziosa riflessione su queste tematiche ci è offerta dalla celebre risposta che Italo Calvino diede alla richiesta posta da Alberto Sinigaglia di suggerire «Tre chiavi, tre talismani per il 2000»:

Imparare molte poesie a memoria: da bambini, da giovani, anche da vecchi. Perché fanno compagnia: uno se le ripete mentalmente. Inoltre, lo sviluppo della memoria è molto importante. Anche fare dei calcoli a mano: delle divisioni, delle estrazioni di radici quadrate, delle cose molto complicate. Combattere l'astrattezza del linguaggio che ci viene imposto, con delle cose molto precise. Sapere che tutto

5 Cfr. Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana (DELI)*, seconda edizione in volume unico, a cura di Manlio Cortelazzo e Michele A. Cortelazzo, Bologna, Zanichelli, 1999. Per l'etimologia delle parole 'accanto', 'canto'² e 'incanto' si vedano rispettivamente le pp. 44, 288 e 746.

6 Cfr. Tim Ingold, *Anthropology and/as education*, cit., pp. 37-57.

7 Cfr. <https://www.labiennale.org/it/arte/2026/testo-curatoriale-di-koyo-kouoh> (ultima cons. 30/04/2026).

*quello che abbiamo ci può essere tolto da un momento all'altro. Certo, goderlo: non dico mica di rinunciare a nulla, anzi. Però sapendo che da un momento all'altro tutto quello che abbiamo può sparire in una nuvola di fumo.*⁸

Il rapporto con le arti, con i saperi e con gli ambiti umanistici può quindi essere praticato sia in quanto processo di cura e benessere per il sé e per gli altri, soprattutto nei momenti più difficili, sia intendendolo come un'esortazione gentile a orientare diversamente lo sguardo e a svelare – gradualmente o improvvisamente a seconda delle situazioni – la consistenza di un altrove che accompagna sempre le nostre metamorfosi, proprio perché si tratta un *mondo accanto* a noi, e in particolare alle narrazioni ufficiali che facciamo di noi stessi, come individui e come comunità. Queste riflessioni mi portano a sconfinare nell'ambito della letteratura per l'infanzia e a menzionare la figura di Federico, il celebre topino ideato da Leo Lionni, con le sue provviste poetiche raccolte nel "mondo accanto" (osservato guardando distrattamente, nel senso positivo del termine) e composte da colori variopinti e tiepidi raggi di sole, così importanti per consentire alla sua comunità, oltre che a sé stesso, di superare i freddi e rigidi giorni d'inverno.⁹

Seguendo le suggestioni dischiuse dalla parola 'accanto', tenterò allora di procedere in modo analogico, proponendo linee di corrispondenza, associazioni interdisciplinari e accostamenti trasversali fra riflessioni offerte da studiosi e studiosi afferenti a diverse aree disciplinari, ma, spero, in grado di richiamarsi vicendevolmente. Le opere d'arte menzionate da qui in avanti affiancheranno il discorso con l'obiettivo di cucirne insieme le parti e, come vere e proprie compagne di viaggio, ci aiuteranno a cambiare di volta in volta postura per indirizzare lo sguardo verso ciò che spesso è posto a lato o ai margini.

Guardare accanto:

Vittore Fossati, *Oviglio*, Alessandria, 1981

Cominciamo con un arcobaleno a metà: apparso nel lontano 1981 in una strada secondaria di campagna a Oviglio, una località nei pressi di Alessandria, è stato catturato, in senso fotografico, da Vittore Fossati. La scena ha un impianto prospettico centrale e, seguendo la strada asfaltata che fende il paesaggio a metà (una strada come tante, a sua volta divisa a metà da una linea di tracce sbiadite di vernice bianca) potremmo arrivare a osservarne il punto di fuga. La traiettoria del nostro sguardo, però, è indotta a deviare in modo irresistibile verso la parte sinistra dell'immagine, grazie alla presenza, appunto, di un arcobaleno, generato dall'incontro tra i raggi solari e le goccioline di un irrigatore. Anche se, contrariamente alle leggende, ci è possibile vedere la fine di un lato dell'arco e dunque, come affermato dall'artista stesso,¹⁰ notare l'assenza di pentole

⁸ Dalla videointervista a Italo Calvino nel programma *Vent'anni al duemila*, puntata del 27 maggio 1981: "Le età dell'uomo".

⁹ Cfr. Leo Lionni, *Federico*, Milano, Emme Edizioni, 1967 (ora ripubblicato: Milano, Babalibri, 2012); Cristina Francucci, *Il valore educativo dell'arte*, in Cristina Francucci, *Museo come territorio di esperienza*, Mantova, Corraini, 2016, pp. 71-75, in part. a p. 71.

¹⁰ Cfr. Angela Madesani, *La grande fotografia di paesaggio. Intervista con Vittore Fossati*, in "Atribune", n. 45, 2018, pp. 48-50, in part. a p. 48.

del tesoro, l'opera racchiude e dischiude una vasta gamma di sfumature poetiche e potenziali quesiti: quante volte abbiamo attraversato strade simili a questa? Le abbiamo davvero guardate? Che cosa abbiamo notato? Come ci immaginiamo la metà non visibile dell'arcobaleno? Quella metà che si trova accanto al margine dell'inquadratura stessa? Al margine del margine?

*Puntiamo sui vuoti, sulle assenze, puntiamo sul non-esistente, in apparenza, delle periferie, puntiamo sul bordo, sul margine, sul limite che sono le campagne e le strutture della nostra realtà, che sono, almeno dalla rappresentazione fotografica, emarginate.*¹¹

Le parole scritte da Arturo Carlo Quintavalle per il celebre volume dedicato alla mostra collettiva *Viaggio in Italia* (in cui, com'è noto, è compresa anche la fotografia di Fossati) hanno in questo senso il sapore, più che mai attuale, di un'esortazione ad aprire gli occhi per legittimare, per includere nell'inquadratura del nostro sguardo porzioni del mondo 'infra-ordinarie' – usando le parole di Georges Perec¹² – e quotidiane (ma poco viste) che spesso sono escluse dalle rappresentazioni più ufficiali e diffuse (ma poco vissute): talmente celebri, queste ultime, da produrre un rapporto stereotipato con le immagini e con il nostro stesso modo di osservare.

Trovare accanto:

Tony Cragg, *Spectrum*, 1985

Continuiamo con un altro arcobaleno: questa volta è un assemblaggio tridimensionale e si trova disteso su un pavimento di un museo o di una galleria. Possiamo chiaramente vederne la forma rettangolare, percepire lo spessore e l'irregolarità della sua superficie fino a sentire crescere dentro di noi, dopo uno stupore iniziale, il desiderio di toccarlo. È composto da tanti frammenti e oggetti quotidiani in plastica usurata, che lo scultore Tony Cragg ha trovato e raccolto durante le sue passeggiate. L'artista li ha poi catalogati e selezionati come materie preziose, indispensabili a formare il corpo dell'opera (e di tante altre). Ogni elemento è stato disposto attentamente, con cura, in modo che tutti quanti, sovrapposti, accumulati e assemblati insieme, potessero ricreare i colori principali dello spettro visibile agli occhi umani. Anche in questo caso nessuna pentola del tesoro attende il nostro arrivo: forse perché il "tesoro" va cercato altrove o forse perché si trova proprio dentro la nostra pratica di sguardo, che l'opera ha contribuito a modificare, ad ampliare. Tornati alla realtà di tutti i giorni, saremo più capaci di ricorrere alla nostra sensibilità poetica e osserveremo ciò che è accanto a noi con un'attenzione e una prospettiva rinnovate.

In effetti, il concetto stesso di creatività¹³ invita a mettere in discussione il proprio

11 Arturo Carlo Quintavalle, *Appunti*, in *Viaggio in Italia*, a cura di Luigi Ghirri, Gianni Leone, Enzo Velati, Macerata, Quodlibet, 2024², p. 14 [I ed. Alessandria, Il Quadrante, 1984].

12 Cfr. Georges Perec, *L'infra-ordinario*, trad. it. Roberta Delbono, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

13 In questo contesto pare opportuno menzionare Marco Dallari, *L'idea della creatività*, in Marco Dallari, Cristina Francucci, *L'esperienza pedagogica dell'arte*, Scandicci, La Nuova Italia, 1998, pp. 73-85.

posizionamento per adottare diversi punti di vista, guardando *oltre* il sé e mantenendo un atteggiamento ricettivo a ciò che esiste *intorno* a sé, dato che, per riprendere la nota definizione di Italo Calvino «la fantasia è un posto dove ci piove dentro».¹⁴ Le novità introdotte dalla creatività, infatti, non sono assolute, né vengono dal nulla, ma da una combinazione «divergente» (per usare le parole di Joy Paul Guilford¹⁵) o «laterale» (citando Edward De Bono¹⁶), di ciò che c'è già nei nostri orizzonti di esperienza e conoscenza, che va ri-guardato, ri-vissuto, ri-evocato e ri-generato a partire da intuizioni analogiche e accostamenti inediti in rapporto al contesto socio-culturale in cui si è immersi e agli stimoli imprevisi provenienti da esso. La creatività, dunque, più che come una folgorazione geniale o una dote in grado di potenziare la nostra produttività, va intesa come possibilità di osservazione, ri-lettura e ri-presentazione del mondo da prospettive altre rispetto a quelle finora ritenute «maggiori», valorizzando la sua dimensione «distribuita»¹⁷ (a livello spaziale, materiale e temporale), partecipativa e infine intersoggettiva. Come a chiedersi, anzitutto: «E se invece io?» o anche «E se invece noi?».

Porre accanto:

Maria Morganti, *Stratificazione con rodocrosite (rosa e rosa)*, 2012

Anche una parte di quest'opera si presenta variopinta quasi come un arcobaleno e proprio in quel *quasi* risiedono le differenze sostanziali con esso. Se un arcobaleno è effimero (come suggerisce il nome, appare e scompare in un 'baleno') qui possiamo «toccare con gli occhi» la tridimensionalità della pittura: un accumulo di tanti e sottili strati di pongo variopinto, «materia-colore»¹⁸ che Maria Morganti ha sovrapposto lentamente e metodicamente, un giorno dopo l'altro per circa un anno. Il rosa dell'ultimo strato, quello dalla superficie più visibile, è identico alla tonalità della base rettangolare di legno. Su di essa, e proprio accanto alla stratificazione di pongo, l'artista ha poggiato un pezzo di rodocrosite, che sembra diviso orizzontalmente in due parti: la metà inferiore è grigia scura con qualche screziatura più chiara, mentre la metà superiore si presenta rosa con striature bianche irregolari. Se osserviamo le due sedimentazioni frontalmente, notiamo che, grazie alla loro vicinanza e alla maggiore altezza del pezzo di rodocrosite rispetto all'accumulo di pongo, la parte con gli strati rosa e bianchi del minerale sembra iniziare proprio laddove il pongo si interrompe.

Accostando questi due mondi, l'artista rappresenta simbolicamente e in modo tangibile le possibili relazioni tra due processi molto lunghi di sedimentazione, simili e diversi al contempo: da una parte la temporalità, tutta umana, della ricerca artistica e delle riflessioni incarnate che comporta; dall'altra il tempo litico, geologico e lentissimo di esistenza del mondo. La rodocrosite, in questo caso, può essere intesa davvero

14 Italo Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 2016 [I ed. 1988], pp. 83-100, in part. a p. 83.

15 Cfr. Joy Paul Guilford, *The Nature of Human Intelligence*, New York, McGraw-Hill, 1967.

16 Cfr. Edward De Bono, *The Use of Lateral Thinking*, London, Jonathan Cape, 1967.

17 Cfr. Vlad Petre Glăveanu, *Distributed Creativity. Thinking Outside the Box of the Creative Individual*, Cham, Springer, 2020; Antonio Gariboldi, *La creatività distribuita*, in «Bambini», n. 6, 2022, pp. 14-17.

18 È possibile consultare una scheda dettagliata dell'opera, redatta dall'artista stessa e pubblicata sul suo sito al link <https://www.mariamorganti.it/opere/2012-pietra-stratificazioni-con-pietre-001-----562> (ultima cons. 30/04/2026).

come enigmatico soggetto non-umano più che come materia inerte¹⁹ o decorativa per la sua preziosità.

La stratificazione minerale e quella plastica-pittorica resistono, restano, esistono una accanto all'altra ed è nell'esile interstizio tra le due che si sostanzia un dialogo muto, vuoto e quindi denso di voci possibili o di parole non (ancora) dette, veri e propri «spazi bianchi e interstizi da riempire».²⁰ La scultura di un silenzio vivo o, forse, un silenzio scolpito dalla presenza, da una vicinanza di pelle d'oca²¹ che si trasforma in respiro e mai in prevaricazione chiassosa. In questa prospettiva, porsi accanto significa rispettare la differenza e l'orizzonte di attesa tra il sé e l'altro da sé, ma è necessaria anche una certa disponibilità a uscire dai confini identitari e autoreferenziali, per accogliere le reciproche ambiguità. Il fiato sospeso di questo spazio potenziale mi fa tornare alla mente il frammento di una poesia scritta da Giuseppe Pontremoli che Chiara Carminati ha riportato per intero in un articolo²² ricchissimo di suggestioni in merito a queste tematiche:

*Il silenzio che amo
è quello che si staglia
fra una parola e l'altra
fra torrente e boscaglia.*

*Il silenzio che amo
è quello che dipana
una parola e l'altra
e il silenzio allontana.*

Stare accanto:

Lygia Pape, *Divisor*, 1968

Nel 1968 l'artista Lygia Pape realizza una performance partecipativa a Rio de Janeiro coinvolgendo circa cento persone provenienti da quartieri, zone e strati sociali diversi della città. Un enorme telo bianco quadrato, grande venti metri per venti, e traforato in modo regolare sarebbe presto diventato un abito collettivo. Una volta indossato, i partecipanti si riscoprono uniti temporaneamente grazie a questo metaforico tessuto sociale da cui sbucano solo le loro teste. Ogni gerarchia sociale o differenza di classe viene così, simbolicamente, annullata.

La performance prendeva avvio ufficialmente quando tutte le persone coinvolte percorrevano, come un corpo unico dalle tante identità, lo spazio urbano in una processione fluida, sensibile e gioiosa fino al punto di arrivo; ma, in realtà, cominciava già prima,

19 Cfr. Federico Luisetti, *Essere pietra. Ecologia di un mondo minerale*, Venezia, Wetlands, 2023.

20 Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, p. 52.

21 Sui concetti di "brivido" e di "pelle d'oca" applicati al comportamento estetico si veda anche Theodor L. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, Torino, Einaudi, 2009, pp. 449-450.

22 Chiara Carminati, *Scolpire il silenzio*, in "Hamelin. Storie. Figure. Pedagogia", n. 25, 2010, pp. 72-74, in part. alle pp. 72-73.

ossia quando ogni partecipante materializzava la propria disponibilità ad esserci presentandosi al luogo concordato per iniziare. *Divisor* è stata pensata da Lygia Pape per essere realizzata anche in sua assenza, e così è successo in più occasioni nel corso degli anni – anche in virtù dell’attualità dell’opera e delle suggestioni poetiche che dispiaga – fino ad arrivare al recente *reenactment* realizzato a settembre 2025 in occasione della mostra *Lygia Pape. Tisser l’espace* presso la Pinault Collection a Parigi.²³ Un dettaglio ha sempre catturato la mia attenzione e mi sembra particolarmente opportuno menzionarlo in questo contesto: il fatto che le persone si possano muovere insieme essendo reciprocamente accanto genera una fusione poetica e politica tra differenze (di corpi e motricità) e uguaglianze (di aspirazioni e direzioni): questa "con-fusione" dinamica è resa visibile dalle pieghe del tessuto bianco, le quali cambiano insieme al farsi dell’opera a simboleggiare il dinamismo *in fieri* dell’intersoggettività. Dunque, come scrive Marco Aime, «potremmo dire che le culture stanno nelle relazioni, in quello spazio tra le persone che deve essere riempito con forme di comunicazione e di comportamento condivisi».²⁴

I mondi accanto, allora, sono anche quelli degli altri, cioè di coloro che sono accanto a noi e con cui condividiamo l’esperienza della vita, oltre che il contesto specifico in cui la viviamo. Non intendo certo negare la complessità e le conflittualità sottese al rapporto con la diversità; anzi, credo che acquisire e mantenere tale consapevolezza consenta di dare avvio a molti gesti di riparazione e rigenerazione di prossimità (a livello sia personale sia sociale), fondamentali per passare da una conoscenza frammentaria a una comprensione relazionale²⁵ di sé in rapporto con il mondo. Come affermato da Miguel Benasayag e Gérard Schmit, ciò «significa vivere in un rapporto di interdipendenza, in una rete di legami con gli altri. Legami che non devono essere visti come fallimenti o successi, ma come possibilità di una vita condivisa».²⁶

A questo punto, però, occorre sottolineare che, proprio per la sua potenziale fragilità, la resistenza silenziosa dei legami ha bisogno di pratiche continue di cura: solo in questo modo potrà rigenerare la propria stessa elasticità ed evitare così di diventare quella flessibilità usurante²⁷ che conduce a un inesorabile indebolimento di cui non ci si rende conto fino a che si è completamente esausti, e spesso soli, davanti al proprio specchio.

Porsi accanto:

Francis Alÿs, *Children’s games*, 1999-in corso

Dal 1999 Francis Alÿs realizza cortometraggi in tutto il mondo dedicati alle molteplici

23 *Lygia Pape. Tisser l’espace* (Paris, Bourse de Commerce – Pinault Collection, 10 settembre 2025-26 gennaio 2026), a cura di Emma Lavigne con Alexandra Bordes, in collaborazione con Projeto Lygia Pape.

24 Marco Aime, *Cultura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, p. 29.

25 Edgar Morin, *Les sept savoirs nécessaires à l’éducation du futur*, Paris, UNESCO, 2000, pp. 51-65.

26 Miguel Benasayag, Gérard Schmit, *L’epoca delle passioni tristi*, trad. it. Eleonora Missana, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 105.

27 Cfr. Richard Sennett, *L’uomo flessibile. Le conseguenze del nuovo capitalismo sulla vita personale*, trad. it. Mirko Tavosanis, Milano, Feltrinelli, 2001; Byung-Chul Han, *Le non-cose: come abbiamo smesso di vivere il reale*, trad. it. Simone Aglan-Buttazzi, Torino, Einaudi, 2022.

forme del gioco infantile all'aperto.²⁸ si tratta di giochi a volte collettivi, a volte individuali. Ogni video della serie è stato girato con un approccio quasi documentaristico, è numerato in modo progressivo e riporta il titolo del momento ludico in questione, o meglio, di come esso viene chiamato nel luogo in cui si sono svolte le riprese. Sì, perché a prescindere dal contesto culturale, ambientale o temporale di riferimento, anche noi adulti abbiamo partecipato a molti di questi giochi, e più di una volta: anche a noi è capitato di correre per strada cercando di non calpestare le righe per terra, anche noi abbiamo lanciato un sasso e saltellato tra le caselle di uno schema disegnato con il gesso, anche noi abbiamo danzato intorno a un gruppo di sedie finché la musica non finisce, anche noi ci siamo rincorsi, immaginando di vivere avventure incredibili in spazi pubblici che temporaneamente sono diventati un universo parallelo. Tornando ai cortometraggi di Francis Alÿs, è necessario sottolineare che, pur nella diversità delle varianti e dei materiali impiegati, ogni gioco ripreso presenta caratteristiche interne comuni, come ad esempio la presenza di regole e ritualità specifiche, l'investimento simbolico delle parti di mondo esterno (ambientali o materiali) coinvolte dal gioco stesso e la rilettura narrativa dell'esperienza con il contesto in cui ci si trova a giocare anche, o soprattutto, quando è degradato o addirittura pericoloso per la vita stessa. Osservare questi video è un po' come assumere lo sguardo dell'artista, che non riprende mai sé stesso e con un approccio rispettoso – e silenziosamente complice – si mette letteralmente accanto a bambine e bambini sia per riportarli al centro della nostra attenzione, in un'epoca in cui il gioco libero all'aperto è sempre più raro, sia per evidenziare come le pratiche ludiche siano a tutti gli effetti pratiche universali di comprensione esperienziale delle complessità relazionali (tra controllo e imprevisto, identità e alterità, rassicurazione e sorpresa) e di resistenza creativa a un'impostazione sociale che ci vuole sempre più orientati al funzionalismo efficiente o privati del diritto fondamentale all'immaginazione.²⁹

Mi pare allora opportuno riportare un passaggio del discorso tenuto da Ana María Matute il 18 gennaio 1998 in occasione del suo ingresso come membro della Real Academia Española:

Siempre he creído, y sigo creyendo, que la imaginación y la fantasía son muy importantes, puesto que forman parte indisoluble de la realidad de nuestra vida. Cuando en literatura se habla de realismo, a veces se olvida que la fantasía forma parte de esa realidad, porque, como ya he dicho, nuestros sueños, nuestros deseos y nuestra memoria son parte de la realidad. Por eso me resulta tan difícil desentrañar, separar imaginación y fantasía de las historias más realistas, porque

28 Si segnala in merito la sezione dedicata nel sito dell'artista: <http://francisalys.com/category/childrens-games/> (ultima cons. 30/04/2026); la pagina raccoglie tutti i cortometraggi finora realizzati e resi pubblici. Cfr. anche Francis Alÿs, *Children's games*, Rotterdam, nai010 Publishers, 2019.

29 Si veda in proposito l'art. 31 della *Convenzione sui diritti dell'infanzia e dell'adolescenza* dell'ONU, adottata nel 1989: «Gli Stati parti riconoscono al fanciullo il diritto al riposo e al tempo libero, a dedicarsi al gioco e ad attività ricreative proprie della sua età e a partecipare liberamente alla vita culturale ed artistica. Gli Stati parti rispettano e favoriscono il diritto del fanciullo di partecipare pienamente alla vita culturale e artistica e incoraggiano l'organizzazione, in condizioni di uguaglianza, di mezzi appropriati di divertimento e di attività ricreative, artistiche e culturali». Il testo completo della Convenzione è disponibile sul sito di UNICEF Italia, al seguente link: <https://www.unicef.it/convenzione-diritti-infanzia/> (ultima cons. 30/04/26).

*el realismo no está exento de sueños ni de fabulaciones... porque los sueños, las fabulaciones e incluso las adivinaciones pertenecen a la propia esencia de la realidad. Yo escribo también para denunciar una realidad aparentemente invisible, para rescatarla del olvido y de la marginación a la que tan a menudo la sometemos en nuestra vida cotidiana.*³⁰

Non a caso la scrittrice ha intitolato il suo discorso di insediamento *En el bosque*, poiché il bosco non è solo metafora di tutte le possibili architetture narrative,³¹ ma anche *mondo accanto* per eccellenza: luogo simbolico chiaroscurale, abitato da creature misteriose che interpretano i nostri desideri e le nostre paure per consentirci di guardarle negli occhi, e, in seguito, di nominarle e comprenderle: un ambiente da attraversare muovendosi piano per poter rinarrare la nostra stessa realtà. Avvicinandomi alla conclusione, mi chiedo allora perché ancora troppo spesso nella vita adulta l'immaginazione viene "accantonata" come se fosse una perdita di tempo, una fuga dai problemi veri della realtà, una cosa "da bambini". Come se fantasticare non potesse servire ad acquisire ed esercitare quella che Martha C. Nussbaum nel testo *Non per profitto* ha definito come «immaginazione narrativa» ossia «la capacità di pensarsi nei panni di un'altra persona, di essere un lettore intelligente della sua storia, di comprenderne le emozioni, le aspettative, i desideri».³² Poche pagine dopo, riprendendo Donald Winnicott e citando John Dewey, Nussbaum prosegue la trattazione ribadendo la funzione essenziale dell'immaginazione (dunque dello sguardo accanto), del piacere che la origina e che ne deriva, come pratica in grado di contagiare positivamente l'esperienza quotidiana, personale e collettiva, del mondo:

*Dewey sostiene che per il bambino non sono importanti le «belle arti» intendendo con questo l'esercizio contemplativo secondo cui i bambini imparerebbero ad «apprezzare» le opere d'arte come cose staccate dal mondo reale. E al bambino non dovrebbe essere insegnato a credere che l'immaginazione sia pertinente soltanto al dominio dell'irreale e del fantastico. Al contrario essi devono abituarsi a cogliere la dimensione fantasiosa in ogni loro interazione, e a vedere le opere d'arte come uno dei tanti ambiti in cui viene coltivata l'immaginazione. «La differenza fra gioco e ciò che viene considerata un'occupazione seria non dovrebbe consistere nella presenza o nell'assenza dell'immaginazione, ma nella diversità su cui l'immaginazione si esercita».*³³

30 Ana María Matute, *En el bosque. Defensa de la fantasía*, Madrid, Real Academia Española, 1998, pp. 23-24; propongo di seguito, per comodità del lettore, una traduzione italiana: «Ho sempre creduto, e continuo a credere, che l'immaginazione e la fantasia siano molto importanti, poiché costituiscono una parte indissolubile della realtà della nostra vita. Quando in letteratura si parla di realismo, a volte si dimentica che la fantasia fa parte di quella realtà, perché, come ho già detto, i nostri sogni, i nostri desideri e la nostra memoria sono parte della realtà. Ecco perché mi risulta così difficile distinguere, separare l'immaginazione e la fantasia dalle storie più realistiche, perché il realismo non è esente da sogni né da fantasticherie... perché i sogni, le fantasticherie e persino le divinazioni appartengono all'essenza stessa della realtà. Scrivo anche per denunciare una realtà apparentemente invisibile, per salvarla dall'oblio e dall'emarginazione a cui così spesso la sottoponiamo nella nostra vita quotidiana».

31 Cfr. Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Harvard university, Norton Lectures 1992-1993, Milano, Bompiani, 1994.

32 Martha C. Nussbaum, *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, trad. it. Rinaldo Falcioni, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 111.

33 Ivi, p. 118; le citazioni di John Dewey sono tratte da *Democrazia e educazione*, trad. it. Enzo Enriques Agnoletti e Paolo Paduano, Milano, Sansoni, 2004, pp. 260-261 (ed. orig. *Democracy and Education*, Mineola, N.Y., Dover, 2004). Cfr. anche Donald W. Winnicott, *Gioco e realtà*, trad. it. Giorgio Adamo e Renata Gaddini, Roma, Armando editore, 1974.

Nelle parole sopra riportate è possibile intravedere una risposta al mio quesito iniziale. La riduzione delle pratiche immaginative a passatempo infantilistico ha origine in un'impostazione educativa che ne fraintende la natura relazionale, in senso sia riflessivo sia attivo, senza valorizzarne la profonda necessità in tutto l'arco della vita. In questa prospettiva il concetto di 'mondo accanto' è frainteso anch'esso per essere erroneamente ricondotto a qualcosa che può essere, letteralmente, messo in un angolo, cioè tralasciato (e poi abbandonato o dimenticato) in nome di attività più "serie", perché ritenute più utili, più importanti. Tuttavia, come molti artisti suggeriscono e i bambini ci insegnano, l'adesione cieca al reale così impostata non lascia né spazi per giocare a mettere in discussione il proprio posizionamento con la realtà, né margini per svelarne le caratteristiche metamorfiche. Diventa quindi più complesso, talvolta quasi impossibile, potersi ricordare³⁴ – cioè, propriamente, 'rimettere nel cuore', 'richiamare al cuore' – e coltivare la nostra capacità di inventare nuovi accordi, nuove armonie con il nostro tempo e il nostro spazio.

Affiancare, accostare, associare sono dunque "giochi seri" in quanto processi interpretativi essenziali, tentativi di correlazione in grado di trasformarsi in nuovi intrecci narrativi della propria esperienza nel mondo, nuovi strati con cui arricchire l'immaginario personale e dunque le nostre competenze analogiche, inferenziali e simboliche. Potremmo, allora, cogliere l'invito di Silvia Spadoni a guardarci intorno, a frequentare la molteplicità dei luoghi culturali (dalle istituzioni museali, ai libri) per collezionare e abitare gli spazi delle opere d'arte che ci attirano, che ci seducono e che, infine, invitano il nostro sguardo a orientarsi diversamente. Praticare questa educazione dello sguardo ci consente di rileggere il fluire della vita accanto a noi e scoprire, o riscoprire, che anche quando siamo soli, in realtà non lo siamo mai davvero:

*Guarda gli spazi dipinti dagli artisti, spazi interni, esterni e soglie di spazi. Cercali nei musei, nei libri di storia dell'arte, fermati su quelle opere che in qualche maniera ri-conosci, non perché le hai già viste, ma perché vi ritrovi una familiarità. Potrà essere un'atmosfera, un clima emotivo, una sensazione di intimità che lo spazio ti suscita. Interrogati: dove e quando hai visto il mondo e le sue cose da quel punto di vista, con quella luce, con quella malinconia, con quell'euforia, con quella paura? Perché c'è stato un tempo, un giorno, un attimo della tua vita in cui lo spazio era per te così come lo ha dipinto quell'artista.*³⁵

Sconfino nuovamente nell'ambito della letteratura per l'infanzia e penso al bambino senza nome protagonista dell'albo illustrato *My Museum*³⁶ che attraversa le sale espositive di un utopico museo d'arte contemporanea con fare curioso e, osservando, individua attraverso il pensiero analogico rapporti di somiglianza tra le opere allestite ed elementi della realtà circostante. Ad esempio: i segni pittorici di Cy Twombly vengono

34 Cfr. Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana (DELI)*, cit., p. 1365.

35 Silvia Spadoni, *Esperienze. Lo sguardo degli artisti è il caleidoscopio che dà senso al mio campo visivo*, in *Educare all'arte. Immagini. Esperienze. Percorsi*, a cura di Cristina Francucci e Paola Vassalli, Milano, Electa, 2009, pp. 94-95, in part. a p. 95.

36 Joanne Liu, *My museum*, London, Prestel, 2017.

associati alla scia di una lumaca sul davanzale e ai pampini della vite che si arrampica sul muro esterno; le stelle di Joan Mirò lo invitano ad alitare sul vetro di una finestra e a tracciare con il dito un asterisco (chi di noi non l'ha mai fatto?); le geometrie esatte di Piet Mondrian possono essere ritrovate nelle ombre del telaio di un'altra grande finestra che il sole del pomeriggio proietta sul pavimento.

Le ultime due pagine del *silent book* concludono la storia con un finale aperto e colmo di speranza: come al termine di un gioco, il bambino esce dal museo e torna alla quotidianità ma con uno sguardo diverso e più consapevole, capace cioè di meravigliarsi ancora e di ritrovare negli elementi del paesaggio le suggestioni scoperte a partire dalle opere osservate. L'aspetto sorprendente è che anche noi lettrici e lettori, insieme a lui, guardiamo la scena allo stesso modo e allora l'ombra di un cestino dei rifiuti sarà anche altro: sarà una geometria di linee astratte disegnate sull'asfalto che richiamano i dipinti di Mondrian appena visti. Chissà se anche Mondrian ha notato lo stesso dettaglio e a partire da quell'esperienza ha poi realizzato i suoi dipinti più celebri. Forse non lo sapremo mai. La cosa che più importa, in questo momento, è che abbiamo giocato, e dunque imparato, a guardare diversamente e a vedere un *mondo accanto*, dato che, richiamando in parte le parole di Luciano Anceschi,³⁷ siamo tutte e tutti coinvolti in un processo di collaborazione con la poesia.

37 Cfr. Luciano Anceschi, *Fenomenologia della critica con alcune appendici*, Bologna, Pàtron, 1966.

Conversazioni

Un'eco dall'interno

Incontro con Lika Nüssli e Federica Lucchesini

Moderatrici: Valeria Cavallone e Giordana Piccinini

Sabato 22 novembre 2025, Bologna, DAS – Dispositivo Arti Sperimentali

a cura di Jorge Luis Herrera, Valeria Marzolla, Sheroz Mirpochoev

Giordana Piccinini: In occasione di questa edizione del festival intitolata *Mondi accanto*, durante l'incontro con Manuele Fior, Francesco Maria Spampinato e Ilaria Tontardini¹ è stato toccato il tema dell'infanzia, che ritorna in questo dialogo. Fior ha concluso con un'affermazione molto forte, cioè che il futuro dei nostri bambini è qui. Spesso, quando si parla di bambini e di bambine, si pensa che saranno il nostro futuro senza preoccuparsi del fatto che, in realtà, in quanto tali, non sono il nostro avvenire, ma sono come degli esseri alieni arrivati sulla terra che noi adulti cerchiamo di deformare in tutti i modi. Intendo partire da questa visione, ironicamente ottimista, dello sguardo che gli adulti hanno sull'infanzia per presentare *Cosa forte*,² il libro scritto da Lika Nüssli e pubblicato in traduzione italiana dalla casa editrice Sigaretten. Lika si dedica al fumetto, all'illustrazione, all'arte contemporanea e alla performance, ed è difficile definirla con una sola etichetta perché è un'artista contemporanea a tutto tondo. Ci tengo però a ricordare un aspetto che spesso viene dimenticato, ovvero che, quando i libri arrivano a noi da altre lingue, significa che qualcuno ha lavorato per portarli fino a noi, traducendoli per renderli intelligibili a tutti e a tutte. La versione italiana di *Cosa forte* è stata curata da Mariagiorgia Ulbar,³ che ha svolto un lavoro molto potente dal punto di vista visivo (e per fortuna le immagini non devono essere tradotte) e testuale. Lika nel suo libro ha raccontato la storia dell'infanzia di suo padre, solo apparentemente lontana da noi. Partendo da questa storia rifletteremo sull'infanzia e sulla pedagogia grazie alla presenza di Federica Lucchesini, insegnante e redattrice della rivista "Gli Asini". Emergeranno ulteriori riflessioni con l'aiuto di Valeria Cavallone che ha dedicato una tesi di ricerca all'infanzia e alla memoria dell'infanzia, e che è anche un'illustratrice, il che le permetterà di soffermarsi in particolar modo sui disegni che accompagnano il

1 Si fa riferimento all'incontro *Il futuro è una possibilità?*, svoltosi sabato 22 novembre 2025 al DAS – Dispositivo Arti Sperimentali; cfr. aocchiaperti.net/2025/programma/il-futuro-e-una-possibilita.

2 Lika Nüssli, *Cosa forte*, Bologna, Sigaretten edizioni grafiche, 2025 (titolo originale: Starkes Ding).

3 Mariagiorgia Ulbar (1981) è una poetessa e traduttrice italiana.



testo, offrendo una lettura delle immagini che vanno ascoltate perché sono in grado di parlare al lettore. Fatta questa premessa, chiederei a Federica di iniziare dalla questione dell'ascolto.

Federica Lucchesini: Considero questo libro bellissimo. L'ho riletto tre volte di seguito e ogni volta ho scoperto e imparato qualcosa di nuovo. Come anticipato, la prima questione riguarda un tema classico della pedagogia e dell'educazione, ovvero la capacità di mettersi in ascolto dell'infanzia e della sua differenza. Ciò che mi ha colpito è la capacità di farlo con un'infanzia che non è stata la tua e di arrivare a restituirla con una gravidanza quasi universale. All'inizio di *Cosa forte*, infatti, corre l'anno 1943 e il protagonista ha sei anni. Dopo un primo periodo trascorso a casa, tra genitori, fratelli e sorelle, in cui gioco e lavoro si mescolano, il bambino all'età di dodici anni viene mandato a servizio in un'altra famiglia, secondo un uso del tempo, per cui le braccia forti di un ragazzo potevano essere noleggiate in cambio di denaro. L'azione ha luogo in un cantone della Svizzera tedesca, in un ambiente rurale di montagna. Sfogliando i disegni e leggendo il racconto, si percepisce la capacità di riportare con intensità una storia ascoltata con partecipazione. Ci sono degli aspetti che vengono narrati con una vividezza priva di giudizi: il rapporto con il cibo, che è bisogno e piacere allo stesso tempo, il desiderio di giocare, il lavoro nelle sue varie forme, il rapporto con gli animali, il passare delle stagioni e il mutare delle sensazioni. Prima di tutto, quindi, hai messo in campo un ascolto radicale, carnale e materico di ciò che è l'infanzia. Solo dopo hai iniziato a pensare come la storia di tuo padre abbia avuto influenza sulla tua, o al fatto che questa vicenda porti con sé delle questioni politiche, su cui torneremo. Quindi, io mi domando da dove sia nata questa tua capacità di metterti in ascolto, e come tu sia riuscita a restituirla con una simile intensità. Quando hai iniziato a interrogare tuo padre sulla sua infanzia?

Lika Nüssli: Quando mi sono cimentata in questo lavoro ero già piuttosto avanti nella mia carriera, avevo già elaborato alcune questioni personali in una dimensione artistica e avevo già trovato in qualche misura il mio linguaggio. Inoltre, io lavoro molto per associazioni. La storia di mio padre naturalmente ha molto a che fare con me e per me è stato molto toccante conversare con lui. Abbiamo parlato per lungo tempo. Mentre lo ascoltavo, non facevo schizzi preparatori, ma andavo direttamente al disegno. Il passaggio non è stato mediato, forse è per questo che hai trovato radicale il mio modo di procedere e il suo esito. Di fatto, non ho cercato di fare un disegno “perfetto”, ma ho provato a disegnare direttamente con le emozioni, a farmi guidare da loro.

G.P.: Vorrei fare una piccola riflessione di come, secondo me, ci si sente leggendo questo libro. Credo che a tutti noi capiti, ad un certo punto della vita, di sentire il bisogno in qualche modo di ancorarsi al passato, perché vediamo che i nostri genitori si stanno allontanando da noi. Così nasce il desiderio di scoprire la loro storia, di conoscerla, per costruire una nostra identità. Non so se capita solo da una certa età in poi o se, invece, è un’esigenza che sentiamo soprattutto nel momento in cui le persone iniziano ad andarsene. Prima di passare la parola a Valeria, che aveva una domanda sul tema della memoria, volevo chiedere io a Lika: come hai inserito la tua infanzia all’interno della memoria di tuo padre, così lontana ma anche così vicina a noi? Che riflessioni ha scaturito?

L.N.: Questo libro è stato terapeutico per me. Avevo sempre saputo che la storia di mio padre è parte di come sono e di come lavoro, ma non sono mai stata in grado di comprendere a fondo questo aspetto. Dopo avergli parlato così a lungo e mentre disegnavo il personaggio di mio padre, ho sentito per la prima volta il suo dolore. Mio padre è sempre stato un uomo grande e forte, ma quando lo disegnavo prima piccolino e poi da ragazzo ho realizzato che era solo un bambino mentre viveva tutte quelle cose, e questo mi ha toccato profondamente. Questo libro è uscito tre anni fa⁴ e nel corso di questo tempo ho avuto modo di confrontarmi con molti giovani che sono stati altrettanto toccati da una storia che va in profondità nella violenza che mio padre ha vissuto. Ora capisco meglio la resilienza che mi ha trasmesso, ma anche la sua violenza: lui è stato picchiato così come lo sono stata io. Ho sempre pensato che questo fosse normale, ma ho realizzato a posteriori quanto invece fosse stato molto brutto per lui, così come lo è stato per me. Ora, se non altro, riesco ad accettare meglio, almeno in parte, questa cosa, perché capisco da dove viene e vedo che lui è riuscito a sopravvivere. Forse ho ereditato il suo atteggiamento positivo nei confronti della vita.

Valeria Cavallone: Nel tuo libro ho trovato interessante e affascinante, oltre alla storia e al modo in cui la racconti, l’approccio al disegno che contraddistingue la narrazione. Ad un certo punto si nota un cambio repentino di segno, in particolare nel momento in cui il bambino viene affidato all’altra famiglia. Il disegno rende il racconto molto

4 L’opera di Lika Nüssli *Cosa forte* (titolo originale: *Starkes Ding*) è stata pubblicata per la prima volta in lingua originale (tedesco) nel 2022.

violento, e la narrazione si fa più rapida. Se prima abbiamo una certa scansione del tempo, con una sequenza in cui riconosciamo il passaggio da un momento precedente a uno successivo, man mano che si va avanti tutto si sovrappone, la stessa immagine contiene piani temporali diversi, e il segno grafico diventa molto sporco. Un aspetto interessante è che sei arrivata al fumetto molto tardi. Non è il tuo linguaggio primario perché vieni dal mondo della pittura e della performance e, nel tuo caso, si può parlare di pittura performativa, di grande formato, che prevede gesti molto ampi. È veramente curioso come questo background si riversi nel fumetto. Infatti, leggendo il libro sentiamo una percezione fisica del racconto che poi si trasforma nel segno con cui esso viene scritto, attraverso l'immagine. Quindi la domanda è: qual è stato il tuo approccio grafico alla storia, che hai ascoltato e subito disegnata? Quanto hai progettato e quanto, invece, è stato guidato dal flusso creativo e di scrittura?

L.N.: Come dicevo, mi piace disegnare sul mio quaderno degli schizzi con il pennello. Tendo però ad annoiarmi molto velocemente, quindi ben presto abbandono gli schizzi per il disegno, soprattutto quando ho già un piano in mente e so esattamente cosa faccio. Cerco sempre di prendere ogni pagina come un esperimento. Sinceramente, non ho percepito di aver creato una sorta di maggiore linearità all'inizio, come invece hai notato tu. In un progetto così grande, come quello di un libro, sei davvero immerso in un universo di immagini ed è una cosa bellissima. Forse, ripensandoci, all'inizio tutto è più controllato, poi a un certo punto le immagini vengono da sé, non ci rifletti molto, e ti ritrovi ad aver costruito un universo visuale.

G.P.: Nel libro sono presenti delle pagine bianche che riportano delle date, quindi lascio la parola a Federica per una riflessione sul tempo all'interno della narrazione.

F.L.: Prima di affrontare il tema del tempo, ci tengo a precisare che il modo di ascoltare e disegnare di Lika le ha permesso di raggiungere alcune acquisizioni di quella che si può chiamare psicopedagogia. Secondo la letteratura specialistica si può concordare su una certa teoria dell'età, secondo la quale tra i 6 e i 10 anni si è in un certo modo e poi, dopo i 12, si inizia a cambiare a livello fisico e nella comprensione degli adulti. Tutti questi aspetti sono presenti nella storia, che anche per questo è eccezionale. All'inizio c'è una breve introduzione⁵ in cui Lika racconta che, sessant'anni dopo quei fatti, è andata a domandare a suo padre, Ernst, la sua storia e il suo essere stato mandato a servizio del signor Schweizer, in cambio di un misero salario quotidiano. Quindi, fin dall'inizio è introdotto un movimento a ritroso nel tempo, e a questo proposito c'è un'invenzione paratestuale molto interessante. Lika afferma che a suo padre è rimasta l'abitudine per tutta la vita di segnare su un'agenda una data e qualche nota sul meteo. Il libro è quindi scandito dall'apparire di pagine bianche occupate da poche righe, solo una data e un dettaglio meteorologico. Ad esempio «lunedì, 2 giugno 2003.

5 Cfr. Lika Nüssli, *Cosa forte*, cit., p. 8: «Ho sempre saputo che mio padre da piccolo era stato un bambino-schiavo. Raccontava poco di quel tempo e sempre le stesse cose. Mi pareva non volesse parlarne. Finché non glielo chiesi. // Sessant'anni dopo quegli avvenimenti mio padre annota quotidianamente nella sua agenda che tempo fa»..

bel tempo con temporale».⁶ Ma la porzione di storia di Ernst bambino che segue è ambientata proprio nel mese di giugno di sessant'anni prima. Questo parallelismo tra le note di Ernst del Duemila e la ricostruzione disegnata della sua infanzia è una finezza paratestuale che guida sapientemente la lettura. Coi disegni, il lettore ha modo di vedere come Ernst trascorra la sua infanzia tra sorrisi, giochi e lavoro, dal 1943⁷ fino all'inizio del 1949. Nel lasso di tempo dai sei ai dodici anni le date corrono rapidissime. Poi il ritmo cambia, perché a partire dal giorno di Pasqua del 1949 viene raccontato tutto nei dettagli, da quando cioè il signor Schweizer chiede ai genitori di Ernst di avere uno dei loro bambini a servizio. A questo evento seguono delle tavole straordinarie in cui è rappresentato il passaggio alla nuova vita. È il vero e proprio *coming of age* perché in un primo momento, fin quando è primavera, estate e autunno, il bambino riesce a tenere assieme il dispiacere, l'orgoglio di portare i soldi a casa, il conciliare l'andare a scuola con un lavoro sempre più massacrante e una vita tra brutalità e fame. Arrivato l'inverno, però, raggiunge un apice di dolore in cui si rende conto di quello che gli è stato fatto, della cattiveria subita. Ci si muove avanti e indietro nel tempo con le note del padre datate sessant'anni dopo i fatti che si stanno narrando, mentre i disegni rappresentano la durezza della vita a servizio e mimano la presa di coscienza: si viveva così, perciò non era immediato riconoscere la violenza che si esercitava sui bambini e sulle bambine. Allora, Lika, la mia domanda è la seguente: con tuo papà alla fine è stata affrontata l'ingiustizia e la violenza vissuta o ha prevalso il dire "così è la vita", così andava il mondo, così doveva essere?

L.N.: La presenza di queste note sul meteo nasce da una coincidenza fortunata perché, quando mio padre è andato all'ospizio, io ho dovuto pulire e svuotare il suo appartamento e ho trovato una scatola di cartone con più di dieci agendine al suo interno. Ho notato che ogni giorno, da quando era andato in pensione, scriveva com'era stato il tempo, dov'era andato con la bicicletta, quanti punti aveva fatto a jass.⁸ Tra l'altro, lui non ha mai imparato a scrivere bene, quindi quelle note sembravano di un bambino, con molti errori ortografici. Io però sono rimasta molto toccata perché ha avuto una disciplina tale da continuare a compilare quel diario per anni. Ho sentito familiarità con questo gesto perché anche io, da quando sono piccola, scrivo sul mio diario e disegno degli schizzi nel mio quaderno. E ho capito il motivo per cui, nonostante la difficoltà, lo faceva: voleva solamente registrare gli avvenimenti. È mia abitudine chiedermi cosa stessi facendo esattamente un anno fa, o questo giorno cinque anni fa, oppure cosa farò esattamente tra un anno. Quindi l'abitudine di segnare il meteo e altri piccoli dettagli è un modo per posizionarsi all'interno del flusso della vita. Così ho avuto l'idea di trasporre questa cosa nel libro, ne ho parlato ai miei editori e loro l'hanno trovata buona. Inoltre, ho riflettuto sul fatto che di solito, quando non si vuole parlare di qualcosa di profondo, si parla del meteo, ma mio padre, che passato tanto tempo all'aperto, ha avuto un'esperienza estremamente forte del clima, così rigido che deve in qualche

6 Lika Nüssli, *Cosa forte*, cit., p. 10.

7 Ivi, p. 13.

8 Si tratta di un gioco di carte tradizionale della Svizzera.



modo aver influenzato la sua vita, come cerco di mostrare nella storia. Ecco quindi un'altra ragione per cui ho deciso di inserire le sue note. E infine perché rappresentano la sua voce personale, il suo tono, ed è l'unica parte senza un mio intervento. Invece, per quanto riguarda la domanda sulla violenza subita, ho chiesto spesso a mio padre se avesse mai potuto perdonare i suoi genitori per quello che gli avevano fatto, ma lui non mi ha dato veramente una risposta. Ho capito che l'essere vittima ha molto a che fare con un senso di vergogna. Penso che per chi abbia subito un'esperienza simile da bambino sia difficile additare dei colpevoli. Non è facile dire a qualcuno che ti ha fatto qualcosa di male.

G.P.: Partendo da questo discorso, vorrei sottolineare che una delle capacità da riconoscere a Lika è che non dà alcun giudizio. Tutto quello che si narra in *Cosa Forte*

viene raccontato mettendosi da parte, in una posizione di ascolto. Però ci sono due momenti che segnano, ognuno in maniera diversa, una violenza molto forte. Il primo è quello in cui il personaggio ascolta le decisioni che vengono prese dai suoi genitori e dal signor Schweizer, un dialogo di cui non si vedono i personaggi, ma solo le rispettive tazze, come se fossero loro a parlare.⁹ Questo riporta tantissimo alle fiabe, al momento in cui gli oggetti prendono il posto degli umani e possono dire cose che per i bambini sono più comprensibili. Quindi c'è il primo momento in cui il personaggio, attraverso la voce degli oggetti, capisce che sta succedendo qualcosa e che la sua vita cambierà. Il secondo momento rende ancora più evidente la violenza: anche la sorella andrà a fare la serva in una famiglia e racconterà a un'altra sorella che il figlio del padrone si infila nel suo letto. E anche qui c'è un passaggio di immagine dal personaggio all'oggetto: dalle due ragazze che si parlano alle palline dell'albero di Natale che si raccontano la violenza.¹⁰ E allora la mia domanda è: perché hai scelto questo meccanismo, come a esprimere un bisogno di assentarsi, di togliersi?

L.N.: Prima di tutto, si tratta di due momenti che non si sono svolti così come li racconto, perché io non c'ero. È una storia che mi è stata raccontata, è un fatto accaduto, ma non ho idea di come siano andate davvero le cose, quindi ho cercato di immaginarmi una scena. E per essere il più chiara possibile, ho creato una situazione fantastica. Ho soltanto usato parole verosimili. Inoltre, il titolo del libro, *Cosa forte*, si ricollega al tema del racconto, ma nel titolo originale, *Starkes Ding*, c'è un gioco di parole tra i termini "bambino" e "oggetto". In questo universo narrativo, infatti, i bambini diventano oggetti, sono stati privati dei nomi e vengono chiamati solo con l'appellativo più generale di "ragazzo" o "ragazza". Gli oggetti acquistano così un valore simbolico. Oltre a questo, ho tentato di spiegare, un po' come se fosse un trucco magico, un'esperienza che è davvero orribile da leggere, o che forse non vuoi nemmeno leggere. Ho saputo della vicenda di mia zia grazie a sua figlia, mia cugina, perché è lei che mi ha detto della violenza subita da sua madre. Mio padre non lo sapeva. Ho pensato di metterla sulla pagina in maniera delicata, in modo che il lettore non si confrontasse direttamente con il male. Ho immaginato una scena in cui le due sorelle si parlano, e ho pensato che fosse possibile che si scambiassero questo segreto. Ho ambientato la scena nel giorno di Natale perché è un giorno in cui la famiglia si riunisce, dovrebbe essere un giorno di amore, di comprensione, di scambio, di emozioni belle, ma per loro non è stato così. Penso che sia questa dissonanza, tra il terribile segreto e la gioia di una famiglia riunita, ad avermi affascinato. C'è infine un altro aspetto, legato alla sfera psicologica: quando accade qualcosa di così forte come uno stupro, sei fuori dal tuo corpo. Si verifica una dissociazione, che nella storia è rappresentata dalla pallina di Natale, che è un oggetto molto fragile, come lo è un bambino.

V.C.: Lika però non costruisce solo delle situazioni simboliche per raccontare la vio-

⁹ Ivi, pp. 80-86.

¹⁰ Ivi, pp. 216-220.

lenza, usa anche dei riferimenti artistici. Penso a una pittura popolare tipicamente alpina, che in tedesco si chiama *Senntumsmalerei*; è una forma d'arte che si sviluppa in alcune regioni svizzere tra l'Ottocento e l'inizio del Novecento, che raffigura le pratiche dell'alpeggio. La mucca è il soggetto principale, e le composizioni sono sempre uguali, a prescindere dall'autore: il paesaggio montano, la prospettiva schiacciata, le figure statiche, una calma apparente, un'emotività nulla. Lika riprende questo tipo di pittura come modello per molte sue tavole e, con questa operazione, attua una denuncia molto sottile sull'impiego dei bambini nell'alpeggio, nel lavoro in collina, nei campi e nell'allevamento. Infatti, in quei quadri non ci sono i bambini. Si tratta di una parte di storia che non è mai stata raccontata attraverso l'immagine, e allora riprendere un riferimento pittorico tradizionale e stravolgerne la composizione, inserendovi appunto dei bambini, è una soluzione molto sottile, ma assolutamente efficace per contrastare la rimozione di quella pratica violenta. Come dicevo, nel racconto di Lika c'è prima un momento in cui tutto è molto composto, deciso e pulito, poi tutto si confonde. Mi sembra che tale confusione sia necessaria per raccontare quanto sia incomprensibile per il bambino quello che sta accadendo. La mia domanda è: c'era intenzionalità nel riprendere questa pittura tradizionale o è stato solo un riferimento inconscio a un immaginario comune svizzero?

L.N.: Il riferimento è stato fatto di proposito perché queste pitture sono appunto tradizionali e mostrano un mondo molto bello, quasi idilliaco, ma che nasconde segreti orrendi. Penso sia spesso così con le tradizioni, quindi cerco di distruggere certe narrazioni. Queste storie sullo schiavismo minorile sono state un tabù per molto tempo. Non ne avevo mai sentito parlare a scuola, ma sapevo che mio padre ne era stato vittima. Anche ora i bambini non lo imparano a scuola, è successo però per tanti anni, più di duecento, fino agli anni Settanta. Quindi penso che queste storie debbano essere raccontate perché ora non accadono più in Svizzera, ma sappiamo molto bene che in diverse zone del mondo i bambini o altri gruppi marginalizzati sono obbligati a lavorare per la parte ricca della società.

G.P.: Un altro tema riguarda la figura del bambino, che ritorna, anche se rimane al limite della storia. A tuo padre, specie finché è a casa, piace tanto giocare: fa volare le galline, fa scherzi. Non è considerato "il bravo bambino", ma quello più giocoso. E la scena del far volare le galline torna continuamente, torna anche quando diventa schiavo. Anche in quella condizione lui continua a cercare il gioco. L'ultima questione che vorrei aprire riguarda proprio questo aspetto: il bambino che resta bambino, pur nella sua condizione di lavoro forzato e anche di perdita della propria infanzia, che però non è mai totale. Vorrei che fosse Federica a riflettere su questi due elementi, del lavoro e del gioco.

F.L.: L'hai ben anticipata. Aggiungerei la questione dell'ambiente: il richiamo che ha appena fatto Valeria alla tradizione pittorica di quel paesaggio si collega al fatto che l'ambientazione rurale e di montagna è determinante. Come dicevamo, c'è una prima

parte presso la famiglia, un'infanzia trascorsa dai 6 ai 12 anni in cui il piccolo Ernst già lavora, ma è un lavoro che si mescola al gioco e si fa con il sorriso; si vede un rapporto felice del corpo con lo spazio. Nella sua esperienza formativa il bambino scopre che alcune volte la natura e l'ambiente lo dominano, ma altre volte riesci lui a dominarli e questo crea una confidenza con il proprio corpo. Esiste una funzione formativa del gioco che da sempre, nella riflessione pedagogica, ha a che fare con il lavoro. Nell'apprendimento, entrambi possono infatti mescolarsi senza danno, e ciò permette ai bambini di dare forma al mondo. Nella storia di Lika, questa unione probabilmente dà poi al padre, nel resto della vita, una padronanza fisica, perché si è formato facendo cose e compiendo azioni che gli riescono, mettendosi alla prova, dimostrando il proprio valore, a contatto con la natura, con i lavori nei campi e sotto il meteo di cui abbiamo parlato. Tutto questo viene poi brutalmente accelerato nel momento in cui non è più rispettata l'evoluzione naturale, in cui il gioco e il lavoro arrivano a distinguersi e si conserva nel primo la serietà e nel secondo una possibilità immaginativa e di ricreazione. Il fatto che venga mandato a servizio scinde per sempre queste due dimensioni, che a dodici anni vorrebbe ancora tenere unite. Infatti, nel primo anno che passa a servizio, preferisce prendersi le botte pur di ritagliarsi dei momenti di gioco libero. Cerca di evadere dalle consegne e di intrufolarsi dove può giocare ancora una volta. Quando la fatica diventerà troppo grande, invece, smetterà addirittura di andare a scuola perché è distrutto. Ma dispiace quasi di più che smetta di giocare, perché per lui era una risorsa fondamentale. Le mie domande riguardano allora la fisicità. Che cosa è rimasto in tuo padre di questo apprendistato, di un'esperienza così crudele, all'aria aperta in un ambiente rurale? Inoltre, tu dici che annotava il punteggio ottenuto a jass, quindi il gioco è rimasto nella sua vita. Come ha fatto a salvare nella sua vita quella dimensione del gioco quando abbiamo visto che in quegli anni così cruciali, dai 12 ai 16 anni, gli è stata strappata, negata?

L.N.: Io credo che abbia fatto della sua resilienza un modo e un approccio positivo alla vita che gli hanno permesso di sopravvivere. Lo dimostra anche il fatto di aver sempre continuato a cercare attorno a sé degli amici, delle persone con cui giocare. Quando parlavamo della sua sofferenza, mi ha detto che voleva lasciarsi il passato alle spalle, pensare in maniera positiva e andare avanti a modo suo. E lo ha fatto. Ma lui non ha mai riflettuto davvero su tutto questo e non c'è mai stata una vera elaborazione di ciò che è successo. Infatti, quando qualcosa non gli piace o non riesce a gestirla, diventa molto violento. Nonostante questo, è rimasto comunque una persona che ama giocare. Voglio aggiungere anche che, come hai detto, lui si è divertito molto da piccolo e credo che fosse un ragazzo buffo. Io ho tentato di inserire questo umorismo all'interno del libro ed è possibile ritrovare l'ambiguità tra violenza e buffoneria anche dopo l'infanzia.

V.C.: Mi stacco un attimo dal discorso sull'infanzia e dal libro per fare una domanda più generale sul tuo lavoro artistico. Anche in altre tue opere ritorna una forte centralità del soggetto. Lo sfondo è sempre presente, ma il soggetto non si cala mai completamente nel contesto: un paesaggio o una stanza è come se venissero costruiti attorno al soggetto, attorno alle sue esigenze. Il corpo è la presenza forte, e si fa paesaggio.

In alcuni tuoi lavori pittorici è interessante notare come spesso tu parta dallo sfondo, ma non inteso come contesto in cui inserire il soggetto: è piuttosto una macchia di colore o un gesto iniziale che poi dà vita al soggetto che verrà dopo, attraverso stratificazioni successive. So che nel tuo studio a San Gallo¹¹ tieni molte pitture appese alle pareti, come se ti circondassi del tuo lavoro, e che spesso inizi un disegno senza una vera progettualità, semplicemente con un gesto, e poi magari lo termini giorni dopo o anche lo stesso giorno, a seconda della situazione. È interessante, quindi, vedere come soggetto e sfondo si costruiscono contemporaneamente, o attraverso stratificazioni. Forse “sfondo” non è la parola giusta, ma piuttosto l'esterno rispetto al corpo. Qual è la relazione tra queste due parti?

L.N.: Posso dare una risposta molto spirituale: credo che in effetti siamo noi a essere il paesaggio. Quindi la natura è l'umano o il soggetto.

G.P.: L'ultima domanda riguarda la prospettiva del tuo lavoro. Finora, infatti, hai affrontato la memoria: il tuo primo fumetto¹² racconta del complesso rapporto con tua madre, che se ne sta andando perché malata. Poi sei passata al racconto dell'infanzia di tuo padre. È quindi un percorso che attraversa storie di memoria che sembrano lontanissime, ma che in realtà non lo sono. Sappiamo inoltre che stai lavorando a una nuova storia autobiografica. Volevo quindi chiederti come e perché, per raccontare te stessa, hai dovuto prima passare attraverso la memoria dei tuoi genitori. Il racconto di te stessa è legato a questi due libri precedenti?

L.N.: Come tutto quello che faccio, non ci penso troppo. Non era pianificato che avrei fatto un libro su mio padre, uno su mia madre e poi uno su me stessa. È semplicemente successo. Mi sono avvicinata a piccoli passi, evidentemente doveva andare così. Ho avuto bisogno di camminare verso me stessa anche attraverso le storie dei miei genitori, e sicuramente questi tre lavori sono tutti connessi. Inoltre, ho pensato che fosse già un buon esercizio comporre la storia di mia madre e ho cercato di portare avanti questo lavoro con onore. Come abbiamo detto prima, non ho voluto esprimere alcun giudizio sulla storia di mio padre. Ora sto capendo che lavorare su sé stessi è ancora più difficile, perché è qualcosa di molto intimo e complicato.

11 Lika è cresciuta nella città di Gossau, nel cantone svizzero orientale di San Gallo.

12 Lika Nüssli, *Vergiss dich nicht*, St. Gallen, Vexer Verlag, 2018.

Lika Nüssli è nata a Flawil nel 1973 ed è cresciuta a Gossau, nel cantone svizzero di San Gallo. Ha studiato design tessile e poi illustrazione alla Scuola di arte e design di Lucerna. Dal 2003 lavora come artista freelance nei campi del disegno e della pittura, della performance e dell'installazione. Insegna illustrazione e disegno alla Schule für Gestaltung di San Gallo. È co-editrice della rivista di fumetti "STRAPAZIN" ed è membro di Visarte Svizzera, PANCH (Performance Art Network CH), ProLitteris, Archiv Ostschweizer Kunstschaffen, Réseau BD (Comic Network Svizzera), SCAA (Swiss Comics Artists Association), Autillus (creatori di libri per bambini e adolescenti Svizzera) e GdSL (Società per la lingua e la letteratura tedesca). Ha illustrato libri per bambini e pubblicato i graphic novel *Vergiss dich nicht* (Vexer Verlag, 2018), *Starkes Ding* (Edition Moderne, 2022), per il quale ha ricevuto il Premio svizzero di letteratura nel 2023.

Federica Lucchesini è docente, ricercatrice e redattrice de "Gli Asini", rivista di cultura, politica e società fondata da Goffredo Fofi.

Valeria Cavallone ha frequentato il corso triennale di Fumetto e Illustrazione e il biennio specialistico di Illustrazione per l'editoria all'Accademia di Belle Arti di Bologna. Attualmente collabora con l'associazione culturale Hamelin. Alcune sue storie, immagini e articoli sono apparse sulle riviste "Gli Asini", "Hamelin. Storie figure pedagogia", "Lo stato delle città" (Napoli Monitor) e per le pubblicazioni di Sigaretten, Pendragon, DITO Publishing, Collana Isola, Neldubbiostampo.

Giordana Piccinini è socia fondatrice dell'associazione Hamelin, con cui si occupa di studio e divulgazione della letteratura per ragazzi, dell'illustrazione, del fumetto. È specializzata nello studio e nella promozione dell'albo illustrato e dell'editoria per giovani adulti, è stata tra gli organizzatori di BilBolbul Festival Internazionale di Fumetto e di "A occhi aperti. Disegnare il contemporaneo", ed è redattrice della rivista "Hamelin. Storie, figure, pedagogia". Ha collaborato con l'Enciclopedia Treccani, la Cineteca di Bologna, il Centro per il Libro e la Lettura, Bologna Children's Book Fair, il progetto Scelte di classe.

Il laterale è politico

Incontro con Hurricane e Vittorio Giacopini

Moderatore: Emilio Varrà

Sabato 22 novembre 2025, Bologna, DAS – Dispositivo Arti Sperimentali

a cura di Anna Balducci, Anna Craveri, Ester Nicole Luna

Emilio Varrà: Per questo incontro, dedicato all'opera di Hurricane, abbiamo pensato che un interlocutore ideale per dialogare con Ivan fosse Vittorio Giacopini. L'accostamento si deve a una pluralità di motivi che verranno fuori a mano a mano. Un primo motivo, evidente, è il fatto che entrambi, con il loro lavoro, non possono evitare di essere "politici". Io divido i lavori di Ivan Manuppelli in due direzioni, che sono perfettamente incanalate in libri splendidi: le due *Guide turistiche* e le *Storie incredibili*. Una è quella più dichiaratamente satirica, l'altra, quella che potremmo ironicamente definire esoterica, sembra divagare, anche lontana dalla realtà, ma è l'altra faccia del suo essere politico. Per me essere politici significa non riuscire a non pensare a dove si è, come si è, quale sia l'orizzonte che abitiamo. Ciò emerge anche in *L'orizzonte degli eventi*, titolo del di Vittorio Giacopini, scrittore, saggista, voce della trasmissione *Pagina 3* su Rai Radio 3, un autore e un pensatore che, al di là degli argomenti, in certi casi dichiaratamente politici, in altri assolutamente eccentrici, proprio come Ivan non riesce a non raccontare se non in termini appunto politici. Ci sono poi delle caratteristiche formali che li legano, anche se uno opera con la scrittura e l'altro con il disegno e la scrittura. Il motivo per cui abbiamo invitato Ivan all'interno di questa edizione dedicata ai "mondi accanto" è che, in qualche modo, gran parte della sua opera è una denuncia, una lucida analisi, anche una richiesta di azione per la perdita di "mondi accanto". In *Milano Horror Stories*, ad esempio, Ivan si concentra sulla trasformazione che Milano ha avuto e sul fatto che stia perdendo la pluralità delle sue realtà. In effetti, i "mondi accanto" hanno come contraltare, come la Morte Nera in *Guerre stellari*,¹ il "monomondo". Sia Ivan sia Vittorio, con le loro opere, denunciano questa situazione. Il loro non è un allarme che viene per qualcosa che sta per accadere, perché ci siamo già pienamente in mezzo. La dialettica è quindi tra il "monomondo", che ci vediamo addosso e che contribuiamo tutti, da complici, a costruire,

¹ *Star Wars (Guerre Stellari)*, regia di George Lucas, Stati Uniti, 1977-1983.

e la pluralità, l'aver tanti "mondi accanto". Il grande *blob* nel quale siamo tutti immersi, però, è talmente capace di inglobare qualsiasi cosa che anche una satira può assolutamente rientrare nel codice del "monomondo", dal quale quindi sembra non si possa uscire. Oppure sì. Quali sono le forme utili che voi cercate, o avete realizzato, per far sì che il tono del vostro discorso si scansi dal "monodiscorso" e che anche la denuncia non diventi parte del "monomondo"?

Hurricane: Nel mio caso, nasce tutto dal cercare di far sì che la narrazione di un altro mondo e la denuncia della scomparsa di tutti i sottomondi non diventi parte della narrazione ufficiale, che spesso restituisce al lettore quello che possiamo definire un "pre-masticato" della realtà. Per le esperienze che ho avuto il piacere di vivere, l'idea che mi guida è quella di non creare dei "circolini", delle situazioni chiuse, ma di inserire elementi imprevisti o imprevedibili che aprono altre prospettive, cioè fare del situazionismo,² che a me diverte sempre ed evita che la narrazione diventi retorica e parli solo a sé stessa. Una delle cose che mi ha reso felicissimo in questo festival è che alla mostra dedicata a *Milano Horror Stories*,³ all'inaugurazione, si è presentato Beppe Maniglia,⁴ che per me è un artista incredibile. Hansy Lumen⁵ mi faceva notare che a differenza nostra, che siamo più vicini alla sinistra radicale, buona parte della sinistra non ha capito un personaggio che è veramente un campione di situazionismo. Fino a qualche anno fa a Bologna era una presenza fissa, poi è stato cancellato dalla narrazione dominante, che voleva una città diversa con meno angoli punk. Ogni volta che venivo a Bologna, se capitavo di domenica, dovevo fare una capatina al suo show. Ora ha 83 anni, è un misto tra Arnold Schwarzenegger⁶ e Ozzy Osbourne,⁷ un culturista gigantesco che fino a dieci anni fa, dice lui, scoppiava le borse dell'acqua calda con il fiato. Faceva uno spettacolo straordinario, si metteva a suonare accanto a una Harley-Davidson con delle casse potentissime, in piazza Maggiore, e la cosa più bella erano tutti i personaggi che gli ruotavano intorno, era veramente una "corte dei miracoli". C'erano, innanzitutto, i manager, che lui chiamava "il baffone" e "l'impresario", che stavano sempre dietro alla moto e vendevano i suoi dischi, una donna che si metteva a ballare e faceva tutte le coreografie, e poi l'ingegnere aeronautico. A un certo

2 Il Situazionismo è stato un movimento d'avanguardia radicale, nato nel 1957 e attivo fino al 1972, che ha unito critica politica marxista/anarchica e innovazione artistica. Tra le sue tecniche creative di intervento, Hurricane fa riferimento in particolare al *détournement*, vale a dire il riutilizzo sovversivo di elementi artistici o mediatici esistenti per crearne nuovi significati critici.

3 *Milano Horror Stories. Incubi dalla rigenerazione urbana* è il titolo della mostra di Hurricane che si è tenuta a Bologna, in occasione di *A occhi aperti*, dal 21 novembre al 14 dicembre 2025 presso Lino's Libera Tutti Edicola&Co. in via del Pratello 68/A; per ulteriori informazioni cfr. aocchiaperti.net/2025/mostre/milano-horror-stories.

4 Beppe Maniglia (1943), pseudonimo di Giuseppe Fuggi, è un chitarrista e artista di strada italiano.

5 Hansy Lumen, alias Federico Aiello, è un artista e attivista digitale; cfr. Claudia Zironi, *Intervista a Hansy Lumen*, in "Carmillaonline", 20 giugno 2025, www.carmillaonline.com/2025/06/20/intervista-a-hansy-lumen.

6 Arnold Schwarzenegger (1947) è un attore e imprenditore, già governatore della California e culturista, austriaco naturalizzato statunitense; per ulteriori informazioni cfr. www.schwarzenegger.com.

7 Ozzy Osbourne (1948-2025) è stato un cantante e compositore britannico, frontman dei Black Sabbath; per ulteriori informazioni cfr. ozzy.com.

punto dello show quest'ultimo arrivava, chiedeva qualche spicciolo e Beppe Maniglia, che era un vero imbonitore, un personaggio felliniano, uno Zampanò dell'heavy metal, indicandolo diceva: «Ora lo vedete così, ma un tempo era un ingegnere aeronautico. Poi, a un certo punto, la moglie lo abbandonò e gli scoppiò una vena del cervello... ma badate bene, mica per la tristezza... ma per la gioia!» Questo per invitare le persone a dargli una monetina. Era un mito. A Bologna, Beppe Maniglia si è candidato sindaco alle elezioni del 2016, e con lui c'era un altro candidato incredibile: Willy, l'uomo tatuato, outsider dell'estrema sinistra. C'era questo ballottaggio improbabile, erano rivali, poi si sono ritirati tutti e due. Io al tempo lavoravo per "Linus" e avevo fatto un reportage, che ha dato vita alla serie *Storie incredibili*.⁸ Ho intervistato Beppe e sono rimasto colpito dal suo programma, perché voleva una milizia armata a Bologna. Una milizia seria, tutti vestiti come i Black Sabbath. L'unica cosa che non gli perdonerò mai, e l'ho scritta anche nel fumetto, è che raccontava di aver incoraggiato i Pooh⁹ a formarsi. Beppe Maniglia è un esempio di quei mondi accanto che non vai a cercare ma ti capitano; una di quelle voci che le nuove narrazioni, come quella della rigenerazione urbana, cancellano o spingono sempre più ai margini, per cui non possono più arrivare né essere trovate.

Vittorio Giacobini: I mondi accanto però sono anche altro. Questo è inciampare nella stratigrafia della nostra storia: troviamo delle figure, delle esperienze, delle situazioni che resistono dal passato. Quando ero ragazzo io, negli anni Settanta, a Roma, i due personaggi chiave erano un suonatore di tromba con la barba, che si chiamava Garibaldi e sosteneva di essere discendente di Garibaldi, e un barbone che girava per il centro e attaccava bottone con tutti: si chiamava Pirandello ed era il nipote di Pirandello. Viviamo avendo continuamente a che fare con dei pezzi della nostra storia passata, che sono anche dei fantasmi nel presente. Credo però che siamo qui a parlare anche per un altro motivo, ovvero che ciò che Emilio Varrà chiama "monomondo", che in realtà, è sia la fine della dialettica che del conflitto storico. Io e Ivan siamo insieme perché ci siamo occupati di questo, io scrivendo e lui anche disegnando, e lo abbiamo fatto passando attraverso due porte. Una è il rapporto con la questione urbana, la vita delle città, come luogo dell'incontro tra esseri umani: qualsiasi narrazione, che sia a fumetti, che sia cinema, che sia letteratura, racconta come e in quale spazio riusciamo ancora a riconoscerci l'uno con l'altro. L'altra è un aspetto che adesso abbiamo paradossalmente rimosso, ma che è stata una svolta profonda della nostra storia, cioè la pandemia, il Covid. Io ci ho scritto un romanzo, Ivan delle vignette in presa diretta, *Cronache dal virus*. Che cosa abbiamo cercato di raccontare? Che il punto non era tanto l'emergenza, che pure c'era, ma una sorta di chiusura, di arresto della storia, e soprattutto di totale "rincoglimento" collettivo. La pandemia diventava il pensiero fisso e qualsiasi tipo di dialettica, confronto, dubbio, posizione critica veniva bloccato in nome dell'emergenza. Sono convinto sia stato un grande collaudo di rapporti di forza e di paralisi sociale che ancora adesso

8 Cfr. Hurricane, *Storie incredibili*, La Revue, 2025, pp. 122-126.

9 I Pooh sono un gruppo musicale pop rock italiano formatosi nel 1966 a Bologna.



sono molto profondi, anche se ci siamo tutti dimenticati di quello che è stato. Era anche divertente, nelle vignette di Ivan questo è chiarissimo. Però in quel momento, quando non potevi uscire di casa e passava una macchina che diceva «tutti a casa, tutti a casa, non fate questo, non fate quello», quando la vecchietta che si affacciava dal balcone e ti vedeva per strada te ne urlava di tutti i colori, quando gli scemi alle sei e mezza si mettevano a bere uno spritz e a cantare *Azzurro* o *Nel blu dipinto di blu*, sembrava di stare dentro un grande teatro. Però era il teatro dell'asocialità, cioè di una felice rinuncia ai rapporti sociali. Per la prima volta, mi è sembrato, tutti potevano dire: «ma vaffanculo, io me ne resto a casa e sto finalmente in pace». Sono esperienze profondissime, che hanno a che fare con la politica. La politica è la città degli uomini, la relazione, la socialità e in questo ho trovato un'affinità con le sue vignette, così come con *Milano Horror Stories*. Secondo me bisogna partire da questo, per poi affrontare l'altra parte della tua domanda, su cosa si possa fare per resistere e per non diventare parte di una grande commedia in cui persino la denuncia è funzionale a ribadire l'andazzo.

E.V.: Proprio per queste “convergenze parallele” che ci sono tra voi, Hurricane, mi interessa anche il tuo racconto di questa esperienza e di come l'hai resa nelle vignette.

H.: Per me è stata una cosa tremenda. Io avevo iniziato a proporre la serie *Cronache dal virus* sul quotidiano “il manifesto”: mi piaceva l'idea di fare una *comic strip*, perché non la faceva nessuno e volevo provare. Milano in quei giorni era sotto esperimento, perché non si sapeva che cosa fare, era tutto veramente grottesco, potevi essere un criminale perché stavi uscendo, o un paranoico pazzo se stavi in casa: c'era una confusione pazzesca. Ma la fase più ansiogena è stata quella iniziale, quando si

sentiva parlare di questa faccenda distopica per cui qualcuno era stato ricoverato in terapia intensiva e così via. Era anche successo che il gestore del *Rattazzo*, un locale storico di Milano, pieno di personaggi particolari, aveva preso una polmonite ed era morto. Tutto questo avveniva mentre cominciava il carnevale, che storicamente è vicino alle pandemie, e l'insieme mi metteva un'angoscia incredibile, perché non si sapeva che cosa fare. Per non parlare delle istituzioni: mentre alcuni iniziavano a blindarsi in casa, quel genio del sindaco Giuseppe Sala diceva che Milano non si sarebbe fermata, il presidente della Regione Lombardia Attilio Fontana si metteva la mascherina sulla fronte... e nel frattempo tutti tossivano... Era uno spettacolo imbarazzante. A un certo punto ho cominciato ad avere attacchi di panico, perché abitavo in una casa piccolissima con un coinquilino. Lì ho capito che la vita normale di "coinquilinaggio" è impossibile in una situazione in cui si deve rimanere sempre a casa. Io, prima, a casa non ci stavo mai, ora dovevo starci per forza. E se non posso uscire di casa almeno una volta al giorno divento Jack Nicholson in *Shining*,¹⁰ ma in meno tempo. Stavo veramente impazzendo, avevo interrotto anche la serie, ho avuto tre giorni di "tilt". Poi un mio amico mi ha prelevato con la forza e mi ha portato a Garlasco, che in quel momento mi sembrava il posto più esotico possibile. C'era un giardino, stavo lì, e ho ripreso a connettere, e lavorare a questa serie è stato un modo per esorcizzare l'angoscia, mi ha aiutato. Ancora adesso, però, non è un lavoro che ricordo con piacere, rispetto a *Milano Horror Stories* e *I sopravvissuti*, perché dietro c'era la disperazione, anche se in effetti può fare ridere, e faceva ridere anche me. Quello che mi spaventava di più non era il virus in sé, ma il regime di polizia che si stava accettando: in qualche modo tutti si stavano chiudendo, per cui diventava impossibile fare delle cose normali. Più che un fumetto sul virus, infatti, a vederlo ora è un fumetto sulla psicosi di massa, che si ritrova tantissimo ad esempio nella narrazione bellicista che ci circonda oggi. La psicosi per la quale se leggi Dostoevskij sei un filoputiniano, e se critichi Israele sei un antisemita: la narrazione è costituita da due blocchi. A me faceva molto incazzare la condanna a persone che mettevano in dubbio il regime sanitario, che venivano accusate di essere dei no-vax o dei terrapiattisti, quando erano persone che si ponevano delle domande.

V.G.: La questione è impressionante non solo dal punto di vista della socialità, ma anche da quello dei rapporti politici, perché c'era una sorta di stato di polizia mentale. Si è ripresentato uno schema vecchissimo: dato lo stato di emergenza sanitaria, è nato un regime che si basava sulla rinuncia al pensiero critico, alla dialettica, al punto che bisognava pensare a cose strettamente unitarie. Quello che dice Ivan è giustissimo: se, senza essere no-vax o psicopatici, si avanzavano dubbi non tanto sul vaccino, ma, per esempio, sul *Green pass* o su tutte le norme sociali a corredo di questa operazione sanitaria, si veniva improvvisamente messi al bando. Non c'era un vero discorso a riguardo, tutt'al più dei dibattiti, in cui tutti quanti sembravano essertissimi di vaccini e batteri: erano tutti virologi! Questa sorta di "rincoglimento" o

¹⁰ *Shining*, regia di Stanley Kubrick, Stati Uniti e Regno Unito, 1980.

di “panscemia” serviva a sostenere che quello era il modo di fare le cose e non si poteva obiettare alcunché, mentre la nostra vita veniva rinchiusa in casa e dislocata in un’altra dimensione: infatti, in molti hanno continuato a lavorare, ma in digitale o da remoto. Pensavamo di essere entrati in una crisi post-moderna, con il primo vero virus pandemico mondiale, visto che è sorto a globalizzazione compiuta ed è stato combattuto con sistemi di contrasto sofisticatissimi, come vaccini di ultima generazione, lavoro in remoto, computer e connessioni virtuali. Mi è sembrato un grande esperimento per capire se sia possibile vivere senza uscire di casa e continuare a produrre: la risposta, tragicamente, è stata positiva e da quel momento molte cose sono cambiate. Improvvisamente, poi, l’emergenza è finita, anche se il messaggio più inquietante ci è stato comunicato alla fine, ovvero che sarebbe iniziata una “nuova normalità”, cosa che effettivamente è accaduta. Subito dopo è scoppiata una guerra, quella tra Russia e Ucraina, e poi è andato avanti il disastro in Medio Oriente: emergenze post-moderne e emergenze arcaiche si ripropongono a fasi alterne. Infatti, le epidemie e le guerre sono in relazione almeno dal Seicento: la Guerra dei Trent’anni¹¹ fu un intervallarsi di anni di combattimenti e di peste nera. Che poi è il tema anche del mio nuovo romanzo: *Ogni altro tempo è pace*.¹² Ecco, questa unione tra emergenza sanitaria e antica capacità degli esseri umani di massacrarsi, traccia i binari della storia nella quale ci troviamo ora, in cui bisogna discutere poco e accettare le cose come stanno. Mi ricordo che quando è iniziata la guerra in Ucraina, se provavi anche solo a dire che forse c’era qualche ombra, venivi accusato di essere non solo filoputiniano, ma proprio fascista. Si tratta di un “monomondo”, con un “monopensiero” che non è nemmeno più il “pensiero unico” di una volta: ora tutto è deciso dal capitale, che però cambia continuamente forma, come un mostro impossibile da riconoscere, anche se è sempre lo stesso. A questo proposito, Ivan, mi ha colpito molto un tuo racconto, intitolato *La piazza di domani*, che riassume il progetto futuro del capitale: una piazza monouso, in cui vivere da soli.

E.V.: In questo discorso rientra perfettamente *I sopravvissuti*, che non a caso inizia con un messaggio pubblicitario che viene dal ministero, e che quindi non è molto lontano da ciò che accadeva nella pandemia. Si tratta di un consiglio per cercare di risolvere determinati problemi di povertà o alimentazione, ovvero di offrirsi letteralmente in pasto ad altri, con una chiara distinzione sociale su chi debba essere il pasto e chi il mangiatore. Quest’opera l’hai pubblicata dopo *Milano Horror Stories* e *Cronache dal virus*?

H.: L’ho pubblicata prima, si tratta della mia serie principale, mentre le altre due sono una sorta di *spin-off*. *I sopravvissuti* ha una storia un po’ anomala, dato che è nata su “Linus”, quando facevo parte della redazione. Da tempo volevo proporre qualcosa di adatto alla rivista: l’idea era di fare una classica *comic strip* su “Linus”, una raccolta di

¹¹ La Guerra dei Trent’anni fu un conflitto che coinvolse in particolare l’Europa centrale tra il 1618 e il 1648.

¹² Il romanzo, che intreccia la narrazione della Guerra dei Trent’anni con un futuro distopico, è uscito per Nutrimenti nel 2026 ed è stato candidato al Premio Strega.

fumetti che uscissero ogni mese. Doveva essere un po' come una mia versione dei *Peanuts*.¹³ I modelli sono stati soprattutto *Cronache del dopobomba* di Bonvi¹⁴ e *Underworld* di Kaz,¹⁵ perché mi piaceva l'idea di una serie corale, con diversi personaggi, come Omino e Tacchino, i due coinquilini che si odiano, o la famiglia disfunzionale del signor Varnelli, che decide di seppellirsi vivo, mentre il figlio, che ha sei anni, vorrebbe averne ottantasei per vivere meglio grazie alla pensione. Tutti questi personaggi sono precari e reietti, come quelli di due opere che mi hanno influenzato, il romanzo *Pian della Tortilla* di John Steinbeck e il film *Brutti, sporchi e cattivi* di Ettore Scola. Solo che i miei sono personaggi precari anche editorialmente, infatti la serie, interrotta su "Linus", ha trovato una nuova casa su "il manifesto", dove, durante il Covid, è diventata *Cronache dal virus*. Poi sono stati "licenziati" anche da lì: sono effettivamente degli sfrattati e questo fa parte della loro natura.

E.V.: La sensazione è che *I sopravvissuti* contenga un discorso più universale, a differenza di *Cronache dal virus*, che appartiene a una situazione temporale precisa, e *Milano Horror Stories*, che descrive una situazione locale definita. *I sopravvissuti* parla in generale della condizione di una certa classe sociale e mi sembra la base su cui si appoggiano le altre due opere.

H.: È così, anche dal punto di vista grafico. Si tratta di un intero universo di cose precarie e fatte male, dove c'è del disagio; i personaggi sono tutti mediocri e cercano di mangiarsi l'uno con l'altro: i poveri sono «supporto proteico», quindi se qualcuno non è in grado di pagare l'affitto lo si deve denunciare alle «macellerie dello stato» per renderlo utile alla società. Ho scoperto dopo che esiste un film intitolato *I sopravvissuti*,¹⁶ in cui si trova una situazione simile, ma in chiave fantascientifica. Questa serie la vedo un po' come il macro-contenitore delle altre situazioni, e mi permette di lavorare su storie diverse senza annoiarmi.

E.V.: Tornando invece alle forme del discorso, Vittorio, per quanto riguarda il riso e la satira, secondo te la comicità può ancora essere una forma di alternativa? È possibile ridere ancora e come?

V.G.: Non solo è possibile, ma probabilmente è l'unica cosa da fare. Dobbiamo però capire cosa si intenda con il riso: la satira politica in termini tradizionali, con le caricature dei politici, non ha più senso; deve recuperare un linguaggio che ha a che fare con le sue origini, cioè un misto tra il grottesco del Seicento e l'espressionismo del

¹³ *Peanuts* è un fumetto a strisce giornaliero e a tavole domenicali realizzato da Charles M. Schulz (1922-2000); per ulteriori informazioni cfr. www.peanuts.com.

¹⁴ *Cronache del dopobomba* è un fumetto di genere fantascientifico apocalittico del 1973, realizzato dal fumettista Bonvi (Franco Bonvicini, 1941-1995), che descrive un ipotetico futuro dopo l'esplosione della bomba atomica, ispirandosi all'omonimo romanzo di Philip K. Dick; per ulteriori informazioni cfr. bonvi.it.

¹⁵ *Underworld* è una striscia a fumetti per adulti scritta e disegnata dall'artista Kaz (Kazimieras G. Prapuolenis) dal 1992; per ulteriori informazioni cfr. underworldkaz.com.

¹⁶ *Soylent Green (I Sopravvissuti)*, regia di Richard Fleischer, Stati Uniti, 1973.

primo Novecento. Riconoscere il carattere profondamente grottesco e, per fortuna, surreale del mondo che ci circonda significa vederne le infinite sfumature. Nel mio romanzo, per mettere in discussione il tacito consenso con cui si accettavano le cose durante la pandemia, faccio parlare uno zingaro, che viene da fuori e per definizione non ha un luogo, né una casa, e non la vuole avere. Il fatto è che accettavamo la realtà da complici del discorso dominante, ma anche da vittime: siamo, di fatto, i sopravvissuti “brutti, sporchi e cattivi” di cui parlano Scola e Manuppelli, perché eravamo, come siamo, sottoposti a un meccanismo impersonale, il capitale, che sta trionfando drammaticamente senza che ci sia più una lotta di classe. Siamo costretti a parlare di politica, perché l’immaginazione del domani è sempre politica. Ma il domani qualcuno lo sta già pensando per noi, quindi si tratta di attuare un lavoro di contro-immaginazione, così come la cultura dovrebbe essere sempre contro-cultura, anche se non ci riesce quasi mai, purtroppo. La cosa più oppressiva è infatti quella che potremmo definire la “colonizzazione dell’immaginario”: non abbiamo solo gli stessi bisogni, ma anche gli stessi sogni. Un artista, allora, non deve fare niente di nuovo, ma deve tornare alla matrice, al testo fondativo della letteratura moderna, ovvero il *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes, in cui si trova il contrario del “monomondo”. Il protagonista sembra un povero pazzo, ma in realtà non lo è affatto, è uno che continua a immaginare nuovi mondi ogni volta che quello vecchio lo sta seppellendo. Cervantes muore infatti nel 1616, due anni prima che inizi la Guerra dei Trent’anni e, con essa, la modernità degli stati, dei governi, dei cittadini, degli arruolamenti. Don Chisciotte vede il mondo precedente che sta finendo e si sta trasformando in qualcosa di terribile, quindi immagina mondi alternativi. È questo che dobbiamo fare anche noi.

H.: Sono assolutamente d’accordo e alla figura di Don Chisciotte aggiungerei anche quella di Brancaleone:¹⁷ entrambi i personaggi hanno i propri mondi in testa e quelle vite immaginarie di fatto esistono e sono davvero interessanti. Le storie che mi divertono di più, anche da scrivere, sono quelle apocrife o false: per esempio *Sinfonia infernale* è dedicato al pittore Bosch,¹⁸ di cui si sa pochissimo, e questo per me era una manna, perché mi liberava dall’idea di fare una biografia ufficiale, cosa per cui non avevo nessun interesse. Ho letto i testi su Bosch di Wilhelm Fraenger,¹⁹ che è considerato davvero poco attendibile ma che per me era perfetto, proprio perché le sue narrazioni sono straordinarie. A me piacciono le storie in cui gli aneddoti sono ingigantiti e vengono aggiunti elementi incerti. Un altro libro di questo genere è *Storia della mia fuga dai Piombi* di Casanova²⁰, in cui il protagonista inventa palesemente le storie che racconta.

17 Il cavalier Brancaleone da Norcia è un personaggio cinematografico interpretato da Vittorio Gassman, protagonista del film *L’armata Brancaleone* (1966) e del suo sequel *Brancaleone alle crociate* (1970), entrambi diretti da Mario Monicelli.

18 Hieronymus Bosch (1453-1516), pseudonimo di Jeroen Anthoniszoon van Aken, è stato un pittore fiammingo.

19 Wilhelm Fraenger (1890-1964) è stato uno storico dell’arte e folklorista tedesco.

20 Giacomo Girolamo Casanova (1725-1798) è stato un avventuriero, letterato e agente segreto italiano, cittadino della Repubblica di Venezia.

V.G.: Casanova era dichiaratamente un ciarlatano, infatti nelle sue memorie c'è una parte in cui, in una locanda in Veneto, incontra Cagliostro, che fugge dalla Francia e si dirige verso Roma con la sua amante Serafina. Casanova ammira moltissimo la capacità di questo personaggio, che era notoriamente un cialtrone. Questo "raccontare balle" fa parte del lavoro dell'arte, che deve sottrarsi dalla "colonizzazione dell'immaginario". A proposito di personaggi singolari, in *Milano Horror Stories* c'è un'incursione su un "vampirologo", Emilio De' Rossignoli,²¹ ora sepolto nel cimitero di Lambrate, che aveva passato la vita ad occuparsi di vampiri a Milano. Nel tuo libro si racconta che i vampiri non succhiano più il sangue, ma il suolo, costruendo palazzi in verticale: questo è il modo per raccontare la realtà, servendosi di un personaggio che sicuramente era un ciarlatano.

H.: Era un ciarlatano di prima categoria, detto con grande ammirazione. Scrisse un testo intitolato *Io credo nei vampiri*, in cui diceva di aver trovato delle persone in Russia che gli avevano consegnato delle documentazioni sui vampiri e racconta molti aneddoti a riguardo. Queste storie esistono, anche se dalla narrazione ufficiale sono considerate false. Emilio De' Rossignoli è un personaggio da approfondire, infatti ora ci sono studiosi che si occupano della sua figura, che per tanti anni è stata dimenticata. Io sono molto affezionato a questo scrittore perché l'ho scoperto per puro caso, trovandolo per strada, in un mercatino sotto casa mia, che vende anche libri usati: il venditore ne aveva buttati alcuni che non voleva più e tra questi c'era *H come Milano*, che narra la storia della bomba atomica lanciata su Milano. Quando poi ho scoperto il suo testo sui vampiri, ho capito che De' Rossignoli creava ad arte i suoi aneddoti. Sono storie che fanno veramente la differenza, dato che spesso la narrazione ufficiale è poco interessante, come un discorso pre-compilato.

V.G.: La cosa grave di questo pre-compilato è che lo abbiamo introiettato. Nella letteratura italiana, il canone prevalente comprende i romanzi sul trauma d'infanzia, sul padre, la madre, la zia, la nonna e gli affetti, che sono una rinuncia alla fantasia. Una delle cose meno praticate dagli scrittori italiani è proprio la fantasia ed è una cosa grave, perché senza di essa potremmo fare dell'altro, ad esempio i giornalisti o i sociologi, mentre la letteratura deve inventare. Nei racconti e nei fumetti di Ivan c'è un sottotesto molto forte: usa la metafora dello sfratto come se fosse la cacciata dal Paradiso Terrestre, perché noi siamo continuamente sfrattati, non solo dalle case, ma anche dalla fantasia. Infatti, una delle parti più belle di *Milano Horror Stories* è quando, a un certo punto, viene reclutata un'intera armata di fumetti per resistere ai vampiri che costruiscono palazzi.²² Dei supereroi e altre figure combattono contro il Comune e chi mette le mani sulla città. Io credo che siamo davvero dominati da esseri spettrali e da "super-vampiri". Ho scritto un libro para-comico in cui racconto di un circo che va in giro per il mondo cercando di mettere in scena la vita di Trotsky, ma

²¹ Cfr. Hurricane, *Milano Horror Stories*, AFA, 2025, p. 54; Emilio De' Rossignoli (1920-1984) è stato un giornalista e scrittore italiano.

²² Ivi, pp. 112-117.

è inseguito dagli agenti del capitale, che sono delle mummie. Essendo appassionati di Karel Čapek,²³ i circensi reclutano dei robot, degli operai, e scoppia una guerra tra robot e mummie. È pura invenzione, ma secondo me bisogna fare questo per raccontare il presente. Poi vediamo se qualcuno lo pubblicherà o se sarà giudicato troppo bizzarro...

H.: A volte la realtà, per quanto ci si sforzi di appiattirla, è veramente paradossale. L'esempio che citavi prima dei fumetti sfrattati è una storia vera, c'è stato uno sfratto del "Wow", il Museo del fumetto di Milano, che era un punto di riferimento storico per moltissimi autori, che, con i loro rispettivi personaggi (Lupo Alberto, il Signor Rossi, Diabolik), hanno partecipato alla protesta. In quel caso, i burocrati sono riusciti nell'impresa impossibile di far incazzare i fumetti: Milano è l'unica città ad averli davvero sfrattati. Quella che potrebbe sembrare una *gag* è accaduta davvero, l'ho vissuta in diretta. La realtà a volte è molto più situazionista di quello che sembra.²⁴

E.V.: Ivan, vorrei chiederti di descrivere le tue *Guide turistiche*, che sono legate al discorso sul rapporto tra realtà e finzione. Aggiungo una domanda sulla dimensione del fantastico, che comprende anche personaggi stereotipati, come i vampiri: in un momento in cui la realtà ci costringe a essere impegnati, l'impegno può essere delirante?

H.: Le *Guide turistiche* sono due, una per gli "aldilà" e una per gli "aldiqua", uscite come numeri speciali della rivista "Čapek",²⁵ dedicata ai fratelli Josef e Karel Čapek, nata dall'unione di diversi collettivi. Prima, curavo la rivista "Puck!",²⁶ che pubblicava fumetti underground tradizionali, anche se è un po' un ossimoro. A "Čapek" hanno partecipato CTRL Magazine²⁷ con un reportage narrativo, i collettivi AFA,²⁸ Uomininudichecorrano²⁹ di Macerata, poi Marcello Baraghini,³⁰ che è il pirata per eccellenza:

23 Karel Čapek (1890-1938) è stato un giornalista, scrittore e drammaturgo ceco, ed è considerato il primo ad aver usato la parola "robot" in un testo letterario, nel dramma *R.U.R.* (1920).

24 Sulla vicenda, cfr. il comunicato della Fondazione "Franco Fossati" (www.lospaziobianco.it/chiude-definitivamente-wow-spazio-fumetto-di-milano) e, per una ricostruzione critica della vicenda, Massimo Tonelli, *La storia del Comune di Milano che sfratta il Museo del Fumetto è una fake news*, in "Artribune", 13 giugno 2025 (www.artribune.com/editoria/fumetti/2025/06/presunto-sfratto-museo-fumetto-milano-spiegato-bene).

25 "Čapek" è una rivista di fumetti italiana fondata nel 2018, autoprodotta e autodistribuita; per ulteriori informazioni cfr. [https://it.wikipedia.org/wiki/%C4%8Capek_\(periodico\)](https://it.wikipedia.org/wiki/%C4%8Capek_(periodico)).

26 "Puck!" è una rivista di fumetti fondata nel 2001 da Ivan Manuppelli con Igor Mangano ed Emanuele Fossati. Per ulteriori informazioni cfr. hurricaneivan.blogspot.com/p/dopo-oltre-due-anni-di-silenzi-e.html.

27 Per ulteriori informazioni cfr. www.ctrlmagazine.it.

28 Acronimo di *Autoproduzioni Fichissime Anderground*, festival del fumetto indipendente; per ulteriori informazioni cfr. www.instagram.com/afa_festival/.

29 "Uomini nudi che corrono" è un gruppo creativo che si occupa di illustrazione, fumetto ed editoria indipendente; per ulteriori informazioni cfr. www.facebook.com/uomininudichecorrano/?locale=it_IT.

30 Marcello Baraghini (1943) è un attivista, editore e autore italiano; per ulteriori informazioni cfr. www.stradebianchelibri.com.



ha inventato la collana i *Millelire*,³¹ ha ricevuto varie denunce perché metteva la firma per diverse pubblicazioni non autorizzate e si assumeva tutte le responsabilità. Ha creato il panico a livello editoriale e continua a farlo. Con il primo numero di “Čapek” volevamo sfidare la sorte, e creare una rivista in ventiquattro ore, avevamo già raccolto il materiale anche da varie parti del mondo. Ovviamente, la rivista è stata un’operazione fallimentare, ci abbiamo messo due mesi a chiuderla, ma ci mancava il nome. Marcello aveva un libro di grafiche stupende e gli ho chiesto cosa fosse: mi disse che lo aveva preso a Porta Portese, e che aveva rubato le grafiche di Josef Čapek, quindi firmava le copertine dei *Millelire* con il suo nome. Da un furto è nato un nome bellissimo, allora abbiamo chiamato la rivista “Čapek”. La sua caratteristica è di lasciare sempre il dubbio al lettore: a volte le cose che sembrano più vere sono totalmente false. Ad esempio i fumetti a volte erano firmati da uno, ma erano fatti da un altro, e in certi casi gli autori, pur firmandosi, erano poco credibili. In una pagina con un fumetto stranissimo si legge: «disegni di José Altafini», e sono stati disegnati davvero dal calciatore José Altafini,³² che è amico del nostro amico Fabio Tonetto.³³ In un’altra è un rapinatore di banche a curare la rubrica di economia: un nostro amico assistente sociale (“Scampolo D’Assenza, del collettivo “Kolon”) ci ha presentato “lo Svizzero”, che era milanese, ma era molto preciso e lo chiamavano così. Lo Svizze-

31 *Millelire* è una collana di libri tascabili creata nel 1989; per ulteriori informazioni cfr. www.stradebianchelibri.com/millelirepersempre.html.

32 José Altafini (1938) è un ex-calciatore italobrasiliiano.

33 Fabio Tonetto (1983) è un autore e fumettista italiano.

ro, quando veniva accompagnato in giro per Milano sulla sedia a rotelle, gli diceva: «Vedi quella banca? L'ho fatta». Giustamente, il nostro amico gli chiedeva: «Lavoravi in banca?». E lui: «No, io le ripulivo, le banche!». Lo Svizzero era straordinario, aveva degli aneddoti incredibili: mi ha raccontato che fino agli anni Novanta il grosso dei soldi non stava nei *caveaux* ma nei vasi delle piante. Poi l'hanno messo dentro, povero. Però ha raccontato delle cose bellissime. Ad un certo punto aveva inventato un gioco del Totocalcio alternativo per le scommesse, coinvolgendo degli studenti della Bocconi. Insomma, un genio. Chi meglio di lui poteva tenere la rubrica di economia di "Čapek"?

V.G.: Anche a me è capitato tante volte che, riguardo ad alcune cose strampalate che metto in certi libri, mi chiedono se le ho inventate e magari sono proprio quelle vere. Con uno sguardo dialettico si scopre che tante cose che sembrano venute da pianeti più lontani, in realtà stanno tra di noi. Ci esprimiamo contro il "pensiero unico", il "monomondo", però c'è anche un limite che deriva da filtri culturali, che ne siamo consapevoli o no. Per esempio, il discorso di Pier Paolo Pasolini sull'omologazione, sociologicamente può essere giusto, ma è diventato un alibi per introdurci in una notte medievale in cui tutti i gatti sono neri, tutte le vacche sono bigie. Questo è il limite di uno sguardo di sinistra troppo *politically correct*, che non comprende la complessità del reale, dove ci sono tante cose che con la nostra ideologia, con il nostro "dover essere" e con il nostro buon senso non vanno d'accordo. Ed è per questo che si diventa conformisti anche quando si è dalla parte giusta. Contro questo, le due uniche ricette sono un'estrema attenzione a tutto ciò che c'è, e uno sguardo che vada sotto alla superficie. Prima di prendere in giro i disegni di Altafini, bisognerebbe considerare che sicuramente sapeva giocare a pallone, ma sapeva anche raccontare storie. Questo lo escludiamo a priori perché il giocatore gioca a pallone, il disegnatore disegna, lo scrittore scrive e così via. L'altro aspetto è che, se stiamo dentro solo a codici di realismo e di psicologismo, non capiamo niente della realtà, che è più complessa. Anche i sogni fanno parte della realtà. Se parliamo di stile, la battuta di André Breton è giustissima: «Non sarà la paura della pazzia a farci lasciare a mezz'asta la bandiera dell'immaginazione»,³⁴ perché bisogna combattere sotto quella bandiera fino in fondo, continuando a inventare, a sabotare il presente, anche se ti diranno che sei matto o che sei bizzarro. Naturalmente, è più facile essere accusato di essere bizzarro se fai il fumettista, perché in parte ti è richiesto. Agli scrittori invece no, a meno che non si faccia carriera solo in quel senso. Poi chi legge i libri comici in Italia, a parte quelli di Stefano Benni?³⁵ Se Benni iniziasse a scrivere oggi, però, lo guarderebbero storto, come anche Valerio Evangelisti³⁶ con la sua immaginazione fra

34 «Ce n'est pas la crainte de la folie qui nous forcera à laisser en berne le drapeau de l'imagination», André Breton, *Manifesto del Surrealismo*, 1924; cfr. André Breton, *Manifesti del surrealismo*, trad. it. Liliana Magrini, Torino, Einaudi, 1987, p. 13.

35 Stefano Benni (1927-2025) è stato uno scrittore, umorista, giornalista, sceneggiatore e poeta italiano; per ulteriori informazioni cfr. www.stefanobenni.it.

36 Valerio Evangelisti (1952-2022) è stato uno scrittore e saggista italiano; per ulteriori informazioni cfr. eymerich.com.

la storia e la fantascienza, che i critici hanno quasi sempre considerato uno scrittore da “Urania”,³⁷ dicendo che quella non è letteratura.

E.V.: Al di là del rapporto tra realtà e fantasia, mi interessa il segno. Quando penso al tuo modo di disegnare vedo un bivio. Da una parte, ti sento attratto e divertito nel riempire le vignette non solo di figure, ma anche di tanti altri segni per caratterizzarle. Dall'altra, nelle *comic strip* sei molto sintetico. Questi due modi diversi di disegnare li usi per due funzioni distinte, in modo quasi chirurgico? E perché scegli l'uno o l'altro.

H.: Mi piace che lo stile grafico si adatti alle necessità. In *Sinfonia infernale*, lavorando con Bosch, potevo esagerare con i dettagli e l'*horror vacui*... quindi, se si può riempire lo spazio, lo faccio. Una *comic strip* graficamente troppo carica, invece, a me funziona meno. Poi c'è anche un'altra questione: se in una fase della vita si ha poco tempo, poco spazio o pochi soldi, allora si disegna più in fretta, si tende a togliere. Se invece ce la si può prendere più con comodo e si possono approfondire certi aspetti, allora lo si fa, senza snobismo. Le due forme sono entrambe valide. Mi sono ritrovato in situazioni dove dovevo consegnare qualcosa da un giorno all'altro: in quei casi preferivo dedicare la quasi totalità del tempo all'idea. Usavo la sintesi, l'eliminazione. I miei punti di riferimento grafici sono in questo due campioni: Vincino³⁸ e Bruno Bozzetto.³⁹ Quando si taglia, si è costretti a inventare un linguaggio e a trovare nuove soluzioni. L'aspetto stimolante della *comic strip* è che gli spazi sono molto piccoli, quindi, quando devo lavorarci, immagino omini che, lì dentro, fanno di tutto, e si tolgono persino gli organi, che disegno nei minimi dettagli, per stare più comodi, altrimenti non avrebbero spazio sufficiente per vivere. Mi piace muovermi in entrambe le direzioni, ma non ho mai disegnato per intero una storia lunga con uno stile ricco, per esempio. Anche qui, ci sono motivi pratici: è un lavoro che può tenerti impegnato anche due anni, e non potrei permettermelo. Diciamo che non vivo uno scollamento tra le necessità della mia vita personale e quello che faccio sul piano estetico.

V.G.: Per quanto riguarda lo stile, Ivan ha la capacità di tenere più frecce nel suo arco, e lo fa senza presunzione, perché quando si lavora su vari fronti si vuole essere liberi di muoversi tra i linguaggi e i registri, e credo che questo accada anche nella letteratura. L'erbario di Ivan⁴⁰ è molto affascinante perché presenta un'organizzazione classica, ma le piante non sono esattamente piante. La cosa mi ha colpito perché sto scrivendo un libro sul mio quartiere, il Monte Sacro a Roma, un esperimento urbanistico singolare. È stato creato da zero fuori Roma tra il 1920 e il 1924 dall'architetto

37 “Urania” è la serie di fantascienza edita da Mondadori a partire dal 1952; per ulteriori informazioni cfr. www.uraniamania.com.

38 Vincino, pseudonimo di Vincenzo Gallo (1946-2018), è stato un vignettista e giornalista italiano; per ulteriori informazioni cfr. vincino.net.

39 Bruno Bozzetto (1938) è un animatore, disegnatore e regista italiano; per ulteriori informazioni cfr. www.bozzetto.com.

40 Cfr. Hurricane, *Belzemorio. Manuale di stregoneria postmoderna*, Milano, 24 Ore Cultura, 2024, pp. 218-233.

Gustavo Giovannoni, che aveva disegnato il progetto a forma di pianta di convolvolo: aveva preso una figura floreale come modello. Penso che dovrebbe essere sempre così, da una parte l'artista gioca con i linguaggi e dall'altra con le idee platoniche, cioè cerca di vedere sempre quale sia l'essenza che sta dietro le cose che appaiono. Lo stile varia poi a seconda del lavoro. Bisogna fare anche una ricerca formale. In grafica e nel fumetto, questa cosa è più evidente: la diversità di stile tra *Cronache dal virus*, *Belzemorio* e le *Guide turistiche* è molto interessante. Queste ultime mostrano che per sottrarsi alla "colonizzazione dell'immaginario" ci si può inventare altri mondi, e lo fanno parodiando una delle cose più terrificanti della nostra società, cioè il turismo, per il quale la guida è la pappardella già pronta. Si sovverte un linguaggio per creare qualcos'altro.

Domanda dal pubblico: Visto che si discuteva di questioni formali e su come attraverso la forma si può criticare e rompere questo "monomondo" o "monodiscorso", sentite che ci possa essere un ambito o un discorso sul quale non si può scherzare, che vi inibisce e non vi permette di poter rompere il discorso?

H.: Non credo che ci sia un tabù vero e proprio. Credo che sia giusto che ognuno racconti le proprie esigenze. Diffido di quelli che scrivono di tutto o che, se sono critici nei confronti di qualcosa, poi diventano esperti di tutto. Faccio molta fatica a fare satira su vicende che non mi riguardano molto da vicino, perché mi sento quasi un colonialista di un problema altrui. Allo stesso tempo, però, le macro-questioni, anche se lontane da me, implicano per forza il coinvolgimento di chiunque di noi. Quando ho fatto delle strip sulla guerra, non le ho fatte tanto sulla guerra in sé, quanto sulla propaganda bellica, su come questa guerra psicologica arrivi nella nostra società e si inizi ad accettare un certo tipo di linguaggio, una divisione della società in buoni e cattivi. Mi sento più a mio agio con qualcosa che riesco a provare. Di solito le mie fasi di lavoro sono queste: prima provo un fastidio tremendo, quindi passo dei giorni a provare quel fastidio, poi mi viene un'ansia incredibile, e solo alla fine a un certo punto mi rilasso e mi viene una battuta.

V.G.: Non so se ci sia un tabù in sé, però sul metodo direi due cose. La prima è che si può ridere di tutto e si può criticare tutto, non c'è niente di sacro: a partire dal Dio nell'alto dei cieli ai figlioletti tanto amati, tutto può essere messo in discussione. L'altro aspetto su cui sono molto d'accordo con Ivan è che non bisogna mai essere dei parassiti, cioè bisogna partire da cose di cui siamo competenti in quanto le viviamo o ne rispondiamo in prima persona. Fare lo specialista dei mali del mondo non è da intellettuale. Ad esempio, andavano tanto di moda i libri e i fumetti sui migranti, i dispersi nelle acque del mare: capisco che qualcuno si occupi della questione come operatore sociale, come politico, come scrittore, o come giornalista, però quando questo diventa un genere letterario popolare personalmente mi infastidisce, perché non è accettabile. Abbiamo avuto tantissimi libri e fumetti sui Curdi, adesso avremo una nuova ondata su Gaza. Sull'Ucraina c'era già meno da dire perché si sapeva quali erano i buoni. Insomma, non

c'è niente da rispettare in particolare, però bisogna essere un po' onesti con sé stessi.

Domanda dal pubblico: Conoscete delle autrici donne che utilizzano questo tipo di fantasia e di ironia che voi apprezzate?

H.: C'è un'autrice di Bologna che è proprio la persona giusta per questa domanda: Francesca Ghermandi.⁴¹ È la più grande creatrice di universi che ci sia, di un surrealismo totale. Ma ne conosco tantissime, ad esempio Elena Rapa,⁴² anche lei è una disegnatrice che ha creato altri mondi. Sono entrambe molto lucide nel raccontare la società e con sguardi e stili diversi. Sono visionarie, ironiche e autoironiche, e odiano i cliché in cui potrebbero essere relegate in quanto autrici. Sono anche una grandissima fonte di ispirazione per me.

V.G.: In letteratura, Angela Carter⁴³ ha fatto esattamente questo lavoro giocando tra la fiaba e il mito, mentre per l'Italia penso ad Anna Maria Ortese⁴⁴, anche se non aveva l'elemento sarcastico. Nel nostro cinema, invece, abbiamo Roberta Torre⁴⁵ o Emma Dante.⁴⁶

E.V.: Nel fumetto c'è anche Lika Nüssli.⁴⁷ La cosa che ci ha interessato molto di lei è il modo con cui affronta il trauma: lo racconta ma ne sottrae la traumaticità, senza attaccarsi a quelli che possono essere gli escamotage emotivi. È molto forte in questo ed è uno dei motivi per cui la apprezzo.

41 Francesca Ghermandi (1964) è una fumettista e illustratrice italiana; per ulteriori informazioni cfr. www.instagram.com/francescaghermandi.

42 Elena Rapa (1978) è un'illustratrice italiana; per ulteriori informazioni cfr. elenarapa.blogspot.com.

43 Angela Carter (1940-1992) è stata una scrittrice, poetessa e giornalista inglese; per ulteriori cfr. www.angelacarter.co.uk.

44 Anna Maria Ortese (1914-1998) è stata una scrittrice italiana.

45 Roberta Torre (1962) è una regista e sceneggiatrice italiana; per ulteriori informazioni cfr. www.instagram.com/roberta_torre_ufficiale.

46 Emma Dante (1967) è una regista, attrice e drammaturga italiana; per ulteriori informazioni cfr. www.emmadante.com.

47 Lika Nüssli (1973) è un'illustratrice, fumettista e scrittrice svizzera; per ulteriori informazioni cfr. likanuessli.ch.

Emilio Varrà è presidente di Hamelin e docente al Corso di Fumetto e Illustrazione dell'Accademia di Belle Arti di Bologna. Ha scritto saggi sulla letteratura per ragazzi ed è coideatore della rivista "Hamelin. Storie, figure, pedagogia"; ha collaborato anche con le riviste "Gli Asini", "Li.B.e.R" e "Lo straniero".

Vittorio Giacomini (Roma, 1961) è scrittore, conduttore radiofonico di Rai Radio 3 e disegnatore. Lavora come giornalista ed è stato redattore nella rivista ideata da Goffredo Fofi "Lo straniero". Proprio insieme a Goffredo Fofi ha curato *Prima e dopo il '68* (Minimum Fax, 2008), e come autore letterario ha pubblicato *Scrittori contro la politica* (Bollati Boringhieri, 1999), *Viaggiatori senza biglietto* (L'Ancora del Mediterraneo, 2000), *Una guerra di carta. Il Kosovo e gli intellettuali* (Elèuthera, 2000)- I suoi ultimi romanzi sono *L'orizzonte degli eventi* (Mondadori, 2024) e *Ogni altro tempo è Pace* (Nutrimenti, 2026)

Hurricane, all'anagrafe Ivan Manuppelli (Milano, 1985) è l'autore della serie satirica "I Sopravvissuti", pubblicata prima su "linus" e poi su "il manifesto". Come autore completo ha pubblicato anche sulle riviste "Frigidaire", "Il Male di Vauro e Vincino", "Splatter", "Mineshaft" e dal 2018 sulla leggendaria rivista americana "MAD". Attualmente disegna per la testata "La Revue". Ha fondato la rivista di fumetti underground "Puck!" ed è direttore della testata "Čapek", che cura assieme a Marcello Baraghini e ai collettivi AFA, Uomininudichecorrono, CTRL Magazine, Giukas e Strade Bianche di Stampa Alternativa. Tra le sue pubblicazioni, i libri *I Sopravvissuti* e *Cronache dal Virus* (Eris Edizioni, 2018), *Come distruggere Ikea e salvare il tuo sabato* (Stampa alternativa, 2017), *Salamoia Sunrise* (Latitudine42, 2023), *Sinfonia Infernale*, *Coccodrilli Squisiti*. *Generatore automatico di vite surrealiste*, *Belzemorio*. *Manuale di stregoneria postmoderna* (24 Ore Cultura, 2021, 2023, 2024) e *Milano Horror Stories* (AFA Edizioni, 2025).

Riflesso fantasma

Incontro con B*MO, Dario Sostegni,
Raffaele Sorrentino

Moderatore: Matteo Gaspari

Sabato 22 novembre 2025, Bologna, DAS – Dispositivo Arti Sperimentali

a cura di Nichol Alaimo, Anna Chiara Cianfrocca e Alejandro Jaramillo Hurtado

Matteo Gaspari: Questo incontro dal titolo “Riflesso fantasma” si concentra su *Il sogno della cicala* di Raffaele Sorrentino e Davide Sostegni, uscito per Canicola Edizioni, e i due libri di B*mo, un dittico, intitolati *Quitter la baie* e *Metadoggoz*, pubblicati invece negli ultimi anni dalla casa editrice Actes Sud. Si tratta di testi e stili in dialogo tra loro in modo affascinante, come dimostra anche l’esposizione che hanno fatto insieme in occasione del festival: *Riflesso fantasma. Dialogo a due voci*.¹ I libri però sono molto diversi nel tono; infatti, mentre *Il sogno della cicala* insiste sul simbolico, i libri di B*mo sono più post-punk, c’è una più evidente tensione anche politica, di contrasto al sistema esistente. Il libro di Sostegni e Sorrentino racconta la storia di tre ragazzini in un paese di provincia che ruota intorno a un’assenza percepita in maniera diversa da ognuno di loro; è una storia di ricerca non solo di ciò che è scomparso, ma anche del proprio posto in un mondo che sembra estraneo. Nei libri di B*mo, in particolar modo il secondo, *Metadoggoz*, il setting è invece urbano e suburbano. I protagonisti, molto o relativamente giovani, non riescono a incastrarsi in un mondo dominato da grattacieli e sporcizia e, nella loro fuga, finiscono in un mondo altro, adiacente a quello della megalopoli principale; un mondo sotterraneo, di rivoltosi, apertamente anti-sistema. Eppure, in questa diversità, che sembra generativa, ci sono dei punti di contatto, nel senso che, a ridurli ai minimi termini, sono libri che parlano di un “Qui” attraverso l’andare “Altrove”, e quindi che parlano più di quell’Altrove che non di quel Qui dove stiamo. Ci sono una dimensione di riflesso e una dimensione di inafferrabilità fantasmatica di questo Altrove, che poi determina anche il titolo dell’incontro. E da qui partirei con il chiedervi dove e che cos’è l’Altrove nei vostri libri.

¹ La mostra *Riflesso fantasma. Dialogo a due voci*, si è svolta all’Accademia di Belle Arti di Bologna dal 20 novembre al 23 dicembre 2025; cfr. aocchiaperti.net/2025/mostre/riflesso-fantasma.

Dario Sostegni: Nel *Sogno della cicala* c'è un momento in cui i personaggi vengono a loro insaputa catapultati nell'Altrove di cui parli tu, che è organico, ma anche simulatorio e virtuale, oltre a molte altre cose. O meglio, è la simulazione di una cittadina di mare - che è molto simile a un paesino a cui sono legato personalmente - che all'apparenza è immobile, ma che nasconde un organismo vivente, che è sostanzialmente un pomodoro di mare che prende gli esseri viventi per poi risputarli in una forma diversa. È proprio dentro quest'ultimo che avviene tutto il viaggio dei personaggi. Questa sorta di simulazione è in parte uno spaesamento - in quanto i protagonisti sono bloccati dentro una dimensione che appartiene e al contempo non appartiene al contesto - e in parte una situazione potenziale. L'Altrove in questione, infatti, è un luogo dove i personaggi vivono l'idea del lutto, che è alla base del libro, ma filtrata dall'esigenza di un altro organismo.

Raffaele Sorrentino: Sì, l'Altrove del nostro libro rispetto all'Altrove del libro di B*mo è, come dice Dario, organico; è prima di tutto un sistema di creazione e di ricreazione di sé stessi che riguarda l'adolescenza, il mutamento del proprio corpo e il posto che si ha nel mondo. Il nostro è quindi un Altrove prima di tutto personale, mentre quello di B*mo può essere forse più universale.

B*mo: In effetti l'Altrove nei miei due libri è diverso perché in *Quitter la baie* ho cercato di concentrarmi più sulla psiche della protagonista, nonostante ci siano molti altri adolescenti. E ho cercato di descrivere una ragazza che ha vissuto un trauma nella sua infanzia e che lo proietta nella sua visione del mondo, talvolta anche con delle allucinazioni. Quindi è una storia sulla sua visione del mondo. Il mio secondo libro invece è su una comunità di persone che tenta di costruire uno spazio utopico per le persone marginalizzate, che è chiamato "Interstizio". Tutti i suoi abitanti sono mezzosangue, per metà altre creature: metà spiriti, metà umani o, a volte, metà morti. Vivono in una città colonizzata e hanno bisogno di ritagliarsi uno spazio in cui vivere. Quindi l'Interstizio è una sorta di luogo fantasma per le persone che non hanno trovato un proprio posto in città.

D.S.: A ben vedere, l'elemento fantasmatico è presente anche nel *Sogno della cicala*, sebbene in termini diversi; non si sa se i personaggi si trovino davvero dentro a questa dimensione, che cosa siano, e la città stessa diventa una simulazione che è al contempo uno spazio di reinterpretazione. C'è ad esempio un momento della storia in cui, essendo la città priva di persone, dei fratelli decidono di andare nella vecchia casa dove abitavano con il padre, e lo possono fare perché è uno spazio libero, senza vincoli.² Però è anche una simulazione, il che li rende dei fantasmi in una città fantasma.

M.G.: Allora, risalterei dall'altro lato della staccionata immaginaria che divide il Qui

2 Cfr. Dario Sostegni, Raffaele Sorrentino, *Il sogno della cicala*, Bologna, Canicola, 2025, pp. 89-99.

dall'Altrove - anche se, come abbiamo detto, sono degli altrove diversi, che condividono il fatto di essere comunque altro da Qui - per parlare appunto dei Qui, anch'essi molto differenti nelle vostre opere. Allora vi chiedo come li avete immaginati, e come avete approcciato la scrittura e il disegno dei luoghi di partenza da cui i personaggi poi se ne vanno, da un punto di vista visivo. Nel *Sogno della cicala* ci si muove in un mondo reale ma fantasmatico, disabitato; viceversa, la Metastation - che è il nome della megalopoli che in *Quitter la baie* è sullo sfondo e che in *Metadoggoz* è il punto di partenza dell'avventura - è un crogiolo di vita. Entrambe le città si presentano come dei luoghi da cui viene voglia di andarsene, ma ciascuno a proprio modo.

R.S.: Siamo partiti da un'esperienza comune a Dario e me, autobiografica, cioè la conoscenza delle cittadine di mare nel periodo tra aprile e giugno, in cui non c'è niente altro che il mare, tanto da sembrare luoghi per fantasmi. Luoghi che ti spingono ad andar via, ma poi la loro noia dopo ti manca. Così l'abbiamo raccontata: le uniche persone che il lettore incontra davvero, oltre al padre del protagonista, sono i tre ragazzini, gli unici ai quali è consentito abitare gli spazi della noia.

D.S.: Credo fortemente che il sentimento di solitudine delle cittadine di provincia sia amplificato nelle realtà marittime. Vi si alternano un tempo di presenza/assenza, di stasi totale, e il momento di trasformazione estivo, però nelle zone interstiziali, abbandonate a sé stesse anche nel senso più positivo del termine, si ha una certa libertà di movimento. Esistono sensazioni specifiche che si provano in una cittadina di provincia sul mare. Ad esempio, mi dà un senso di appartenenza molto forte il fatto che in inverno gli stabilimenti balneari vengono abbandonati, non gli viene data un'altra funzione. Mi viene da pensare che abbiano una sorta di vita propria a prescindere da tutto, e dimostrano di possedere una forza titanica, perché subiscono la salsedine da non si sa quanti anni eppure sono ancora lì.

B*mo: In effetti questo è davvero un punto in comune tra *Il sogno della cicala* e *Quitter la baie*, il mio primo libro, perché è ambientato in una cittadina. Anch'io ho scritto di quella sensazione che provano le persone in provincia, che vivono nel vuoto, soprattutto durante l'adolescenza, perché c'è una vera e propria carenza culturale. *Quitter la baie* si ispira in effetti all'esperienza che ho vissuto in prima persona in Francia, non al mare ovviamente, ma in un'altra cittadina di provincia in cui non c'era l'università, quindi sapevamo che dopo i 17 anni, per esempio, tutti ce ne saremmo andati da lì. Era come se ci fosse una fascia demografica inesistente, quella tra i 17 e i 30 anni, destinata a sparire; infatti, quell'area era abitata soprattutto da famiglie, bambini e anziani. Nonostante io abbia posto meno l'accento sul legame con il mare, c'è lo stesso senso di assenza e soprattutto la medesima tensione che fa sì che la grande città - nei miei libri chiamata Metastation - attiri i giovani, allontanandoli dalla provincia. A differenza del primo, *Metadoggoz* è ambientato proprio in questa Metastation, ma i due libri sono profondamente speculari: *Quitter la Baie* parla di persone che sanno di essere costrette a partire verso la metropoli per lavorare o studiare



anche se in realtà amano la loro città d'origine; la Metastation di *Metadoggoz* è la grande città che attira tutto il resto del paese, come Parigi rispetto a tutte le regioni circostanti, ma è respingente. *Metadoggoz* quindi parla di città sovraffollate e della difficoltà a trovarvi il proprio posto, di avere un futuro dove tutti sono venuti in cerca della stessa cosa.

M.G.: Mi piace molto ciò che hai appena detto, che c'è un collegamento tra *Quitter la baie* e *Il sogno della cicala*: in entrambi i libri si respira in maniera diversa quel senso di inevitabilità, la presenza di qualcosa che attira dall'altra parte, e che agisce sui personaggi. La vicenda non si riduce mai al personaggio che vuole andar via o che vuole rimanere; c'è sempre una dimensione ambigua nella tensione verso l'Altrove. È altrettanto interessante la specularità che si riscontra in *Quitter la baie* e *Metadoggoz*; in qualche modo *Il sogno della cicala* ne offre una sintesi perché in un solo libro racchiude le due metà: i personaggi sono finiti in un Altrove e si scontrano con il loro sentimento di appartenenza a un luogo sconosciuto, ma adatto a loro, e con l'inevitabile e naturale nostalgia di casa, del Qui. Il concetto di inevitabilità potrebbe da un lato essere uno spunto forse ritrito per la scena italiana, ma c'è un qualcosa in più: l'ambiente è prima creduto come proprio e poi vissuto come estraneo; si nota nella realtà vissuta dai protagonisti una condizione più scomoda che drammatica, degna di essere esplorata.

D.S.: In effetti nel nostro caso si tratta di uno spazio chiuso, o magari sono due spazi a scatole cinesi, in cui c'è una dimensione a sua volta racchiusa in un'altra, più

profonda. Si avverte una sensazione di finitudine nonostante tutto sia ancora in atto, si percepisce insomma l'imminente fine delle esperienze adolescenziali: è esattamente come l'ultimo mese estivo che si porta via tutto dalla cittadina di mare. Il fumetto è legato all'adolescenza che porta con sé quel senso profondo di inevitabilità, che effettivamente è un motore narrativo pericoloso, perché rischia di riproporre stereotipi. Durante quella fase della vita il sentire è amplificato ai massimi livelli, anche i sentimenti più comuni si ingigantiscono e prendono il sopravvento: il sentire di non voler più appartenere al proprio corpo e ciò che spesso ne deriva sono esperienze vissute da chiunque, e che hanno una fine molto più prematura di quella che ci si aspetterebbe mentre le si vive. Il fumetto mostra la necessità di una crescita, con una decisione che incombe: se rimanere da una parte o dall'altra, Altrove o Qui. I personaggi si devono confrontare con una scelta che deve essere presa il prima possibile e che esprime una condizione esistenziale.

R.S.: Se ci pensiamo, in quella fase un'amicizia che nasce può continuare per una vita, ma può anche finire dopo poco, perché ad un certo punto qualcuno va da una parte, qualcuno va da un'altra e ci si separa. Tutto è travolto da una temporalità ristretta, segnata dalla fine: di un periodo, di un rapporto, o addirittura di un'esistenza che forse spesso non si riesce nemmeno a vivere perché troppo impegnati a cercarne il senso. A prescindere dalla scelta di conservare o meno questi attimi di vita vissuti, l'evoluzione e il cambiamento sono inevitabili.

B*mo: Non so se questo centri la questione, ma mi viene in mente un aforisma che mi aveva colpito, di un artista di cui ho completamente dimenticato il nome; diceva: «Crescere è come uccidere un bambino». ³ Questa immagine mi ha aiutato a costruire la storia di Magda in *Quitter la baie*. Ed è anche una citazione che compare in *Metadoggoz* in riferimento agli eroi. I protagonisti di ogni mio libro hanno un rapporto morboso con l'infanzia perché hanno la sensazione di essere costretti ad abbandonare ciò che per loro era importante durante quel periodo, che si tratti di gusti, legami personali, concetti, questioni morali.

M.G.: Quindi tutti e tre i libri hanno a che fare con un Qui e un Altrove, vi emerge una tensione tra due poli opposti che si rispecchiano l'uno nell'altro e al contempo si respingono come mondi estranei, incompatibili. Ricordano, e sono, romanzi di formazione con dei protagonisti molto giovani che si stanno confrontando col dover diventare grandi, con tutto ciò che comporta la scomparsa e la perdita del sé che c'era prima. In questo, tendono a “geograficizzare” il sentimento della perdita dell'infanzia, nei termini appunto di Qui e Altrove. La questione è allora se aver visivamente distinto in termini geografici l'infanzia e il suo superamento sia avvenuto per voi in modo

³ La frase esatta è: «Crescere è l'arte di uccidere un bambino dentro di sé», ed è una citazione dello scrittore svedese Stig Dagerman. Questa espressione fa parte di un aforisma più ampio, che recita: «Crescere è l'arte di uccidere un bambino dentro di sé per diventare un adulto che non ha paura di morire»; cfr. www.lettera22.it/delle-cose-ultime-stig-dagerman.

consapevole. E come abbiate costruito il collegamento tra queste due metà.

D.S.: Il collegamento secondo me è nello spazio di possibilità di cui parlavo prima, cioè che l'altra dimensione, più surreale, è in qualche modo un miscuglio organico di cose. Volevamo un luogo in cui fosse possibile fare collegamenti inaspettati, in cui le cose non hanno per forza una funzione definita e non seguono le regole del mondo che siamo abituati a vivere, il Qui. Un luogo che esprimesse anche un momento privilegiato, in cui tutto è sospeso, diverso, inaspettato. Quindi, l'idea era di inserire il fantastico in un racconto realistico, una storia provinciale, ma nel corso della scrittura ci siamo resi conto del forte peso esistenziale dello spazio di provincia e della necessità di distinguere il Qui e l'Altrove.

R.S.: Per arrivare al risultato finale abbiamo dovuto elaborare più o meno quattro stesure molto diverse tra loro; alla fine, ci siamo resi conto che le due dimensioni funzionavano meglio se l'una era lo specchio dell'altra. Non si sa se l'Altrove esista o meno, e la mancanza di informazioni è funzionale a non appesantire la lettura e a permettere al lettore di crearsi una propria opinione del luogo descritto.

B*mo: Per quanto riguarda il mio lavoro, in *Quitter la Baie* la rappresentazione dei sogni della protagonista non ha davvero uno spazio geografico preciso. Invece, l'idea in *Metadoggoz* era di mostrare uno spazio allo stesso tempo filosofico e politico, perché i personaggi, mezzosangue, sono divisi nella loro identità tra due mondi: uno è fuori dalla città e l'altro è la stessa città, che di fatto è un'istituzione neocoloniale, aggressiva verso le persone che non si integrano davvero. Queste persone, fantasmi esse stesse, per sopravvivere alla realtà creano una città fantasma, che sembra uno spazio allo stesso tempo orizzontale e verticale dentro la città originale, ma che in realtà è un interstizio che riempie le mancanze di quest'ultima. I personaggi costruiscono il loro mondo utopico nelle fogne, sui tetti delle città e, insomma, in luoghi poco illuminati e quindi inosservati. Vi è dietro l'estetica del coltivare il proprio giardino in posti abbandonati: il "capo" del gruppo è come un grande giardiniere degli interstizi che permette alla natura di riconquistare i propri diritti nella città, ma anche nel sottosuolo, sui tetti, tra i muri.

M.G.: C'è un'altra cosa che hanno in comune i vostri lavori, cioè i riferimenti ai manga, citati spessissimo. Leggendovi ho avuto costantemente la sensazione che le vostre storie fossero in dialogo con altre, quasi sempre giapponesi: per esempio quelle di Panpanya⁴ e Taiyō Matsumoto.⁵ *Metadoggoz* finisce con l'avanzata dei cani robot, quindi con un momento molto shonen, e *Il sogno della cicala* predilige nel tratto un preciso tipo di estetica. Quindi mi interessa capire cosa vi piace leggere e se avete ricercato delle forme di contrasto tra il Qui e l'Altrove anche in quel genere di pubblicazioni.

⁴ Panpanya è un artista giapponese, autore tra gli altri del manga *Ashizuri Suizokukan*; per ulteriori informazioni cfr. www.panpanya.com.

⁵ Taiyō Matsumoto (1967) è un mangaka giapponese.



R.S.: Sì, senz'altro emerge Matsumoto per la dimensione dell'infanzia. È evidente che ciò che abbiamo amato nel corso del tempo è entrato nel nostro bagaglio culturale, ma in questo ci sono anche saggi naturalistici, videogiochi e film. Per esempio dal mondo manga abbiamo ripreso il concetto di Salto Temporale: ci piaceva l'idea che a un certo punto ci fosse una componente esplicitamente legata a un tipo di narrazione che non c'entra nulla con il nostro fumetto. Però i riferimenti sono anche ad altro: una delle prime bozze prevedeva un momento di scontro fisico, perché volevamo collegarci idealmente a un gioco di ruolo giapponese, e alcuni aspetti del racconto dialogano coi prodotti dello studio Atlus e di Square Enix, in particolar modo *Persona*⁶ e *Silent Hill*.⁷

D.S.: Diciamo che sono stato influenzato più da cose che ho letto e visto durante la mia adolescenza che nell'età adulta. Da ragazzino ero ossessionato da un anime che si chiamava *Noein*⁸ che andava in onda su Rete 37, un canale regionale, che era

6 *Persona*, conosciuta precedentemente con il titolo di *Shin Megami Tensei*, è una serie di videogiochi di ruolo sviluppati e pubblicati da Atlus. Dalla serie sono stati tratti quattro anime intitolati *Persona*. *Trinity soul* nel 2008; *Persona 4: The Animation* nel 2011; *Persona 4: The Golden Animation* nel 2014 e *Persona 5: The Animation* nel 2018.

7 *Silent Hill* è una serie di videogiochi a tema survival horror prodotti e sviluppati da Konami a partire dal 1999. Dal videogioco è stato generato un franchise composto da film, libri e fumetti.

8 *Noein* è una serie anime fantascientifica del 2005 prodotta dallo studio Satelight, composta da 24 episodi, ideata e diretta da Kazuki Akane.

molto simile a un manga che si chiamava *Bokurano*⁹ e del quale mi piaceva il tratto, la linea sottile d'animazione, anche molto scheggiata. Però il vero immaginario comune a Raffaele e me è la cittadina di mare che viene scombussolata da eventi improvvisi, che nelle storie giapponesi è quasi un *topos* letterario. Poi sono molto legato ad alcuni aspetti del lavoro di Chester Brown,¹⁰ e mi ha influenzato tantissimo *Final Fantasy Tactics Advance*,¹¹ un gioco basato su due dimensioni. Anche lì c'è l'elemento del lutto, e l'Altrove.

B*mo: Proverò a spiegarvi il mio stile grafico partendo da me stessa: sono meticcias, franco-vietnamita, e sono cresciuta nel centro della Francia negli anni 2000 nel quale era quasi impossibile trovare libri sulla cultura vietnamita. Tutto ciò che so sulla cultura asiatica lo devo a mio padre, anche se leggevo molti manga, come *Pokémon* e *Dragon Ball*, soprattutto perché in Francia era scoppiata la nippomania, e guardavo molti film di kung-fu. Avevo l'impressione di capire meglio la mia identità e le mie origini vedendo queste cose. Così sono cresciuta con un rapporto molto intimo con il Giappone, soprattutto a livello spirituale e grafico, tanto da iniziare il mio percorso artistico grazie ai manga. Quando sono entrata in una scuola d'arte in Francia, però, non era visto di buon occhio amare i manga e ho dovuto nascondere: sinceramente, penso che ci sia una forma di razzismo nell'arte, nella cultura, ancora oggi, per la quale i manga non sono rispettati come il fumetto perché si tende solo a vedere il loro lato *mainstream* e commerciale. Una volta entrata in queste scuole, ho cercato di integrare la mia identità e la mia cultura nel mio lavoro e di difendere il meticcias del fumetto tra *comics* e manga. Come artista, spesso quando mi sono presentata alle gallerie d'arte mi è stato detto che non era facile capire e classificare il mio stile. Tutto questo ha avuto una grande influenza anche sui miei libri: *Metadoggoz* racconta le difficoltà nella vita di tutti i giorni di una persona meticcias ed è al contempo un riferimento al mio percorso artistico e alla difficoltà di trovare il mio posto nella scena contemporanea francese. Sono poi andata in Giappone per approfondire i miei studi di pittura, ma è stato soprattutto in Vietnam, dove ho visto i luoghi in cui la mia famiglia ha vissuto, che ho avuto l'impressione di essere dentro uno dei miei disegni, e per la prima volta ho pensato che la mia arte appartenesse a un luogo preciso nel mondo. Il mio lato massimalista è vietnamita e ne vado molto fiera adesso, ma il mio lavoro è un mix di spunti, anche un po' punk: infatti non ho solo influenze asiatiche, tra cui senz'altro Taiyō Matsumoto, ma ho anche moltissimi riferimenti nella pittura e nel fumetto francesi, a partire da Moebius.

⁹ *Bokurano* è un manga seinen di Mohiro Kitō, serializzato mensilmente in Giappone sulla rivista "Ikki" di Shōgakukan dal 25 novembre 2003 al 25 giugno 2009.

¹⁰ Chester William David Brown (1960) è un fumettista canadese; per ulteriori informazioni cfr. www.lambiek.net/artists/b/brown_chester.htm.

¹¹ *Final Fantasy Tactics Advance* è un videogioco di ruolo strategico sviluppato e pubblicato nel 2003 da Square (ora Square Enix) per Game Boy Advance.

Dario Sostegni nasce a Empoli nel 1994. Si diploma all'Accademia di Belle Arti di Bologna dove frequenta sia il triennio in Fumetto e Illustrazione che il Biennio di Fumetto. Nel 2017 pubblica per Canicola Edizioni l'albo *Sempre insieme* e lavora nella redazione per un breve periodo. Nel 2018 lavora presso Soybot, studio di stampa risograph a Vienna. Fa parte dello studio e stamperia Titivil a Bologna. Il suo primo graphic novel, con Raffaele Sorrentino, è *Il sogno della cicala* (Canicola, 2025).

Raffaele Sorrentino è nato a Salerno nel 1990 e vive a Bologna. È fumettista e illustratore: si occupa di editoria e collabora con diverse case editrici come Minimum Fax, Canicola Edizioni e Nuove Sido. I suoi ultimi libri sono *Fehida* (Minimum Fax, 2023) e *Il sogno della cicala*, con Dario Sostegni (Canicola, 2025).

B*MO (Bérénice Motaïs de Narbonne) viene dal Berry, studia Lettere a Parigi, poi si forma all'Estienne (Scuola Superiore delle Arti e della Grafica) prima di entrare all'ENSAD (Scuola di Arti Decorative) nel corso di cinema d'animazione. Nel 2016 scrive la sua tesi, che affronta la questione della rappresentazione delle donne e del femminismo nei fumetti. Nel 2017 realizza *Astrale*, un film d'animazione in stop-motion, rappresentazione onirica della pubertà della protagonista, che vince il premio come miglior film studentesco al Festival National du Film d'Animation di Rennes, nonché il premio speciale al festival Ca' Foscari di Venezia nel marzo 2018. Nel 2020 esce per Actes Sud BD *Quitter la baie*, primo capitolo del ciclo della Metastation, che ancora sceglie la chiave fantastica per raccontare l'adolescenza e le mutazioni del mondo contemporaneo, che sono al centro di *Metadoggoz* (Actes Sud BD, 2023).

Matteo Gaspari ha diretto la collana di fumetti di add Editore e collaborato con Hamelin a diverse attività di promozione alla lettura, divulgazione e formazione sul fumetto e sul videogioco. Nel 2017 fonda la rivista online di approfondimento critico sul fumetto "Banana Oil" sulla quale seleziona, traduce e pubblica storie a fumetti di autori italiani e internazionali. Ha lavorato alla traduzione e al lettering di fumetti stranieri per il mercato italiano, e dal 2018 collabora stabilmente come recensore di fumetti con la rivista "Blow Up".

Rappresentare l'invisibile

Incontro con David B. e Emanuele Dattilo

Moderatore: Alessio Trabacchini

Domenica 23 novembre 2025, Bologna, DAS – Dispositivo Arti Sperimentali

a cura di Andrea Camila Jovel Fernandez, Sewal Naz Tanriverdi

Alessio Trabacchini: I libri di David B. hanno cambiato il corso della storia del fumetto, e credo anche la vita di molti di noi. Con *Signor Civetta* siamo di fronte a una specie di precipitato della sua storia artistica, in parte si ricollega anche ai suoi esordi, perché è la versione riscritta, estesa, trasformata in romanzo di un racconto pubblicato a puntate più di trent'anni fa.¹ Al tempo, David aveva appena trovato il suo stile, la sua voce, il suo linguaggio, oppure lo stava ancora costruendo, e ora quella storia breve torna intatta, ma molto approfondita sia sul piano del discorso narrativo che su quello stilistico. Il libro racconta un viaggio nel mondo della morte, in cui una ragazza impaurita, Marie, incontra il signor Civetta, che è uno psicopompo nelle vesti di una civetta antropomorfa ed elegante, e che la conduce in un aldilà brulicante di figure ed eventi. Più che il mondo dei morti è il mondo delle cose passate, perché non ci sono soltanto le persone defunte, ma anche animali, piante, case, cose varie... perché è il luogo dove tutto va a finire, dalle ricchezze alle minuzie. Quindi è un mondo "pieno", e difficile da raggiungere per i vivi, anche perché Cerbero, un cane che è uno e trino, vi svolge la funzione di guardia e di censore, e divora i vivi che provano a entrare nell'aldilà. Deve tenere le due dimensioni separate, impedire che si fondano. In questa storia tornano tanti elementi che abbiamo imparato a conoscere anche nei libri precedenti di David B., come stile e temi: l'elenco, la mutazione delle figure, l'affastellamento degli oggetti. Vorrei cominciare a parlarne con te, Emanuele, che stai svolgendo ricerche sul tema della morte. Parto però da un aneddoto: ci siamo trovati travolti dal caso, grazie a René Daumal;² infatti, quando Emanuele è venuto a casa mia per preparare questo incontro, ha cominciato a sbirciare tra i miei libri, e ha visto quelli di Daumal, il poeta, di cui ci siamo messi a parlare. Tornato a casa sua, in

¹ Una prima redazione, breve, di *M. Chouette* di David B. è uscita sui numeri 2 e 3 della serie "Le nain Jaune", pubblicati da Cornélius nel 1993.

² René Daumal (1908-1944) è uno scrittore, poeta e mistico francese.

un'intervista a David ha poi scoperto che *Signor Civetta* nasce proprio da una poesia di Daumal, *Il suffit d'un mot*, e me ne ha scritto subito. È stato il punto di partenza del nostro percorso.

Emanuele Dattilo: È vero, e ne parleremo, però vorrei cominciare da una prospettiva più generale, senza fare un discorso filosofico. L'oggetto dei miei studi attuali non è la morte, ma i morti. Ed è a partire da questa distinzione che mi interesserebbe confrontarci, perché mi sembra importante sia da un punto di vista antropologico che storico. Possiamo infatti distinguere tra la civiltà moderna, che si relaziona con un'idea della morte individuale, e quelle antiche, che invece hanno un rapporto con il mondo dei morti, cioè con i morti e non con la morte. Mi sembra che, senza irrigidire troppo questa contrapposizione, quando c'è il rapporto con i morti ci sia meno paura della morte, che è l'ansia della modernità, e quando si ragiona in termini di morte si perda l'idea del mondo dei morti. Ora la letteratura su questo ovviamente è infinita. Tra l'altro è interessante notare che tutti i grandi viaggi poetici nella letteratura antica hanno sempre a che fare con l'aldilà, dall'*Odissea* alla *Divina Commedia*, e scopriamo che le religioni più arcaiche prima di qualsiasi forma di divinità hanno il culto dei morti, delle anime, degli antenati. Forse, secondo alcuni, la stessa idea di anima in qualche modo deriva dal culto dei morti. E tra l'altro, cosa importante anche da un punto di vista, diciamo, politico, è che da esso deriva una cosa molto comune nell'antichità: la distinzione tra i mondi, cioè il pensare che non ne esiste uno unico. E che la stessa vita umana si articola tra mondi separati, autonomi tra di loro: della veglia, del sonno, dei sogni, della coscienza, dell'inconscio, diurno e notturno. Hanno leggi diverse, abitanti diversi. O forse no. Il punto è che si può pensare, anche grazie ai libri di David B. come *Signor Civetta* o *Babel*, che esista un rapporto molto stretto, intimo, tra ciò che è passato e vive nella memoria, e tra il mondo dei sogni e dell'immaginazione.

David B.: Quello che dici è vero, infatti quando ero piccolo mia madre mi raccontava delle storie sugli antenati, appunto sui miei nonni, bisnonni, trisnonni, e per me erano delle storie meravigliose, in cui realtà e immaginazione si mescolavano. Penso ai racconti su un mio nonno che era andato in Indocina per la guerra coloniale francese alla fine dell'Ottocento: mi sembrava un'avventura come quelle che leggevo nei romanzi. Non facevo distinzione tra ricordi, veri, e storie d'immaginazione. Per me questi antenati erano dei personaggi di avventure che poi mi piaceva ascoltare, leggere e poi disegnare, mescolare insieme, perché era il mio modo di esprimermi.

E.D.: Bobi Bazlen,³ un personaggio interessante della cultura italiana degli anni Cinquanta e Sessanta, distingueva tra la Francia dell'*âme* e la Francia dell'*esprit*, e con *esprit* si intende qualcosa di molto più vasto dello "spirito". Parlo della capacità di intercettare le grandissime possibilità dell'immaginazione, che ritrovo in autori

³ Roberto Bazlen, noto anche come Bobi Bazlen (1902-1965), è stato un critico letterario, traduttore e curatore editoriale italiano.

come Camille Flammarion,⁴ o in libri come *Simboli della Scienza sacra* di René Guénon,⁵ ma anche nel tuo *Il Grande Male*. In particolare, credo che una delle peculiarità di questi libri sia trattare figure e questioni enormi con una grandissima leggerezza, come appunto il “grande male” che colpisce tuo fratello.

D.B.: Esatto. Nel *Grande Male*, sempre per via di questo mio mescolare le cose, riprendo anche l'alchimia. Io non ne so niente, anche se mio padre in un momento della sua vita ha fatto l'alchimista, aveva un laboratorio nella cantina di casa nostra, e ha provato a fare delle trasmutazioni. A me, da bambino e ancora adesso, piacciono dell'alchimia soprattutto i libri illustrati che ne parlano, perché quelle stampe sono un mondo poetico di personaggi e di elementi affascinante, davvero pre-surrealista. Sono dei quadri incredibili per me, anche inquietanti, e mi piace attingere a quei disegni per il mio lavoro, specie quando affronto questioni che potrebbero sembrare esoteriche. Leggo infatti anche Guénon, ma anche lui, per me, è soprattutto un creatore di immagini fantastiche, poetiche, che non va preso troppo sul serio, come invece fanno i suoi seguaci esoteristi.

A.T.: Mi introduco nel vostro scambio per sottolineare che quello state dicendo è una chiave di accesso non solo a *Signor Civetta*, ma all'universo poetico di David in generale. Il divertimento nel giocare con l'immaginario esoterico, occultistico, per costruire delle storie fantastiche, è evidente nel tuo ultimo lavoro, ma non solo. Il risultato è che nei tuoi libri le cose sono sempre buffe e inquietanti al contempo.

E.D.: Sì, in effetti il personaggio Signor Civetta è divertente, e a sua volta si diverte tantissimo, passa le notti a fare i bagordi, però in un aldilà molto poco cristiano, che non è un inferno, un purgatorio o un paradiso, ed è più vicino agli inferi del mondo classico, un mondo sotterraneo.

D.B.: Certo. Le anime non sono divise tra buone e cattive, tra paradiso e inferno. È un aldilà pre-cristiano, senza punizione, dove i morti vivono, a loro modo; è una cosa un po' paradossale.

A.T.: A dire il vero i morti vivono continuando a fare finta di essere vivi, a ripetere le stesse azioni.

D.B.: In fondo è come nelle visioni di santa Teresa di Avila,⁶ che aveva visto l'aldilà, e quando le

4 Nicolas Camille Flammarion (1842-1925) è stato un astronomo, autore di romanzi scientifici anticipatori della fantascienza, editore e divulgatore scientifico francese.

5 René-Jean-Marie-Joseph Guénon (1886-1951) è stato uno scrittore, filosofo, esoterista, intellettuale francese.

6 Teresa di Avila (1515-1582) è stata una mistica e santa spagnola.



chiedevano notizie rispondeva che era come il nostro mondo, che puzzava e non c'era amore. Siamo sulla stessa linea. Ho fatto dei morti che passano il loro tempo a correre, per fingere di continuare a vivere come prima.

E.D.: Diciamo che il tuo aldilà non risponde a un'idea di giustizia, non è il luogo definitivo dove i conti tornano. Come dicevo, è più legato al modello greco, dalla cui cultura è ripresa anche la figura di Cerbero, come d'altronde il viaggio nel mondo dei morti che modifica la prospettiva sulle cose. Nel *Grande Male* a un certo punto c'è un brevissimo incontro onirico con Anubi, la divinità egizia, che è come se liberasse il protagonista dalla paura, anzi, gli dona letteralmente dei nuovi occhi per guardare il mondo;⁷ qui, in *Signor Civetta*, il viaggio nell'aldilà offre uno sguardo diverso sulla morte.

D.B.: Sì, infatti quando torna nel mondo dei vivi Marie si libera delle sue paure. Anche negli esempi che fai, però, ho mescolato le carte: la morte che dona gli occhi viene da una leggenda ebraica, non egizia; il sogno su Anubi invece è vero, mi è accaduto, e mi ha tolto la paura dei fantasmi, dei mostri che spaventano i bambini. Adirittura mi sono poi reso conto di come la mia mente aveva elaborato quella divinità nel sonno: l'ombra dell'armadio che la luce proiettava sul muro poteva assomigliare alla testa di sciacallo di Anubi, come ho disegnato anche nel fumetto. A quel punto la visione fantastica aveva anche una spiegazione razionale, così il personaggio si chiede: ma adesso che non ho più paura, posso disegnare queste figure incredibili? Possono diventare miei amici? Da quel momento, il mio alter ego nel *Grande Male* cambia prospettiva.

A.T.: Penso che nel *Signor Civetta* l'unica figura forse un po' cristiana sia quella negativa, Cerbero, perché è quello che vuole mantenere la divisione tra il mondo dei vivi e dei morti, che in realtà, nel libro, non risulta così marcata. E ci sono anche trucchi per aggirare i problemi che sorgono nel viaggiare nell'aldilà: Marie è una viva, quindi deve mangiare e dormire, cose che i morti non possono fare, e che permettono a Cerbero di scoprire gli intrusi. Il Signor Civetta insegna però alla donna come non essere individuata, usando degli stratagemmi che le permettono di non essere vista o sentita. A questo proposito è interessante come, alla fine del libro, quando Marie torna nel suo mondo, dice che è felice di poter tornare a sognare liberamente,⁸ senza i trucchi che aveva imparato per poter dormire di nascosto. Quindi la prima gioia che ha Marie nel momento in cui si è finalmente liberata della sua paura è poter sognare. E questa è una dichiarazione poetica potentissima.

D.B.: E appena si riaddormenta sogna di tornare nell'aldilà. E vede una folla di morti, e in mezzo ad essa vede quello che non vorrebbe vedere, cioè tutte le sue amiche morte che l'hanno aiutata nel suo viaggio nell'oltretomba. Non voglio spoilerare tutta

⁷ Cfr. David B., *Il Grande Male*, vol. 1, Bologna, Coconino Press, 2003, p. 24.

⁸ Cfr. David B., *Signor Civetta*, trad. it. Ilaria Conni, Bologna, Sigaretten Edizioni Grafiche, 2025, p. 266.

la storia, ma, vivendo tra i morti, si è fatta un po' di amici. E li ritrova e li saluta nel sogno, che è uno spazio a cavallo tra un mondo e l'altro.

E.D.: In fondo, nel testo che fonda la nostra percezione dei sogni, *L'interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud, si comincia parlando dell'Acheronte, il fiume da attraversare per giungere nell'aldilà; e Carl Gustav Jung parla del "piccolo popolo", quello dei sogni, un'immagine che mi è sempre piaciuta tantissimo. E mi veniva in mente vedendo le tue figure, un piccolo popolo che brulica, chiede, vocifera. Le tue immagini arrivano dove le parole non arrivano, contengono più di quello che le parole riescono a descrivere. In fondo, Daumal nella poesia *Il suffit d'un mot*, in italiano *Basta un'unica parola*, dice che la parola non si spiega con la parola, ma con il silenzio.

D.B.: Sì, lasciar parlare le immagini è una soluzione che ho usato molto nel *Grande Male*, e richiede di scrivere un testo semplice. In francese si chiama anche "scrittura bianca":⁹ l'idea è di dare maggior rilievo alle immagini, facendo in modo che vadano oltre la parola e trascendano ciò che è scritto; è uno dei motivi per cui mi piace fare fumetti, perché posso ottenere effetti diversi muovendomi tra scrittura e disegno. Quest'ultimo mi permette di utilizzare dei simboli - e così torniamo all'esoterismo - e di presentare cose, oggetti, situazioni, senza alcun testo. Quindi mi permette di costruire momenti di silenzio, ma pieni di cose, che raccontano.

A.T.: In *Signor Civetta* questo risulta molto chiaro. Con il disegno riesci a dire, rappresentare e simbolizzare. Diciamo che, in generale, il senso di qualunque fumetto si gioca nel bilanciamento tra il naturalismo e il simbolismo, tra quanto un segno è naturalistico, cioè mimetico di qualcosa, e quanto invece è il simbolo di qualcosa. Nel tuo lavoro, il muoversi tra raffigurazione mimetica e simbolica è continuo: le cose sono le cose stesse, ma significano anche altro, e cambiano nello spazio-tempo della sequenza. E nel mondo dei morti tutto questo risulta amplificato.

D.B.: Vedi, il mondo dei morti per me è un mondo di accumulazione. Se ci pensi, tutti i giorni o tutte le notti ci arrivano notizie di nuovi morti, ma anche di nuove cose morte, di case abbattute, di oggetti dispersi. Per questo ogni giorno arrivano nuove persone e cose nel mio aldilà, che quindi cambia di continuo. E per me è stato un piacere disegnare questo processo, perché amo curare i dettagli; facendo questo libro mi sono sentito come un pesce nell'acqua.

E.D.: Per questo continuo accumularsi di cose, mi è sembrato che tra i tuoi riferimenti ci fosse Alfred Kubin,¹⁰ no? Mi riferisco a *L'altra parte*, in cui ha riusato i disegni che aveva preparato per *Il Golem* di Gustav Meyrink. Penso in particolare all'immenso permanere delle cose che non usiamo più, perché il protagonista quando arriva a

⁹ Dal francese *écriture blanche*, si riferisce a una scrittura oggettiva, spogliata di fronzoli stilistici, effetti drammatici o emozioni soggettive dell'autore.

¹⁰ Alfred Kubin (1877-1959) è stato un artista e scrittore austriaco, noto per le sue immagini surreali.

Perla, dove è ambientato il romanzo, scopre che nella città ci sono solo cose in disuso, vecchie, eppure è come se persistessero, come se avessero una loro insistenza. Mi sembra che questo elemento sia molto presente anche nel tuo lavoro.

D.B.: Sì, è vero, Kubin l'ha scritto un po' prima della Grande guerra, nel 1908, ma racconta un mondo ottocentesco. Tutte le persone sono vestite come nel XIX secolo, da dove hanno importato non solo le loro vecchie cose, ma anche i vecchi sentimenti, con tutti i problemi annessi e connessi, crimini inclusi. Doveva essere una città del piacere e della felicità, invece è molto difficile viverci.

E.D.: Come l'aldilà di *Signor Civetta*?

D.B.: Ma lì non si vive. I morti nei bar, nei ristoranti a bere, sui taxi che corrono, che fanno festa o lavorano, non sono più degli esseri umani. In effetti non fanno nemmeno rumore, perché domina il silenzio.

E.D.: Eppure sono una folla; perché c'è sempre questa folla?

D.B.: È vero, queste anime si affollano e corrono di continuo, ma a ben vedere non fanno nessun rumore perché sono morti: non fanno più niente, fanno solo finta.

A.T.: Eppure ci sono persone vive che desiderano andare in quel mondo, e per riuscirci cercano l'aiuto degli psicopompi, cioè figure mitologiche della tradizione classica, animali che possono essere ad esempio una civetta, un cervo, un cavallo, che guidano i vivi nell'aldilà. In fondo ricordano la figura dello psicopompo di cui parla Jung, cioè la figura interiore che aiuta nella trasformazione. In effetti, Marie nell'attraversare il mondo dei morti diventa diversa. E ammetto che, nonostante si percepiscano e si nominino la tristezza, la non-vita, la ripetizione, tutto quello che abbiamo detto, leggendo questo libro nasce davvero il desiderio di passare almeno un fine settimana - o comunque un po' di tempo - in quell'aldilà. Detto questo, e considerando che le associazioni possibili sono tante, e potremmo continuare ancora a lungo, vorrei tornare su quanto accennavamo all'inizio, e approfondire il ruolo della



poesia di Daumal in questo libro, perché a quanto ho capito la storia nasce dopo che tu hai letto la sua poesia.

D.B.: Mi piace René Daumal, mi piace la sua poesia e mi piacciono anche le immagini scritte che sono in quella poesia, che hanno ispirato le mie, disegnate. La mia storia all'inizio era breve, appena 12 pagine, e si basava su due personaggi estranei a *Il suffit d'un mot*, cioè appunto lo psicopompo e Marie. Poi avevo pensato di sviluppare quel racconto, e ne avevo parlato con la mia compagna dell'epoca, che mi aveva detto: «sarebbe bellissimo, perché io mi sono identificata molto con Marie!» E in effetti mi sono reso conto che, inconsciamente, avevo costruito il personaggio su di lei, anzi era lei! Quindi Marie esisteva, e questo mi ha dato una ragione in più per riprendere la storia. Così ho iniziato a lavorarci, ma le cose vanno diversamente da come le si pianifica: l'ho messa da parte, ho fatto altri lavori, poi l'ho ripresa, cancellato delle pagine, rifatte altre e solo dopo vent'anni sono arrivato a finire il libro. Intanto però la vera Marie è morta. La storia finisce come la poesia di Daumal, con lei che torna a casa, semplicemente torna a casa.

E.D.: La leggo in italiano, *Basta un'unica parola*:

*Nomina, se puoi, la tua ombra, la tua paura
e misurale la circonferenza della testa,
la circonferenza del tuo mondo e se puoi
pronunciala, la parola delle catastrofi,
se osi rompere questo silenzio
tessuto di risa mute – se osi
senza complici far scoppiare la bolla,
lacerare la trama,
da solo, completamente solo, e pianta là i tuoi occhi
e vieni cieco verso la notte,
vieni verso la tua morte che non ti vede,
solo se osi frantumare la notte
pavimentata di pupille morte,
senza complici se osi
da solo venire nudo verso la madre dei morti
nel cuore del suo cuore riposa la tua pupilla
senti che ti chiama: figlio mio,
senti che ti chiama per nome.¹¹*

¹¹ Nel corso della conversazione, la poesia è stata prima letta in francese da David B.: «Nomme si tu peux ton ombre, ta peur / et montre-lui le tour de sa tête, / le tour de ton monde et si tu peux / prononce-le, le mot des catastrophes, / si tu oses rompre ce silence / tissé de rires muets, — si tu oses / sans complices casser la boule, / déchirer la trame, / tout seul, tout seul, et plante là tes yeux / et viens aveugle vers la nuit, / viens vers ta mort qui ne te voit pas, / seul si tu oses rompre la nuit / pavée de prunelles mortes, / sans complices si tu oses / seul venir nu vers la mère des morts – / dans le cœur de son cœur ta prunelle repose – / écoute-la t'appeler: mon enfant, / écoute-la t'appeler par ton nom» (cfr. René Daumal, *Controcielo*, trad. it. Damiano Abeni, Roma, Edizioni Tlon, 2020, pp. 152-155)

A.T.: La parola «catastrofe» torna nel libro, è la parola magica che Marie deve pronunciare quando mangia per non farsi vedere, è uno dei trucchi che il Signor Civetta le insegna, l'altro è togliersi gli occhi per dormire, «pianta là i tuoi occhi», rimanendo appunto «ciechi» «la notte». Poi il silenzio, le risa mute: l'intero mondo di *Signor Civetta* nasce qui, in questo viaggio verso la morte.

D.B.: Sì, ho adattato tutte le immagini di Daumal, a modo mio.

A.T.: Soffermiamoci su questo «a modo mio», perché nel libro emerge anche tantissimo del tuo immaginario, e di altre tue letture. Per gli interni delle case mi è apparsa chiaramente la ripresa di Edward Gorey,¹² così come per i giochi con le lettere delle tavole che aprono le diverse parti del tuo libro.

D.B.: Senz'altro! Gorey l'ho scoperto una prima volta quando ero ragazzo, al liceo, in una rivista internazionale che si chiamava "Graphis",¹³ dove pubblicavano esempi di tutto quello che si faceva nel mondo quanto a illustrazione, grafica, lettering, insomma tutto ciò che riguardava la creazione di un libro. Mi affascinava vedere come potesse essere fatto in tanti modi diversi. C'erano illustratori giapponesi, americani, francesi, da tutto il mondo, ed è lì che ho visto i primi disegni di Gorey. Poi Georges Wolinski, che purtroppo è stato ucciso durante l'attentato alla sede della rivista "Charlie Hebdo",¹⁴ aveva pubblicato una sua storia su un'altra rivista, di cui era direttore: "Charlie Mensuel".¹⁵ I libri di Gorey arrivarono in Francia tardi, ma io ne avevo già comprati durante un viaggio in America. Mi piace soprattutto il modo in cui presenta le sue storie: c'è sempre una prima pagina con il titolo, ma disegnato, così come il suo nome o il sottotitolo che lo accompagna. Ho provato a fare lo stesso per i miei capitoli, sempre a modo mio. E di riprendere anche il suo stile per le case. C'è una sua storia totalmente muta, *The West Wing*, del 1963, in cui si vedono solo dei particolari di un palazzo, degli interni: un corridoio, una camera, un salone, senza nient'altro. Non si vede nessun personaggio, nessun mostro, nessun fantasma, ma fa un'impressione, una paura incredibile.

E.D.: Penso che questo «a modo mio» abbia una componente fantastica molto forte. Mentre parlavi mi veniva in mente un nostro comune amico, Goffredo Fofi,¹⁶ quan-

¹² Edward St. John Gorey (1925-2000) è stato uno scrittore e illustratore statunitense; per ulteriori informazioni cfr. edwardgoreyhouse.org.

¹³ "Graphis" (oggi "Graphis Journal") è una rivista e casa editrice dedicata al design grafico, la pubblicità, la fotografia e l'illustrazione; per ulteriori informazioni cfr. graphis.com.

¹⁴ Georges Wolinski (1934-2015) è stato un giornalista e fumettista francese, morto nell'attentato del 7 gennaio 2015.

¹⁵ "Charlie Mensuel" è stata una rivista di fumetti francese pubblicata dal 1969 al 1986.

¹⁶ Goffredo Fofi (1937-2025) è stato un saggista, giornalista e critico cinematografico, letterario e teatrale italiano.

do raccontava del suo incontro con Luis Buñuel,¹⁷ in cui si era sentito dire: «I francesi non possono essere surrealisti perché sono geometrici anche quando sognano». È una cosa paradossale, diceva: hanno l'*esprit*. Ora, in realtà questo non è del tutto vero. Mi sembrerebbe piuttosto che questa potente immaginazione surrealista - diciamo in senso lato, di cui in fondo anche René Daumal fa parte - nasca proprio come risposta, o forse come tentativo di approfondimento, più che di contrapposizione, rispetto allo spirito illuministico e razionale francese. Si potrebbe forse pensare che tutto quel surrealismo, e anche questo tentativo di indagine del mondo del sogno, del mondo dei morti — questa sorta di “Francia dell’anima” — sia proprio il frutto, e insieme il tentativo di superare, le contrapposizioni tra razionalismo e irrazionalismo, che in Francia, ad esempio, sono sempre state meno marcate che in Italia.

D.B.: Mi sembra però che in Francia abbia sempre prevalso una sorta di positivismo. Anche se, ai margini, tanti scrittori si sono sempre mossi nel territorio del fantastico, penso ad esempio a Guy de Maupassant, che alla fine dell'Ottocento era anche giornalista, scriveva dei racconti in cui parlava della società dell'epoca, di uomini, donne, amori, insomma argomenti comuni, storie realistiche, ma ne scriveva anche di fantastiche, molto belle, alcune delle quali anche sulla sua follia, perché alla fine a causa di una malattia trasmessa sessualmente era diventato pazzo.

E.D.: Non era però un fantastico di evasione.

D.B.: Per nulla: in *L'Horla* raccontava appunto come la follia si rivelasse poco a poco.

Domanda dal pubblico: Volevo fare una domanda sull'ombra di Marie: all'inizio è qualcosa che la spaventa, che prende forme terribili e dalla quale cerca di fuggire; poi diventa uno strumento, funzionale sia per il passaggio nell'altro mondo, sia per il trucco che le permette di mangiare. Continua a modificarsi, anche come valore. Quindi volevo chiedere a David come era nata questa idea, perché mi ha colpito.

D.B.: In Francia, di una persona inquieta si dice che ha paura della sua ombra, così ho trasformato il modo di dire in immagine disegnata e l'ho usata per rappresentare la psicologia di Marie; poi ho esplorato le possibilità di questa raffigurazione, e durante il racconto si scopre che può anche diventare un aiuto, come dicevi tu, ma va nascosta perché i morti non possono averla, quindi può rivelare la presenza di un vivo, allora la si può staccare senza però lasciarla andare. Marie deve imparare a convivere con la sua ombra, con le sue paure. Sul piano del disegno, inoltre, lei è un personaggio in cui domina il bianco, l'ombra è nera e potevo giocare su questo contrasto.

¹⁷ Luis Buñuel (1900-1983) è stato un artista surrealista, regista cinematografico spagnolo; per ulteriori informazioni cfr. Edoardo Bruno, *Buñuel, Luis*, in *Enciclopedia del cinema*, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, 2003, online: [www.treccani.it/enciclopedia/luis-bunuel_\(Enciclopedia-del-Cinema\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/luis-bunuel_(Enciclopedia-del-Cinema)).

A.T.: A un certo punto l'ombra diventa anche un vestito.

D.B.: Sì, esatto, quindi permette di nascondersi, e poi c'è il gioco di parole: i morti sono le ombre...

E.D.: Diventa chiaramente quello che diceva prima Alessio: parti dal disegnare una cosa in sé, poi può diventare un simbolo, o trasformarsi.

D.B.: Infatti l'ombra può diventare una scala, o una tigre... tutto quello che permette il disegno. È il bello nel disegno, si può fare tutto.

Domanda dal pubblico: Sia nel *Signor Civetta* che nel *Grande Male* traspare la passione per gli animali. L'ombra stessa è sostanzialmente un felino con varie zampe, anche se poi cambia forma. Qual è il tuo rapporto con gli animali? Come nasce questa passione?

D.B.: Non lo so, avevamo dei gatti a casa, e sono cresciuto in parte in campagna, dove mio nonno aveva dei galli e dei conigli. Comunque mi piace disegnare gli animali, e fare degli animali umani, degli umani animali, giocare su questa dinamica. È così che ho creato il Signor Civetta, pensando agli animali psicopompi che appaiono più o meno in tutte le civiltà. Ho scelto la civetta perché ha gli occhi grandi e perché è sempre raffigurata sui rami di un albero, dritta come un umano, dal piumaggio che sembra un vestito, una specie di cappotto, con le spalle un po' in su. Aveva un aspetto sia animale che umano, e mi piaceva disegnarlo; poi però un personaggio devo farlo muovere, deve fare dei gesti, non può stare immobile, quindi mi veniva più facile con una civetta creare un uomo che non con un cervo, o un cane, o un gallo.

Domanda dal pubblico: Mi sembra che nel tuo aldilà tutto sia contrapposto al mondo dei vivi, della nostra coscienza abituale, diurna, attraverso il contrasto tra veglia e sonno, tra viventi e morti, tra uomini e animali, tra corpo e ombra. E mi chiedevo se avessi un lettore ideale per questa storia.

D.B.: Quando faccio un libro cerco di dividere il piacere che ho di farlo con i lettori. Quindi non sono una persona che pensa di fare i libri solo per sé. Provo sempre a essere leggibile, anche in una storia che forse non è facile, una storia fantastica, piena di immaginazione, come *Signor Civetta*. Non uso molti riferimenti che il lettore magari non può avere, e comunque chiunque deve poter apprezzare il mio libro senza problemi: tutto è comprensibile, anche per una persona che non conosce la mitologia, che non conosce niente degli psicopompi, della visione greca dell'Aldilà. Poi i lettori per me sono anche una specie di popolo straniero, a volte un po' incomprendibile, specie quando li incontro: certi mi dicono delle cose che mi toccano in profondità, altri fanno dei commenti al mio lavoro che non capisco, magari assurdi. Una volta, in Francia, mentre presentavo il libro *La rivolta di Hopfrog*, che avevo fatto con Christophe Blain, arriva una persona e mi dice: «allora hai fatto un libro con tuo

fratello, quello di cui parli nel *Grande Male*». Mio fratello si chiama Jean-Christophe, e lui pensava che Christophe Blain fosse tipo “Christophe B.”, e quindi fosse mio fratello. Sono quei momenti in cui ti rendi conto che, per quanto tu possa pensare a un lettore ideale, una volta che hai pubblicato il libro ti scappa dalle mani, diventa una lettura di altri, e non puoi obbligare nessuno a leggere nella maniera che vorresti tu.

A.T.: In fondo questo, con i tuoi lavori, avviene anche perché dietro ogni tua storia ci sono milioni di altre storie, miti, leggende, archetipi. Da un lato la storia è quella che è, dall'altro ha una profondità enorme, e per capirla bisogna trovare una chiave di lettura. Ad esempio, noi abbiamo letto la poesia di Daumal e visto quanto sia legata a *Signor Civetta*, ma in realtà il libro si può apprezzare anche senza conoscere quella poesia.

Domanda dal pubblico: Hai lavorato per vent'anni a *Signor Civetta*; mi chiedo se ti fosse mai venuto a noia, o se in certi momenti tu abbia pensato che non fosse più una buona storia, perché in così tanto tempo una persona può cambiare, umanamente e artisticamente.

D.B.: Sì, è vero, ma, come ho detto, quando ho iniziato a scriverla, questa storia era pensata per una persona. C'era quindi un interesse personale, e ci tenevo in modo particolare. Ma esiste anche una vita materiale, con questioni economiche. Considera che volevo pubblicarlo con l'Association,¹⁸ la casa editrice che ho creato con altri disegnatori in Francia, dove però non sono pagato bene. Allora, per guadagnare da vivere, ho fatto anche altri lavori che hanno per forza di cose allungato i tempi. C'è poi un'altra questione, che riguarda il mio modo di lavorare: quando inizio un libro, non ho mai già tutto scritto, una sceneggiatura precisa, o anche un soggetto definito; ho un'idea generale da sviluppare a poco a poco. Tutto ciò di cui abbiamo parlato finora è venuto strada facendo. Ho quindi bisogno di tempo per far decantare le cose, per riflettere su quello che sto raccontando. Non mi stufo mai delle storie, ho solo bisogno di questi momenti per capire cosa aggiungere o togliere. Quando, nei primi tempi, i colleghi dell'Association mi chiedevano del *Signor Civetta*, rispondevo che ci stavo lavorando, che sarebbe stato un libro più o meno di 80 pagine. Poi sono diventate 100, 120, perché aggiungevo delle cose che mi sembravano utili. Alla fine sono arrivato a 250 pagine, e l'editore mi ha detto: «adesso basta, devi finirlo, perché dobbiamo farlo uscire per il Festival di Angoulême». ¹⁹ Così, visto che con altri lavori ero riuscito a guadagnare bene, ho dedicato l'anno scorso al *Signor Civetta* e l'ho portato a termine. E a dire il vero faccio sempre così: adesso sto disegnando un nuovo libro che ho iniziato diversi anni fa, e che continuerò a tratti, perché è il mio modo di lavorare.

¹⁸ L'Association è una casa editrice francese fondata nel 1990 da David B, Killoffer, Mattt Konture, Jean-Christophe Menu, Mokeït, Stanislas e Lewis Trondheim; per ulteriori informazioni cfr. www.lassociation.fr.

¹⁹ Il libro è poi uscito in Francia, per l'Association, nel giugno 2025, in tempo per il festival che si doveva svolgere a gennaio dell'anno successivo, ma l'edizione 2026 è stata poi annullata (cfr. *Il Festival di Angoulême 2026 è stato ufficialmente annullato*, in “Fumettologica”, 1 dicembre 2025, fumettologica.it/2025/12/festival-angouleme-2026-annullato).

Altri disegnatori preparano tutto con precisione su dei quaderni, poi si mettono a disegnare. Io non sono capace, ho sempre bisogno di essere dentro il lavoro, modificandolo. Mentre disegno penso alle pagine successive, a trovare nuove idee per i capitoli che devo scrivere. In generale, conosco l'inizio e la fine della mia storia, devo trovare tutto il resto. Ed è quello che mi spinge ad andare avanti: come posso legare l'inizio alla fine?



Alessio Trabacchini ha lavorato per le case editrici Coniglio Editore, NPE, Castelveccchi, 001 Edizioni e, dal 2020, è editor per Coconino Press - Fandango. Ha collaborato anche con altri editori (Utet Grandi Opere, ComicOut, Edizioni dell'Asino, Lavieri, GRRRžetic) e con riviste tra le quali "Lo Straniero", "Blow Up", "Gli Asini", "Hamelin", "Il Tascabile". È stato co-curatore di BilBOlbul e dal 2018 collabora con il festival Passaggi di Fano. Ha co-curato il volume *I graphic novel da leggere a vent'anni* (Edizioni dell'Asino, 2016) e i cataloghi *Chris Ware. Il palazzo della memoria* (Coconino Press - Fandango, 2016), *Jacovitti. Il teatrino perpetuo* (Coconino Press - Fandango, 2017) e *Jack Kirby. Mostri uomini dei* (Hamelin, 2018).

Emanuele Dattilo è dottore di ricerca in Filosofia presso l'Università di Firenze, con una tesi su Giordano Bruno. Ha trascorso soggiorni di studio a Monaco di Baviera, a Parigi e al Warburg Institute di Londra. Si occupa di questioni relative al panteismo, non solo a livello storico-filosofico ma anche teoretico. Tra le sue pubblicazioni: *Il dio sensibile. Saggio sul panteismo* (Neri Pozza, 2021); *La vita che vive* (Neri Pozza, 2022, tradotto in francese nel 2023, con prefazione di Giorgio Agamben).

David B. nasce nel 1959 a Nîmes. Nel 1985 comincia a lavorare come sceneggiatore e disegnatore per diverse riviste ("Okapi", "À suivre", "Tintin Reporter", "Chic"). Nel 1990 assume un ruolo sempre più centrale nella scena fumettistica, grazie anche alla fondazione della casa editrice L'Association insieme a Jean-Christophe Menu, Lewis Trondheim, Mattt Konture, Patrice Killoffer, Stanislas e Mokeït. La maggior parte dei suoi lavori degli anni Novanta vengono pubblicati sulla rivista "Lapin", e poi raccolti nei volumi *Le Cheval blême* e *Les Incidents de la nuit*. Dal 1996 al 2003 si dedica a *Il grande male*, graphic novel autobiografico che vincerà il premio per la sceneggiatura al Festival d'Angoulême e oggi considerato una pietra miliare del romanzo grafico. Da allora, ha pubblicato numerosi libri per le principali case editrici di fumetto internazionali; in Italia sono usciti *Per gli oscuri sentieri* e *Il re rosa* (BAO Publishing), *Diario italiano*, *Il cavallo pallido* e *Antipodi* (Coconino Press), *La rivolta di Hopfrog e altre storie* con Christophe Blain (Oblomov Edizioni). Il suo ultimo libro, *Signor Cívetta*, è uscito per Sigaretten in occasione di *A occhi aperti* 2025.

Indice dei nomi

- **Abeni Damiano** 85n
- **Adamo Giorgio** 35n
- **Adorno Theodor L.** 32n
- **Aglan-Buttazzi Simone** 33n
- **Agnoletti Enzo Enriques** 35n
- **Aikema Bernard** 19, 20n
- **Aime Marco** 33, 33n
- **Akane Kazuki** 75n
- **Altafini José** 63, 63n, 64
- **Alÿs Francis** 33, 34, 34n
- **Anceschi Luciano** 37, 37n
- **Andrighetto Aurelio** 20n
- **B*MO (pseud. di Bérénice Motaïs de Narbonne)** 7, 69-77
- **Baraghini Marcello** 62, 62n, 68
- **Bazlen Bobi (pseud. di Roberto Bazlen)** 80, 80n
- **Beatles (The)** 20
- **Beauchard Jean-Christophe** 89
- **Benasayag Miguel** 33, 33n
- **Benni Stefano** 64, 64n
- **Black Sabbath** 54, 55
- **Blain Christophe** 88, 89, 91
- **Bonomi Andrea** 27n
- **Bonvi (pseud. di Franco Bonvicini)** 59, 59n
- **Bosch Jheronimus (pseud. di Jeroen Anthoniszoon van Aken)** 19-25, 60, 60n, 65
- **Bowie David** 20
- **Bozzetto Bruno** 65, 65n
- **Breton André** 64, 64n
- **Brown Chester** 76, 76n
- **Bruno Edoardo** 87n
- **Bruno Giordano** 91
- **Bunk Tom** 23
- **Buzzati Dino** 23-25
- **Buñuel Luis** 87, 87n
- **Calvino Italo** 28, 29n, 31, 31n
- **Čapek Karel** 62, 62n
- **Čapek Josef** 62, 63
- **Carminati Chiara** 32, 32n
- **Carpenter John** 22, 23, 25
- **Carter Angela** 67, 67n
- **Casanova Giacomo Girolamo** 60, 60n, 61
- **Cavallone Valeria** 7, 41, 43-44, 47-48, 49-50, 51
- **Checa Cremades Fernando** 19, 20n
- **Collu Gianni** 23n
- **Conni Ilaria** 82n
- **Corsi Lucio** 20
- **Cort Cornelis** 21n
- **Cortelazzo Manlio** 28n, 36n
- **Cortelazzo Michele A.** 28n
- **Cragg Tony** 30
- **Crumb Robert** 20
- **Dagerman Stig** 73n
- **Dallari Marco** 30n
- **Dante Emma** 67, 67n
- **Dattilo Emanuele** 7, 15n, 80-87, 91
- **Daumal René** 79, 79n, 80, 83-86, 89
- **David B. (pseud. di Pierre-François Beauchard)** 7, 14, 14n, 15, 17, 79-90, 91
- **De Bono Edward** 31, 31n
- **de Cervantes Miguel** 60
- **Del Gaudio Ilaria** 8
- **Delbono Roberta** 30n
- **Dell'Aquila Giulia** 24n
- **Desideri Fabrizio** 32n
- **Dewey John** 35, 35n
- **De' Rossignoli Emilio** 61, 61n
- **Dick Philip K.** 59n
- **Dostoevskij Fëdor** 57
- **Dr. John** 20
- **Eco Umberto** 32n, 35n
- **Evangelisti Valerio** 64, 64n
- **Falcioni Rinaldo** 35n
- **Finardi Eugenio** 20
- **Finney Jack** 22
- **Fior Manuele** 41
- **Flammarion Camille** 81, 81n
- **Fleischer Richard** 59n
- **Fofi Goffredo** 51, 68, 86, 86n
- **Fontana Attilio** 57
- **Fossati Emanuele** 62n
- **Fossati Franco** 62n
- **Fossati Vittore** 29, 29n, 30
- **Fraenger Wilhelm** 23, 60, 60n
- **Francucci Cristina** 29n, 30n, 36n
- **Freud Sigmund** 83
- **Gaddini Renata** 35n
- **Garibaldi Giuseppe** 54
- **Gariboldi Antonio** 31n
- **Gaspari Matteo** 7, 69-74, 77
- **Gassman Vittorio** 60n
- **Ghermandi Francesca** 67, 67n
- **Ghirri Luigi** 27, 27n, 30n
- **Giacopini Vittorio** 7, 53, 55-61, 64-67, 68
- **Giovannoni Gustavo** 66
- **Glăveanu Vlad Petre** 31n
- **Gorey Edward** 86, 86n
- **Greco Johnny** 20
- **Guilford Joy Paul** 31, 31n
- **Guénon René** 81, 81n
- **Han Byung-Chul** 33n
- **Hansy Lumen (pseud. di Federico Aiello)** 54, 54n
- **Hosmann Kevin** 20
- **Hurricane (pseud. di Ivan Manuppelli)** 7, 19-25, 53-57, 68
- **Ingold Tim** 27n, 28, 28n
- **Joplin Janis** 20
- **Jung Carl Gustav** 83, 84
- **Kaz (pseud. di Kazimieras Gediminas Prapuolenis)** 59, 59n
- **Killoffer Patrice** 89n, 91
- **Kitō Mohiro** 76n
- **Kouoh Koyo** 28
- **Kubin Alfred** 83, 83n, 84

- **Kubrick Stanley** 57
- **Lennon John** 20
- **Leone Gianni** 30n
- **Lionni Leo** 29, 29n
- **Liu Cixin** 22
- **Liu Joanne** 36n
- **Lucas George** 53n
- **Lucchesini Federica** 7, 41, 42, 44-45, 48-49, 51
- **Luisetti Federico** 32n
- **Madesani Angela** 29n
- **Magrini Liliana** 64n
- **Mangano Igor** 62n
- **Maniglia Beppe (pseud. di Giuseppe Fuggi)** 54, 54n, 55
- **Matsumoto Taiyō** 74, 74n, 75, 76
- **Matteucci Giovanni** 32n
- **Mattt Konture (pseud. di Mathieu Konture)** 89n, 91
- **Matute Ana María** 34, 35n
- **Menu Jean-Christophe** 89n, 91
- **Merleau-Ponty Maurice** 27, 27n
- **Meyrink Gustav (pseud. di Gustav Meyer)** 83
- **Mirò Joan** 37
- **Missana Eleonora** 33n
- **Mokeit (pseud. di Frédéric Van Linden)** 89n, 91
- **Mondrian Piet (pseud. di Pieter Cornelis Mondriaan)** 37
- **Monicelli Mario** 60n
- **Morganti Maria** 31, 31n
- **Morin Edgar** 33n
- **Morton Timothy** 19n
- **Nelson Ray** 22
- **Nussbaum Martha C.** 35, 35n
- **Núñez Raphael E.** 27n
- **Nüssli Lika** 7, 15-16, 41-50, 51
- **Ortese Anna Maria** 67, 67n
- **Osbourne Ozzy (pseud. di John Michael Osbourne)** 54, 54n
- **Paduano Paolo** 35n
- **Panpanya** 74, 74n
- **Pape Lygia** 32-33, 32n
- **Perale Marco** 25n
- **Perec Georges** 30, 30n
- **Piccinini Giordana** 7, 41-44, 46-48, 50, 51
- **Piper Roddy** 22
- **Pirandello Luigi** 55
- **Pontremoli Giuseppe** 32
- **Pooh** 55, 55n
- **Quintavalle Arturo Carlo** 30, 30n
- **Rapa Elena** 67, 67n
- **Reed Lou** 20
- **Residents (The)** 20
- **Sala Giuseppe** 57
- **Salsi Claudio** 20, 20n
- **Santarcangelo Vincenzo** 19n
- **Schmit Gérard** 33, 33n
- **Schulz Charles M.** 59n
- **Schwarzenegger Arnold** 54, 54n
- **Scola Ettore** 59, 60
- **Sebastiani Alberto** 8, 23n
- **Sennett Richard** 33n
- **Sgarro Andrea** 27n
- **Sharman Jim** 20
- **Siegel Don** 22
- **Sinigaglia Alberto** 28
- **Smith Bessie** 20
- **Sorrentino Raffaele** 7, 16-17, 69-71, 73-75, 77
- **Sostegni Dario** 7, 16-17, 69-76, 77
- **Spadoni Silvia** 36, 36n
- **Spampinato Francesco Maria** 41
- **Stanislas (pseud. di Stanislas Barthélémy)** 89n, 91
- **Steinbeck John** 59
- **Sweetser Eve** 27n
- **Tavosanis Mirko** 33n
- **Teresa di Avila** 81-82
- **Tonelli Massimo** 62n
- **Tonetto Fabio** 63, 63n
- **Toni Giacomo** 20
- **Tontardini Ilaria** 41
- **Torre Roberta** 67, 67n
- **Trabacchini Alessio** 7, 79-86, 88-89, 91
- **Trondheim Lewis (pseud. di Laurent Chabosy)** 89n, 91
- **Trotsky Lev** 61
- **Twombly Cy (pseud. di Edwin Parker, Jr.)** 36
- **Ulbar Mariagiorgia** 41, 41n
- **Varrà Emilio** 7, 53-54, 56, 58-59, 62, 65, 67, 68
- **Vassalli Paola** 26n
- **Velati Enzo** 30n
- **Viganò Lorenzo** 23n, 24n
- **Vincino (pseud. di Vincenzo Gallo)** 65, 65n, 68
- **Wells H.G.** 22
- **Winnicott Donald** 35, 35n
- **Wolinski Georges** 86, 86n
- **Zironi Claudia** 54n
- **Zolli Paolo** 28n, 36n

Gli incontri con gli autori si sono svolti a Bologna, al DAS – Dispositivo Arti Sperimentali, nei giorni 22 e 23 novembre 2025 durante la III edizione del festival *A occhi aperti. Disegnare il contemporaneo*.

A cura di Alberto Sebastiani

© 2026

ISBN 9788897745105

Progetto grafico e di copertina: Bianca Maldini

Impaginazione: Michele Febbraio

Gli incontri sono stati organizzati da



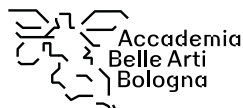
Con il sostegno di



MUSEI NAZIONALI DI BOLOGNA
DIREZIONE REGIONALE MUSEI NAZIONALI E-R



EX CHIESA DI
SAN MATTIA



e i fondi Otto per Mille dell'Istituto Buddista Italiano Soka Gakkai



Main partner



Con il contributo di



fondazione svizzera per la cultura

prchelvetia

Nell'ambito di



