

<https://doi.org/10.7393/LION-123>

## **I barbari contagiosi di Manuele Fior**

**Derive e frontiere. Scorribande nella lingua e nei linguaggi di fumetto e fantascienza**

di **Alberto Sebastiani**

Cesenate, classe 1975, Manuele Fior ha vissuto a Venezia, Berlino, Oslo e Parigi, e in circa vent'anni di carriera ha avuto riconoscimenti internazionali dal premio Micheluzzi al Fauve d'Or di Angoulême. Illustratore e fumettista, ha pubblicato a oggi diversi volumi tradotti in più lingue, tra cui *Rosso oltremare* (Coconino press 2006, di seguito RO), riscrittura del mito di Icaro; *La signorina Else* (Coconino press 2009, SE), adattamento della novella di Arthur Schnitzler, il romanzo d'amore *Cinquemila chilometri al secondo* (Coconino Press 2010, CC), *L'Intervista* sull'arrivo degli alieni (Coconino Press 2013, Oblomov 2019, LI), il viaggio fantastico nella pittura francese moderna *Le variazioni d'Orsay* (Coconino Press 2015, VO), i racconti di *I giorni della merla* (Coconino press 2016, GM), l'avventura postapocalittica *Celestia* (Oblomov 2020, 2 voll., C1 e C2), cui aggiungiamo l'art book *L'ora dei miraggi* (Oblomov 2017).

### **Piani temporali e narrativi**

Nelle storie a fumetti possono capitare ibridazioni con la storia illustrata quando la voce off negli spazi bianchi introduce o ricorda quanto raffigurato dal solo disegno o in una vignetta con scambi dialogici (es. GM: 41-54). Ciò è legato a un aspetto caratteristico della narrazione di Fior, che si articola di solito su più piani temporali e narrativi, distinti cromaticamente e a volte graficamente: si alternano, interconnessi, luoghi diversi ed eventi lontani nello spazio e nel tempo, o in dimensioni oniriche. Lo slittamento tra i piani è ricorrente, i personaggi possono attraversarli per magia, avvertendo una *corrispondenza* o *somiglianza* (RO: 106, 107), o per *telepatia* o *presentimenti* (SE: 26, 28), o ancora attraverso sogni o visioni. In VO, ad es., la guardasala si addormenta ed entra in relazione coi dipinti di Rousseau, mentre altri prendono vita e dalla loro animazione si aprono squarci narrativi: l'esposizione degli Intransigenti, aneddoti biografici di artisti come Degas o Ingres.

### **Dialogo con l'arte**

Il dialogo con l'arte è pressoché continuo, con citazioni di dipinti e imitazioni di stili pittorici (es. la Secessione viennese in SE). Ne derivano pastiche, espressione grafica dell'intertestualità che caratterizza molte storie di Fior, in cui si rincorrono anche citazioni e allusioni dei maestri dell'architettura e del cinema (Hamelin 2014, Sebastiani 2014: 69-93), dialoghi interni con raffigurazioni dei libri precedenti (Salomone che legge CC in CE2: 69), riproduzioni di scene di

cartoni animati come *La spada nella roccia* (CC: 45-46) e riprese di versi di canzone come *Via con me* di Paolo Conte (GM: 29) che offrono elementi di riflessione ai personaggi e interagiscono con la storia principale.

## Luoghi e lingue

Fior ambienta le sue storie da Oslo all'Egitto, tra Francia, Germania, Italia, e le ambientazioni internazionali agevolano un plurilinguismo con battute o scambi in svedese, inglese e arabo in CC, francese in VO e GM, tedesco in GM, ma anche imitazioni di dialetti, quelli del nord est italiano parlati dai delinquenti che rapinano la casa del protagonista (es. «El ga dito di non fargli massa mal» LI: 60-63), o del Meridione, come i passanti con cui interloquisce Boecklin («freschett' a mattin' dotto'» GM: 43). Al netto di questi occasionali inserti, la lingua dei fumetti di Fior è un italiano standard per il sistema verbale con elementi neostandard per il sistema pronominale (ma appare «immagini di staccarsi da esso» nelle fraseologie di una seduta di ipnosi, LI: 44). La sintassi è prevalentemente paratattica, presenta costruzioni marcate ed occasionali usi polivalenti del *che* per imitazione del parlato. Analogamente nelle tavole prevale l'uso di griglie regolari e, a seconda della narrazione, con vignette contornate in RO, o individuate da una massa cromatica dai margini lineari (VO, LI) o stondate (SE), e rare *splash pages*. Come di norma nel fumetto, per imitare la fonetica si ricorre all'alterazione morfologica («luuunga ispirazione» LI: 52) o al lettering, ad es. con la separazione dei fonemi in più balloon per esprimere perentorietà (CE2: 103-104), o intervenendo sulle parole, con un segno seghettato per rendere una voce stridula (CCS: 11) o unendole con trattini per indicare che sono scandite (GM: 66). Le soluzioni grafiche sono inoltre funzionali a visualizzare la perdita di sensi, con l'alterazione della linearità della scrittura (CE2: 96, 99). Un uso particolare si riscontra infine in CE1, per dei *déjà-vu*: il personaggio Pierrot, infatti, risente nella sua testa frasi già ascoltate, che il lettore vede apparire in balloon incompleti, tagliati, riportati a margine delle vignette, con enunciati privi di alcuni elementi lessicali e/o mancanti di fonemi iniziali o finali («on si vista» CE1: 35 < «non si è vista.» CE1: 11; «razie essere enuto.» CE1: 36 < «grazie per essere venuto.» CE1: 17).

## Poco gergo

Le scelte lessicali, eccetto in CE, non sono particolarmente caratterizzanti: vi si ritrova un dizionario di uso comune e, anche se molti personaggi sono giovani, sono rare le espressioni gergali (*segare* per *bocciare* CC: 13) e volgari (*crepare* GM: 79), così come il turpiloquio, che è usato anche dagli adulti e può dare adito a eufemistici e autoironici giochi di parole (quando Damiano teme di essere arrestato ed è nei giorni della merla, commenta: «già, della merla fino al collo» GM: 60), o essere enfatizzato da forme aferetiche («'sti stronzi / vi fotto tutti» GM: 79, «tutte 'ste balle» LI: 69). Anche i tecnicismi hanno poche occorrenze, sono quasi colore: di ambito psichiatrico («depressione melanconica con idee ipocondriache» GM: 35; «ospitalizzata da tre giorni, tratti psicotici, episodi sporadici di allucinazione elementare», «episodio di contro-transfer» LI: 31, 67) o medico («le sezioni T2 non mostrano anomalie né conflitti neurovascolari» LI: 34) tra colleghi o coi

pazienti, sulla lavorazione del marmo in una cava («spazzolato, bocciardato, fiammato, levigato a flex» GM: 63).

## **Il perturbante del fantastico**

La scarsa presenza di un lessico tecnico o specialistico si riscontra anche in CC, LI e CE, ambientati nel futuro. L'immaginario fantascientifico è costruito senza lingua della scienza (si insiste invece sulla *telepatia* come caratteristica del futuro: GM: 82; LI: 38, 74; CE1: 21), perché il perturbante del fantastico prevarica lo scientifico della fanta-scienza. Il futuro viene infatti mostrato attraverso alterazioni della nostra quotidianità. In ambienti comuni, città o campagna, esterni o interni, entrano con discrezione alcuni elementi tecnologici, stranianti, come i taxi o le automobili *teleguidate* nel finale di CC, in GM: 57 e LI: 29, 88, e *l'auto a energia solare* in CE1: 136-7. Il lettore è così costretto a chiedersi: in che anno siamo? In effetti, ciò è volutamente taciuto da Fior. Solo in LI, nell'intervista finale alla protagonista del romanzo, molto successiva agli eventi raccontati, scopriamo che Dora F. («fondatrice del pensiero telepatico moderno, membro onorario della Nuova convenzione, direttrice del Centro di comunicazioni interplanetarie e curatrice dell'Archivio decriptato» LI: 153) ha ormai 130 anni, e parla del 2048 come anno degli *avvistamenti*, cioè le apparizioni degli alieni (LI: 154). È l'unica occasione in cui è riportata una data nel futuro, ma il lettore non sa in che anno sia enunciata.

## **Giovani e codici**

Ci sono poi variazioni fisiche e culturali: tra le prime, ad es., il marmo acquisisce leggerezza a determinate condizioni scientificamente inspiegabili dopo gli avvistamenti (GM: 76); tra le seconde, i giovani aderiscono alla «nuova convenzione», che si basa sul «principio di non esclusività emotiva e sessuale» (LI: 36, 69), fanno discorsi non dissimili dalle comunità poliamore (Grandi Pes 2018, Fusi 2015, Easton Hardy 2014), e indossano indumenti che riproducono le forme con cui comunicavano gli alieni («è una specie di codice. Una sequenza di simboli geometrici. Si vedono molto meglio al buio / dei segnali luminosi. Scendono dall'alto fino a toccare il suolo e scomparire» LI: 49; per la raffigurazione LI: 16-21). Ci sono poi riferimenti storici alternativi, come *moti* avvenuti nel passato recente in LI, che hanno portato all'abbandono del centro cittadino, di cui si sta attuando il *programma di ripopolamento*, protetto dalla *chiusura della cinta* entro le 22 (LI: 40, 77), in una situazione che evoca certe attuali politiche urbanistiche di gentrificazione. E soprattutto un evento politico mai chiarito: la *disunificazione*, che, leggiamo, «deve essere vista sotto la luce di una rinascita delle autonomie locali» (LI: 84).

## **Celestia**

Dora è una delle poche elette con cui comunicano gli alieni, e dopo LI la ritroviamo in CE. Non siamo però di fronte a un sequel, semplicemente riappare il personaggio che ha origine in LI, così

come la genesi della scena della lettera di Lucy a Piero in CC è in quella a Gianmaria in *Cartolina da Oslo* del 2007 (GM: 21-24). Non conosciamo la distanza temporale, in quanto Dora è in CE ancora giovane, non l'anziana del finale di LI. L'ambientazione cambia, sempre il Nord-est ma è Venezia, o almeno una particolare Venezia quasi disabitata. L'ambiguità è parte del perturbante: il lettore sa che è avvenuto qualcosa, ma non c'entrano gli alieni, né la disunificazione. Leggiamo infatti in apertura: «La grande invasione / è arrivata dal mare. // È risalita da nord, / lungo la terraferma. // Molti sono fuggiti, alcuni / hanno trovato rifugio su una / piccola isola della laguna. // Un'isola di pietra / costruita sull'acqua / più di mille anni fa. // Il suo nome è Celestia» (CE1: 7).

## **Un'altra Venezia**

Il latinismo *Celestia* evoca cose e corpi celesti e, per rimanere in tema, è il nome di un software per viaggiare nelle stelle, ma anche di un luogo fisico, ovvero il *campo de la Celestia* (citato in CE2: 122), a Venezia, e di un suo edificio religioso, la chiesa demolita di Santa Maria Assunta in Cielo, ovvero Santa Maria Celeste, detta dal popolo *Celestia*. Celestia è una Venezia fantastica che evoca Corto Maltese (Fiamma 2020), isolata dal resto del mondo, in cui esistono edifici progettati e mai realizzati (Pallavicini 2020) e vivono poche persone in maschera (come nel famoso carnevale), alcune delle quali sono telepati radunati come X-men attorno a un certo professor Vivaldi (Tonfoni 2019). Inoltre, nel testo abbiamo un riferimento storico inventato: la «grande invasione», che riprende la leggenda sulla fondazione di Venezia all'arrivo degli Unni o dei Longobardi, ma rovesciandola, nel tempo e nello spazio, perché siamo nel futuro e i “barbari” arrivano da Sud.

## **I segni della telepatia**

In questo contesto si muovono i due protagonisti, entrambi telepati, ovvero la fuggiasca Dora, che non vuole tornare nel gruppo con il professore, e Pierrot, solitario, appassionato di libri, figlio di Vivaldi. È detto anche il poeta e si maschera con la lacrima, coerente con l'onomastica. La sua voce introduce un'innovazione stilistica nella scrittura di Fior: i versi, individuati soprattutto da rime e assonanze nella scrittura e dalla separazione in balloon nella grafica. Appaiono mimetizzati, in pensieri divisi in balloon («Latitante / rondinella riluttante / misteriosa assente» CE1: 11), negli scambi telepatici delle parole d'ordine («il cane abbaia / la carovana passa»; «pallido fiore febbricitante / fragile lampo distante» CE1: 12), nelle battute ironiche o aforistiche: «e l'acqua per terra / mi sono sognato anche quella?» (CE1: 16); «Ecco infine la ragione della mia convocazione» (CE1: 18); «Tira dritto non ti fermare... / ...guai a diventare sentimentale» (CE1: 32). Il ritmo è evidenziato dai balloon, uno per verso, compresenti nella singola vignetta o in successione nella sequenza, o pausati da vignette mute. Separandoli ad es. con una barra diagonale, e usando la doppia – equivalente all'inserimento di una riga bianca in poesia – per la vignetta silenziosa, abbiamo: «Sordo come il passo sul selciato. / Duro. // Il cuore arido... // è sempre più puro» (CE1: 33-34, con una significativa concentrazione di figure retoriche).

## **La profezia di Pierrot**

In particolare, centrale per la narrazione è la poesia di Pierrot recitata come profezia (anzi, «presagio») nel primo volume e nel secondo durante la sua attuazione: «Quando il buio sale[ → viene] nel campo / i vampiri si stringono al capezzale / [ → //] ti strozzano sul ramo del pino / [ → //] nell'ora in cui l'aria si ferma... / sospeso su un muro di marmo... / un peso sul filo del tempo / una voce mi implora dal fondo / [ → //] ma io / non sento la fine / salire dall'acqua fin dentro le vene / per portarti via, [ → /] unica cosa bella, / [ → //] tenera rondinella / [ → //] non fiato sul morto! / [ → //] Resto. / [ → //] Prima che il silenzio lo aiuti» (CE1: 25-26). La seconda enunciazione vede delle varianti lessicali e nella distribuzione del testo, segnalate tra parentesi quadra, ma anche nella punteggiatura, che cade. Sono versi di lunghezza variabile, con una sola rima, più assonanze e numerose allitterazioni. Testimoniano un'attenzione alla lingua che in CE è più evidente che altrove, tanto che anche altri personaggi hanno caratterizzazioni specifiche, come il cattivo ferito da Pierrot, che parla un italiano stentato reso da una scrittura ricca di errori: «perché miai fatto male? / perche ofatto sgambeto a la serva / ma non estato io... / e il capo di dice cosa facere...» (CE1: 85). La banda dei cattivi, inoltre, parla in dialetto, come in LI (CE1: 88).

## Dal Sud la rinascita

Fuori da Celestia si ritiene non sia rimasto nessuno (CE1: 99), e quando Dora e Pierrot abbandonano l'isola scoprono l'esistenza di un sistema di fortificazione lagunare (CE1: 125), con «castelli» per difendere Venezia dalla *grande invasione*, analoghi alla cinta muraria per il centro in LI. Di fatto, i lagunari si erano chiusi dentro, facendo anche saltare il ponte che collega la città alla terraferma, ma ormai si è persa memoria dei «castelli» come dell'*invasione*. La chiusura, l'isolamento, impedisce ai superstiti di scoprire che fuori dai confini esiste un mondo che sta rinascendo e di cui sono il motore i bambini, un insieme multietnico dotato di forti poteri telepatici. In CE2 si racconta questo viaggio di scoperta, aperto in epigrafe da alcuni versi di *Profezia* di Pasolini (1964): «[...] e prima di giungere a Parigi / per insegnare la gioia di vivere, / prima di giungere a Londra / per insegnare ad essere liberi, / prima di giungere a New York, / per insegnare come si è fratelli / - distruggeranno Roma / e sulle sue rovine / deporranno il germe / della Storia Antica» (CE2: 5). Sono coloro che arrivano dal Sud, dalle coste meridionali del Mediterraneo, guidati da Alì dagli occhi azzurri, minaccia ma anche ultima speranza di cambiare per la borghesia (Bazzocchi 2015).

## Invasioni o migrazioni?

È attraverso *Profezia* che comprendiamo il testo iniziale su Celestia. Nel primo volume si allude spesso all'*invasione* (CE1: 7, 92, 125, 138), ma nel secondo ne abbiamo la descrizione: «erano milioni / hanno travolto tutto quello che c'era sul loro cammino... / e non sono mai tornati indietro» (CE2: 66), così come *Profezia* avverte che «a milioni, vestiti di stracci» sbarcheranno e «Da Crotone o Palmi saliranno / a Napoli, e da lì a Barcellona, / a Salonicco e a Marsiglia, / nelle Città della Malavita» e «- usciranno da sotto la terra per uccidere — / usciranno dal fondo del mare per aggredire» poi «andranno su come zingari / verso nord-ovest». L'*invasione* di cui si parla in CE

arriva dal mare, come i migranti del Sud del mondo, rispetto ai quali si parla oggi di “invasione”, anche “percepita”. A *invasione* poi, anche per l’allusione alla fondazione di Venezia, si collegano i *barbari*, coloro che invadono, per quanto sia questione di prospettive: Migliorini (1948) ricordava che nei manuali scolastici di storia tedeschi non si parla come in quelli italiani di *invasioni barbariche*, ma di *migrazioni di popoli*. La paura però resta. La parola *barbari*, mai usata da Fior, è il convitato di pietra a cui si pensa leggendo *grande invasione*. *Barbaro* è colui che balbetta, lo *straniero* che appartiene a una *civiltà primitiva, arretrata*, è per estensione una *persona ignorante, rozza*, oppure *feroce, crudele* ([Treccani](#)), *violento* ([Disc](#)), un termine di alto uso ([Gradi](#)), anche come aggettivo (es. *barbaro omicidio*, ma ricordiamo anche *Barbaro dominio* di Paolo Monelli, 1933, che affrontava i forestierismi “invasori” della lingua italiana). Ha un valore spregiativo ([GDLI](#)) nei confronti del destinatario (e in quanto tale De Mauro 2016 la inserisce tra le parole per ferire), e rimanda a situazioni negative, come risulta evidente dalle costellazioni di parole che attiva nel [Dizionario analogico visuale](#).

## Chi viene da fuori

Se però leggiamo la rete tematica a cui si lega *barbaro* nel *Dizionario dei temi letterari*, troviamo accanto ai riferimenti storici (Grecia, Italia, Medioevo, Roma), termini che rimandano al conflitto (battaglia, schiavo, schiavitù), alle masse (folla, moltitudine), al disprezzo (selvaggio) e alla contrapposizione geografica (Settentrione/Meridione), ma anche alla fascinazione (esotismo). È l’ambiguità dello/a *straniero/a*, altro tema correlato, che nei testi letterari ritorna secondo uno schema di contrapposizioni rigide e ideologiche, in cui però può apparire tanto in negativo, come pericolo, quanto come colui che «viene da fuori e porta novità e cambiamento» (Ceserani 2007: 2383). È il *barbaro* di *Profezia*, termine a cui Pasolini non attribuisce mai un significato negativo (Fusillo 1994, Sebastiani 2016), ed è presente anche ad es. nella lettera del 1947 di Don Milani a Carlo Weiss, spaventato dal comunismo, al quale il sacerdote ricorda che, come ai tempi delle invasioni barbariche «sembrava la fine», anche oggi «vengono giù dei barbari e travolgeranno certo mille belle cose e istituzioni», ma non è detto che sia un male (Don Milani 2017: 110).

## Nella lingua della politica

Tale doppia connotazione è oggi evidente in ambito politico e sociale. Se osserviamo i discorsi parlamentari, grazie alla banca dati “Parola di leader”, scopriamo che ci sono [23](#) occorrenze per la forma singolare, [17](#) per il plurale, tra il 1950 e il 2011, a partire da Togliatti che usa l’aggettivo in riferimento a *regime*, fino a Di Pietro per definire certi istinti biasimevoli. Sono decisamente poche, e notiamo che occorre in un solo caso, nel 2010, come insulto per gli avversari politici: *barbari padani* rivolto ai leghisti da [Di Pietro](#). A ben vedere, non risulta una parola particolarmente usata nemmeno negli anni della contestazione, ad es. nelle riviste della sinistra extraparlamentare, per le quali la *barbarie* è del sistema da abbattere (la *barbarie capitalista*, Violi 1977: 60). E non è lemmatizzata nel repertorio del Pentapartito (Richini et al. 1987), né ovviamente nel glossario dei neologismi della politica degli anni novanta (Dall’Anna Lala 2004), per quanto riemerge proprio in quel periodo: interrogando infatti il corpus di “la Repubblica”, e limitando la ricerca alla situazione

italiana (perché *barbaro* era nel 1984 il governo inglese per [Gheddafi](#), a sua volta ritenuto tale da [Reagan](#) nel 1986), scopriamo che, nel dibattito interno sul ruolo politico della Chiesa, per [Baget Bozzo](#) il cardinale Siri considerava Wojtila un *barbaro* (1985), ma solo a partire dal decennio successivo vediamo che [Pirani](#) usa il termine contro il ministro Formica, reo di voler smantellare una legge a tutela del patrimonio architettonico (1991), mentre diventano *barbaro* l'ideologo della Lega Nord Miglio per "[L'Osservatore romano](#)" (1993), *nuovi barbari* i musulmani per Bossi – a cui rispondono con ironia [Tahar Ben Jelloun](#) e con preoccupazione la [Comunità islamica](#) (1993) – e i meridionali per il deputato leghista [Bambo](#) (1997). Da allora l'uso del termine riguarda prevalentemente (e paradossalmente) entrambe queste due figure: i leghisti (come abbiamo visto anche in Di Pietro) e gli stranieri (i meridionali non più da quando la Lega da federalista diventa nazionalista, o sovranista). Ai primi è dedicato *L'anno dei barbari*, il libro di [Pansa](#) (1993), e *barbaro* è usato per [Maroni](#), [Bossi](#) (1994), mentre [Fini](#) lo usa per definire il popolo «che dimentica il dovere di accogliere i profughi» (1997), ma rientra a sua volta nel novero se nel LIS troviamo l'articolo di [Pintor](#) del 1999 in cui parla di «ingresso dei barbari a palazzo D'Accursio» in riferimento alla vittoria del centrodestra a Bologna con il sindaco Guazzaloca. *Nuovi barbari* saranno ancora i leghisti di Salvini per [Beppe Grillo](#), dopo la rottura dell'alleanza di governo (2019), ma entrambi erano stati chiamati alla stessa maniera nell'appello alle forze progressiste da [Mancuso](#) e nella riflessione sulla necessità di «romanizzare dei barbari» di [Orsina](#) (2018), che [Maran](#) riprenderà per l'alleanza tra Pd e M5S (2020). Invece gli stranieri, specie i migranti, o peggio i *clandestini* (Baldi Savoia 2009: 151), se non sono sempre chiamati *barbari* sono comunque raccontati con formule iperboliche come *orda* o *invasione* che li evocano (Faloppa 2011: 67, Orru 2013), ancora nel 2020: «l'orda dei selvaggi imperversanti e incontenibili» ([Feltri](#)).

## Barbari e mutanti

*Barbaro* negli ultimi trent'anni è quindi diventato un insulto piuttosto diffuso, anche in relazione alla modificazione della comunicazione politica che ha sdoganato l'aggressività verbale (Cortelazzo 2017: 101-105), ma prendiamo atto del suo rovesciamento in positivo se proprio Maroni, con il giornalista Brambilla, firma nel 2012 il libro *Il mio Nord. Il sogno dei nuovi barbari*. Lo stesso avviene in ambito sociale quando nel 2006 Baricco pubblica *I barbari*, prima in trenta puntate da maggio a ottobre su "la Repubblica", poi in volume per "La biblioteca di Repubblica" e, col titolo *I barbari. Saggio sulla mutazione*, per Feltrinelli. Non sono i migranti, né i leghisti o i grillini, e il termine non ha un'accezione negativa. Sono i giovani che stanno trasformando la società, e non è la consueta e generazionale «lotta per controllare i nodi strategici», perché è un cambiamento radicale: «stanno cambiando la mappa» (Baricco 2006: 12). Usa un'immagine fantascientifica e fumettistica: li definisce *mutanti*. Sono cresciuti in un mondo tecnologicamente e mediaticamente avanzato e hanno sviluppato una nuova idea di esperienza, sono «una nuova civiltà» (p. 129) che ha abbandonato la profondità per la superficialità e fa "surfing", cioè «insegue il senso là dove è vivo e in superficie» (p. 158). Nel 2010, ma immaginando di scrivere dal 2026, torna sull'argomento su "Wired" (n. 19, settembre, pp. 48-51, in anteprima il 26 agosto su "la Repubblica"), e insiste sulla scomparsa della dimensione della *profondità*, della ricerca del *senso ultimo e profondo delle cose*. Tutti noi, dice Baricco dal 2026, siamo diventati dei barbari, e non abbiamo abolito il senso, lo abbiamo ritrovato in superficie, per cui la *superficialità* è diventata il *luogo del senso*. Una lettura che suscita ampio dibattito, specie in uno scambio con [Scalfari](#), che replica il 2 settembre e a cui

[Baricco](#) risponde il 21, distinguendo tra *barbaro* (colui che sanno innovare) e *imbarbarito* (chi rifiuta o subisce passivamente i barbari) e spiegando che con *superficialità* individua una dimensione ancora non definibile, ma che esisterebbe e che non va considerata negativamente.

## **Fior e gli echi pasoliniani**

Quando Fior parla dell'*invasione*, la parola permette di “surfare” su tutto ciò che abbiamo detto finora, cogliendo il senso di *barbari* tra negativo e positivo. Nel fumetto gli adulti a Venezia e nell'entroterra parlano dell'orrore dell'*invasione*, evocando i *barbari*, e sono chiusi, individualisti, invidiosi, solitari, tonti, rozzi. Sono nel buio postapocalittico, ma sono anche gli *imbarbariti* di Baricco, la decadenza, nella città decadente per antonomasia, Venezia. I bambini nell'entroterra invece aiutano gli adulti superstiti, ne sono i badanti, e stanno costruendo un mondo nuovo, solidale. Sono il postapocalittico in positivo. Sono i *nuovi barbari* di Baricco, forse, ma non hanno bisogno della tecnologia, hanno una forza incomparabile e “naturale”, la telepatia. Non hanno paura, guardano avanti. Sono una voce corale, vivono in un *nido* (CE2: 52) e parlano al futuro con echi pasoliniani: «il mio nome è bambino. / Ma nel futuro mi chiameranno uomo. / E poi con altri nomi, alcuni dei quali non sono stati ancora inventati. / Una lingua dimenticata, / da questi castelli si diffonderà sulla terraferma. / Da Celestia ad Albireo, a Merope fino a Gala... / E dalle sue mura ancora più lontano. / Fino a disperdersi nell'aria. / Come un suono antico. / Un canto del mattino» (CE2: 54-55). Sono quindi, come in una sintesi, anche il seme di *Profezia*. Il frutto dei *barbari*, stranieri, in positivo.

## **Oltre il ponte**

Pierrot e Dora li incontrano. Sono usciti da Celestia, hanno infranto il progetto dei padri, del prof. Vivaldi, il piano per far saltare il ponte: «volevamo tagliare il collegamento tra la terraferma e l'isola, per proteggerla dall'invasione / La grande invasione» (CE1: 92). Pierrot e Dora sono l'infrazione, la disobbedienza che insegue un desiderio diverso. Sono anche loro *nuovi barbari*, non hanno un progetto, non sanno cosa li aspetta, ma agiscono e cercano nell'esperienza il senso, cercando il futuro. Ecco allora svelata la poesia, o filastrocca, che Pierrot improvvisa in vista del “castello rosa” che incontra appena tocca terraferma. Esprime un'infantile gioia per la scoperta di un nuovo mondo: «non sei obbligata a seguirmi! / Vai dove ti pare, fai quello che vuoi. / Ognuno si occupa dei problemi suoi! / Siamo già in troppi in questa laguna / e mi è ormai chiaro che porti sfortuna! / Ma se anche tu senti un vuoto incipiente / più o meno là dove si trova il ventre / vieni con me a cercare qualcosa / entriamo in questo castello rosa» (CE1: 120-121). Pierrot e Dora entrano, e così escono dalla condizione di *imbarbariti*. E sono “contagiosi”, perché anche il vecchio Vivaldi alla fine cede, e dirà: «Voglio vedere come è fuori» (CE2: 136).

## **Bibliografia**

- Baldi B., Savoia L.M. (2009), *Metafora e ideologia nel linguaggio politico*, in “Lingua italiana d’oggi”, VI, Roma, Bulzoni, pp. 119-165
- Baricco A. (2006), *I barbari*, ill. di Gipi, Roma, La Biblioteca di Repubblica
- Bazzocchi M.A. (2015), [Poesia. Profezia](#), in “Doppiozero”, 26 settembre
- Ceserani R. (2007), *Straniero, straniera*, in *Dizionario dei temi letterari. III*, a cura di R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, Torino, Utet, pp. 2382-2391
- Cortelazzo M.A. (2016), *Il linguaggio della politica. Conoscere e usare una lingua formidabile*, Roma, Gruppo editoriale l’Espresso
- Dall’Anna M.V., Lala P. (2004), *Mi consenta un girotondo. Lingua e lessico nella Seconda Repubblica*, Galatina, Congedo
- De Mauro T. (2016), [Le parole per ferire](#), in “Internazionale”, 27 settembre
- Don Milani L. (2017), *Tutte le opere. II*, a cura di F. Ruoizzi e di A. Carfora, V. Oldano, S. Tanzarella, Milano, Mondadori
- Easton D., Hardy J. (2014), *La zoccola etica. Guida pratica al poliamore, alle relazioni aperte e altre avventure*, Bologna, Odoya
- Faloppa F. (2011), *Razzisti a parole (per tacer dei fatti)*, Roma-Bari, Laterza
- Fiamma A. (2020), [“Celestia”, che sbircia oltre le solite mura](#), in “Fumettologica”, 23 marzo
- Fusi C. (2015), *Amori snodati. Guida alle relazioni non convenzionali*, Bologna, Odoya
- Fusillo M. (1994), «Credo nelle chiacchiere dei barbari». *Il tema della barbarie in Elsa Morante e in Pier Paolo Pasolini*, in “Studi Novecenteschi”, vol. 21, n. 47/48 (giugno dicembre), pp. 97-129
- Grandi E., Pes L. (2018), *Più cuori e una capanna. Il poliamore come istituzione*, Torino, Giappichelli
- Hamelin (2014), *Intervista su L’intervista. Conversazione con Manuele Fior*, Bologna, Tipografia Iinnerio
- Migliorini B. (1948), *Lingua e cultura*, Roma, Tumminelli
- Orrù P. (2013). *Il partito dell’amore e il partito dell’odio. Analisi linguistica del conflitto politico nell’Italia della Seconda Repubblica*, in “Letterature Straniere &”, Quaderni della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell’Università degli Studi di Cagliari, 14, pp. 233-262
- Pallavicini R., [L’architettura in “Celestia” di Manuele Fior](#), in “Fumettologica”, 8 gennaio
- Richini C. et al. (a cura di) (1987), *Parole paroline parolacce. Vocabolario del Pentapartito*, Roma, l’Unità
- Sebastiani A. (a cura di) (2014), *Crocicchi. Autori e ricerca. Nuove conversazioni a vignetta #2. Incontri con Anouk Ricard, Volker Pfüller, Icinori, Manuele Fior e Paolo Bacilieri*, Bologna, I libri di Emil
- Sebastiani A. (2016), *La metamorfosi del “ciuffo”. Una parola chiave tra Casarsa e Roma*, in *Pasolini e le periferie del mondo*, a cura di P. Martino e C. Verbaro, Pisa, ETS, pp. 75-94

Tonfoni V. (2019), *Celestia d'oro nella laguna*, in “Il manifesto”, 16 novembre

Violi P. (1977), *I giornali dell'estrema sinistra*, Milano, Garzanti

© Istituto della Enciclopedia Italiana - Riproduzione riservata