

Titolo: *InterArtes*

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

Direzione: Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

Comitato di direzione

Gianni Canova, Mauro Ceruti, Paolo Proietti,
Giovanna Rocca, Vincenzo Trione

Comitato editoriale

Maria Cristina Assumma; Matteo Bittanti;
Mara Logaldo; Stefano Lombardi Vallauri;
Marta Muscariello

Comitato scientifico

Daniele Agiman (Conservatorio Giuseppe Verdi Milano); Maurizio Ascari (Università di Bologna); Sergio Raúl Arroyo García (Già Direttore Generale del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Claude Cazalé Bérard (Université Paris X); Gabor Dobo (Università di Budapest); Felice Gambin (Università di Verona); Maria Teresa Giaveri (Accademia delle Scienze di Torino); Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna); Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli); Rizwan Kahn (AMU University, Aligarh); Anna Lazzarini (Università di Bergamo); Massimo Lucarelli (Université de Caen); Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid); Luiz Martínez-Falero (Universidad Complutense de Madrid); Donata Meneghelli (Università di Bologna); Giampiero Moretti (Università Orientale di Napoli); Raquel Navarro Castillo (Escuela Nacional de Antropología y Historia, Mexico); Francesco Pigozzo (Università e-campus); Richard Saint-Gelais (Université Laval, Canada); Massimo Scotti (Università di Verona); Chiara Simonigh (Università di Torino); Evangelia Stead (Université Versailles Saint Quentin); Andrea Valle (Università di Torino); Cristina Vignali (Université de Savoie-Mont Blanc); Frank Wagner (Université de Rennes 2); Anna Wegener (Università di Firenze); Haun Saussy (University of Chicago); Susanna Zinato (Università di Verona).

Segreteria di redazione

Caterina Bocchi

INTERARTES n. 5

Letterati/e, letteratura e fumetti

dicembre 2024

Alberto Sebastiani – Introduzione

ARTICOLI

Donata Bulotta – Le rune germaniche e il loro simbolismo nelle vignette del fumetto *Beowulf. Leggenda cristiana dell'antica Danimarca* (1940-1941)

Virginia Benedetti – Nella biblioteca di Valentina. Crepax rilegge Italo Calvino

Gino Scatasta – Comics in Orwell, Orwell in comics

Daniele Barbieri – Ritorno a Dino Buzzati

Federica La Manna – Fisiognomica a fumetti: Töpffer, Goethe e *Le Docteur Festus*

Lorenzo Resio – «Qualcosa di fumettistico e definitivo»: Enrico Brizzi e i fumetti. Il caso *Bastogne*

Alberto Sebastiani – Da *Linus* a *Ti con zero*. *L'origine degli uccelli* di Italo Calvino tra fumetto e illustrazione

VARIA

Maria Chiara Gnocchi – Figuration, défiguration, cannibalisme. Conflits de culture dans *Le peintre dévorant la femme* de Kamel Daoud

Fisiognomica a fumetti: Töpffer, Goethe e Le Docteur Festus

Federica LA MANNA
Università IULM

Abstract:

The paper focuses on the figure of Rodolphe Töpffer, a pioneer in the field of comics, and the reception of his work by Goethe's journal 'Ueber Kunst und Alterthum'. Goethe took an interest in the figure and work of Töpffer, appreciating his wit; he read with curiosity his *Docteur Festus*, a comic strip story (*litterature en stapes*) with parodistic elements of Goethe's masterpiece. In his works, Töpffer uses an essential graphic line, theorised and explained in his *Essay de physiognomie*, to represent emotions and characters, thus reconnecting with the artistic traditions and physiognomic debates of the time.

Keywords:

Rodolphe, Töpffer, Physiognomics, Comics, Festus, Goethe.

Keine Darstellung wird als Kunstwerk anerkannt, wenn sie nicht aus der großen und weiten Welt wie durch einen Rahmen abgeschnitten

«Nessuna rappresentazione è riconosciuta come opera d'arte se non è separata dal grande e vasto mondo come da una cornice»
(Goethe, 1847: 251)

1. *Rodolphe Töpffer*

Rodolphe Töpffer è noto come l'inventore delle storie a fumetti. Certamente è anche il teorico più rappresentativo di questa nuova forma espressiva nell'Ottocento. Nato il 31 gennaio 1799 a Ginevra e morto l'8 giugno 1846, definito il padre della fumettistica, fu anche pittore, illustratore e scrittore. La famiglia era di origine tedesca

di Schweinfurth, il nonno era sarto, il padre pittore e illustratore.¹ Rodolphe seguì le orme del padre, ma dovette interrompere la sua formazione a causa di un'infezione oculare. Si trasferì quindi a Parigi per due anni, dal 1819 fino al 1820, per frequentare studi letterari.

Dopo il periodo parigino, rientrò a Ginevra dove diventò insegnante di latino, greco e letteratura antica. Si sposò nel 1823 e, grazie alla cospicua dote della moglie, aprì un collegio per ragazzi, soprattutto stranieri. Nel 1832 ottenne la cattedra di letteratura all'università. Si dedicò all'insegnamento per tutta la vita.

Accanto alla produzione di storie a fumetti, che erano originariamente destinate ai suoi allievi, Töpffer lavorò con passione anche alla produzione di novelle e racconti di viaggio illustrati, non immaginando il successo che avrebbero ottenuto in seguito. Il fine, infatti, era quello didattico, la "pedagogia attiva" (Peeters, 2022: 4), che sfruttava l'umorismo per il superamento degli stereotipi².

La sua fama è essenzialmente dovuta alle storie per immagini che Töpffer iniziò a creare nel 1827, utilizzando una modalità nuova per collegare disegno e testo. Certamente debitore delle caricature di Hogarth, Töpffer è profondamente innovativo e riesce a ottenere un medium sostanzialmente nuovo, unendo in sequenze gli episodi, creando storie buffe e grottesche. Umore e caricatura sono completamente al servizio di un'idea critica, didattica e fortemente morale che traspare in ogni suo lavoro, ma che non inficia mai la leggerezza della sua opera. I suoi personaggi provengono dalla realtà e sono caratterizzati perlopiù da mediocrità, vanagloria e sono sostanzialmente dei filistei (Kaiser, 1996: 204).

Come ha scritto Groensteen (2002: 44), la produzione di Töpffer investe tutti i parametri del fumetto: per tecnica, perché utilizza un sistema che permette la stampa seriale; per la forma, perché i disegni compongono una sequenza, e per la natura degli argomenti. Questi, infatti, non sono la riedizione di testi o romanzi, ma rappresentano un racconto originale. Anche quando, come nel caso di *Festus*, ci possono essere collegamenti con un personaggio leggendario e goethiano, questi vengono utilizzati per raccontare una storia completamente nuova. Se certamente la sua "letteratura in

¹ La prima ampia biografia su Töpffer fu realizzata da August Blondel con la collaborazione di Paul Mirabaud (Blondel, 1886).

² I resoconti di viaggio illustrati rappresentano una parte considerevole della produzione dell'autore. Fra questi, le numerose versioni dei viaggi "en zigzag".

stampa” è in debito con illustratori umoristici e se le sue storie sono semplici, tuttavia la vera novità è nell’aver creato qualcosa di essenzialmente inedito. I suoi romanzi non sono semplicemente illustrati; al contrario, le parole semmai servono a rendere più chiaro il disegno e il disegno non è solo rappresentazione grafica del testo. Le parti sono profondamente collegate e danno vita a qualcosa di eccezionalmente nuovo. Come scrive Brandigi, il grande merito di Töpffer fu anche quello di popolarizzare la tecnica autografica «che consisteva nel disegnare su una carta speciale (autografica appunto) e poi decalcare l’immagine su un supporto di pietra litografica o su una lastra metallica di alluminio o di zinco» (Brandigi, 2013: 70). Una tecnica, questa, che velocizzava il processo tipografico e conservava la freschezza e l’immediatezza del tratto.

2. Ueber die Feder-Zeichnungen von Töpfer

Nell’ultimo volume di «Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden», la famosa rivista realizzata e diretta da Goethe, nel settembre del 1832, compare un articolo su Töpffer a firma di Frédéric Soret³ e Johann Peter Eckermann dal titolo *Ueber die Feder-Zeichnungen von Töpfer* (Sui disegni a penna di Töpfer) (Soret, Eckermann, 1832). La rivista era stata creata e diretta dal 1816 da Goethe fino alla sua morte, proprio nel 1832⁴. Il periodico fu di importanza epocale, conteneva saggi culturali, letterari, politici e critici ed era una diretta emanazione del pensiero goethiano ottocentesco, basato su prospettive estetiche e culturali nuove e certamente in controtendenza. Qui hanno trovato spazio riflessioni basate sul concetto di “Weltliteratur”, di letteratura mondiale o globale, trovavano spazio traduzioni di opere e liriche provenienti da regioni molto lontane, ma anche riflessioni di natura estetica e culturale che avranno un riverbero soltanto molti decenni più tardi. Alla rivista, oltre a Goethe, collaboravano molti “amici dell’arte”, come recita anche il sottotitolo dell’ultimo volume⁵, e fra questi Johann Peter Eckermann, fidato amico e collaboratore

³ Frédéric Soret (1795-1865), originario di Genf, ottenne dal 1822 un incarico di precettore del figlio del Granduca Karl August di Sachsen-Weimar. A Weimar strinse un proficuo rapporto di collaborazione con Goethe, del quale tradusse in francese molti dei testi naturalistici e scientifici.

⁴ La rivista comparve in 6 volumi dal 1816 presso la stamperia Cotta di Stuttgart.

⁵ L’ultimo volume della rivista, il terzo fascicolo del sesto volume, recita «Ueber Kunst und Alterthum von Goethe, aus Seinem Nachlaß durch die Weimarischen Kunstfreunde». Il termine “Kunstfreunde”,

di Goethe⁶. L'argomento trattato in una simile rivista, quindi, assumeva una particolare rilevanza in ambito letterario, conferendo a quello che poteva altrimenti essere definito come un *divertissement* un posto specifico nella critica letteraria.

L'articolo inizia enumerando i vantaggi delle riviste periodiche sulle scienze, letterature e arti: prima di tutto la prerogativa di poter rendere fruibili testi poco noti, poi di annunciare nuove uscite e di parlarne criticamente. Soprattutto però, e questo rappresenta il terzo beneficio, quello di illuminare e di veicolare l'attenzione su testi e opere che per svariate ragioni rimangono in ombra. L'articolo continua presentando l'opera di un artista, di un disegnatore che lavora fuori dalla Germania, di originalissimo talento e di rara riservatezza. La sua arte è il suo passatempo. Rudolph Töpffer, così la grafia nell'articolo del 1832, è figlio di un pittore paesaggista ginevrino, che si è fatto un certo nome. Gli autori raccontano di come il suo talento sia passato in qualche modo al figlio, che ha iniziato a riempire quaderni con le frasi dettate dal professore a scuola e allo stesso tempo a impreziosirlo con schizzi, con gran divertimento suo e dei suoi compagni. Il suo talento era evidente e proprio per questo motivo il padre lo esortò a proseguire la formazione pittorica fino all'accademia. Proprio nel momento in cui si avvicinava la fine del lungo percorso formativo, si presentò però un ostacolo insormontabile: i suoi occhi divennero deboli e infiacchirono anche il corpo. Dovette quindi rinunciare alla pittura e diventare inizialmente insegnante di ripetizione per giovani allievi fino a essere uno dei migliori docenti dell'istituto. Il rapporto con i suoi numerosi studenti era eccellente, tanto da intraprendere con loro alcuni viaggi: in Svizzera, in Savoia fino in Lombardia. Al ritorno si occupavano di scrivere i giornali di viaggio che avevano la peculiarità di contenere disegni, ritratti e paesaggi, realizzati con l'acquarello o a penna, ma sempre

amici dell'arte, rimanda direttamente all'opera dei romantici, a Wackenroder e Tieck che nel 1799 avevano pubblicato le *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*.

⁶ Johann Peter Eckermann (1792-1854) affiancò Goethe negli ultimi anni della sua esistenza. Molto giovane quando arrivò a Weimar, Eckermann era di umili origini, voleva diventare poeta, ma le sue poesie non gli diedero alcuna fama. Quando incontrò Goethe, nel 1823, dopo avergli inviato un suo volume di poesie, divenne per lui una sorta di assistente e fu famoso soprattutto per aver redatto i tre volumi delle *Conversazioni con Goethe* che furono pubblicati dal 1836. Collaborò, dopo la morte di Goethe, all'edizione delle sue opere insieme a Riemer. A Eckermann Goethe diede anche il compito di accompagnare il suo unico figlio August in Italia. Eckermann rimase però con lui solo per un breve periodo, perché si ammalò e dovette far ritorno in Germania. August Goethe, invece, proseguì il suo viaggio italiano, ma a Roma contrasse il vaiolo e morì improvvisamente nell'ottobre del 1830. La figura di Eckermann è ritratta magistralmente in un racconto di Arnold Zweig del 1920, *Der Gehilfe* (L'assistente).

con l'originalità che caratterizzava il talento di Töpffer. Ed è proprio questo talento al centro dell'analisi di Soret ed Eckermann.

L'articolo, poi, descrive come il signor Töpffer trascorra le serate insieme alla sua famiglia, disegnando le storie fantastiche di uno strano individuo. Il tema è sempre molto semplice e questo gli dà la libertà di utilizzare la sua fantasia. Ogni quadretto dipende da quello precedente e prepara quello successivo; una breve didascalia facilita la comprensione degli avvenimenti e le caratteristiche dei singoli personaggi, mantenute nelle tavole, permettono di riconoscerli anche nelle trasformazioni e nei travestimenti, facendo sì che questi schizzi, immagine dopo immagine, passino davanti ai nostri occhi come se si trattasse di uno spettacolo (Soret, Eckermann, 1832: 560).

In uno di questi quaderni è contenuta la storia di un certo dottor Festus che intraprende un viaggio per vedere il mondo; ma non appena è salito sul suo ronzino, il caso vuole che non possa mantenere la posizione verticale per poter osservare ciò che lo circonda e questa è la prima di una serie di avventure che fa sì che egli non riesca mai a vedere nulla. A questo tema principale si uniscono vari personaggi che contribuiscono a creare una serie di intrighi e di intrecci. Tutto questo all'insegna della satira e dell'osservazione delle debolezze umane con personaggi di varia estrazione sociale e con caratterizzazioni differenti. In un'altra serie di tavole si trova anche un personaggio chiamato Cryptogame, più innamorato di una pianta che di una certa Elvira⁷.

Chiamiamo, si dice nell'articolo, questi testi romanzi, perché sono così complessi e si sviluppano in un modo talmente avvincente, che non riusciamo a trovare un altro nome (Soret, Eckermann, 1832: 565). Il terzo testo è quello di Monsieur Jabot, altro personaggio al centro di situazioni divertenti e intrecciate, individuo che vuole farsi riconoscere nell'alta società, uno sciocco, gonfio di fiducia in sé stesso, che riesce a creare situazioni imbarazzanti di ogni genere. Si tratta, quindi, concludono i recensori, non soltanto di un artista, ma di un vero poeta, lo chiamano il Rabelais dei pittori, con l'aggiunta però che attraverso questi schizzi e questi ritratti, le caratteristiche dei personaggi rimangono ancora più fisse nella memoria.

⁷ Rudolph Töpffer, *Histoire de M. Cryptogame*, disegnata nel 1830 e pubblicata nel 1846. Il protagonista, amante della storia naturale, per sfuggire a Elvira, scappa fino in Algeria, dove rimane implicato in una serie di vicende straordinarie, per poi ritornare e sposare un'altra donna.

Er ist der Rabelais unter den Malern, mit dem Vortheil, daß seine Satyre noch weniger die getadelte Eigenliebe verleßt und daß, indem sie in unsere Einbildungskraft durch den Sinn des Auges geht, sie sich um so besser dem Gedächtniß einprägt (Soret, Eckermann, 1832: 567)⁸.

A lui spetterebbe, conclude l'articolo, un posto di riguardo fra gli scrittori anche in merito al suo racconto *La bibliothèque de mon oncle*, tradotto in tedesco nella «Bibliothèque Universelle»; il testo fu pubblicato nel 1832 con una postfazione a cura di Walter Vulpus (Töpffer, 1832)⁹.

Questo articolo seguiva quello che era stato, alcuni anni prima, l'incontro diretto fra Goethe e l'opera dello svizzero. Goethe ricevette alcuni album di Töpffer alla fine del 1830 attraverso Soret. Il primo accenno nei diari di Goethe è del 27 dicembre 1830: «Herr Hofrath Soret. Brachte einiges von Genf. Einen sehr geistreichen, fratzenhaften Roman in Caricaturen» (Goethe, Tagebücher, 1830)¹⁰. Il 3 gennaio 1831 Soret gli scrive riferendosi a Töpffer chiedendo a Goethe qualche parola di incoraggiamento per l'amico. Nel diario di Goethe si registra un accenno alle favole caricaturali di Töpffer ancora il giorno 4 gennaio 1831 e nei suoi *Gespräche* quello stesso 4 gennaio, Eckermann racconta di aver sfogliato insieme a Goethe alcuni quaderni con disegni di Töpffer. Alla vista dell'album che conteneva la storia del dottor Festus, Goethe avrebbe esultato di gioia, sfogliando il volumetto e avrebbe avuto parole di grande apprezzamento per il disegnatore svizzero, tanto da definirlo assolutamente originale e un vero genio:

Ich durchblätterte mit Goethe einige Hefte Zeichnungen meines Freundes *Töpffer* in Genf, dessen Talent als Schriftsteller, wie als bildender Künstler, gleich groß ist, der es aber bis jetzt vorzuziehen scheint, die lebendigen Anschauungen seines Geistes durch sichtbare Gestalten, statt durch flüchtige Worte, auszudrücken. Das Heft, welches in leichten Federzeichnungen die Abenteuer des Doktor *Festus* enthielt, machte vollkommen den Eindruck eines komischen Romans und gefiel Goethe ganz besonders. "Es ist wirklich zu toll!" Rief er von Zeit zu Zeit, indem er ein Blatt nach dem anderen umwendete; es funkelt Alles von Talent und Geist! Einige Blätter sind ganz unübertrefflich! Wenn er künftig einen weniger frivolen Gegenstand wählte und sich noch ein Bißchen mehr zusammennähme, so würde er Dinge machen, die über alle Begriffe wären."

Man hat ihn mit Rabelais vergleichen und ihm vorwerfen wollen, bemerkte ich, daß er Jenen nachgeahmt und von ihm Ideen entlehnt habe.

⁸ «È il Rabelais dei pittori, con il vantaggio che la sua satira offende anche meno l'amor proprio che rimprovera e che, entrando nella nostra immaginazione attraverso il senso dell'occhio, si imprime ancor meglio nella nostra memoria». T.d.A.

⁹ La postfazione di Walter Vulpus ripercorre le tappe biografiche di Töpffer e parla dell'articolo apparso nella rivista di Goethe.

¹⁰ «Il consigliere privato Soret ha portato alcune cose da Ginevra. Un romanzo di caricature arguto e spiritoso». T.d.A.

“Die Leute wissen nicht, was sie wollen, erwiderte Goethe. Ich finde durchaus nichts von dergleichen. Töpfer scheint mir im Gegenteil ganz auf eigenen Füßen zu stehen, und so durchaus originell zu sein, wie mir nur je ein Talent vorgekommen (Eckermann, 2019: 730)¹¹.

Il 10 gennaio 1831 Goethe restituisce a Soret i disegni di Töpffer con un biglietto. Il breve testo sottolinea ancora una volta la capacità del disegnatore di cogliere le singolarità dei personaggi e l’abilità nel combinare e mescolare con un gioioso talento¹².

Era stato proprio Eckermann, di ritorno dal viaggio in Italia con il figlio di Goethe che, passato a trovare Soret a Genf, vide gli album di Töpffer, invitando Soret a inviarli a Goethe. In quell’occasione Eckermann poté vedere soltanto due caricature e alcuni album di viaggio. Uno di questi romanzi caricaturali era proprio il *Docteur Festus*, nel quale ci si faceva beffe della dotta pedanteria e il sarcasmo era portato all’assurdo proprio attraverso le tavole. È possibile che l’attenzione di Eckermann e la conseguente decisione di sottoporre i lavori di Töpffer a Goethe fosse determinata dall’evidente gioco parodistico dell’opera. Non solo la storpiatura del nome del protagonista, ma la trasformazione dell’epica trama goethiana in un’avventura picaresca e dissacrante erano elementi che potevano suscitare in Goethe grande curiosità e compiacimento. Töpffer inviò successivamente altri lavori e il 3 gennaio del 1832 Goethe ebbe parole di grande stima per il lavoro dello svizzero. Goethe

¹¹ Traduzione italiana: «Ho sfogliato con Goethe alcuni quaderni di disegni del mio amico Töpffer di Ginevra, il quale non ha meno disposizioni come scrittore che come artista, ma sinora sembra aver preferito esprimere le vivaci visioni del suo spirito con immagini visibili anziché con inconsistenti parole. Il quaderno che contiene, schizzate a penna, le *Avventure del Dottor Festus*, fa l’impressione d’un romanzo umoristico, e piacque singolarmente a Goethe. “È veramente troppo matto!” esclamava di quando in quando, mentre veniva voltando una pagina dopo l’altra; “è tutto uno scintillio di ingegno e di spirito. Alcune pagine sono insuperabili. Se nell’avvenire sceglierà soggetti un po’ meno frivoli e si raccoglierà un poco più, farà cose da superare ogni immaginazione”. “Lo si è paragonato a Rabelais”, osservai, “ed è stato criticato per averlo imitato e per averlo imitato ed averne desunto delle idee”. “Gli uomini non sanno quel che vogliono”, rispose Goethe; “io non ci trovo proprio niente di ciò. Mi sembra, al contrario, che Töpffer cammini con le proprie gambe, ed è così originale come può esserlo solo un uomo di genio”» (Eckermann, 1947: 683).

¹² «Die wunderlichen Büchlein kommen auch dankbar zurück. Die kleine Wallfahrt mit jungen Männern gibt Zeugniß, daß der Künstler eigenthümliche Gegenwart mit Geist aufzufassen weiß. In den carrikirten Romanen sind bewunderungswürdig die mannigfaltigen Motive, die er aus wenigen Figuren herauszulocken weiß; er beschämt den allertüchtigsten Combinationsverständigen, und es ist ihm zu seinem angeborenen heitern, immer zur Hand bereiten Talente Glück zu wünschen». «Gli stravaganti libretti vengono restituiti con gratitudine. Il breve viaggio con i giovani testimonia che l’artista sa cogliere con spirito ciò che è singolare nel presente. Nei romanzi caricaturali sono ammirevoli i molteplici spunti che sa trarre da poche figure; egli fa impallidire il più abile combinatore e dobbiamo augurargli buona fortuna per il suo innato gioioso talento che ha sempre a disposizione» (Soret, Eckermann, 1832: 570). T.d.A.

accompagnò la restituzione con uno scritto datato 28 gennaio 1832, nel quale ringraziava e comunicava che i lavori avevano anche divertito gli amici dell'arte di Weimar (Soret, Eckermann, 1832: 570-71).

4. Essai de physiognomonie

Il lavoro di Töpffer, apparentemente prodotto in maniera divertita e spontanea, era decisamente il frutto di una complessa riflessione. Nel 1845 Töpffer pubblicò il trattato sulla fisiognomica (se la parola fisiognomica ha una tradizione culturale ben riconoscibile, non accade lo stesso con il termine fisiognomica che appare meno presente in letteratura). Il testo di Töpffer rappresenta la prima vera teoria non soltanto sulle tecniche per rappresentare nel disegno il volto e le emozioni di un personaggio, tradizione ben consolidata, ma quello di poter riprodurre un'emozione con pochissimi tratti e soprattutto con chiarezza, in modo da permettere al fruitore di riconoscere immediatamente l'emozione che viene rappresentata.

Il trattato di Töpffer fa riferimento alla fisiognomica che ormai ha perso di importanza, ma che agli inizi dell'Ottocento risentiva ancora di quella straordinaria popolarità che aveva avuto nella seconda metà del Settecento. La fisiognomica dall'antichità rappresenta tradizionalmente lo studio del carattere e dell'inclinazione di un soggetto realizzata per mezzo dell'osservazione delle caratteristiche fisiche esteriori, presumendo una connessione diretta tra aspetto e carattere. Nel Settecento ebbe immensa popolarità grazie alla nascita e allo sviluppo di un movimento di gusto e di interesse scaturito a partire dalla pubblicazione degli scritti di Johann Caspar Lavater, cui rimane ancora legato il termine. Il dibattito molto acceso che era nato nei paesi di lingua tedesca all'indomani della pubblicazione dei testi lavateriani mise in ombra, anche per la mancanza di una terminologia adeguata, indagini ben più antiche e più solide sviluppate intorno al volto e alla possibilità di interpretare e leggere le emozioni.

L'interesse per Lavater da parte dei più grandi intellettuali ed eruditi del tempo, ad esempio Goethe¹³, fece sbocciare nella seconda metà del Settecento, certamente nei

¹³ Goethe aveva avuto un rapporto molto stretto con le teorie fisiognomiche e con Lavater. Da giovane, come ci racconta nella sua autobiografia, era stato molto vicino a Johann Caspar Lavater, uno dei più importanti promotori della diffusione della fisiognomica in Germania. Di lui apprezzava le eccellenti

paesi di lingua tedesca, alcuni testi che tentavano di proporre una storia della dottrina fisiognomica. Già nel 1784 il *Versuch einer Geschichte der Physiognomik* (Esperimento di una storia della fisiognomica) di Orbilio Anthroposco e nel 1797 lo *Abriß zu einer Geschichte der Physiognomik* (Compendio di una storia della fisiognomica) di Fülleborn, sono testimonianze dell'immensa popolarità di quella che veniva chiamata la nuova scienza¹⁴.

Certamente la discussione sulle emozioni, sul volto, sulla loro rappresentazione nel XVIII secolo risulta essere il punto di convergenza fra studi filosofici, studi medici e studi estetici. Il momento decisivo per la storia della fisiognomica è rappresentato proprio dalla pubblicazione dei *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe* (Frammenti fisionomici per promuovere la conoscenza e l'amore per la natura umana) di Lavater fra il 1775 e il 1778 che focalizza la sua attenzione sulle forme fisse del volto, attraverso un percorso mistico e religioso, utilizzando le silhouette e diffondendo una moda che avrà un'eco ampia in tutta Europa.

A partire dalla seconda metà del Settecento allo studio dei tratti fissi del volto e del corpo, si integra l'osservazione delle espressioni del volto in un approccio più scientifico, cui viene dato il nome di patognomica. È del 1778 il saggio *Ueber Physiognomik. Wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschliebe und Menschenkenntniß* (Sulla fisiognomica. Contro i fisiognomisti. Per promuovere l'amore e la conoscenza umane) di Georg Cristoph Lichtenberg (1742-1799), fisico, e grande scrittore tedesco, che, attraverso un ragionamento scientifico e soprattutto logico, dipana in modo risolutivo le questioni intorno ai segni fissi e ai segni mobili, alla fisiognomica e alla patognomica; risolve le questioni legate alla "scientificità", destituisce la fisiognomica della funzione oracolare e ne evidenzia l'inadeguatezza metodologica. Lichtenberg identifica, invece, una linea d'indagine legata alla patognomica, quella che si focalizza sulle espressioni del volto che muta nel tempo e che si lega indissolubilmente alle emozioni.

doti morali, la sua innata capacità «di discernere l'indole della persona», anche se nella teoria era stato «incapace di affrontare le cose sulla scorta di un metodo» (Goethe, 2020: 1161).

¹⁴ La bibliografia di riferimento è molto ampia, si rimanda qui agli studi più rilevanti per il periodo in oggetto: (Groddeck/Stadler, 1994); (Käuser, 1989); (Matt, 2008); (Rodler, 2000), (Schmolders, 2007).

Dopo l'acceso dibattito della seconda metà del Settecento, si rafforzarono le due distinte correnti: da un lato quella lavateriana, dall'altro quella lichtenberghiana di stampo patognomico che trovò particolare favore in ambiti più scientifici (La Manna, 2012).

L'approccio scientifico introdotto dalla fisiognomica aprì la strada ad altre controverse discipline, come la frenologia. La frenologia, teoria scientifica o pseudoscientifica affermata all'inizio del XIX secolo con gli scritti di Franz Joseph Gall (1758-1828) (Töpffer, 1845: 1), localizzava alcune funzioni del cervello in correlazione con la scatola cranica. La frenologia che da questo momento si diffuse capillarmente in tutta Europa era una pratica interpretativa basata sull'osservazione empirica delle protuberanze craniche che dischiudeva, secondo i promotori di quella lettura, importanti elementi di interpretazione dello stato fisico ed emotivo del paziente. Queste teorie pseudoscientifiche sono un argomento troppo ghiotto perché Töpffer non le prenda di mira nel suo *Mr. Crépin*. Un diverso atteggiamento è quello che Töpffer ha nei confronti della fisiognomica e di cosa possa rappresentare per il suo metodo narrativo. Nel suo *Essai de Physiognomonie*, infatti, introduce immediatamente cosa intenda per "litterature en stapes", cioè scrivere delle storie a tutti gli effetti con una successione di scene rappresentate graficamente (Töpffer, 1845: 1). Il nome subito citato è quello di Hogarth che introduce il lettore all'interno della "letteratura in stampa" a carattere umoristico e satirico. Per l'autore realizzare della "letteratura in stampa" non è semplicemente accompagnare un testo con delle immagini; è piuttosto il creare un complesso di immagini coordinate con un testo. Il punto centrale non è quello di saper disegnare bene, ma quello di aver fatto uno studio fisiognomico di ciò che si vuole rappresentare, in modo da saper esprimere con degli esempi grafici ciò che interessa. Ancor più proficuo è che la stessa penna realizzi sia le immagini che il testo.

Il disegnatore non deve tanto padroneggiare il tratto grafico della realtà, per il quale sono necessari anni di studio, ma essere in grado di restituire le espressioni. Più il tratto è chiaro ed essenziale, più la figura sarà riconoscibile. Anche quando questa figura è messa in contesti differenti è immediatamente riconoscibile e garantisce la continuità della storia. In sostanza il tratto grafico semplificato consente una maggiore libertà e maggiore dinamicità rispetto a una rappresentazione più mimetica, con tratteggi, ombre e contrasti (Töpffer, 1845: 5-6).

L'esempio di una testa tracciata con estrema sintesi contiene già delle informazioni fisiognomiche; infatti, tracciando più teste con la stessa economia di tratti, ma con piccole variazioni, è possibile attribuire loro un carattere, un'attitudine e una personalità differenti. In alcuni piccoli disegni inseriti nel testo, Töpffer chiarisce, come un singolo segno grafico possa immediatamente restituire una differente espressione e lo fa, ad esempio, con un profilo estremamente stilizzato nel quale la piega della bocca assume via via connotazioni sempre differenti e comunque immediatamente comprensibili (Töpffer, 1845: 18).

Töpffer è decisamente molto ironico e a tratti caustico nei confronti della frenologia e della fisiognomica, nel loro tentativo di esibire leggi generali dall'indagine dell'aspetto esteriore. Per Töpffer i tentativi di spiegazione delle presunte teorie scientifiche possono portare a trovare in molti modelli la medesima fronte dell'Apollo del Belvedere (Töpffer, 1845: 21) - Winckelmann è ancora fondamentale - ma con effetti molto differenti, constatazione molto simile a quella di Lichtenberg.

Rifacendosi alla lezione di Lichtenberg, Töpffer indica chiaramente come nella fisionomia di un individuo esistano due tipi di tratti, quelli espressivi e quelli fissi o permanenti. I segni permanenti sono quelli che esprimono le abitudini e indicano i tratti generali del carattere. I segni non permanenti mostrano invece gli affetti temporanei, l'agitazione, la collera, la tristezza. Mentre i tratti permanenti dipendono dal caso e sono diversi da individuo a individuo, i tratti non permanenti sono comuni a tutti gli individui. La forma che l'occhio o la bocca assumono quando l'individuo è in collera sono gli stessi.

Per il tratto grafico è una grande risorsa il fatto di poter mettere insieme i tratti permanenti e quelli non permanenti, il poter combinare espressioni con tratti fissi.

Più volte l'autore ribadisce quanto per un disegnatore non sia importante la tecnica, ma la capacità di cogliere le espressioni e restituirle attraverso un tratto semplice e chiaro. Ciò che varia nelle meravigliose lezioni di Töpffer è la capacità di indicare con il segno grafico una piccola mutazione nell'espressione temporanea che suggerisce, all'interno di un volto che ha già definito un carattere, lievi modificazioni che permettono di cogliere immediatamente l'affetto. Attraverso moltissimi esempi realizzati nel saggio, mostra come modificando un singolo tratto, cambi in modo preciso e immediatamente decifrabile da chi osserva (Töpffer, 1845: 28). Nell'ultimo

capitolo del saggio si dedica brevemente anche alla corporatura che naturalmente contribuisce a illuminare il personaggio che si vuole descrivere.

Töpffer, come sottolinea Ernst Gombrich nel suo eccezionale contributo sulla caricatura (Gombrich, 1960: 401-521), inserisce la descrizione delle espressioni sul volto in pittura in una letteratura di mero divertimento, collocandosi a pieno diritto nella tradizione di Hogarth di Inghilterra e di Chodowiecki in Germania¹⁵.

L'*Essai* di Töpffer ci introduce in un mondo caricaturale, che possiede regole e leggi ben precise. I volti e gli atteggiamenti descritti da Töpffer, pur non volendo essere mimetici, raccolgono però l'eredità di una rappresentazione ancorché grottesca della realtà e del vero. Una tradizione che si può trovare in un artista della fine del Settecento, Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783), scultore molto noto e molto amato in vita, stimato da Maria Teresa d'Austria. Nell'ultimo scorcio della sua esistenza, durante un periodo molto buio, lavorò nel suo atelier privato a Pressburg, ora Bratislava, soltanto ai busti e alle teste di carattere, nati dallo studio dell'espressione degli affetti sul proprio corpo per poterne restituire la veridicità nelle sculture. Raccontava di essere perseguitato dagli spettri che lo costringevano a ragionare sulle proporzioni nel capo e nel corpo degli esseri umani; questa ossessione lo spingeva a provocarsi dolori nella parte inferiore del corpo per studiare le smorfie nel volto.

5. *Il Festus di Töpffer*

Il rapporto fra i testi della letteratura e il fumetto è complesso e ampiamente dibattuto¹⁶. La sua posizione può essere considerata da un lato come l'estensione delle rappresentazioni figurative, dall'altra però rappresenta una modalità dalle

¹⁵ Daniel Chodowiecki (1726-1801) fu il più famoso illustratore e incisore nei paesi di lingua tedesca nella seconda metà del Settecento. Illustrò i lavori di Lessing, di Goethe e di Schiller fra i molti. Nel 1778 fu invitato da Lichtenberg a realizzare delle illustrazioni per il «Göttinger Taschen Kalender» sull'esempio di *Industry and Illness* di Hogarth del 1747. Nelle serie di Chodowiecki, *Der Fortgang der Tugend und des Lasters* (Il progresso delle virtù e dei vizi) del 1778, e nelle serie *Natürliche und affektierte Handlungen* (Atteggiamenti naturali e atteggiamenti affettati) del 1781 e 1782, Chodowiecki più che soffermarsi sull'aspetto morale e sociale, registra con attenzione il cambiamento nel volto dei personaggi e l'attitudine per rivelare, attraverso la rappresentazione, gli atteggiamenti affettati e falsi e quelli sinceri e autentici.

¹⁶ In ambito germanistico si rinvia certamente al volume di Monica Schmitz-Emans (2012) che offre un'ampia disamina del rapporto fra queste due arti dalle origini della nona arte alla contemporaneità.

caratteristiche autonome che inizia proprio nel XIX secolo¹⁷. Il rapporto stratificato fra immagine e parole ha posto il fumetto all'interno di quel "pictorial turn", termine che W.J.T. Mitchell ha utilizzato per primo nel 1992. All'interno di questo sterminato dibattito si colloca anche quello riguardante il rapporto fra la letteratura, il romanzo e la sua versione a fumetti che non produce solo una versione più "popolare" del testo, ma che forse attraverso la ricezione modifica, creando un nuovo lavoro, un'opera essenzialmente differente.

I testi di Töpffer sono storie compiute che presentano disegni e una parte descrittiva come didascalia e si avvicinano molto ai fumetti moderni¹⁸. La sua ricerca teorica, raccolta nel suo lavoro sulla *physiognomonie*, sintetizza alcune intuizioni che si ritrovano nei maestri del fumetto contemporaneo. L'analisi di Töpffer degli strumenti per rendere le immagini una narrazione attraverso la loro sequenza, è la stessa che propone Will Eisner due secoli dopo¹⁹.

Nel 1829 Töpffer realizzò una storia per immagini intitolata *Docteur Festus*, la storia comica di un erudito che si trova coinvolto in avvincenti avventure. La figura del protagonista è ampiamente ispirata dal Faust goethiano e non a caso l'autore, come si è visto, inviò al poeta tedesco una copia del suo lavoro appena realizzata attraverso l'amico comune Soret.

Il mito di Faust, ben analizzato da Blumenberg (Blumenberg, 1979), inizia prima del *Faust* di Goethe, la cui prima parte fu pubblicata nel 1808 e la seconda postuma nel 1832, ha origini che si collocano alla fine del XVI secolo.

Goethe, prima di poter osservare il lavoro di Töpffer, aveva ricevuto alla fine del 1826 da Parigi alcune litografie realizzate da Eugène Delacroix (1798-1863). Queste rappresentavano alcune scene del *Faust* e il vecchio Goethe aveva ammirato il grande talento che sembrava essersi nutrito della storia del *Faust* (Eckermann, 2019: 181-183). Le illustrazioni di Delacroix avrebbero poi contribuito nei secoli successivi ad accrescere il senso cupo del Faust e a inserire un elemento malefico e tetro nella tradizione faustiana. Erano state molte le illustrazioni dell'opera goethiana (Rohde,

¹⁷ Lo status del fumetto è ormai identificato come la nona arte (Lacassin, 1971).

¹⁸ In una storia della nascita del fumetto, come suggerisce anche (Schmitz-Emans, 2012: 63) si potrebbe risalire ai fogli illustrati che erano utilizzati nella seconda metà del Settecento per rappresentare paesaggi, città, specialmente per i diorami.

¹⁹ Will Eisner si riferisce al fumetto come "sequential art", sottolineando come il lavoro del fumettista sia quello di creare una continuità tra le immagini, attraverso l'uso di stereotipi riconoscibili e condivisi con il lettore, in modo da creare la sensazione dello scorrere del tempo (Eisner, 2003).

2018: 188), alcune anche di stampo umoristico come le 17 incisioni di Johann Heinrich Ramberg pubblicate fra il 1828 e il 1829 che si nutrivano di elementi satirici ed erano accompagnate da didascalie.

Di tenore ben diverso però è il *Festus* di Töpffer. Definito da alcuni una parodia di *Faust* (Bürke, 1971: 152), da altri un travestimento di *Faust* (Hausenstein, 1934: 513), da altri ancora un lavoro che nulla ha in comune con il *Faust* goethiano se non quello di essere un anti-Faust (Gallati Ernst, 1974: 59).

Senza dubbio il nome del protagonista ricorda il Faust goethiano così come il fatto di essere un erudito che decide di intraprendere dei viaggi. Il Festus di Töpffer, *Le Docteur Festus* (Töpffer, 1840), è deciso all'inizio della sua storia a compiere il suo grande viaggio; ciò che conosce lo aveva appreso soltanto dai libri ed è per questo che decide di fare delle esperienze. Già dall'inizio però il tema del sogno, evocato per parlare del viaggio tanto auspicato, si rivela essere anche la chiave per tutto il testo; alla fine, infatti, il protagonista viene disarcionato dal suo mulo, batte la testa e viene portato a casa sua da due servitori e infilato nel suo letto. Alla mattina, contemplando l'aurora, è convinto di aver soltanto fatto un bel sogno.

Certamente Festus non coincide con Faust, ma mantiene qualche elemento essenziale. Non c'è Mefistofele, non c'è l'ambito ultraterreno e mistico, ma c'è l'idea dell'avventura rocambolesca, c'è uno dei tratti caratteristici del Faust e della figura stereotipata dell'erudito settecentesco, quella della melanconia che poi è l'impulso al viaggio e alla narrazione di ciò che si vede. O almeno che vorrebbe vedere, perché già dalla prima avventura, la sella sul suo mulo si capovolge e Festus vede tutto dalla prospettiva sdraiata sotto la pancia dell'animale, inoltre è talmente trascinato suo malgrado negli avvenimenti che non riesce a trascrivere nulla. Spesso è anche inconsapevole, e questo dal punto di vista umoristico è sensazionale, perché è un personaggio così dotto da essere impreparato alla vita, che non corrisponde a ciò che ha studiato e che gli sembra, con effetti esilaranti per il lettore, un'illogica allucinazione. I personaggi presenti nel testo rappresentano varie tipologie di *mediocritas*, dal sindaco che sembra il modello tipico del burocrate alla dama interessata solo all'aspetto degli abiti. Centrale è il sogno del sindaco che parodia un paradiso che improvvisamente si trasforma in inferno, dove cuociono in un enorme pentolone dei testi di legge e figurine viventi tutt'intorno cercano di raggiungere quello

che possono. La famosa scena della cucina della strega goethiana sembra risolversi in un gran pentolone di atti e di faldoni giudiziari.

Faust nell'etimologia latina indica ciò è benevolo, felice, fausto, mentre il sostantivo tedesco indica il pugno; Festus, invece, in latino si riferisce al giorno di festa, alla solennità, mentre in tedesco può essere tradotto come saldo. Come si vede, quindi, benché diversi, i nomi dei personaggi condividono un ambito semantico affine tanto in latino quanto in tedesco.

È interessante notare come all'origine della trama del Festus si intreccino due miti contemporanei: Faust e Don Quijote, personaggi che si affacciano alla modernità con una stessa brama di conoscenza volta nel primo caso al futuro possibile e nel secondo al passato nostalgico. Il metodo di Töpffer utilizza liberamente come suo solito le due suggestioni, proponendo un'interessante corrispondenza tra modelli letterari e mezzo espressivo.

Gombrich chiama "legge di Töpffer" (Gombrich Ernst, 1960: 414) quello che rappresenta il risultato diretto della lezione del disegnatore svizzero: la capacità di conferire a qualsiasi forma l'apparenza e le emozioni di un essere vivente. È possibile a questo punto delineare una postilla a questa legge in merito ai temi e alle influenze della narrazione. Così come la forma dell'espressione umana è applicabile a qualsiasi oggetto anche inanimato, la forma del fumetto è applicabile a qualsiasi tema narrativo, senza fargli perdere la sua identità, ma trasformandolo, per aggiunta, in uno strumento capace di evocare suggestioni nuove.

Bibliografia

- BLONDEL August (1886), *Rodolphe Töpffer. L'Écrivain, l'Artist et l'Homme*, Paris, Hachette.
- BLUMENBERG Hans (1979), *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BLUMENBERG Hans (1991), *Elaborazione del mito*, Bologna, Il Mulino.
- BRANDIGI Eleonora (2013), *L'archeologia del graphic novel. Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*, Firenze, University Press.
- BÜRKE Georg (1971), «Comic Strips», in *Orientierung*, n. 13/14, 15. Juli, pp. 151-157.
- ECKERMANN Johann Peter (1947), *Colloqui con Goethe*, GNOLI Tomaso (ed.), Firenze, Sansoni.
- ECKERMANN Johann Peter (2019) *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823-1832 [1827]*, Berlin, DTV.

- EISNER Will (2003), *Comics & Sequential Art*, Tamarac Florida, Poorhouse Press.
- FÜLLEBORN Georg Gustav (1797), *Abriss zu einer Geschichte der Physiognomik*, in *Beiträge zur Geschichte der Philosophie*, n. 8, Stück, Züllichau und Freystadt.
- GALLATI Ernst (1975), «Deutsches in Rudolphe Toepffers Erzählungen», in *Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur*, n. 54, Heft 12, pp. 54-62.
- GOETHE Johann Wolfgang (1897), «Paralipomena zu den Maximen und Reflexionen», in *Werke*, WA, vol. 48, Weimar.
- GOETHE Johann Wolfgang (2020), *Dalla mia vita. Poesia e verità*, BALBIANI Laura, FRESCHI Mario (eds.), Milano, Bompiani.
- GOMBRICH Ernst (1960), «L'esperimento della caricatura», in *Arte e illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi, pp. 401-521.
- GRODDECK Wolfgang, STADLER Ulrich (1994), *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag*, Berlin, De Gruyter.
- GROENSTEEN Thierry (2002), «Töpffer all'origine del fumetto», in *Rodolphe Töpffer, il segno e l'avventura*, Catalogo della mostra, Firenze, Pagliai Polistampa.
- HAUSENSTEIN Wilhelm (1934) «Herr Pencil», in *Neue Schweizer Rundschau*, Dezember, pp. 511-520.
- KAISER Martin (1996) «Literatur in Bildern: hommage à Rodolphe Töpffer», in *Librarium: Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft - Revue de la Société Suisse des Bibliophiles*, n. 39, Zurigo, ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, pp. 202-235.
- KÄUSER Andreas (1989), *Physiognomik und Roman im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- KUNZLE David (2007), *Father of the Comic Strip: Rodolphe Töpffer*, University Press of Mississippi.
- LA MANNA Federica (2012), *Sineddoche dell'anima. Il volto nel dibattito tedesco del Settecento*, Milano, Mimesis.
- LACASSIN Francis (1971), *Pour un neuvième art: La bande dessinée*, Paris, UGE.
- LAVATER Johann Kaspar (1775-1778), *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Gott schuf den Menschen sich zum Bilde!*, Weidmanns Erben, Leipzig und Winterthur.
- LICHTENBERG Georg Christoph (1778), *Ueber Physiognomik. Wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschliebe und Menschenkenntniß*, Göttingen, Bey Johann Christian Dieterich.
- MATT Peter von (2008), *„fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*, München, DTV.
- ORBILIO ANTHROPOSCOPO (1784), *Versuch einer Geschichte der Physiognomik und der damit verbundenen Wissenschaften*, Wien und Leipzig.
- PEETERS Benoît (2022), *Génie de la bande dessinée: De Rodolphe Töpffer à Emil Ferris*, Paris, College de France.
- RODLER, Lucia (2000), *Il corpo specchio dell'anima. Teoria e storia della fisiognomica*, Milano, Mondadori.
- ROHDE Carsten (2018), «Mediale Transformationen: Faust um 1800», in *Faust Handbuch. Konstellationen - Diskurse - Medien*, ROHDE Carsten, VALK Thorsten, MAYER Mathias (eds.), Stuttgart, Metzler, p. 185-193.

- SCHMITZ-EMANS Monika (2012), *Literatur-Comics. Adaptationen und Transformationen der Weltliteratur*, BACHMANN Christian A. (in Zusammenarbeit), Berlin, De Gruyter.
- SCHMOLDERS Claudia (2007), *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*, Berlin, Akademie Verlag.
- SORET und ECKERMANN (1832), «Ueber die Feder-Zeichnungen von Töpfer», in *Ueber Kunst und Alterthum in Den Rhein- und Mayn-Gegenden*, n. 6 (3), Stuttgart, Cotta, pp. 552-573.
- TÖPFFER Rodolphe (1832), *La bibliothèque de non oncle*, Genève, Imprimerie de la Bibliothèque universelle.
- TÖPFFER Rodolphe (1837), *Histoire de monsieur Crépin*, Genève, Frutiger.
- TÖPFFER Rodolphe (1840), *Le Docteur Festus*, Paris, Garnier Frères.
- TÖPFFER Rodolphe (1845), *Essai de Physiognomonie par R. T.*, Genève, Schmid.

Come citare questo articolo:

Federica La Manna, “Fisiognomica a fumetti: Töpffer, Goethe e *Le Docteur Festus*”, in *InterArtes* [online], n. 5, “Letterati/e, letteratura e fumetti” (Alberto Sebastiani ed.), dicembre 2024, pp. 48-64, URL: <https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/47287fe7-11a9-4615-9bf5-aacfc1695cd/05_La+Manna.pdf?MOD=AJPERES>.