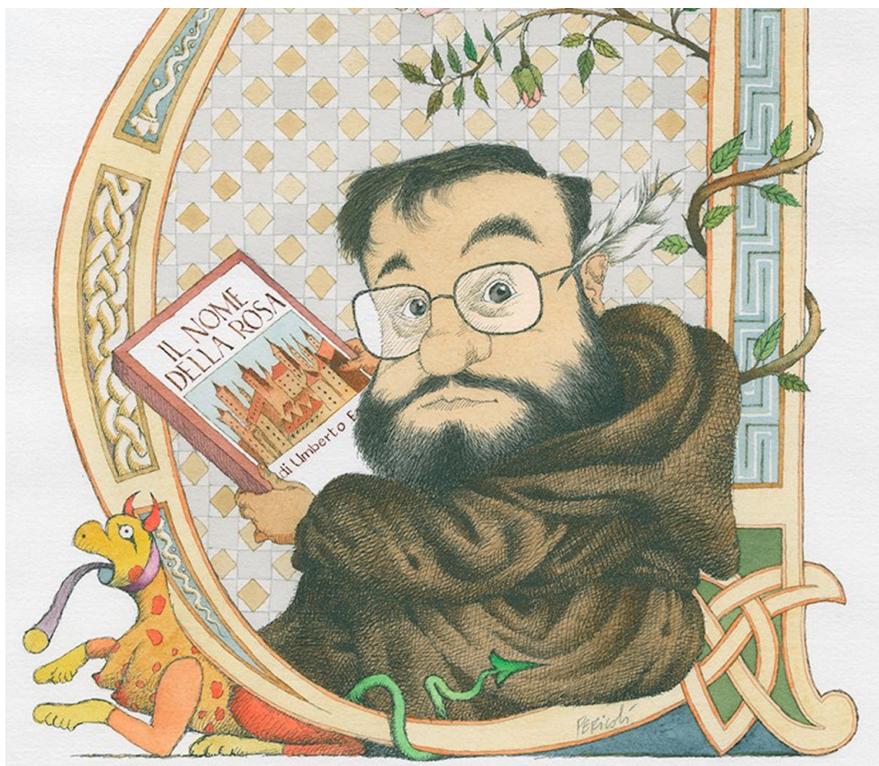


Carte Semiotiche 2025/1

## Tra visibile e leggibile: dal fumetto alla graphic novel



la casa  
USHER

# Carte Semiotiche

Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine  
Annali 12 - 2025/1

Tra visibile e leggibile:  
dal fumetto alla graphic novel

A cura di  
Isabella Pezzini e Patrizia Violi

SCRITTI DI

BARBIERI, BUSI RIZZI, CORRRAIN,  
GARBELLI, GRECO, MONTANI, PELLITTERI, PIZZATI,  
RONZONI, ROSSI, TERRACCIANO, VIRGOLIN

la casa  
USHER

Carte Semiotiche  
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine  
Fondata da Omar Calabrese  
Serie Annali 12 - 2025/1

*Direttore responsabile*  
Lucia Corrain

*Redazione*  
Manuel Brouillon Lozano  
Massimiliano Coviello  
Stefano Jacoviello  
Valentina Manchia  
Francesca Polacci  
Miriam Rejas Del Pino (Segretaria di redazione)  
Giacomo Tagliani  
Mirco Vannoni (Segretario di redazione)  
Francesco Zucconi

CROSS - Centro interuniversitario di Ricerca "Omar Calabrese"  
in Semiotica e Teoria dell'Immagine  
(*Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna, Campus di Ravenna,  
Università di Siena, Università Iuav di Venezia)  
SEDE Università degli Studi di Siena  
Via Roma, 56  
53100 Siena

*Copertina*  
Tullio Pericoli, *Umberto Eco*, 1980, acquerello e china su carta.  
Per gentile concessione dell'autore

ISSN: 2281-0757  
ISBN: 978-88-98811-99-1

© 2025 by VoLo publisher srl  
via Ricasoli 32  
50122 Firenze  
Tel. +39/055/2302873  
info@volopublisher.com  
www.lacasausher.it

Carte Semiotiche  
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine  
Fondata da Omar Calabrese

*Comitato scientifico*

Maria Cristina Addis	Università di Siena
Luca Acquarelli	Université de Lyon
Emmanuel Alloa	Universität St. Gallen
Denis Bertrand	Université Paris 8
Maurizio Bettini	Università di Siena
Giovanni Careri	EHESS-CEHTA Paris
Francesco Casetti	Yale University
Lucia Corrain	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Georges Didi-Huberman	EHESS-CEHTA Paris
Umberto Eco †	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Ruggero Eugeni	Università Cattolica di Milano
Paolo Fabbri †	Università LUISS di Roma
Peter Louis Galison	Harvard University
Stefano Jacoviello	Università di Siena
Tarcisio Lancioni	Università di Siena
Eric Landowski	CNRS - Sciences Po Paris
Massimo Leone	Università di Torino
Anna Maria Lorusso	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Jorge Lozano †	Universidad Complutense de Madrid
Gianfranco Marrone	Università di Palermo
Francesco Marsciani	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Angela Mengoni	Università Iuav di Venezia
W.J.T. Mitchell	University of Chicago
Pietro Montani	Università Roma Sapienza
Ana Claudia Mei Alves de Oliveira	PUC - Universidade de São Paulo
Isabella Pezzini	Università Roma Sapienza
Andrea Pinotti	Università Statale di Milano
Wolfram Pichler	Universität Wien
Bertrand Prévoist	Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
François Rastier	CNRS Paris
Carlo Severi	EHESS Paris
Antonio Somaini	Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Victor Stoichita	Université de Fribourg
Felix Thürlemann	Universität Konstanz
Luca Venzi	Università di Siena
Patrizia Violi	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Ugo Volli	Università di Torino
Santos Zunzunegui	Universidad del País Vasco - Bilbao

# Sommario

## Tra visibile e leggibile: dal fumetto alla graphic novel

a cura di  
Isabella Pezzini e Patrizia Violi

---

Introduzione <i>Isabella Pezzini e Patrizia Violi</i>	7
Eco, il “Fondo Gregotti”, Alex Raymond e la semiotica del fumetto <i>Daniele Barbieri</i>	13
Il “lettore modello” delle scritture sincretiche <i>Pietro Montani</i>	22
Note sull’immaginazione sonora nel fumetto <i>Marco Pellitteri</i>	32
Sul palcoscenico di una graphic novel: Otto Gabos a confronto con <i>La tentazione dell’abisso</i> di Francisco Goya <i>Lucia Corrain</i>	61
Sin City e l’estetica sincretica: una grammatica dell’inquadratura del fumetto di Frank Miller tra produzione, consumo e interpretazione <i>Silvestro Pizzati</i>	82
As time goes by: fumetto e ricezione nostalgici <i>Giorgio Busi Rizzi</i>	99
Tradurre passioni: l’estetica social(e) in manga, manhwa e webtoon <i>Bianca Terracciano</i>	118
Manga e webtoon: il futuro del fumetto è sempre più digital? <i>Margherita Ronzoni</i>	137

---

<i>One Piece!</i> Toward a figural semiopraxis of freedom <i>Francesco Garbelli</i>	151
Khaliji Off-panels: Rethinking Cultural Identity and Gender Narratives in Arabian Gulf Comics <i>Cristina Greco</i>	182

### Effetti collaterali

---

Dietro le quinte di <i>Tintin in Tibet</i> , il libro dove si incontrano vita e opera di Hergé <i>Sergio Rossi</i>	211
Semiotica ad alta quota. Il metodo Floch all'opera in <i>Tintin in Tibet</i> <i>Luigi Virgolin</i>	218

### Dialogo

---

Chi di fumetto ferisce di fumetto perisce: <i>Il Nome della Rosa</i> in graphic novel <i>Igort e Milo Manara in dialogo con Daniele Barbieri</i>	228
Biografie delle autrici e degli autori	240

Eco, il “Fondo Gregotti”, Alex Raymond  
e la semiotica del fumetto  
*Daniele Barbieri*

---

*Abstract*

“Enrico Gregotti” Fund has its origin from the bequest of the collector of the same name to the University of Bologna. The exploration of the original plates gathered in this collection sheds light on the reasons for collecting, especially comics originals. Among others, the presence of numerous originals by Alex Raymond, an author for whom Eco and Gregotti shared a passion, stands out. Yet, Eco rarely speaks of Raymond in his theoretical writings, and not at all in *Apocalittici e integrati*, while Flash Gordon is the most cited comics series in *La misteriosa fiamma della Regina Loana*. In several places Eco speaks of the different approaches – critical and nostalgic – that can bind a reader to comics; and from this perspective we should think of him as linked to *Flash Gordon* more by nostalgia than by critical appreciation. Yet it is also very clear from the novel that Raymond’s work was placed by Eco on a very different level from that of Lyman Young (author of the story that also gives the novel its title). Shedding light on the possible deep reasons for Eco’s appreciation opens up some aesthetic perspectives on the comics text, which a semiotics of comics cannot ignore, with a series of consequences also on the relationship between serial formats and graphic novels.

*Keywords:* comics, semiotics, Umberto Eco, Alex Raymond, collecting.

Il Fondo “Enrico Gregotti” è una collezione di circa 400 originali di tavole di fumetti, lasciate in eredità all’Università di Bologna da Enrico Gregotti stesso, industriale e collezionista, per il tramite di Umberto Eco, del quale Gregotti è stato amico in vita. Dopo essere stato custodito per molti anni nelle sale della Scuola Superiore di Studi Umanistici dell’Università di Bologna (oggi Centro Internazionale di Studi Umanistici “Umberto Eco”), è attualmente parte della Biblioteca Universitaria.

Il Fondo contiene materiali piuttosto vari, che rispecchiano la vastità di interessi di Gregotti, ma la parte più consistente riguarda la produzione americana di strisce quotidiane e tavole domenicali degli anni dai Trenta ai Cinquanta: Alex Raymond, Milton Caniff, Clarence Gray, Lyman Young, Chester Gould, Al Capp, George Herriman, Chic Young, Floyd Gottfredon. A questo si aggiungono materiali più antichi (Outcault, McCay, McManus...) e una varietà di autori dal resto

del mondo occidentale (Antonio Rubino, Sydney Jordan, Alberto Breccia, Wolinsky, Copi, David Lloyd, Guido Crepax, Lorenzo Mattotti e ancora molti altri). Nell'*Introduzione* al Convegno "La linea inquieta. Emozioni e ironia nel fumetto", da me organizzato a Bologna nel 2004 come responsabile del Fondo Gregotti, Eco faceva osservare che:

Nell'universo del fumetto la critica dovrebbe poter operare distinzioni tra bello e brutto, originalità e manierismo, invenzione e plagio, così come avviene nei vari settori della letteratura e delle arti. Si può essere cinefilo e saper distinguere tra le opere di Antonioni e quelle di Ed Wood, si può avere nostalgia delle avventure di Fantomas senza equipararle alle vicende di Stephen Dedalus. La critica non può confondersi né con l'analisi sociologica né con il collezionismo nostalgico. È sociologicamente interessante studiare l'impatto che sia Flash Gordon che Dick Fulmine hanno avuto sulla generazione italiana degli anni Trenta e Quaranta – e magari ammettere di sentirsi nostalgicamente più legati a Fulmine che a Gordon. Del pari, pochi italiani nati negli anni Trenta si sentono nostalgicamente legati a Little Nemo, che aveva fatto fugaci apparizioni solo sul "Corriere dei Piccoli" dei loro genitori e su "Topolino" nel 1935, e ricordano con più tenerezza Mandrake. Ma è criticamente innegabile che Alex Raymond e Winsor McCay sono stati artisti incomparabilmente più ricchi e complessi di Carlo Cossio e Phil Davis. Credo che proprio il nodo talora inestricabile tra critica e nostalgia abbia inficiato non dico le singole analisi fumettologiche, ma il genere nel suo complesso (Eco 2005: 16).

Non sapevamo, quando Eco pronunciava queste parole, che stava terminando la scrittura de *La misteriosa fiamma della regina Loana*, il romanzo che celebra nostalgia e collezionismo. Non c'è evidentemente condanna di questi atteggiamenti, nelle parole di Eco, bensì un marcato caveat a non confonderli con la critica, né al livello banale di distinguere tra il bello e il brutto, né a quello più raffinato degli approfondimenti, che essi siano storici, sociologici o semiotici – come quelli che il convegno che si stava inaugurando si apprestava a presentare.

C'era, nelle parole di Eco, anche un implicito riconoscimento al collezionismo di Gregotti, benché, in quanto collezionismo, mosso più dalla nostalgia che da valutazioni critiche. Andrebbe aggiunto che collezionare originali di fumetti è diverso dal collezionare dipinti: il dipinto è un unico, di cui si danno solo riproduzioni inautentiche. Ma il fumetto è fatto per essere riprodotto a stampa, e una buona stampa testimonia l'opera quanto e più dell'originale. Certo, talvolta puoi vedere nell'originale le tracce di modalità esecutive che la stampa cancella – e per questo l'attenzione critica può certo trarre vantaggio dall'osservazione dell'originale. Ma esso ha anche un altro valore, che agli occhi del collezionista nostalgico vale molto di più: il fatto cioè che l'originale è il prodotto della mano dell'artista, con il quale, per suo tramite, si entra (quasi) direttamente in contatto. In questo senso, una collezione privata di originali di fumetti è spesso molto più un operatore nostalgico di quanto non sia la sua utilità a fini critici.

Il punto, ora, è che i due atteggiamenti, nostalgico e critico, sono diversi, ma non necessariamente in opposizione – salvo quando si tenda a confonderli, come è spesso successo, peraltro, almeno per diversi decenni. Anzi, l'uno può anche proficuamente approfittare dell'altro, se è sufficientemente chiara la distinzione; e una collezione nata per ragioni nostalgiche può diventare materiale per ricerche critiche. È interessante che, proprio all'interno di questo discorso, Eco citi Alex Raymond.

Raymond è forse l'autore di fumetti con il massimo numero di riferimenti ne *La misteriosa fiamma*, ma raramente Eco ne parla nei suoi scritti critici. Nel dialogo con Oreste Del Buono e Elio Vittorini con cui si apre il primo numero di *Linus* (1965), Del Buono prende addirittura *Flash Gordon* come esempio negativo di ripetitività non significativa (a differenza dei *Peanuts*): “una ripetizione che denuncia l'assenza di altre invenzioni più valide”. E Eco non lo contraddice affatto, ma anzi sfrutta le parole di Del Buono per la propria conclusione: “il buon fumetto è quello in cui la ripetizione ha un significato e accresce la ricchezza della storia, il cattivo fumetto è quello in cui la ripetizione annoia e dimostra povertà d'invenzione”.

L'apparente contraddizione tra la posizione di Eco nel 1965 e quella del 2004 è un fatto interessante, che non si spiega con un semplice cambiamento di opinione a quarant'anni di distanza. Mi è capitato più volte di chiacchierare con Eco su Raymond, e la sua opinione sulle trame di *Flash Gordon* non era davvero cambiata. Io stesso peraltro la condivido (e presumibilmente anche il medesimo Gregotti), pur considerando Raymond uno degli autori di fumetti più importanti e affascinanti del Novecento.

Vorrei impostare il problema a partire da un'esperienza personale. Avevo comperato, qualche anno fa, un volume che conteneva una serie di storie di *Flash Gordon* degli anni Cinquanta, disegnate da Dan Barry su sceneggiatura di Harvey Kurtzman. Raymond aveva abbandonato il suo personaggio nel 1944, lasciandolo nelle mediocri mani di Austin Briggs, che già disegnava le strisce quotidiane. Finita la guerra, le tavole domenicali erano state affidate a Mac Raboy, mentre le strisce quotidiane a Dan Barry. Barry era un disegnatore solido, capace talvolta di punte di ironia, nei suoi momenti migliori. Confesso che dalla sua mano non mi aspettavo grandi cose, ma dalle narrazioni di Kurtzman, sì! Kurtzman è stato uno dei grandi fumettisti americani del secolo: ottimo disegnatore, ma soprattutto geniale sceneggiatore sia di storie di guerra che di storie umoristiche, oltre che inventore e primo direttore di *Mad*, una rivista che ha segnato la storia del fumetto e la storia dell'umorismo.

Mi aspettavo, insomma, che la discreta mano di Barry, guidata dal genio narrativo di Kurtzman, mi permettesse di godere di buone storie di un personaggio amato. Scoprivo, invece, alla lettura, che Kurtzman aveva lavorato decisamente sottotono, producendo storie di deludente banalità, cui il segno grafico di Barry non aggiungeva (né toglieva) nulla. Mi sorgeva, a questo punto un dubbio inquietante: non è che magari pure le storie di Alex Raymond erano così, e che tutto il mio amore per *Flash Gordon* si reggeva su un castello di illusioni?

Eccomi, dunque, a ripercorrere il testo mitico, i dieci anni di tavole domenicali disegnate da Raymond, per riscoprire quello che in fin dei conti sapevo già: Del Buono aveva perfettamente ragione, e le trame di Raymond non erano migliori di quelle, scarsette, di Kurtzman. Del Buono: “La ripetizione di dati schemi: Gordon e il cattivo imperatore Ming, Gordon e le belle regine colorate che lo vogliono sposare, Gordon e il traditore della sua generosità, Gordon e i vari draghi sdentati, eccetera, è una ripetizione che denuncia l'assenza di altre invenzioni più valide”. Tutto questo era palesamente sotto i miei occhi. Eppure, a dispetto dell'inconsistenza narrativa, *Flash Gordon* non stava perdendo un'oncia del suo fascino, e si manteneva la meraviglia di sempre.

Il problema estetico che si va configurando non è banale. Come posso continuare ad apprezzare esteticamente un prodotto così narrativamente sgangherato? Il

sospetto è che l'elemento nostalgia faccia qui la sua parte, portandomi ad apprezzare l'opera che mi aveva affascinato da piccolo, a dispetto della sua ora palese inconsistenza. Ma è lo stesso Eco a chiarirmi che non si tratta di questo: il protagonista e narratore de *La misteriosa fiamma della regina Loana*, quando parla del racconto di Lyman Young (un'avventura di *Tim e Spud*) che dà il titolo al suo romanzo, pur continuando ad amare la storia, si dimostra ben consapevole di tutte le sue pecche e della sua sostanziale inconsistenza, né sembra apprezzarne in maniera particolare il disegno. Insomma, una bocciatura su tutta la linea, a parte il fattore nostalgia.

Ma il *Flash Gordon* di Raymond continuava, e continua tuttora, a sembrarmi estremamente apprezzabile, a dispetto della sua scarsità narrativa; e la stessa cosa – mi sento di dire – valeva per Eco quanto per me. Tanto più che era proprio Eco a metterci in guardia dal fattore nostalgia, distinguendo accuratamente due modalità di apprezzamento, quella nostalgica da quella critica.

Fatto fuori il fattore nostalgia, ed esclusa radicalmente la qualità narrativa, resta sufficientemente evidente che l'apprezzamento, di Eco come il mio, non può che fondarsi sulla qualità grafica di Raymond. Ora, non ci sono dubbi sul fatto che Raymond sapesse disegnare. Lo dimostra anche il fatto che il suo stile è stato quello, in quel periodo, di gran lunga più imitato al di fuori degli Stati Uniti: in Italia, Argentina, persino in Francia ne troviamo le tracce. È stato influente anche in patria, dove però Milton Caniff ha fatto scuola ancora più di lui – e lo stesso Raymond, negli anni Quaranta e Cinquanta, con *Rip Kirby*, dimostra di sentirne il fascino, pur a modo proprio e particolarmente originale.

Ma ci sono altri disegnatori di notevole talento di quegli stessi anni che non hanno goduto di un seguito simile, come Hal Foster e Burne Hogart, chiaro indizio che Raymond riesce a comunicare qualcosa che il loro disegno non arriva a trasmettere, persino quando le storie raccontate sono almeno un poco migliori. Aggiungo che la particolare qualità del segno di Raymond si manifesta meno quando le singole vignette vengono astratte dal loro contesto, come icone separate, come se fossero illustrazioni o dipinti: restano infatti immagini di magnifica fattura, ma è sufficientemente evidente che non sono fatte per questa fruizione separata, autonoma – sono, piuttosto, parti inseparabili di una sequenza, vignette di fumetto a tutti gli effetti.

E in effetti, nella mia specifica esperienza di fruizione, il persistente senso di meraviglia, benché certamente legato alla qualità grafica, non si limita a quello, ma investe l'intero portato narrativo, a dispetto della consapevolezza della sua complessiva banalità. È come, insomma, se il disegno di Raymond restituisse al racconto di *Flash Gordon* una complessità che l'analisi narratologica non riconosce presente, quasi dissipando la sensazione di ripetitività riconosciuta e condannata da Del Buono.

Lo stile di *Flash Gordon* continua a cambiare dal 1934 al '41, rimanendo più stabile negli ultimi tre anni, un periodo in cui la stanchezza di Raymond si fa sempre più evidente, e che rimane, per questo, sostanzialmente escluso dalle nostre considerazioni. O meglio, dovremmo dire: incluso in negativo. È interessante infatti osservare come il livello di qualità grafica del segno non cambi in questi ultimi anni, almeno per un po', eppure, ugualmente, l'effetto di fascinazione si è affievolito: con ancora qualche eccezione, ecco infatti che la banalità delle trame sale all'evidenza, ora assai meno contenuta di prima.

Non sono però le sceneggiature a essere diventate più ripetitive. Il giudizio di

Oreste Del Buono rimane vero per l'intera saga del *Flash Gordon* di Raymond. Se proviamo a raccontare verbalmente le vicende non sembra davvero che sia cambiato gran che.

Ma Raymond racconta a fumetti, ovvero per immagini accompagnate da parole, che costituiscono dialoghi e soprattutto didascalie. Credo che il punto sia che le immagini non sono soltanto belle immagini. Sotto questo aspetto dopo il 1941 Raymond rimane ugualmente capace. È semmai il fatto che si tratta di immagini fortemente evocative, in grado di costruire autonomamente un'epica, con un piccolo aiuto da parte del racconto.

Il continuo cambiamento stilistico di *Flash Gordon* dal '34 al '41 è una strategia funzionale a questa mutevole evocatività. Sappiamo che Raymond possedeva una notevole collezione di foto di scena del cinema di Hollywood, e il primo riferimento evocativo è indubbiamente quello; ma attraverso questo filtro emerge un repertorio di situazioni visive molto più classico, con riferimento a un immaginario iconografico estremamente ampio.

Di fatto, le immagini trasportano il lettore in una dimensione classicamente epica, ma con riferimento a tante epiche diverse, volta per volta rese immediatamente e vividamente presenti. Anche lo stile grafico concorre a questa costruzione evocativa. Per questo, ogni volta che si ripresenta una situazione narrativa che si era già presentata (*Gordon e il cattivo imperatore Ming*, *Gordon e le belle regine colorate che lo vogliono sposare*, *Gordon e il traditore della sua generosità...*) un po' la diversità della situazione e soprattutto la particolarità dell'evocazione, aiutata anche dalla specifica scelta stilistica del momento, fanno sì che gli elementi di novità prevalgano su quelli di ripetizione.

Questo rimane vero anche per i lettori delle edizioni in volume (come Eco e me), ma era ancora più vero per i lettori originali, cui *Flash Gordon* arrivava con scansione settimanale, una tavola per volta. Non che la trama narrativa sia irrilevante, perché sta comunque nel dipanarsi degli eventi il fondo dell'attaccamento del lettore. Ma il lettore sa già benissimo come andrà a finire, mentre non sa come ciò che legge lo trascinerà in quel medesimo fascinosissimo altrove.

Quando Omero e i suoi colleghi celebravano il mito greco, si rivolgevano a un pubblico che in gran parte conosceva già le trame: da un lato gli ascoltatori sapevano benissimo come sarebbe finita la storia; dall'altro pure lì le situazioni si ripetevano, costituendo una sorta di continua variazione sul tema dell'eroe. Quello che distingueva un aedo destinato a sua volta a essere mitizzato, come Omero, dagli innumerevoli rimasti senza nome, era evidentemente la qualità evocativa che lui, e specificamente lui, era in grado di associare alle storie. Quello che fa la differenza, insomma, è il modo di raccontare, ed è il modo di raccontare quello che conta davvero: la storia, la trama, non è che l'occasione, al limite poco più che un pretesto – necessario, sì, ma in fin dei conti secondario.

L'originalità della trama è, tutto sommato, un requisito moderno. Come ci ricorda Uspensky (1988: 9-36), a un tempo circolare, come quello del mito, corrisponde una valorizzazione del ritorno, non della novità. Nella prospettiva dell'epica, il racconto di base è dato, e ogni sua riproposizione si presenta come una sorta di variazione sul tema, dove ciò che varia non coinvolge il nocciolo narrativo, che deve comunque restare riconoscibile. La ripetitività delle trame di *Flash Gordon* appartiene dunque a questa dimensione: a un fondo epico-mitico i cui contenuti sono sufficientemente scontati, in modo che l'attenzione del fruitore possa concentrarsi su *altro*. La qualità del lavoro di Alex Raymond riguarda dunque proprio questo *altro*.

C'è un'altra osservazione interessante nell'introduzione di Eco al convegno del 2004, e riguarda, proprio in coda al testo, *Dago*. *Dago* è una serie scritta da Robin Wood e disegnata prima da Alberto Salinas e poi da Carlos Gomez, e rappresenta un'altra convergenza di gusto tra Eco e me – e questa volta non supportata da nessun possibile senso di nostalgia, perché non esisteva prima del 1980. Ecco dunque le parole con cui Eco conclude il suo discorso:

Credo vadano analizzati meglio i casi in cui il fumetto ha determinato alcune tendenze delle arti figurative (la pop art è l'esempio più ovvio, ma talmente scoperto da essere il meno interessante) e quelli in cui il fumetto invece ripercorre (magari con ironia post-moderna) vicende anche secolari delle arti figurative. Tanto per fare un esempio, sarei molto prudente nel considerare l'apparente e superbo "tradizionalismo" del *Dago* di Salinas e Gomez. Cito *Dago* come caso interessante perché in esso si manifestano tre fenomeni molto ben distinti: (i) la rivisitazione visiva sia della tradizione rinascimentale che della tradizione dei grandi illustratori moderni come Gustavino; (ii) la sapienza narratologica di Robin Wood nel realizzare una combinatoria infinita di vari *topoi* romanzeschi, da quelli picareschi a quelli neogotici e romantici; (iii) l'assoluta banalità stilistica del discorso verbale, che si attiene a una retorica da *feuilleton* ottocentesco, e senza alcuna ironia sottintesa. Aggiungerei che dal punto di vista sociologico è forse proprio questa strana commistione che giustifica il successo popolare della serie, ma ecco che si vede come un'analisi sociologica debba sovente essere preceduta da una valutazione critica molto rigorosa.

Il caso è abbastanza diverso da quello del *Flash Gordon* di Raymond. Intanto, l'apprezzamento è comunque minore: non stiamo in nessun senso parlando ora di un capolavoro. Eco cita tre fenomeni distinti, due positivi, apprezzabili, il terzo invece decisamente no – e non sembra trattarsi di un difetto solo apparente, come la ripetitività per *Flash Gordon*. In più occasioni mi è capitato comunque di scambiare con Eco parole di apprezzamento per *Dago*, e nel settembre 2010 fui anche invitato a partecipare a un incontro privato, a casa di Eco, con Wood e Gomez. Una cosa che Eco apprezzava, nel lavoro di Wood, era l'accuratezza della ricostruzione storica dell'epoca (intorno alla terza decade del Cinquecento, tra Italia, Turchia, Francia e Spagna, con qualche episodio altrove, non escluso un allora recentissimo Nuovo Mondo) insieme con l'abilità narrativa con cui le vicende di invenzione del protagonista vi venivano incastrate. Questo non gli impediva di patire – come pure io stesso pativo – la banalità dei cliché di cui era costellato il racconto.

Ma nel caso di *Dago* non era la qualità grafica (benché elevata) a salvare la situazione. Era invece proprio l'originalità dei racconti, almeno sotto alcuni rispetti. Di nuovo una capacità di giocare variazioni sul tema, ma stavolta a livello narrativo, e quindi a un livello relativamente profondo, mentre la superficie si divideva tra qualità del disegno e insipienza del discorso verbale.

Mi sembra che tra *Flash Gordon* e *Dago* si giochi, in misura diversa e con una diversa valorizzazione, qualcosa di quella apertura dell'opera di cui Eco scriveva all'inizio della sua carriera di studioso (cfr. Eco 1962). Pensare l'opera d'arte come costitutivamente aperta significa pensarla come qualcosa che ha bisogno di un apporto cruciale da parte del fruitore per acquisire senso, un apporto che non si limita al semplice interpretare per comprendere, che è quello che si fa nei confronti di qualsiasi comunicazione (o anche significazione) non artistica. Quello

che Eco non ha mai smesso di pensare è che l'opera d'arte sia un generatore di interpretazioni, anche molto diverse tra loro – benché non *qualsiasi* interpretazione (cfr. Eco 1990). Le opere delle avanguardie hanno magari un gradino di apertura in più delle altre; ma non sono qualitativamente differenti.

Sono dunque aperte anche le opere arcaiche dell'epica e del mito, come i poemi omerici. Sono aperte perché, al di là della vicenda, spesso perfettamente nota e chiusa, che raccontano, hanno il potere di evocare un universo di senso favoloso e sufficientemente indeterminato, che si rinnova a ogni esecuzione, e si rinnova persino oggi alle nostre letture private e silenziose – una forma di fruizione che agli antichi sarebbe apparsa quasi blasfema.

*Flash Gordon* è dunque opera aperta nel medesimo senso, e lo è grazie alle invenzioni visive di Raymond e allo stile tramite cui ce le mostra. *Dago*, pur in misura molto minore, fa qualcosa di simile grazie alle invenzioni narrative di Wood.

Ecco come Eco propone la sua soluzione in due interventi del 1983 sulla serialità, poi raccolti nel saggio “L’innovazione nel seriale” (Eco 1985). Eco mette a punto un’attenta tassonomia di forme diverse di serialità, e alla fine si pone il problema estetico. Riprende la nozione di *neobarocco*, proposta da Omar Calabrese (1987), e scrive:

Diremo allora che la serie neobarocca propone al suo primo livello di fruizione (ineliminabile) puro e semplice mito. Nulla che vedere con l’arte. Una storia, sempre uguale. Non sarà la storia di Atreo e sarà quella di J.R. Perché no? Ogni epoca ha i suoi mitopoietici, i suoi centri di produzione mitopoietica, il proprio senso del sacro. Scontata la rappresentazione “figurativa” e la degustazione “orgiastica” del mito (ammessa l’intensa partecipazione emotiva, il piacere della reiterazione di una sola e costante verità, e le lacrime, e il riso e infine una sana catarsi), l’udienza si riserva la possibilità di passare al livello estetico e di giudicare dell’arte della variazione su tema mitico – così come si riesce a riconoscere un “bel funerale” anche quando il morto era una persona cara.

Siamo sicuri che non succedesse così anche nell’antichità classica?

Se rileggiamo la Poetica di Aristotele vediamo che era possibile descrivere il modello della tragedia greca come un modello seriale. Dalle citazioni dello Stagirita intravediamo che le tragedie di cui egli era a conoscenza erano molte di più di quelle che ci sono pervenute, e tutte seguivano (variandolo) uno schema fisso. Possiamo supporre che quelle che si sono salvate fossero quelle che corrispondevano meglio ai canoni della sensibilità estetica antica (Eco 1985).

Nelle medesime pagine Eco contrappone il *lettore ingenuo* al *lettore critico*, essendo il primo quello che gode della ripetizione mitica, e il secondo quello in grado di passare al livello più propriamente estetico. Il fruitore normale delle serie si porrebbe al primo livello (un livello dal quale comunque è necessario passare) mentre quella al secondo livello sembrerebbe essere una fruizione un po’ privilegiata, non disponibile per tutti.

Ma questo finisce per dare origine a un problema, più per *Flash Gordon* che per *Dago*, e a partire dal rispettivo successo presso il grande pubblico, enorme per il primo, relativo per il secondo. Per *Dago* non è troppo difficile immaginare che il grande pubblico lo apprezzi perché ci ritrova sostanzialmente il mito, sotto sotto sempre identico, mentre lettori critici come Eco o come me sono in grado di apprezzare livelli più sottili del lavoro dei suoi autori. Ma il successo straordinario

del lavoro di Raymond non può dipendere da una critica fumettistica che all'epoca non esisteva per nulla, perché il fumetto era considerato semplice materiale di consumo, non degno di alcuna considerazione colta.

Come si spiega, insomma, la differenza di successo tra *Flash Gordon* e altre serie contemporanee né più né meno iterative e mitologiche, visto che non possiamo mettere in gioco dei lettori critici influenti? Una soluzione è che la distinzione tra approccio ingenuo e critico riguardi non persone, ma atteggiamenti variamente presenti in qualsiasi lettore, a partire da quelli *normali*. Anche il lettore *normale*, dunque, pur godendo della ripetizione mitica, percepisce la differenza – estetica – nella capacità del testo di metterla in gioco, di evocarla.

Sarà presumibilmente proprio questa evocatività poi, legata (in fin dei conti) all'*apertura* dell'opera, a permettere il formarsi della nostalgia. Certo, la base di questo sentimento si attiva in fruitori giovani o molto giovani, in un'epoca della vita in cui la fantasia è forte e lo spirito critico inevitabilmente ancora debole, per cui le opere appaiono ancora più aperte, più bisognose di collaborazione mitopoietica, di quanto potranno apparire qualche anno dopo. Nondimeno, si forma perché c'è materia perché si formi, che tale materia sia la storia della meravigliosa Regina Loana o una discesa imprevista sul pianeta Mongo, e quindi qualunque sia il destino di una adulta valutazione futura.

## Bibliografia

- 
- Barbieri, Daniele (a cura di)  
2005 *La linea inquieta. Emozione e ironia nel fumetto*, Roma, Meltemi.
- Calabrese, Omar  
1987 *L'età neobarocca*, Roma-Bari, Laterza.
- Eco, Umberto  
1962 *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.  
1964 *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani.  
1965 *Umberto Eco intervista Elio Vittorini e Oreste Del Buono*, "Linus", 1.  
1985 *Sugli specchi*, Milano, Bompiani.  
1990 *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.  
2005 "Introduzione al convegno" in Barbieri (2005).
- Uspenskij, Boris A.  
1988 *Storia e semiotica*, Milano, Bompiani.

## Biografia dell'autore

**Daniele Barbieri** è tra i principali studiosi del fumetto in Italia. Semiologo, si occupa in generale di comunicazione visiva, ma anche di poesia e di musica. Insegna presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, l'ISIA di Urbino, l'Università di S. Marino.

Tra i principali volumi pubblicati: *I linguaggi del fumetto* (1991), *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo* (Bompiani, 2004), *Breve storia della letteratura a fumetti* (2009), *Il pensiero disegnato. Saggi sulla letteratura a fumetti europea* (2010), *Guardare e leggere. La comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia* (2011), *Il linguaggio della poesia* (Bompiani, 2011), *Maestri del fumetto* (2012), *Letteratura a fumetti? Le impreviste avventure del racconto* (2019), *Testo e processo. Pratica di analisi e teoria di una semiotica processuale* (2020).

la casa  
USHER

I libri di Omar

# I libri di Omar

## Serie rossa



Lucia Corrain  
*Una infinita memoria*  
pp. 150; euro 32,00



Omar Calabrese  
*L'età neobarocca*  
pp. 202; euro 25,00



Lucia Corrain  
*Il velo dell'arte*  
II edizione; pp. 314; euro 30,00



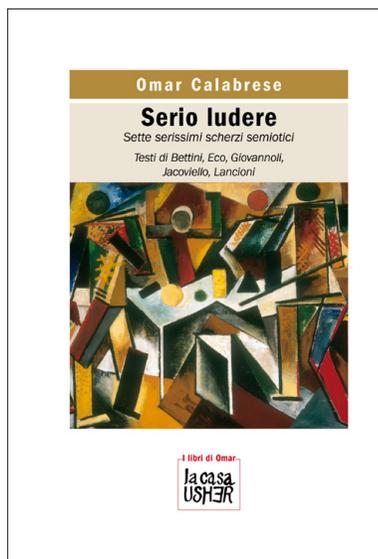
Marvin Carlson  
*Luoghi per lo spettacolo*  
pp. 224; euro 28,00

# I libri di Omar

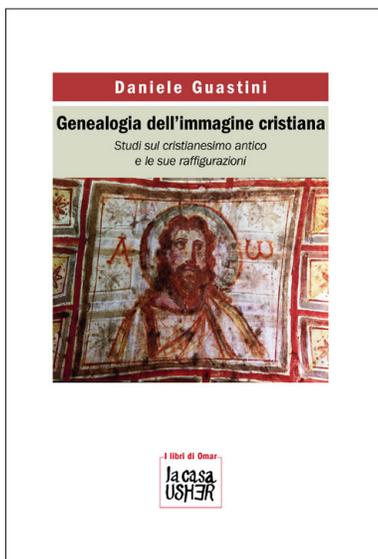
## Serie rossa



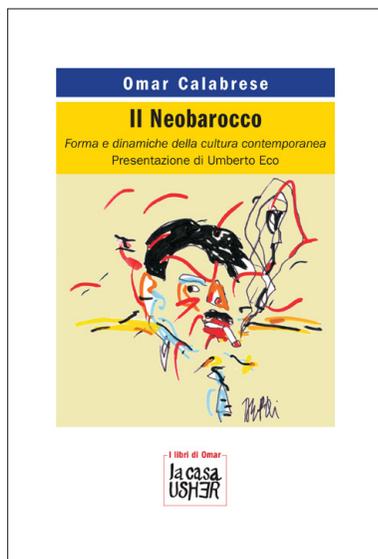
Victor I. Stoichita  
*L'immagine dell'altro*  
pp. 240; euro 29,00



Omar Calabrese  
*Serio Ludere*  
pp. 272; euro 27,00



Daniele Guastini  
*Genealogia dell'immagine cristiana*  
pp. 400; euro 25,00



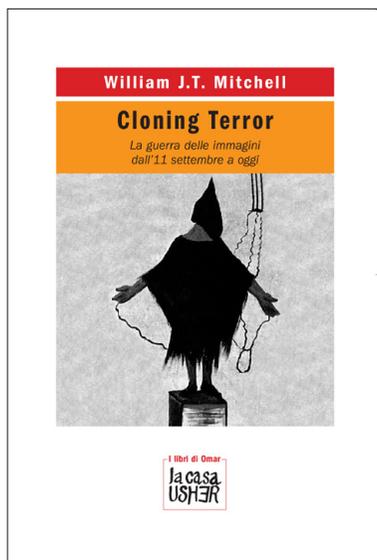
Omar Calabrese  
*Il Neobarocco*  
pp. 464; euro 29,00

# I libri di Omar

## Serie rossa



Tarcisio Lancioni  
*Il senso e la forma*  
pp. 336; euro 19,50



William. J.T. Mitchell  
*Cloning Terror*  
pp. 248; euro 22,00



Louis Marin  
*Opacità della pittura*  
pp. 352; euro 30,00



Omar Calabrese  
*La macchina della pittura*  
pp. 352; euro 30,00

# I libri di Omar

## Serie blu



Andrea Rauch  
*Il racconto della grafica*  
III edizione; pp. 416; euro 48,00



Francesca Della Monica  
*A voce spiegata*  
II edizione; pp. 148; euro 30,00



Andrea Rauch  
*Uno, cento, mille Pinocchi...*  
pp. 320; euro 45,00



Andrea Rauch  
*Libri con figure*  
pp. 272; euro 39,00

# I libri di Omar

## Serie blu



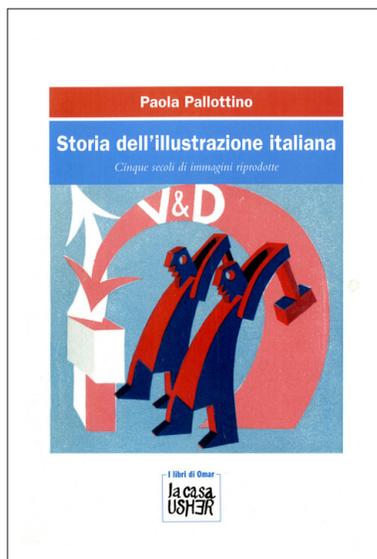
Andrea Rauch  
*Il racconto dell'illustrazione*  
pp. 304; euro 38,00



Carlo Titomanlio  
*Sul palco*  
pp. 376; euro 25,00



Maurizio Boldrini  
*Dalla carta alla rete andata e ritorno*  
pp. 344; euro 22,00



Paola Pallottino  
*La storia dell'illustrazione italiana*  
III edizione; pp. 520; euro 40,00

# Oggi, del teatro



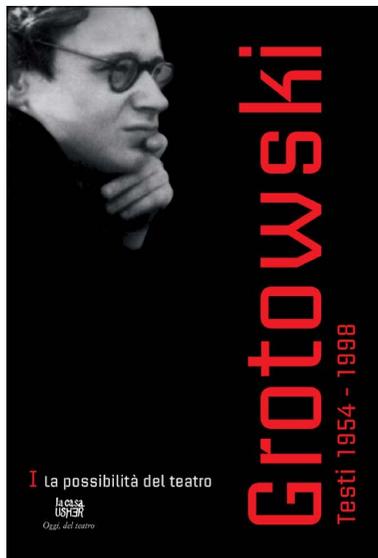
Louis Jouvét  
*Lezioni su Molière*  
pp. 282; euro 29,50



Ferdinando Taviani  
*Uomini di scena uomini di libro*  
pp. 232; euro 28,00

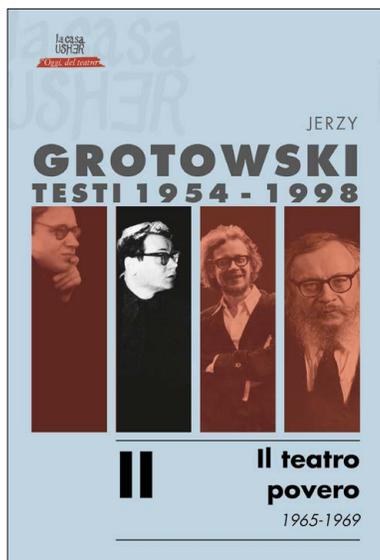


Giuliano Scabia  
*Scala e sentiero verso il Paradiso*  
pp. 280; euro 25,00

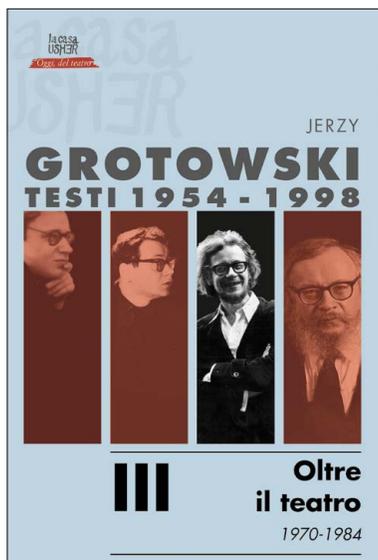


Jerzy Grotowski  
*Testi 1954-1998 vol.I*  
pp. 264; euro 20,00

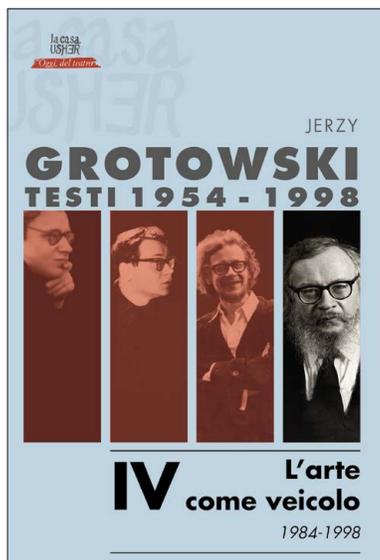
# Oggi, del teatro



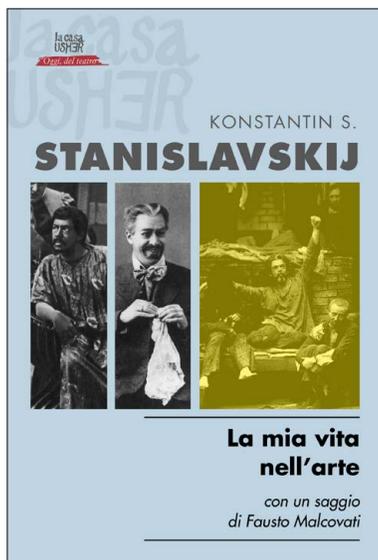
Jerzy Grotowski  
*Testi 1954-1998 vol.II*  
II edizione; pp. 280; euro 20,00



Jerzy Grotowski  
*Testi 1954-1998 vol.III*  
II edizione; pp. 272; euro 20,00



Jerzy Grotowski  
*Testi 1954-1998 vol.IV*  
II edizione; pp. 172; euro 15,00

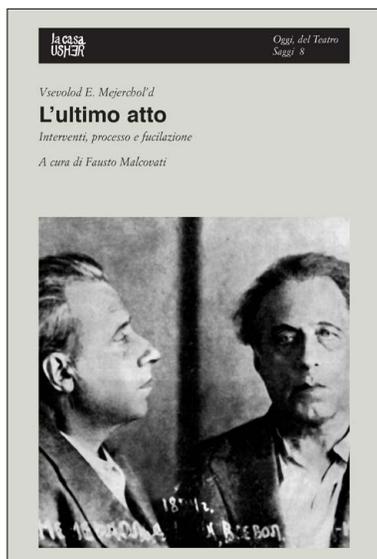


Konstantin S. Stanislavskij  
*La mia vita nell'arte*  
II edizione; pp. 450; euro 25,00

# Oggi, del teatro



Jacques Copeau  
*Artigiani di una tradizione vivente*  
II edizione; pp. 288; euro 24,00



Vsevolod Mejerchol'd  
*L'ultimo atto*  
pp. 240; euro 22,00



Marco De Marinis  
*Il teatro dell'altro*  
pp. 232; euro 25,00



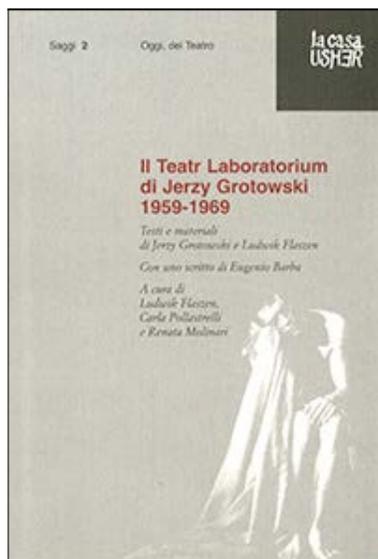
Gianni Manzella  
*La bellezza amara*  
pp. 264; euro 26,00

# Oggi, del teatro

---



Sergio Secchi  
*Il teatro dei sogni materializzati*  
pp. 112; euro 16,00



Jerzy Grotowski, Ludwik Flaszen  
*Il Teatr Laboratorium*  
pp. 200; euro 20,00



Ferdinando Taviani, Mirella Schino  
*Il segreto della Commedia dell'Arte*  
pp. 546; euro 29,00