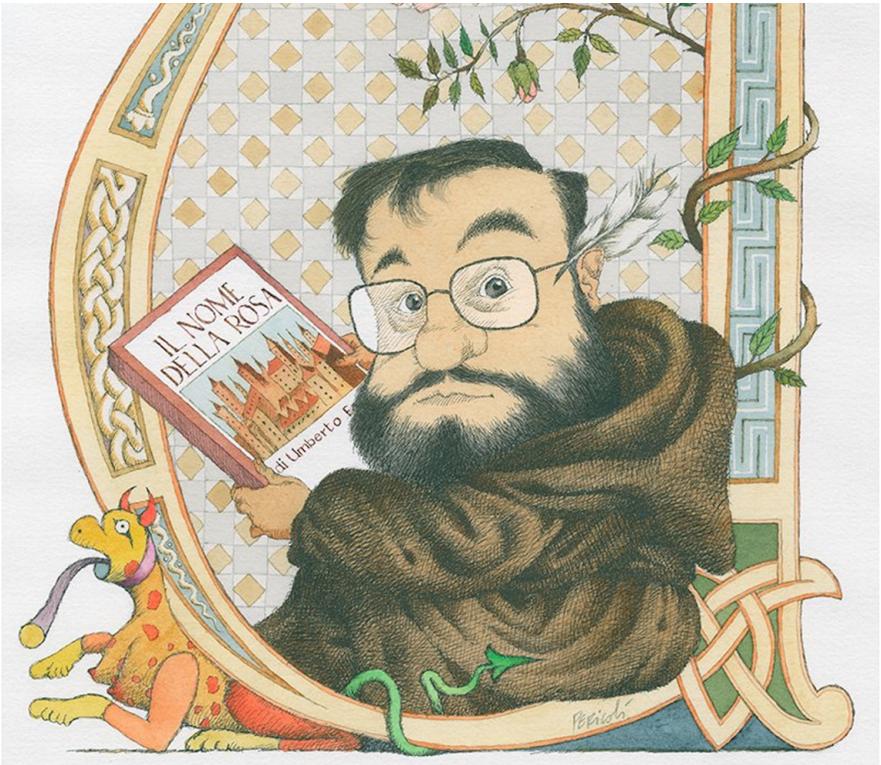


Carte Semiotiche 2025/1

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, CORRAIN,
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 Prévost	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

One Piece! Toward a figural semiopraxis of freedom 151
Francesco Garbelli

Khaliji Off-panels: Rethinking Cultural Identity and Gender Narratives
in Arabian Gulf Comics 182
Cristina Greco

Effetti collaterali

Dietro le quinte di *Tintin in Tibet*, il libro dove si incontrano vita
e opera di Hergé 211
Sergio Rossi

Semiotica ad alta quota. Il metodo Floch all'opera in *Tintin in Tibet* 218
Luigi Virgolin

Dialogo

Chi di fumetto ferisce di fumetto perisce:
Il Nome della Rosa in graphic novel 228
Igort e Milo Manara in dialogo con Daniele Barbieri

Biografie delle autrici e degli autori 240

Sul palcoscenico di una graphic novel: Otto Gabos a confronto con *La tentazione dell'abisso* di Francisco Goya

Lucia Corrain

Abstract

The aim of this paper is to analyse the relationship between the verbal and the visual in a relatively new genre, in order to test the effectiveness of these two forms of expression. In 2023, Otto Gabos produced the graphic novel “Francisco Goya. The Temptation of the Abyss”. Eighty pages long, the same number as the Spanish painter’s “Caprichos”, it is not intended to be a simple biography of the artist. On the narrative level, a singular plot is gradually built up between the speaker of the work and Goya, leading to an “impossible” dialogue, but one that can be realised thanks to fiction. The cover of the volume – a reinterpretation of *The Sleep of Reason Produces Monsters* by Goya, an etching and aquatint made in 1797 and appeared two years before the other engravings of the *Caprichos* – already declares the stylistic characteristic of the novel: Gabos proposes a fusion, almost a “paper reincarnation” of Francisco Goya. The autofiction used by the author unfolds a battle of wits, interspersed with dreamlike moments, visionary ruptures, doubts and questions, capable of shedding new light on the work of both. A confrontation between an artist from the past – Goya – who returns to the present, and an artist from the present – Otto Gabos – who projects himself into the past.

Keywords: intermediality, iconotext, text-image, transmutation, intersemiotic translation.

0. In apertura

Le parole di Giorgio Patrizi – tratte dalla presentazione al primo numero della rivista *Immagine e parola*, pubblicata nel 2020 – sono particolarmente calzanti per la problematica della coesistenza della dimensione visiva e verbale:

Inoltrandosi nel nuovo millennio, si [sono delineati] scenari totalmente nuovi, in cui appaiono decadute le categorie interpretative e tassonomiche che hanno presieduto tutta la fase frastagliata della cultura della modernità e dei suoi sviluppi ulteriori, fino a una contemporaneità inedita, variegata e multiculturale, multilinguistica e multidiscorsiva. In questa prospettiva inusitata, in cui è mutato l'intero

universo delle categorie espressive ed interpretative [...], mantiene la propria centralità la dialettica tra immagine e parola, entrambe polarità costantemente attive, con una peculiarità che sembra continuare a lavorare per superare i limiti del proprio statuto, sul filo di una tradizione che ha articolato sapientemente tale dialettica (Patrizi 2020: 8).

Tentare di “descrivere le complesse modalità con cui oggi immagine e parola si intrecciano” (*ivi*: 9), rifondando costantemente le proprie identità, significa attraversare innumerevoli momenti della storia della cultura:

a partire dalla nascita di una coscienza meta-artistica [...] nell’idea di un’arte che vive attraverso le parole e di immagini che nell’organizzazione testuale costruiscono una rete di segni, agita da varie modalità espressive e narrative. È questa la complessa realtà di una dialettica tra immagine e parola, che, dopo secoli di storia, rimane la fertilissima base per un bilancio spregiudicato del passato e una progettualità innovativa per l’avvenire (*ibidem*)¹.

Sulla base di queste considerazioni, proviamo ora ad addentrarci nella dialettica tra parola e immagine nella contemporaneità attraverso l’analisi della graphic novel *Francisco Goya. La tentazione dell’abisso* di Otto Gabos. Ma dapprima prendiamo in esame alcuni esempi di quello che è stato definito “proto-fumetto”². Se non si presta particolare attenzione alla qualità esecutiva, il disegno di uno studente di Uppsala nel XV secolo – realizzato durante una lezione sulla collocazione delle facoltà umane secondo Aristotele e Alberto Magno (Fig. 1) – è particolarmente interessante per l’indubbia convivenza di verbale e visivo. Dall’organo fonatorio dei due protagonisti, le parole escono, e forse entrano a simulare il flusso dialogico; ma le parole sono anche nella loro testa, dando forma a quanto stanno pensando, mentre la fitta rete di parole nella parte inferiore potrebbe riguardare ciò di cui si è già parlato.



Fig. 1. *Aristotele e Alberto Magno in dialogo*, intorno al 1480, disegno, Uppsala, University Library.

Ad ogni buon conto, la storia dell'arte – con diverse intensità e differenti modalità – è davvero costellata di esempi in cui la dimensione figurativa convive con quella verbale³. A puro titolo dimostrativo, si può fare riferimento a due opere cronologicamente assai distanti fra loro: la prima è una tela su tavola di Andrea Mantegna (Fig. 2), datata intorno al 1500; la seconda è un dipinto di Francisco y Fuentes Goya (Fig. 3) del 1820.

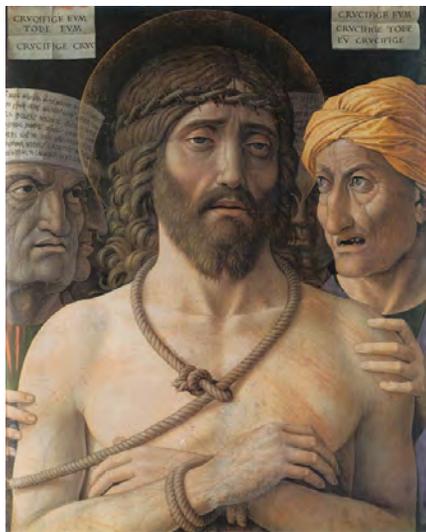


Fig. 2. Andrea Mantegna, *Ecce Homo*, 1500 circa, tempera a colla e oro su tela montata su tavola, 54x42 cm, Museo Jacquemart-André, Parigi.



Fig. 3. Francisco Goya, *Goya curato dal dottor Arrieta*, 1820, olio su tela, 114.62x76.52 cm, Minneapolis Institute of Art, Minneapolis.

Nell'*Ecce homo* di Mantegna, il corpo di Cristo – segnato dalle percosse, la corda al collo, con le mani sul petto anch'esse legate, la corona di spine e lo sguardo dolente ma composto – è raffigurato subito dopo la flagellazione e le umiliazioni subite, quando viene mostrato al popolo, il quale senza esitazione alcuna ne decreta la crocifissione. Il realismo è impietoso, e non fa sconti a nessun dettaglio grottesco riguardo ai cinque personaggi – due dei quali appena visibili – che nello spazio compresso della superficie pittorica circondano il povero Cristo da entrambi i lati. Il giudeo a sinistra, con un foglio indossato a mo' di copricapo, in cui compare una scritta in pseudo-ebraico elegantemente vergata, è in evidente contrasto con la rugosità del suo volto. In alto, a destra e a sinistra, sono disposti due cartigli che recano la scritta CRVCIFIGE EVM. TOLLE EVM. CRVCIFIGE CRVC: "Crocifiggilo, prendilo e crocifiggilo"⁴, che in questo preciso contesto sembrano dare forma alla voce del popolo che vuole Cristo condannato, addirittura lo vuole crocifisso; andando un po' più in là nel tempo, e guardando la tavola con occhi contemporanei,

si potrebbe dire che questi cartigli funzionano alla stregua dei ballon dei fumetti. La scelta del quadro *Autoritratto con il dottor Arrieta* di Francisco Goya non è casuale, in quanto il pittore che l'ha realizzato è anche il soggetto della graphic novel di Otto Gabos⁵ da noi qui presa in esame. Il grande artista spagnolo si è rappresentato mentre il dottor Arrieta lo sta amorevolmente curando. Nel 1819, immediatamente dopo il trasferimento nella sua abitazione denominata Quinta del Sordo, Goya accusa i segni di una progressiva e debilitante malattia che lo sta portando alla morte. Il pittore si autoritrae agonizzante e completamente privo di forze, quasi come una “maschera mortuaria”⁶. La scritta sottostante – che si dispiega per tutta la larghezza della tela – riveste un ruolo fondamentale per l'evolversi della narrazione: “Goya, grato, all'amico Arrieta, per la cura e l'attenzione con cui gli salvò la vita durante la sua acuta e pericolosa malattia insorta alla fine del 1819, all'età di settantatré anni. Lo dipinse nel 1820”⁷. Ma essa è efficace anche per l'osservatore. Come scrive Meyer Schapiro:

queste parole sono scritte su uno sfondo giallastro tanè che si accorda con il pallore della pelle di Goya ed è in un sottile accordo con i toni rossi e verdi del ritratto: eppure la scrittura non appartiene allo spazio della scena dipinta realisticamente o alla cornice: per leggerla si deve spostare l'attenzione a quel che visivamente costituisce un ordine diverso rispetto all'immagine assorbente che la sovrasta. A causa dell'occasione toccate, Goya voleva inserire un elemento distraente e artisticamente incongruo rivolto allo spettatore, in modo da spiegare e registrare per sempre quell'esperienza climax, profondamente sconvolgente (Schapiro 1996: 228).

Dunque, una piena solidarietà fra parola e immagine, rafforzata nel dipinto dalla mano sinistra del pittore immortalata mentre stringe un lembo del lenzuolo: un fremito di vita, un indizio in grado di rimarcare la guarigione dalla grave malattia. Un accordo tra verbale e visivo quanto mai solidale, e anche il segno di una solidarietà, quasi una fusione, tra il dottor Arrieta e Goya; la conferma di un vincolo indissolubile che li vede entrambi attivamente impegnati nella lotta contro l'infermità.

Prima di concentrare l'attenzione sulla graphic novel di Otto Gabos occorre ricordare che il romanzo illustrato si fa strada nella produzione “letteraria” a partire dalla seconda metà del Novecento. A questo proposito, il pensiero va all'unico romanzo di Umberto Eco corredato da immagini, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, che è anche il suo romanzo più autobiografico⁸.

1. *La graphic novel e il dialogo anacronistico con l'arte di Francisco Goya*

Otto Gabos⁹ – in occasione dell'esposizione dedicata al pittore spagnolo e intitolata *Goya. La ribellione della ragione*, tenutasi al palazzo Reale di Milano (31 ottobre 2023 al 3 marzo 2024) – realizza una graphic biography pubblicata dal Sole 24 Ore Cultura¹⁰. Ottanta sono le pagine che compongono questa graphic novel e ottanta sono le incisioni che compongono la serie *Los caprichos* di Francisco Goya, il ciclo che segna una radicale svolta nella produzione del pittore spagnolo. La copertina del lavoro di Otto Gabos (Fig. 4) reinterpreta *Il sonno della ragione genera mostri* (*El sueño de la razón produce monstruos*), un'acquaforte e acquatinta realizzata nel 1797¹¹ e pubblicata da Goya due anni prima delle altre incisioni dei *Capricci*, all'interno delle quali è poi inserita e contrassegnata dal numero 43

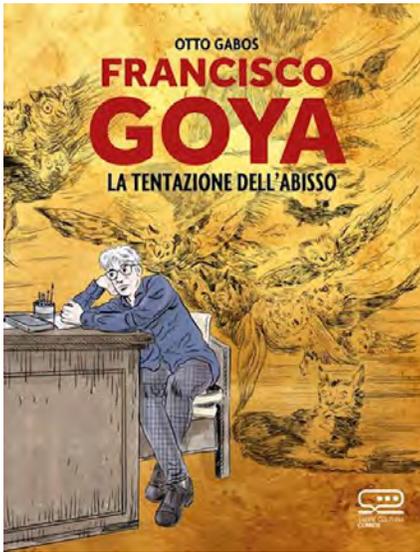


Fig. 4. Copertina della graphic novel realizzata da Otto Gabos, *Francisco Goya. La tentazione dell'abisso* 2023.



Fig. 5. Francisco Goya, *Il sonno della ragione genera mostri*, 1797, incisione in acquaforte e acquatinta, 21,5 x 13 cm, Madrid, Biblioteca Nacional de Espana.

(Fig. 5). A monte di questa incisione ci sono due disegni preparatori. Nel primo, un personaggio con la testa sullo scrittoio è caduto in un sonno profondo, mentre quattro figure da dietro lo osservano con occhi sbarrati, una di queste è lo stesso Goya. Nel secondo disegno, enormi pipistrelli incombono sulla figura addormentata a dare forma agli incubi che stanno attraversando il suo sonno, mentre accucciato alla destra è un felino; la scritta recita: *L'autore nel sonno. Il suo intento è quello di scacciare le dannose volgarità e di perpetuare, con opere come i Capricci, la solida testimonianza della verità*. Il disegnatore, a differenza della figura presente nell'incisione, pur appoggiato al tavolo è desto e con lo sguardo in tralice nel fuori scena sogna a occhi aperti, mentre la sua mente è pervasa dai pipistrelli che aleggiano sopra di lui come nel caso dell'artista spagnolo. L'immagine di copertina – come si vedrà – è il primo impatto che il lettore ha con la cifra che caratterizza pressoché tutta la graphic novel.

Innanzitutto, essa propone – come molto spesso accade in oggetti complessi come le immagini – differenze che si concretizzano in articolati montaggi di tempi eterogenei, generando veri e propri anacronismi¹². E a guardar bene, in *Francisco Goya. La tentazione dell'abisso* gli anacronismi si manifestano con evidente frequenza. In primis, nella riflessività con cui l'enunciatore della biografia presenta le modalità di realizzazione del fumetto; più precisamente, la lettura – per dirla con Louis Marin (1994: 222-239) – procede per “sincopi” del racconto. La “biography” di Goya è costellata dalla narrazione riguardante la scrittura/rea-

lizzazione del fumetto stesso. I tempi, ovviamente, sono diversi: nel periodo in cui ha vissuto Goya viene incastonato il contemporaneo. Si potrebbe anche dire con Lotman (1993) che siamo di fronte a una *mise en abyme*: a un racconto nel racconto. Una narrazione che riguarda Goya e un'altra che riguarda l'enunciatore della graphic novel. Tuttavia, prima di entrare nel merito di questa particolarità del fumetto, può essere utile dare uno sguardo a un dipinto realizzato nel tardo XV secolo che rappresenta pressoché un *unicum*. Un caso in cui la storia dell'arte offre un esempio emblematico capace di mettere in luce una peculiarità che, nella sua unicità, non è certo sfuggito a un *maître à penser* come Louis Marin. Si tratta dell'*Annunciazione* di Benedetto Bonfigli (Fig. 6), dove viene rappresentato il faticoso incontro tra l'Angelo che porta l'annuncio della nascita di Gesù e la Vergine Maria alla quale il messaggio di Dio è destinato, nel momento del concepimento all'ombra dello Spirito Santo¹³. Ma in cosa consiste l'eccezionalità di questa *Annunciazione*? Cosa con esattezza viene rappresentato? Fra i due attori della scena compare, si potrebbe dire, un "intruso": il narratore del racconto stesso, ovvero san Luca. Affiancato dal bue – l'animale che permette di riconoscerlo – Luca sta per iniziare a scrivere il racconto su un rotolo completamente svolto che tiene appoggiato sulla gamba. Il rotolo – come ben si vede – è vergine, del tutto privo di segni, l'evangelista non vi ha ancora scritto nulla. D'altra parte, come avrebbe potuto essere diversamente? L'evento che Luca deve registrare con parole scritte si sta svolgendo proprio in quel preciso momento. Addirittura si potrebbe dire che è come se l'Angelo avesse una duplice funzione: portare la buona novella, con tanto di benedizione, e dettare a Luca le parole che sta pronunciando, generando così un cortocircuito tra la scena della storia – quella dell'evento – e la scena del racconto – quella che descrive l'evento stesso: "nientemeno quella della misteriosa intrusione dell'eternità nel tempo, registrata tramite il linguaggio e/o l'immagine" (Marin 1989, p. 18).



Fig. 6. Benedetto Bonfigli, *Annunciazione*, 1450-1453, tempera su legno, 200x227 cm, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

È quasi del tutto superfluo rimarcare che la pittura figurativa dispone di una serie di modi per guardare a sé stessa, indirizzando l'attenzione dello spettatore verso i mezzi, i soggetti e i fini della sua rappresentazione. Si tratta di configurazioni e procedure propriamente metapittoriche, di cui occorre riconoscere il singolare funzionamento, che le distingue radicalmente dalle precedenti; e non va ignorata la specificità delle strategie enunciative messe in atto da opere, artisti e culture figurative diverse. Non si tratta di tracce o segni di enunciazione, ma di costruzioni metadiscorsive, di simulacri non dell'atto fondativo del testo, ma di un altro atto di enunciazione, del loro riferimento all'enunciato come oggetto simbolico o al suo enunciatore.

Ma la graphic novel mette in rappresentazione un aspetto ancora più fortemente innovativo rispetto a quella del pittore umbro. Se sulla scena dell'*Annunciazione* di Benedetto Bonfigli l'Angelo e la Madonna paiono non accorgersi della presenza di un terzo incomodo, colui che scriverà l'evento che testimonierà al mondo la venuta del Salvatore, nel caso di Otto Gabos l'enunciato propone una fusione, una sorta di "reincarnazione" cartacea, di Francisco Goya.

2. *L'ossessione per Goya*

Osserviamo ora la graphic novel cercando di individuarne i vari registri espressivi. La pagina di apertura mette a fuoco, in una fascia meno estesa e in una più ampia, uno spaccato di paesaggio spagnolo che è un po' come quello della Sardegna, terra natale del fumettista¹⁴. All'insieme si sovrappongono due piccoli riquadri con due treni; su uno di questi viaggia l'illustratore, il quale, proposto di spalle mentre disegna, pensa agli artisti spagnoli che più ha amato: "Mai avrei immaginato che un giorno mi sarei avventurato in un'impresa folle proprio con uno di loro: Francisco Goya" (Gabos 2023: 5). La pagina successiva si apre con le parole del soggetto produttore: "Sono ormai diversi mesi che prendo appunti e disegno come un forsennato alla ricerca dell'approccio migliore" (*ivi*: 10). Per poi raccontare quanto da qualche tempo gli sta accadendo: "Lui [Goya] mi appare all'improvviso, se ne sta immobile, e poi mi trovo in un altro luogo di un altro tempo". E così prosegue: "Sono qui e altrove dentro al mio libro che sta prendendo forma". Infine conclude: "Dentro al dipinto, in mezzo alla carovana. Posso sentire il vento" (*ivi*: 7); in questo caso il riferimento è alla parte inferiore del dipinto il *Colosso*¹⁵, ovviamente di Goya, che incarna visivamente la sfida (Fig. 7).

Ed ecco che un improvviso *débrayage* spazio-temporale lo porta a Madrid, dove frequenta i luoghi cari a Goya, per poi lasciare la scena agli eventi cruciali del periodo storico vissuto dal pittore. Nella doppia tavola intitolata "Spagna tra rivoluzione e oscurantismo" – una serie di ritratti formato "fotografia" – compaiono alcune figure significative fra le quali si insinua anche il "malcontento che serpeggia" nella penisola iberica. Seguono due pagine color seppia, con il montaggio dei ritratti di corte e dei notabili: "tra le opere di Goya quelle apparentemente meno rappresentative perché prive di scene di violenza estrema, nessuna bizzarria, mai un'incursione nell'incubo o una discesa nell'orrore" (*ivi*: 16). Proprio in questa tavola fa capolino una considerazione che riflette un punto di vista dell'enunciato. Osservando i ritratti: "ho elaborato una suggestione, forse azzardata, di sicuro ardita, ossia che Goya trasferito nel Novecento avrebbe potuto essere benissimo un autore di fumetti, imparentato, non per segno ma per approccio, con Magnus che della cura del particolare e del grottesco è stato uno dei massimi esponenti" (Fig. 8); cui fa seguito

un inserto con l'unica attenzione rivolta al *post mortem* di Goya, rispetto al quale il narratore manifesta un fortissimo desiderio di conoscere, addirittura chiamando in causa esperti, il mistero del cranio scomparso¹⁷. Nel 1888, riesumando il corpo per traslarlo da Bordeaux, dove era deceduto, a Madrid, si scopre che al pittore manca il cranio, probabilmente sottratto per tentare di carpire il segreto del suo grande talento. Stefano, l'amico medico, intrattiene il disegnatore sulla morfologia del cervello (Fig. 9), lo guida all'interno del museo bolognese di Anatomia umana dove circa duemila teschi "sembrano guardarlo con sdegno" (*ivi*: 25), fino a quando giunge davanti alle creature disgraziate (Fig. 10) – riprodotte in cera – che "sono parenti strette degli incubi che abitano l'abisso di Goya" (*ivi*: 28). Da qui la novel ritorna alla vita di Goya, concentrandosi sulla grave malattia che, oltre a portarlo alla totale sordità, "lo aveva trasformato [...] in rivoluzionario, satirico, visionario, testimone dell'orrore" (*ivi*: 39), come si legge nelle parole che contornano un bel ritratto a piena pagina del pittore (Fig. 11). La sordità lo aveva portato a una personalità che si potrebbe dire "dissociata"; non è escluso che la causa di ciò sia da attribuire alla malattia che lo ha colpito: "Febbre altissima, spossatezza cronica e poi suoni deformati... e poi si aprì la voragine, che risucchiò le voci del mondo nel suo abisso privato" (*ivi*: 29).



Fig. 9. *L'amico medico e il disegnatore davanti al dipartimento di Anatomia Umana dell'Università di Bologna*, Otto Gabos, Francisco Goya. *La tentazione dell'abisso* 2023, p. 25.

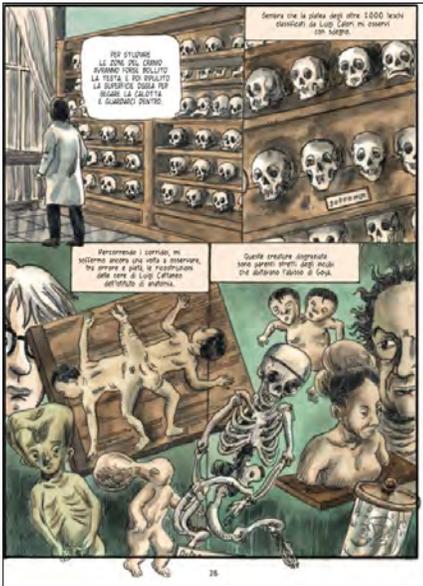


Fig. 10. *Teschi e creature deformi del Museo di Anatomia Umana dell'Università di Bologna*, da Otto Gabos, Francisco Goya. *La tentazione dell'abisso* 2023, p. 28

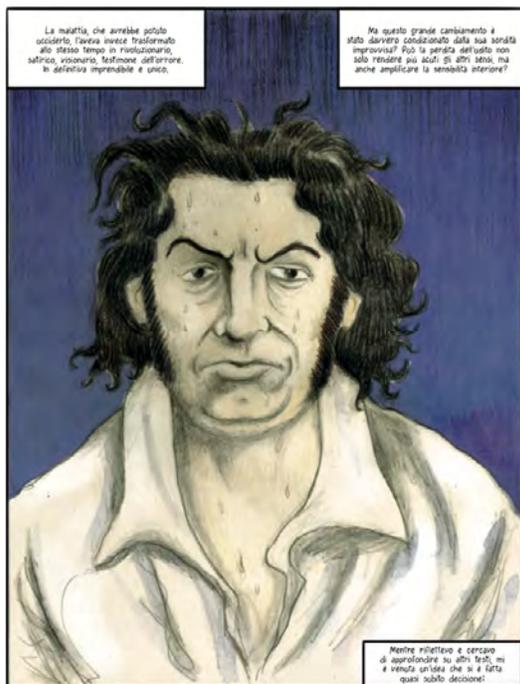


Fig. 11. *Il ritratto di Goya*, da Otto Gabos, *Francisco Goya. La tentazione dell'abisso* 2023, pag. 31.

D'ora in avanti l'ossessione per Goya diventa totale. Il disegnatore dialoga e dipinge con lui, ha l'impressione di vederlo nei diversi luoghi che frequenta, e il coinvolgimento è così forte che desidera essere sordo come il pittore. Per provare concretamente l'ipoacusia si mette i tappi nelle orecchie, e per alcuni giorni decide di disegnare il più possibile e di prendere appunti sulle sensazioni che prova: purtroppo, alla fine dell'esperimento, il consolatorio risultato è che “la concentrazione la trova immerso in ciò che [gli] sta intorno” (ivi: 36); durante l'illusoria sordità realizza con la penna biro – che definisce “il mio bulino” (ivi: 35) – un assemblaggio di figure che Goya ha rappresentato in più incisioni dei *Caprichos* (Fig. 12).

A questo punto, nella sua autofiction Gabos decide di rivedere dal vero e nel dettaglio i quadri: “studiare segno, materia e intensità per capirne l'essenza” (ivi: 37). Torna al Museo del Prado, dove addirittura vorrebbe farsi risucchiare all'interno dei quadri stessi, sfiorandone la superficie con il naso per osservare i grumi, le pennellate, per comprendere come sono stati realizzati. Il medesimo atteggiamento e le stesse sensazioni il disegnatore le vive quando entra al Museo Lázaro Galdiano, dove “l'asino illetterato [gli] farà da guida” e dove il “Grande caprone” (ivi: 38) fuoriesce dall'omonimo quadro di Goya per fare loro compagnia (Fig. 13); insieme, raggiungono il museo della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando per ammirare altri tredici capolavori di Goya, tra cui *L'autoritratto al cavalletto* e *Il funerale della sardina*; un tour che si conclude al cimitero di San Antonio de la Florida, dove si trovano le spoglie del grande artista e gli splendidi affreschi che ha realizzato. Completamente pervaso dalla presenza di Goya, una

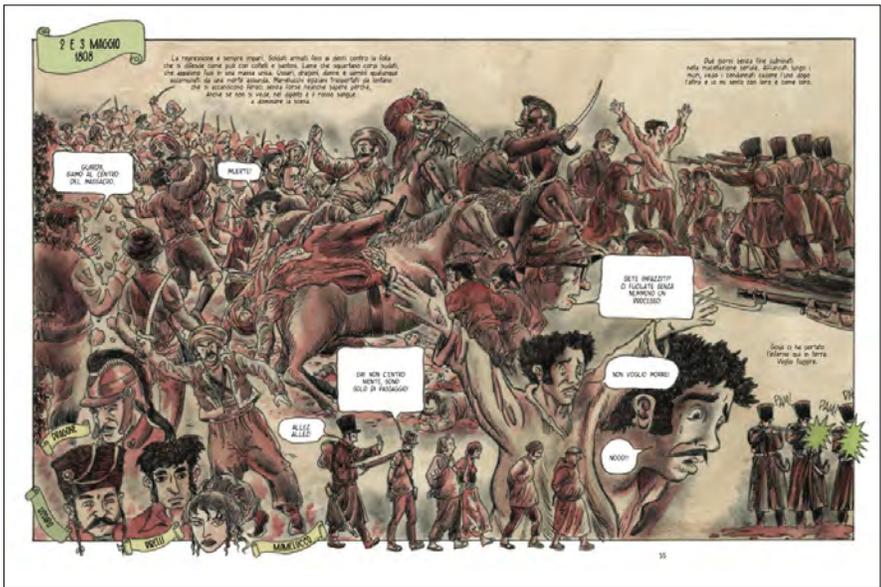


Fig. 17. 2 e 3 maggio, da Otto Gabos, *Francisco Goya. La tentazione dell'abisso* 2023, pagg. 54-55.

Di nuovo a Bologna, Gabos, su suggerimento dell'artista spagnolo, si cimenta anche con la tecnica dell'incisione. Come si sa, dopo la perdita dell'udito Goya è andato specializzandosi nelle incisioni con risultati eccezionali. Collaborando con una collega dell'Accademia di Belle Arti – che gli fa da mentore – il nostro fumettista si accinge così a produrre un'incisione da un suo disegno dove Goya appare al centro, con la testa in mano, circondato da figure riprese dai suoi lavori. Anche in questo caso, mentre è in azione, Gabos avverte la presenza di Goya che attentamente lo osserva e lo incita ad andare avanti¹⁹. Ma l'incisione durante la stampa (Fig. 18) “è andata dispersa mentre asciugava. Sparita come il teschio di Goya” (ivi: 62). In apertura della nuova pagina si legge: “In un primo momento avevo pensato di concludere questa indagine sotto forma di libro con la stampa dell'incisione, ma complice la sua sparizione sentivo che mancava ancora qualcosa. Non riuscivo a collocare le Pitture nere, forse tra le opere di Goya le più misteriose” (ivi: 63). Tornato nuovamente in Sardegna, a Rebeccu, “un luogo che per caso o suggestione mi ha trasportato di nuovo in un altrove: la Quinta del sordo”, Gabos riprende a sognare a occhi aperti: Goya lo sta aspettando e, addirittura, lo invita a dipingere con lui; a questo punto – con le parole – comunica il suo stato d'animo al lettore: “È impressionante, quasi non riesco a reggere l'impatto sui sensi. Sono totalmente travolto dal gesto pittorico che si materializza in diretta. Sono a Madrid duecento anni fa”. Nei successivi riquadri Goya, rappresentato in un giardino con olivi in compagnia del fumettista, rivendica come fondamentali “la passione e la curiosità. A un certo punto contano solo loro”. Per poi aggiungere, cambiando completamente registro: “Ehi Diego sei qui”, “mi sei mancato. Dai corri!” (ivi: 47); il tutto in tre riquadri, uno dei quali, il centrale, riproduce *Il cane interrato nella rena*²⁰, una sobria e celebre composizione di Goya dove è rappresentato solo il muso di profilo del cane (Fig. 19).

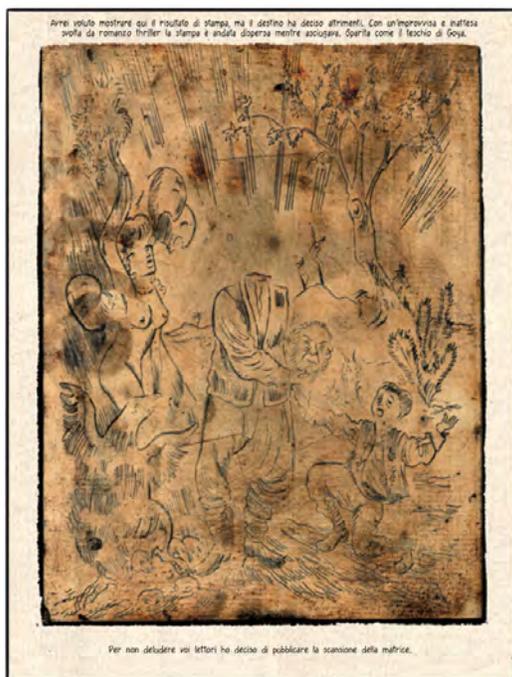


Fig. 18. *Disegno approntato per la mancata incisione*, da Otto Gabos, *Francisco Goya. La tentazione dell'abisso* 2023, pag. 62.



Fig. 19. Tre riquadri con al centro *Il cane affontato nella rena* tratto da Goya, da Otto Gabos, *Francisco Goya. La tentazione dell'abisso* 2023, pag. 69.

Nella penultima pagina della novel la scena si scompone e presenta nella parte alta un cielo scuro con uccelli e nella parte sottostante un gufo che punta i suoi gialli occhi nel fuori scena.

3. *L'ossessione per Goya ovvero il "soggetto nel quadro"*²¹

"Ogni dipintore dipinge sé. [...]. Un'opera d'arte somiglia inevitabilmente al suo autore" (Chastel 1959: 110). Un'espressione, questa, che ha antiche origini. Già Petrarca, in maniera estremamente raffinata, ne parla nelle *Lettere delle cose familiari*, sostenendo che: "l'imitatore deve cercare di essere simile non uguale e la somiglianza deve essere non qual è quella tra l'originale e la coppia che quanto più è simile tanto più è lodevole, ma quale è tra padre e figlio"; precisando subito dopo che tra padre e figlio: "sebbene molto diversi d'aspetto, qualcosa di indefinito, [...] quello che i pittori chiamano aria [...] produce una somiglianza la quale fa sì che subito vedendo il figlio si ricordi del padre" (Petrarca: 519). Considerazioni che possono essere trasposte nella nostra graphic novel al fine di individuare nell'opera le tracce dell'autore. Ma Otto Gabos si è appropriato del genere autofiction in una maniera davvero singolare, dove l'empatia con Goya è il tratto caratterizzante²². Lungo tutta la novel l'artista si ritrae con componenti narrative e simboliche che vanno oltre il mero autoritratto, così come l'opera rielabora pensieri ed esagera dettagli, fino a evocare la dimensione onirica: un confine tra il vero e il falso che evidenzia il modo in cui l'arte può "riscrivere" il sé. Gabos, infatti, esplicita come ha proceduto nella realizzazione del suo lavoro, racconta le passioni che lo hanno attraversato, introducendo anche il problema della traduzione inter e intrasemiotica tra il suo operare e quello di Goya²³. L'autore si autorappresenta in molte scene, tanto che con le parole e il disegno rivive l'incipit, il momento in cui la novel gli è stata commissionata, il motivo per il quale è stato scelto proprio lui: "sei un visionario con l'ossessione degli incubi. Crei mostri" (Gabos 2023: 10), sentenza il committente. L'effigie di Gabos si offre al lettore mentre ha la sensazione di essere dentro un quadro dello spagnolo, mentre l'amico medico gli spiega la frenologia, quando visita i musei madrileni, quando si cimenta con l'incisione e con l'esperimento di acusia e quando immagina di dialogare con lo stesso Goya nel momento in cui sembra aver "perso" la sordità.

Come lo stesso Goya, il quale nella sua lunga carriera ha esplorato diversi territori, sperimentando strumenti, tecniche e discipline espressive differenti, il fumettista tenta – senza mai tralasciare il suo personale stile – di "imitare" Goya, perché per lui lo studio sistematico su Goya: "È stato un po' un viaggio sentimentale a ritroso per prendere lo slancio e poi andare avanti" (*ivi*: 24). Le molte incertezze e i numerosi dubbi che Gabos affronta durante il suo lavoro vengono condivisi con il lettore in maniera assolutamente naturale, per lasciare spazio alla fragilità che ovviamente si attivano nel confronto con uno dei massimi protagonisti dell'arte moderna, facendo addirittura ricorso al dialogo con il pittore spagnolo. Una scelta dettata dal timore di non essere all'altezza:

Volevo un confronto, un atto d'amore, un gesto d'umiltà, così dopo vari dubbi ho deciso di ricorrere a momenti di autofiction che entrassero a gamba tesa nel testo. Solo esponendomi senza protezione, mettendo a nudo tutti i miei tentativi di approccio e le difficoltà che ne conseguivano sarei riuscito a raccontare ciò che avevo in mente: il libro che nasce, cresce e prende forma pagina dopo pagina. Una cronaca in diretta, un dietro le quinte che diventa palcoscenico (Gabos 2023: 73)²⁴.

La portata di questa modalità dell'autofiction, più o meno veritiera, è foriera di una delle innovazioni che contraddistinguono l'arte contemporanea. Come sostiene Louis Marin in un'intervista a *Flash Art* sulla teoria pittorica: "molta della produzione artistica contemporanea si caratterizza attraverso l'emergere progressivo di una riflessione teorica sulla pittura"; questo significa che la pittura va esprimendosi attraverso "il linguaggio stesso della pittura: ciò che mi sembra più caratteristico della pittura 'contemporanea' (in contrapposizione alla pittura 'moderna') è che la sua nozione di pratica pittorica o, più in generale, di pratica artistica, si basi sul presupposto che la sperimentazione diretta dei problemi teorici della pittura possa in effetti diventare 'il soggetto della pittura'". Prosegue Marin: "in passato, il pittore (o il 'critico') elaborava un discorso teorico sulle procedure pittoriche. Nel 'presente', il pittore realizza un'opera, o un quadro, che dà corpo pittorico alla sua teoria della pittura" (Marin 1986: 54). Stando a queste parole, il prisma interpretativo dell'arte contemporanea può dunque rivelarsi un ottimo luogo di analisi e di messa alla prova delle teorie della pittura – nel nostro caso, del fumetto – espresse attraverso il fumetto stesso.

In definitiva, ancor più della tecnica raffinatissima, è stato l'approccio innovatore e rivoluzionario di Goya a colpire il nostro Otto Gabos: dell'artista spagnolo egli racconta la cronaca, il dramma, la psiche e soprattutto le storie: dalla vita di corte alle sagre popolari, dagli orrori della guerra alla tauromachia, in una perenne evoluzione che si presta a un'infinità di letture. C'è addirittura chi ritiene Goya uno dei primi fotoreporter²⁵. È in tutto questo che si esplicita il confronto con il fumettista, il quale entra nei meandri più profondi della poetica di Goya dove il sogno e l'incubo si fondono fino a essere indistinguibili.

Ci sono tre aspetti che richiamano l'autore della graphic novel. Il primo è relativo a un carattere proprio del genere "fumetto": i ballon sono destinati solo a Goya o ad altri personaggi minori che entrano in campo, mentre le parole "pronunciate" dall'autore sono disposte entro lineari e precisi riquadri o, sempre con ordine, "galleggiano" nella superficie della rappresentazione, una scelta enunciativa che separa, evidenziandola visivamente, la dimensione più prettamente cognitiva (quella dell'autore che riflette tra sé e sé) da quella della sfera d'azione vera e propria del racconto. Il secondo aspetto riguarda la Sardegna, che nella novel compare più volte e sempre come momento di svolta del racconto: quando Gabos nel sogno-realtà incontra l'artista spagnolo e con lui dialoga. Il terzo aspetto è di tipo propriamente visivo e mostra anche in chiusura una perfetta solidarietà con le parole: in un riquadro di piccole dimensioni, in bianco e nero, posto al centro compaiono quattro figure, l'ultima delle quali è appunto quella di Gabos che – caso assolutamente unico in tutta l'opera – guarda il lettore (Fig. 20). Nella scritta in alto si legge: "Sono entrato anch'io nel recinto dei pazzi. Il tanfo regnava sovrano". Un'adesione completa al mondo di Goya e un autoritratto dell'autore, che ha il valore di una firma del romanzo a fumetti di cui si è appena conclusa la lettura/visione. Un dettaglio che può lasciare intendere come il fumettista non sia ancora completamente fuori dalla logica del sogno e dell'incubo in cui il pittore spagnolo lo ha condotto. E quasi a conferma di ciò, l'ultima pagina, in rima con quella di apertura, propone ancora l'autore che sta disegnando (Fig. 21) mentre guarda fuori dal finestrino del treno: sul foglio non traspone il paesaggio, ma un ritratto di Goya.

Ciò che si determina nella novel è un vero e proprio corpo a corpo, attraversato da momenti onirici, fenditure visionarie, dubbi e interrogativi, in grado di gettare

nuova luce sull'opera di entrambi. In buona sostanza, un confronto fra un artista del passato che ritorna nel presente e un artista del presente che si proietta nel passato.



Fig. 20. *Quattro figure: l'ultimo a sinistra è l'autoritratto del disegnatore da Otto Gabos, Francisco Goya. La tentazione dell'abisso 2023, pag. 71.*

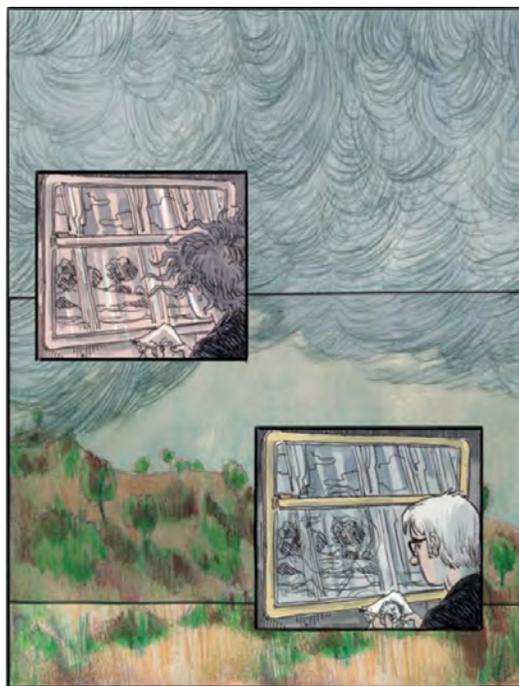


Fig. 21. *Il disegnatore in treno che disegna... Goya, da Otto Gabos, Francisco Goya. La tentazione dell'abisso 2023, pag. 78.*

Note

¹ Nell'amplessima bibliografia sull'argomento cfr. almeno, Venturi, Farnetti (2006); Didi-Huberman (2016); Patrizi (2000); Boehm (2001).

² Per il termine proto-fumetto, con molti esempi tratti dal mondo dell'arte, cfr. in particolare Smolderen (2006); cfr. anche tra altri: Tosti (2016); Barbieri (1990, 2009, 2011, 2017).

³ Cfr. Schapiro (1996) propone molti esempi di scritte in pittura.

⁴ De Nicolò Salmazo (1997: 102).

⁵ Dal 2005 insegna all'Accademia di Belle Arti di Bologna "Arte del Fumetto", Mario Rivelli *alias* Otto Gabos è nato a Cagliari nel 1962 e vive a Bologna dove si è laureato al DAMS. Nel 1985 esordisce su *Tempi Supplementari* del gruppo Frigidaire e da allora pubblica sulle più importanti riviste di settore ed è stato insignito di numerosi premi.

⁶ Borghesi (2003: 154). Schapiro (1996: 228) afferma che la rappresentazione della malattia in corso è "una situazione ritrattistica unica in arte".

⁷ La scritta in lingua originale recita: "Goya agradezco, á su amigo Arrieta: por el acierto y esmero con que le salvo la vida en su aguda y / peligrosa enfermedad, padecida á fines del año 1819, a los setenta y tres de su edad. Lo pintó en 1820".

⁸ Cfr. Eco 1996; 2004.

⁹ Otto Gabos si era già cimentato con il genere graphic biography/graphic novel: nel 2018 ha pubblicato, *Egon Schiele. Il corpo struggente* e nel 2019, *Gustav Klimt. La bellezza assoluta*; di ambito letterario nella stessa collana di Goya nel 2023 ha dato alle stampe *Franz Kafka. Frammenti nella notte*.

¹⁰ Alcaide 2023.

¹¹ Goya, *Il sonno della ragione genera mostri (El sueño de la razón produce monstruos)*, 1797, incisione in acquaforte e acquatinta, 23x15,5 cm. Madrid, Biblioteca Nacional de Espana. Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828) – il pittore della monarchia spagnola, un artista colto e accademico – riveste un ruolo importante alla critica del potere politico e religioso avvalendosi di una la satira sociale e della rappresentazione della crudeltà della guerra, insomma di quanto portava sofferenza prima delle glorie militari; spiazzante per il tempo in cui è vissuto: il sentimento di *pietas* verso gli emarginati, i poveri, i malati mentali, che Goya proponeva quasi sottotraccia nei suoi quadri; la bibliografia su Goya è vastissima, oltre a numerose vere e proprie monografie si ricordano almeno due libri con un taglio originale: Todorov 2011 (il libro dell'autore bulgaro è due volte raffigurato nella graphic novel di Gabos) e Stoichita, Coderch 1999. Cfr. anche Alcaide 2023.

¹² Sull'anacronismo fra i tanti testi sull'argomento cfr. Didi-Hubermann (2000), Corrain (2021), Nagel, Wood (2010).

¹³ Secondo la narrazione dell'evangelista Luca 1, 26-56.

¹⁴ "Stessi campi ingialliti dall'estate feroce, stesse rocce scorbuteche. Anche gli ulivi sembrano gli stessi, solo che questi sono più drammatici nelle forme e nei colori. Tutto drammatico" si legge nella frase iniziale, Gabos 2023, p. 5.

¹⁵ Goya, *Il colosso*, 1808-1812, olio su tela, 105x116 cm, Museo del Prado, Madrid. Il dipinto ridisegnato da Otto Gabos, vede un gigante in posizione di combattimento, pronto ad attaccare un nemico che non si vede, che è fuori dall'opera. In basso a sinistra persone e animali, in preda al panico, fuggono in tutte le direzioni.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 16-17. In un'intervista rilasciata in occasione dell'uscita del libro, l'autore in carne e ossa ha rimarcato: "A me piace pensare che se fosse vissuto oggi forse avrebbe scritto e disegnato qualche storia a fumetti, dei graphic novel. Lo affermo guardando le posture dei personaggi, i loro movimenti e soprattutto le espressioni dei loro volti, ora drammatici, ora grotteschi. La commedia umana in definitiva", Di Carlo Sara, *Intervista a Otto Gabos per Francisco Goya. La tentazione dell'abisso*. Cfr. <https://www.a6fanzine.it/2023/11/intervista-otto-gabos-per-francisco.html>

¹⁷ Questa parte del cranio staccato dopo la sepoltura di Goya occupa da pag. 20 a pag. 25 della graphic novel.

¹⁸ Il 2 maggio è un olio su tela, (268x347 cm), così come il 3 maggio (266x347 cm), realizzati rispettivamente nel 1814 e nel 1813 ed entrambi sono conservati al Museo del Prado di Madrid.

¹⁹ La stampa dell'incisione "con un'improvvisa e inattesa svolta da romanzo thriller è andata dispersa mentre asciugava. Sparita come il teschio di Goya" (Gabos 2024: 62).

²⁰ Un dipinto a olio su muro trasportato su tela (134x80 cm) che il pittore spagnolo ha realizzato nel 1820-1821 e ora è conservato al Museo del Prado di Madrid.

²¹ Arasse (1997) dedica un volume a questo tema, dove la ricerca si concentra sulle tracce più o meno celate dell'artista all'interno della sua produzione.

²² L'autofiction è un genere letterario che combina elementi di matrice autobiografica con la finzione. Il termine è stato coniato, nel 1977, dallo scrittore francese Serge Doubrovsky, per denominare un tipo di narrazione in cui l'autore utilizza la propria vita come materiale di base, manipolandola però attraverso tecniche narrative proprie della fiction. Le principali caratteristiche dell'autofiction sono: l'io narrante coincidente con l'autore; il protagonista ha spesso il nome e le caratteristiche dell'autore, (anche se ciò che racconta non sempre corrisponde al vero), diversamente dell'autobiografia classica (dove il lettore si aspetta la verità), nell'autofiction il confine tra realtà e invenzione è volutamente ambiguo; impiego di elementi narrativi della fiction quali i dialoghi, la costruzione drammatica, la manipolazione del tempo e degli eventi per creare un

effetto narrativo più coinvolgente. Il concetto di autofiction ha origine in Francia con l'autobiografia destrutturata *Fils* (1977) di Serge Doubrovsky. L'autore stesso è il protagonista delle vicende di narrate. Sorto come indagine sull'inconscio, dunque con un'ispirazione psicoanalitica, e utilizzando i caratteri propri del *nouveau roman*, in anni più recenti, la tematica che caratterizza i lavori di autofiction è il rapporto problematico tra verità e menzogna, tra identità e differenza.

²³ “Sono partito dal ripristino di tutti gli strumenti da disegno che ho impiegato nella mia carriera. Dopo tanti anni ho rispolverato le matite colorate. Meravigliose. Desideravo qualcosa di materico che richiedesse forza e la matita colorata necessita di queste attenzioni. Alle matite si sono aggiunti i pennarelli, gli acquerelli, la grafite e l'immancabile china, irrinunciabile, perché i miei disegni sono soprattutto segno” (Gabos 2023: 28).

²⁴ Gabos 2023, p. 73. La graphic novel si chiude con una parte solo scritta intitolata “I benefici di un'ossessione”, nella quale l'autore ripercorre come il volume ha preso forma e le modalità affrontate per apprezzare un gigante dell'arte quale Francisco Goya.

²⁵ La carriera da disegnatore di arazzi a pittore di corte è stato un percorso lineare, senza che l'artista si sia lasciato risucchiare dalle agiatezze e dalle frivolezze. Quello che è quasi stupefacente è che abbia sempre portato avanti una carriera parallela, che per molto tempo è rimasta intima e nascosta, ma che ora è il Goya più conosciuto, Stoichita, Coderch 1990; Todorov 2011.

Bibliografia

-
- Alcaide, Victor Nieto
2023 *Goya. La ribellione della ragione*, Milano, Sole 24Ore Cultura.
- Arasse, Daniel
1997 *Le Sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Flammarion, Paris; tr. it., *Il soggetto nel quadro. Saggi d'iconografia analitica*, Edizioni ETS, Pisa 2009.
- Barbieri, Daniele
1990 *Il linguaggio del fumetto*, Milano, Bompiani.
2009 *Breve storia della letteratura a fumetti*, Carrocci, Roma.
2011 *Guardare e leggere. La comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia*, Roma, Carocci.
2017 *Semiotica del fumetto*, Roma, Carocci.
- Borghesi, Silvia, Rocchi, Giovanna
2003 *Goya*, in I Classici dell'Arte, vol. 5, Rizzoli, Milano.
- Boehm, Gottfried
1995 "Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache", in Boehm, Gottfried, Pfotenhauer, Helmut, (a cura di) *Beschreibungskunst, Kunstbeschreibung. Die Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Fink, München, pp. 23-40; tr. it., "La descrizione dell'immagine. Sui confini fra immagine e linguaggio", in id., *La svolta iconica*, Roma, Meltemi, 2009.
- 2001 *La svolta iconica. Modernità, identità, potere*, Di Monte, Michele, Di Monte, Maria Giuseppina (a cura di), Roma, Meltemi.
- Bredenkamp, Horst
2010 *Theorie des Bildakts*, Suhrkamp Verlag, Berlin; tr. it., *Le immagini ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina, Milano 2015.
- Chastel, André
1959 *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Études sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien*, Presses Universitaires de France, Paris; tr. it., *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Einaudi, Torino 1964.
- Corrain, Lucia (a cura di)
2021 *Anacronie. Leggibilità tra passato e presente nel display delle arti*, Bononia University Press, Bologna.
- Dällenbach, Lucien
1977 *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil.
- De Nicolò Salmazo, Alberta
1977 *Mantegna*, Electa, Milano.
- Di Carlo, Sara
2023 *Intervista a Otto Gabos per Francisco Goya. La tentazione dell'abisso* cfr. <https://www.a6fanzine.it/2023/11/intervista-otto-gabos-per-francisco.html>
- Didi-Huberman, George
2000 *Devant le temps. Histoire de l'art et anacronisme des images*, Minuit, Paris 2000; tr. it., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.
1990 *Devant l'image*, Minuit, Paris; tr. it., *Davanti all'immagine*, Milano, Mimesis 2016.
-

- Doubrovsky, Serge
1977 *Fils*, Éditions Galilée, Paris.
- Eco, Umberto
1996 *Apocalittici e integrati. Cultura di massa e teorie delle comunicazioni di massa*, Milano, Bompiani.
2004 *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Bompiani, Milano.
- Lotman, Juri M.
1993 *La cultura e la esplosione*, Feltrinelli, Milano.
- Marin, Louis
1986 *La pittura e la teoria, la semiologia e la rappresentazione*, intervista con Viana Conti, in “Flash Art”, n. 133, 52-55.
1989 *Opacità de la peinture. Essais sur la representation au Quattrocento*, Paris, Mason Usher, Paris; tr. it., *Opacità della pittura. Saggi sulla rappresentazione nel Quattrocento*, la Casa Usher, Firenze 2012.
1994 *Ruptures, interruptions, syncopes*, in *De la représentation*, Seuil-Gallimard, Paris, 364-375; tr. it., *Rotture, interruzioni, sincopi nella rappresentazione pittorica*, in *Della rappresentazione*, Corrain, Lucia (a cura di), Roma, Meltemi, 2001, 222-239.
- Nagel, Alexander, Wood, Christopher S.
2010 *Anachronic Renaissance*, Zone Books, New York; tr. it., *Rinascimento anacronico*, Quodlibet, Macerata 2024.
- Otto, Gabos
2024 *Franz Kafka. Frammenti nella notte*, Milano, Il sole 24ore.
2023 *Francisco Goya. La Tentazione dell'abisso*, Milano, Il sole 24ore.
2018 *Egon Schiele. Il corpo struggente*, Milano, Centauria.
2019 *Gustav Klimt. La bellezza assoluta*, Milano, Centauria.
- Patrizi, Giorgio
2020 *Narrare l'immagine*, Donzelli, Roma, 12-14.
2020 *Inizi. Per una rivista tra immagine e parola*, in “Immagine e parola”, I, 8-15.
- Petrarca, Francesco
1863 *Lettere di Francesco Petrarca delle cose familiari, libri 24 lettere varie ora per la prima volta raccolte e volgarizzate e dichiarate con note di Giuseppe Frassinetto*, Le Monnier, Firenze 1863.
- Schapiro, Meyer
1969 “On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle” in *Image-Signs, Selected Papers*, vol. IV, Theory and Philosophy of Art; *Style, Artist, and Society*, Braziller, New York 1994, pp. 1-32; tr. it., “Alcuni problemi di semiotica delle arti figurative: campo e veicolo nei segni-immagini”, in *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Perini, Giovanna (a cura di), Meltemi, Roma 2002, 92-119.
1996 “Script in Pictures: Semiotics of Visual Language”, in *Words, Script and pictures: Semiotic of Language, New York, Braziller*; tr. it., *Scritte in pittura*, in *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Perini, Giovanna (a cura di), Roma, Meltemi 2002.
- Smolderen, Thierry
2006 *The origins of comics: from William Hogarth to Winsor McCay*, University Press of Mississippi; tr. it., *Le origini del fumetto, Da William Hogarth a Winsor McCay*, Edizioni NPE 2009.
- Stoichita V, Coderch A.M,
1999 *Goya. The Last Carnival*, Reaktion Books, London; tr. it., *L'ultimo carnevale. Goya, de Sade e il mondo alla rovescia*, il Saggiatore, Milano 2002.
- Todorov, Tzvetan
2011 *Goya. À l'ombre de lumiere*, Paris, Flammarion; tr. it., *Goya*, Garzanti, Milano 2015.
- Tosti, Andrea
2016 *Graphic Novel. Storia e teoria del romanzo a fumetti e del rapporto fra parola e immagine*, Isola di Liri, Tunué.
- Venturi, Gianni, Farnetti, Monica (a cura di)
2004 *Ecfraasi. Modelli ed esempi fra medioevo e rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2 voll.

Biografia dell'autrice

Lucia Corrain è professoressa associata presso l'*Alma Mater Studiorum* di Bologna, sede di Ravenna. I suoi interessi di ricerca si concentrano sul linguaggio delle arti figurative in generale e della pittura in particolare. Membro eletto dell'Academia Europaea-Academy of Europa, membro fondatore del CROSS Centro di Ricerca Omar Calabrese di Semiotica e Scienze dell'immagine (Centro interateneo di ricerca tra l'Università degli Studi di Bologna, l'Università degli Studi di Siena e l'Università Iuav di Venezia), membro del Comitato Scientifico del Sistema Museale di Ateneo, Referente scientifico del Museo di Palazzo Poggi dell'Alma Mater. Ha pubblicato contributi su riviste italiane e internazionali. Tra i suoi libri: *Semiotica dell'invisibile. Il quadro a lume di notte* (Esculapio, Bologna); *Il velo dell'arte. Una rete di immagini tra passato e contemporaneità* (La Casa Usher, Firenze); *La pittura di mercato: il "parlar coperto" nel ciclo Fugger di Vincenzo Campi* (Mimesis, Milano); *Una infinita memoria. Il ciclo di Constantin Brancusi a Targu Jiu* (La Casa Usher, Firenze), tradotto in lingua romena. Ha curato le raccolte di saggi: *Leggere l'opera d'arte II* (Esculapio, Bologna); *Semiotiche della pittura* (Meltemi, Roma); *Anacronie. Leggibilità tra passato e presente nel display delle arti* (BUP, Bologna); e inoltre, le edizioni italiane di Victor I. Stoichita, *Cieli in cornice* e *L'immagine dell'altro* (La Casa Usher, Firenze).

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



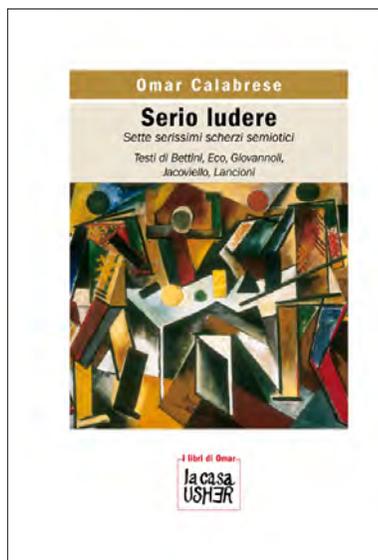
Marvin Carlson
Luoghi per lo spettacolo
pp. 224; euro 28,00

I libri di Omar

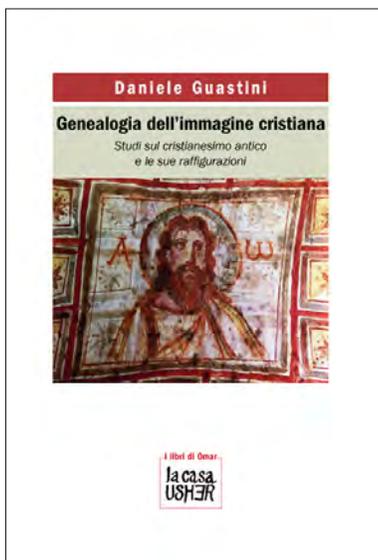
Serie rossa



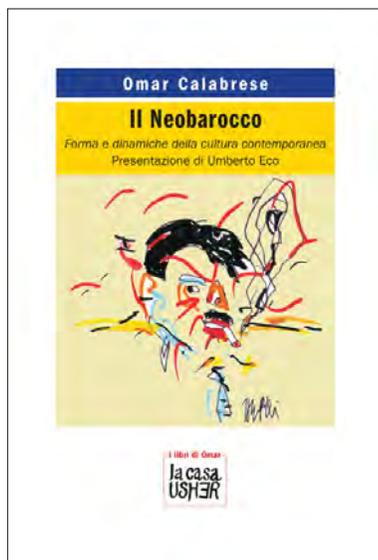
Victor I. Stoichita
L'immagine dell'altro
pp. 240; euro 29,00



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



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



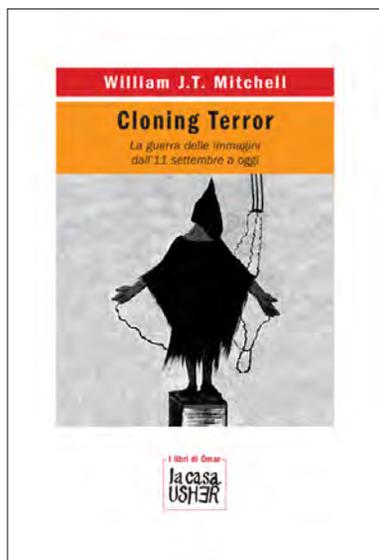
Omar Calabrese
Il Neobarocco
pp. 464; euro 29,00

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



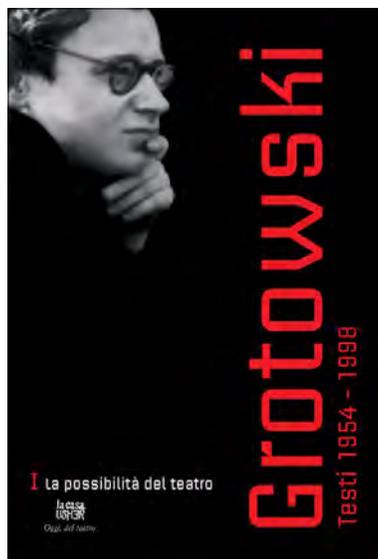
Louis Jouvét
Lezioni su Molière
pp. 282; euro 29,50



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

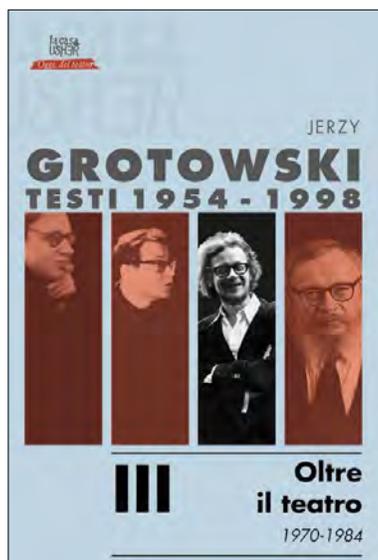


Jerzy Grotowski
Testi 1954-1998 vol.I
pp. 264; euro 20,00

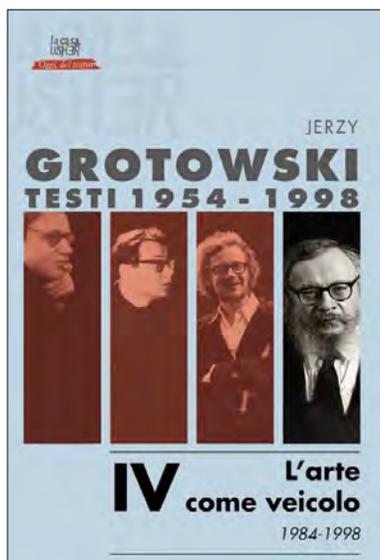
Oggi, del teatro



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 Labororium
pp. 200; euro 20,00



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