



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

***La quête imparfaite di Corto Maltese.
Dal Conte du Graal a Le Elvetiche – Rosa Alchemica***

Relatore

Ch. Prof. Eugenio Burgio

Correlatore

Ch. Prof. Alessandro Cinquegrani

Ch. Prof.ssa Silvana Tamiozzo

Laureando

Alvise Filippo Stefani

Matricola 847026

Anno Accademico

2017 / 2018

ABSTRACT

Il mito del Graal ha permeato la cultura occidentale sin dal Medioevo, quando il poeta Chrétien de Troyes (1135-1190) scrisse l'incompiuto *Conte du Graal*. La mancanza di una conclusione del *roman* in versi, dovuta alla prematura morte del suo autore, portò nell'arco di pochi decenni alla realizzazione sia di prosecuzioni e conclusioni anonime, che vere e proprie riscritture della storia del Graal: un fenomeno che interessò non solamente l'area francese in cui Chrétien aveva operato, ma coinvolse anche l'area tedesca, dando origine al *Parzival* del poeta Wolfram von Eschenbach (1179-1220).

Ma così come l'interesse per il Graal si era sollevato con improvvisa rapidità nel clima culturale del tempo, con altrettanta radicalità esso scomparve alle soglie del Cinquecento. Un sonno che durò secoli, fino a che un compositore tedesco lo riportò in vita il 26 luglio 1882, sul palcoscenico del Festspielhaus di Bayreuth: questa infatti la data della prima rappresentazione del *Parsifal* di Richard Wagner (1813-1883). A partire da quel momento, il Graal ha nuovamente e stabilmente goduto di un interesse ed uno studio che vanno oltre il mondo accademico e specialistico, rivelando anzi una indiscussa vitalità *pop* della Sacra Coppa – vitalità purtroppo affatto filologica.

La presente tesi intende esplorare come il mito graaliano venga affrontato e persino riconfigurato dalla Modernità attraverso una sua particolare rilettura contenuta ne *Le Elvetiche – Rosa alchemica* (1988) di Hugo Pratt (1927-1995). Il fumetto del maestro veneziano (dotato, come verrà analizzato in un capitolo dedicato, di forti caratteristiche di letterarietà, padronanza tecnica e raffinatezza estetica) fungerà da “pietra di paragone” per comprendere con quale fisionomia il mito del Graal sia giunto dalla sua forma originaria (a partire dal *Conte du Graal*) al Novecento e sino ad oggi. Si metterà inoltre in luce la modalità di ripresa della struttura narrativa della *quête*, intrinsecamente legata al Graal (in particolare esaminando il ruolo dell'*ironia* prattiana), e la funzione che la Sacra Coppa assume come oggetto e come simbolo.

INDICE

CAPITOLO 1. Hugo Pratt.....	p. 1
1. Premessa: un “dittico familiare”.....	p. 1
2. Hugo Pratt: biografia.....	p. 4
3. Caratteristiche del fumetto prattiano, con particolare attenzione alla saga di Corto Maltese.....	p. 10
3.1. Letterarietà.....	p. 10
3.2. Il segno, il disegno.....	p. 16
CAPITOLO 2. Corto Maltese.....	p. 19
1. Corto Maltese: biografia.....	p. 19
2. Caratteristiche di un antieroe.....	p. 24
2.1. Avventura.....	p. 24
2.2. Ironia.....	p.30
2.3. Una modalità narrativa dell'avventura: l'oniricità.....	p. 35
2.4. Oniricità in <i>Mū</i>	p. 50
2.4.1. Il ruolo della musica in <i>Mū</i>	p. 57
CAPITOLO 3. Corto Maltese e la <i>quête du Graal</i>	p. 63
1. Le Elvetiche – Rosa alchemica: sinossi.....	p. 63
2. Scrittori, marinai e cavalieri.....	p. 65
2.1. La Svizzera, l'influenza di W. B. Yeats.....	p. 65
2.2. Un Klingsor, molti Klingsor.....	p. 71
2.3. Klingsor ed il Graal.....	p. 79
3. La <i>quête</i>	p. 84
3.1. Il motivo della <i>quête</i> graaliana ne <i>Le Elvetiche – Rosa Alchemica</i>	p. 84
3.2. Il “tenente Scarecrows”, paladino di Francia.....	p. 90
3.3. Tre lettere ebraiche per un cavaliere tedesco.....	p. 94
3.4 La <i>quête</i> e la prova.....	p. 104
4. Dopo la <i>quête</i>	p. 116
4.1. Oltre il Graal.....	p. 116
4.2. Fuori dal Graal?.....	p. 122
CONCLUSIONI.....	p. 127
APPENDICI.....	p. 138
BIBLIOGRAFIA.....	p. 174

CAPITOLO PRIMO

Hugo Pratt

1. premessa: un “dittico familiare”

Ho sempre sostenuto che i disegnatori si disegnano nei loro protagonisti [...]. Di Pratt non lo sospettavo. Ma un giorno, alla presentazione di non so più quale libro o evento, l'ho incontrato alla Terrazza Martini di Milano e l'ho presentato a mia figlia, allora molto piccola ma già lettrice delle sue storie, e lei mi ha sussurrato all'orecchio che Pratt era Corto Maltese¹.

La personalità di Hugo Pratt è ormai consolidata come icona del fumetto mondiale, come dimostrano le continue ristampe delle sue opere, le mostre² e le rassegne, persino pubblicazioni accademiche. Lo stesso si può dire per il suo personaggio più famoso, il marinaio Corto Maltese: dal fumetto è diventato un fenomeno *pop* capace di uscire dall'ambito specifico delle storie disegnate ed entrare nell'animazione³, nel videogioco⁴, persino nella moda⁵. Le parole di Umberto Eco che aprono questa pagina sottolineano lo stretto legame che è stato individuato tra creatore e *res creata*; “Pratt non ha la statura, l'astata longilineità di Corto, ma guardandolo

1 ECO, UMBERTO, *Geografia imperfetta di Corto Maltese*, in PRATT, HUGO, *Una ballata del mare salato*, Gruppo editoriale L'espresso, 2005, pp. 6-15 (precedentemente ECO, UMBERTO, *Geografia imperfetta di Corto Maltese*, in ID., *Tra menzogna e ironia*, Milano, Bompiani, 1998, pp. 99-107).

2 L'ultima è stata organizzata a Palazzo Pepoli nel 2017, con il titolo “Hugo Pratt e Corto Maltese. Cinquant'anni di viaggi nel mito”.

3 Nel 2002 una coproduzione italo-francese (Rai Fiction in collaborazione con Canal + e Ellipsanime) ha dato alla luce una serie a cartoni animati di Corto Maltese. Si tratta di 10 episodi di 90 minuti ciascuno. Si veda in merito l'articolo di BANDIRALI, LUCA, *Corto animato, l'aporia di un adattamento in fuga*, in «H-ermes. Journal of Communication», VI, 2015, pp. 89-102. L'articolo è consultabile al link www.academia.edu/19634103/Corto_Maltese_animato_laporia_di_un_adattamento_in_fuga_-_H-ermes_n.6_2015 (consultato ultima volta il 11/04/2018).

4 Si veda in merito CHIRCHIANO, EMILIANO, *I segreti di Venezia – L'avventura di Corto Maltese ri-mediata nel videogame di Ubisoft*, in «H-ermes. Journal of Communication», VI, 2015, pp. 103-114. L'articolo si trova anche online al link <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/h-ermes/article/view/15456/13423> (consultato ultima volta il 14/04/2018).

5 Nel 2012 l'azienda Chiros Industrie Abbigliamento (Portogruaro, Venezia) ha lanciato una serie di capi ispirati al personaggio di Corto Maltese, sotto il nome di “Hugo Pratt for Corto Maltese”.

meglio, di profilo, ho dovuto convenire che in qualche modo era vero: la linea del naso, il taglio della bocca”⁶. Ma non è solo una somiglianza fisica: il problema nell'affrontare Pratt è lo stesso che si presenta a chi voglia studiare Corto. Non esistono infatti sue biografie “ufficiali”, costruite attraverso la ricerca dei documenti. Sono invece offerti al lettore interessato volumi di interviste, aneddoti e ricordi: una autobiografia insomma. Se per Corto Maltese la mancanza di una biografia è perdonabile, essendo un personaggio di fantasia, è invece un problema per lo studioso che si accosti a Hugo Pratt. Di fronte a numerosi libri ed interviste in cui il maestro veneziano ha raccontato pressoché l'intero l'arco della sua vita, la verosimiglianza di molti fatti è ascrivibile solamente alla volontà di credere o meno al narratore stesso; la biografia presenta molte linee generali sicure, ma altrettante zone d'ombra dovute ad una indole “romanzesca” del fumettaro veneziano. “A Hugo Pratt – ricorda Luigi Pruneti – piaceva raccontare storie di verismo fiabesco e come uno stregone mischiava nel calderone della creatività realismo ed immaginario, sogno e vissuto, pagine di storia e pennellate di fantasia”⁷.

La stessa creazione di un personaggio complesso come Corto Maltese ha permesso a Pratt di inventare una biografia inesistente, ma assolutamente verosimile: il marinaio si muove in un arco di tempo compreso tra Prima Guerra Mondiale ed ascesa dei regimi totalitari in Europa; ma le storie vengono lette durante gli anni Settanta ed Ottanta. In questo lasso di tempo, in cui almeno due generazioni dividono il lettore dal personaggio, potrebbe essere visto applicato il principio poetico individuato da Torquato Tasso per cui “prendasi dunque il soggetto [...] di secolo non molto remoto, né molto prossimo a la memoria di noi ch'ora viviamo”⁸, volto a dare al lettore la possibilità di credere a dei fatti verosimili, ossia dei fatti finti (un personaggio dei fumetti) inseriti in e con altri veri, storici.

Nel tentare dunque di presentare due biografie (di Pratt e di Corto Maltese) che derivano in ultimo dall'autorità di Hugo Pratt, è da tenere a mente (quasi come un

6 ECO, UMBERTO, *Geografia imperfetta...*, cit., p. 15.

7 PRUNETI, LUIGI, *Il coraggio di sognare. Hugo Pratt fra avventura e mistero*, Roma, Tipheret, 2013, p. 17.

8 TASSO, TORQUATO, *Discorsi dell'arte poetica, e in particolare del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 10.

mantra) l'espressione francese *faire un roman*: essa (secondo quanto riportato da Littré⁹) significa “raconter les choses tout autrement qu'elle ne se sont passées”. Ossia, l'atto di narrare non è un procedimento oggettivo e scientifico, ma un modo di accomodare la realtà; il ruolo di Pratt non è quello dello storico, ma del romanziere. E come ha scritto Marthe Robert, “la vérité du roman n'est jamais autre chose qu'un accroissement de son pouvoir d'illusion”¹⁰. Di conseguenza, la ricostruzione delle due biografie utilizzerà come denominatore comune la natura di *roman* che Corto Maltese ed il suo creatore offrono; questa prima somiglianza (non solo fisica dunque, come Eco aveva annotato) ci permetterà poi di esaminare come altre caratteristiche colleghino in maniera preferenziale Pratt al suo personaggio. Diamo dunque qui di seguito una ricostruzione, per quanto sintetica, della vita di Hugo Pratt; segue, quasi a formare un dittico, la vicenda biografica di Corto Maltese.

Un'ultima osservazione: ho utilizzato sopra l'espressione “dittico familiare” in riferimento all'opera fondamentale di Freud *Die familienroman der Neurotiker* (*Il romanzo familiare dei nevrotici*); a partire da questo studio freudiano infatti, il concetto di “romanzo familiare” (ossia il bisogno da parte del bambino di indagare le proprie origini, arrivando a concepire una genealogia diversa da quella che gli viene offerta – ossia rifiutando un racconto che non riconosce come vero e valido per sé) ha ampliato il suo spettro, inglobando le narrazioni e le ipotesi che un individuo può inferire riguardo la sua ascendenza, le vicende che hanno portato al suo concepimento ed alla sua nascita. Vediamo subito come una famiglia unica per varietà di storie e di figure come quella di Hugo Pratt ha sicuramente gettato i futuri semi di un individuo che affermava di conoscere almeno “*tredici modi diversi*” di raccontare il proprio “romanzo familiare”.

9 LITTRÉ, ÉMILE, *Dictionnaire de la langue française*, Paris 1872, II/2, p. 1750a, s.v. roman.

10 ROBERT, MARTHE, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1981, p. 33.

2. Hugo pratt: biografia

*Conosco almeno tredici modi diversi di raccontare la mia vita*¹¹.

Hugo Pratt nacque a Rimini il 15 giugno 1927, figlio di Rolando Prat¹² ed Eveline Genero. La famiglia paterna proveniva dalla Francia del Settecento, da Lione¹³; qui i Pratt – giacobiti¹⁴ – si erano rifugiati dopo aver dovuto abbandonare l'Inghilterra a causa di motivi religiosi, molto probabilmente attriti con il conformismo anglicano. La famiglia materna invece aveva ascendenze marrane rappresentate dalla personalità del nonno Eugenio Genero, figlio illegittimo di un aiuto cuoco e di una ragazza della famiglia Zeno-Toledano, famiglia ebrea fuggita dalla Spagna ai tempi dell'Inquisizione e stabilitasi a Venezia, prendendo inoltre la decisione di convertirsi al cattolicesimo. In seguito alla nascita illegittima Eugenio venne affidato¹⁵ ad un'altra famiglia di ebrei marrani, i Genero appunto, che all'epoca lavoravano come barbieri. Hugo aveva inoltre ascendenze rimaste ebrae nella famiglia: la nonna materna, una Azim-Greggyo-Molhok i cui antenati avevano lasciato la Turchia per venire a Venezia a lavorare a Murano nella lavorazione del vetro.

11 PRATT, HUGO, *Il desiderio di essere inutile: ricordi e riflessioni. Interviste di Dominique Petitfaux*, con la collaborazione di Bruno Lagrange, traduzione di Giuliana Vogel, Roma, Rizzoli Lizard, 1996, p. 202.

12 Sarà Hugo ad aggiungere successivamente la seconda *t* al cognome paterno; si veda PRUNETI, LUIGI, *Il coraggio...*, cit., p. 19.

13 PRATT, HUGO, *Il desiderio...*, cit., p. 12: “Mio nonno [paterno], Joseph Pratt, è nato a Lione; suo padre era un ciabattino. [...] Iniziò a lavorare come disegnatore nel campo dell'architettura militare; trovò poi un posto come professore di francese presso l'istituto Ravà di Venezia. Era una scuola ebraica e, dato che mio nonno non era ebreo, è molto probabile che abbia avuto delle raccomandazioni, forse anche tramite la massoneria. [...] Morì nel 1917 di influenza spagnola”.

14 Si veda BRUNORO, GIANNI, *Corto come un romanzo. Illazioni su Corto Maltese, ultimo eroe romantico*. Presentazione di Folco Quirici, Bari, edizioni Dedalo, 1984, p. 171 sgg..

15 Venne infatti abbandonato dalla madre perché illegittimo: si veda in merito PRATT, HUGO, *Il desiderio...*, cit., p. 13. ed anche PRUNETI, LUIGI, *Il coraggio di sognare...*, cit., p. 18: “[Eugenio] era nato da un amore illegittimo [...] quando la contessina si accorse di essere incinta, per evitare lo scandalo, corse ai ripari e cercò una famiglia onesta di garbo affinché adottasse il nascituro. Riuscì a trovarla: era la famiglia del barbiere di suo padre [...]: la famiglia Genero, anch'essi ebrei convertiti, i quali si presero il bambino e lo allevarono dandogli il loro nome. Naturalmente non lo fecero per nulla. In cambio ebbero del denaro”.

I genitori si incontrano grazie a Eugenio, uomo poliedrico, fascista¹⁶ “per reazione contro la permissività della società di allora”¹⁷; politicamente impegnato ma anche poeta dialettale¹⁸ e podologo (era pedicure), organizza nella sua casa raduni a cui partecipano famiglie veneziane amiche e numerosi giovani, attirati anche dal fatto che la famiglia Genero era composta da molte donne¹⁹. È in questo modo che il giovane Rolando conosce Eveline, una delle tre figlie del padrone di casa. I due si sposano giovanissimi (lui diciannove anni, lei ventuno). Hugo nasce nel 1925 a Rimini, “nei pressi della spiaggia del lido di Ravenna”²⁰. I genitori si trovavano lì in vacanza, ospiti della sorella del padre Eglantine.

La prima parte della vita la trascorre a Venezia; vive in Sestiere di Castello alla Bragora, nella grande casa dei nonni, assistendo al progressivo affermarsi di una mentalità antisemita dovuta al regime fascista che però non lo influenza, grazie alla mescolanza di tradizioni ed identità che la famiglia gli offre. Non viene educato ad una religione²¹, anche se viene battezzato nella chiesa di San Colomba da Rimini. Dimostra da subito un interesse per il disegno che viene assecondato dalla prima infanzia: la maestra delle elementari gli permette di disegnare il dettato invece che di scriverlo. Importante a questo proposito il ricordo di come la nonna lo portasse al cinema o al

16 Nascono proprio su sua volontà i *Fasci da combattimento di Venezia*.

17 PRATT, HUGO, *Il desiderio...*, cit., p. 14.

18 Eugenio Genero fu autore di poesie in dialetto veneziano, raccolte nei volumi *La vose del cuor*, Venezia, Zanetti, 1922; *Soto 'l cielo de Venezia. Poesie*, Venezia, Istituto Veneto di Arti Grafiche, 1922; *Falive. Rime veneziane*, Venezia, Zanetti, 1925; *Ultime giosse*, Venezia, Umberto Bortoli, 1929. Hugo troverà modo di inserire il ricordo della produzione poetica del nonno nei suoi fumetti: in *Corte Sconta detta Arcana* viene recitato da Corto Maltese un componimento proveniente proprio dal volume *Ultime giosse*.

19 PRUNETI, LUIGI, *Il coraggio...*, cit., p. 19: “La casa dei Genero era una sorta di matriarcato, imperavano la madre e le tre figlie che gestivano la “conversazione”. I Genero erano frequentati dai Cherubini, i Gerardi, gli Oganja, i Borselli”.

20 PRATT, HUGO, *Il desiderio...*, cit., p. 15.

21 *Ivi.*, p. 243: “Dalla mia famiglia, ho ereditato delle culture religiose, ma non delle credenze. Comunque, ho ricevuto il battesimo cattolico [...]. se sono stato battezzato è stato essenzialmente perché mio padre voleva che avessi un padrino”. Si veda inoltre *ivi*, p. 13; Pratt risponde negativamente alla domanda se si considerasse ebreo. Si veda anche *ivi*, pp. 21-22: “nessuno della mia famiglia, né dal lato cattolico paterno, né da quello ebraico materno, ha mai veramente creduto in qualcosa. I miei due nonni sono morti da laici. I miei genitori non mi hanno portato a Messa, neppure a Natale, né in sinagoga. [...] Mia madre si interessava di astrologia, di cartomanzia. La chiamavano “l'astrologa”, lei si considerava un po' come la strega di famiglia”.

parco e una volta tornati a casa lo invitava a disegnare quello che aveva visto durante la passeggiata per Venezia. Anche il nonno paterno era stato disegnatore militare. Ma sarà il padre ad insegnargli qualcosa che lascerà un segno duraturo: quando Hugo aveva cinque anni, Rolando gli mostrò come disegnare un palombaro. Questa immagine richiamò ad Hugo un cavaliere e gli permise di capire che anche attraverso immagini era possibile raccontare una storia²².

Nel 1936 Rolando viene mandato in Abissinia a costruire strade per conto dello Stato (a Venezia gli era ormai impossibile trovare lavoro, anche a causa di un periodo passato in prigione); dopo qualche anno, una lettera annuncia ad Hugo e sua madre che presto dovranno raggiungerlo in Africa ad Addis Abeba. Per il giovane Hugo, di appena dieci anni, l'esperienza fu una novità continua: i paesaggi, le divise, la mescolanza di volti così diversi tra loro lo affascina, e riempie di quaderni tutto ciò che vede. Scopre presto di non condividere le idee fasciste riguardo i concetti di razza, che spingevano ad una separazione tra uomini bianchi e di colore: Hugo anzi inizia ad avere storie con ragazze del luogo (incoraggiato anche dalla madre; il padre è invece spesso assente per motivi di lavoro), che unite alle amicizie con giovani africani gli permetteranno di imparare l'amarico e sviluppare un interesse per le culture “diverse”.

A tredici anni si trova ad essere testimone della guerra in Etiopia a seguito dell'invasione inglese dei territori italiani; nel biennio 1940-1941 partecipa ad operazioni militari (soprattutto marce nel deserto), arruolato per volontà paterna nella polizia coloniale. L'esito del conflitto vide la sconfitta italiana, con una situazione di guerra civile fino alle soglie di casa; per la famiglia Pratt è un momento difficile, in quanto la situazione è nebulosa politicamente ed economicamente. Hugo finisce a lavorare persino come fattorino in un bordello²³; sviluppa anche così la sua personalità eclettica. Una serie di avvenimenti luttuosi colpisce la famiglia: Rolando nel 1942 finisce in prigionia in un campo di concentramento inglese a Dire Dawa in circostanze

²² *Ivi*, pp. 24-25.

²³ *Ivi*, p. 58.

mai chiarite²⁴; muore verso la fine dell'anno di un tumore al fegato²⁵, durante un trasferimento da un campo ad un altro. La madre inoltre partorisce una figlia nata morta.

L'anno seguente Hugo torna in Italia insieme alla madre grazie all'intervento della Croce Rossa²⁶ in Etiopia, che aveva deciso di favorire il rimpatrio per nave degli italiani nei territori coloniali. Ha ormai sedici anni: viene iscritto al collegio militare a Città di Castello, a Perugia (gli studi si erano interrotti con la partenza per l'Africa) vista l'impossibilità di iscriverlo ad una accademia di Belle Arti (l'anno accademico era ormai a metà); ma nel 1943 l'Armistizio crea nuovamente una situazione di crisi istituzionale e politica. Hugo finisce per lasciare l'istituto (occupato dalle forze tedesche; Pratt si porterà a casa la bandiera italiana come ricordo). Nel 1944 è arruolato nell'esercito tedesco (Polizia marittima)²⁷, ma fugge poco dopo; successivamente viene arruolato nella 8.ava Armata britannica come interprete²⁸; dopo la liberazione passa (sempre con lo stesso ruolo) alle truppe neo-zelandesi del generale Freyberg²⁹.

Terminata la guerra, con la ripresa di una vita “normale”, nel 1945 viene fondata da Pratt insieme ad alcuni amici (Mario Faustinelli ed Alberto Ongaro) la rivista di fumetti “Albi uragano”; nel 1947 (anno in cui il nonno Eugenio Generò morirà) il più famoso “Asso di picche-Comics”. La rivista ha successo; si uniscono personalità come Dino Battaglia, Rinaldo d'Ami e Paolo Campani, futuri fumettisti e non: Franco Basaglia aveva sposato una delle sorelle di Ongaro ed era entrato nella redazione del giornale.

Nel 1949 Pratt si trasferisce per lavoro in Argentina, chiamato a Buenos Aires

24 *Ivi*, p. 59: “Sapevo che mio padre per un certo periodo aveva militato in favore di un'Etiopia libera dall'Italia, aveva senza dubbio contatti con dei servizi di sicurezza britannici, ma non so quale tipo di ruolo avesse. [...] Fu arrestato dagli Inglesi, che lo mandarono in un campo di concentramento; in seguito lo affidarono ai Francesi. Morirà di tumore al fegato [...]. È tutta una storia che per me rimarrà sempre incomprensibile. Come mai gli Inglesi lo fecero prigioniero quando solo poco tempo prima venivano a trovarlo a casa? Forse perché mio padre non volle tradire e non volle aiutarli [...]? anche adesso continuo a pormi delle domande sulla fine di mio padre”.

25 Pruneti suggerisce come causa della morte una infezione da ameba; si veda PRUNETI, LUIGI, *Il coraggio...*, cit., p. 21.

26 Era stato organizzato uno scambio di prigionieri civili.

27 *Ivi*, p. 72: “mi ritrovai mio malgrado nell'esercito tedesco. [...] Andammo verso Porto Garibaldi, nell'estuario del Po. Dopo circa tre settimane riuscii a scappare”.

28 *Ivi*, p. 74.

29 *Ivi*, p. 75.

dall'editore italiano Cesare Civita (e dall'ottimo compenso offerto) per conto dell'Editorial Abril; rimane nel Sud America per tredici anni, lavorando con intensità (*Jungleman*, *Sergente Kirk*, *Ernie Pike* per citarne solo alcune). Dal 1957 tiene delle lezioni di disegno alla Escuela Panamericana de Arte diretta da Enrique Lipszyc, ed intanto ha modo di conoscere maestri del disegno di area latino-americana come José Salinas ed i fratelli Del Castillo. Nel 1953 sposa Gucky Wogerer, ma è un matrimonio di breve durata; altre relazioni importanti del periodo sono quelle con Gisela Dester (inizialmente la sua assistente) ed Anne Frogner, che sarà il modello per il personaggio del fumetto *Anna nella Giungla*.

Nel 1959 torna in Europa, lavorando un anno a Londra per conto dell'agenzia Fleetway Publications; frequenta inoltre corsi specialistici presso la Royal Academy of Watercolour. Nel 1962 ritorna in Italia, spinto anche della crisi economica argentina ed inglese (che costringeva ad una razionalizzazione della carta). Collabora con il *Corriere dei piccoli* fino al 1967; lavora a degli adattamenti di opere di Stevenson, *l'Isola del Tesoro* e *Il Ragazzo rapito*. Compie inoltre nel biennio 1965-66 dei viaggi in Brasile (che lo portano anche ad avere un figlio da una donna del luogo) ed in seguito Lapponia ed Etiopia.

Sempre nel 1967, assieme a Florenzo Ivaldi, un genovese attivo nel ramo immobiliare ma con una passione per i fumetti, dà alle stampe la rivista mensile *Sergente Kirk*. Qui nella prima puntata di *Una Ballata del mare salato* appare il suo personaggio più famoso, il marinaio Corto Maltese. Pratt approfitterà della nuova rivista anche per ripubblicare le storie che aveva realizzato in Argentina. Nonostante il successo iniziale, Ivaldi sarà costretto a chiudere la rivista³⁰ nel gennaio 1970. Nel 1969 Pratt compie un viaggio in Etiopia; riuscirà a trovare la tomba del padre, sepolto in un

30 Si veda REMONATO, GIOVANNI, *Corto Maltese tra fumetto e letteratura disegnata*, in ENNS ANTHONY; METZ, BERNHARD (a cura di), «Belphégor», XIII, 2015, paragrafo 7: “I fascicoli di Sgt. Kirk erano molto eleganti e venivano stampati su carta di grande qualità. Eleganza e qualità avevano però una controindicazione: il prezzo di copertina relativamente alto, 500 Lire, a fronte delle 300 di Linus. Il costo della rivista fu forse una delle cause della prematura chiusura di Sgt. Kirk”. Il testo è consultabile in forma integrale al link <http://journals.openedition.org/belphegor/620> (consultato l'ultima volta il 14/03/2018).

cimitero vicino a Diredawa³¹. nel 1970 si trasferisce in Francia, dove lavorerà per qualche anno nella redazione di *Pif*, al momento gestito da Georges Rieu (che Pratt aveva conosciuto precedentemente); nel 1973 lascia la redazione per divergenze politiche. Ma il successo di Pratt sta ormai crescendo: la rivista *France-Soir* continua a pubblicare la *Ballata del mare salato*. Viaggia nuovamente, negli Stati Uniti e in Etiopia; poi compie un viaggio nelle foreste canadesi. Nel febbraio 1976 decide di entrare nella Massoneria, nella rispettabile loggia “Hermes” veneziana; a Venezia aveva infatti avuto contatti con alcuni esponenti della Gran Loggia d'Italia A.L.A.M.. Nel novembre dello stesso anno viene iniziato nel tempio di Campo San Silvestro (luoghi nei quali ambienterà qualche anno dopo alcune scene del fumetto *Favola di Venezia*). Negli anni ottanta cambia residenza nuovamente, andando a vivere in Svizzera.

Gli ultimi anni furono intensi: mostre (come quella del 1986 al Gran Palais di Parigi), la fama ormai mondiale di un maestro del fumetto, nuove opere (gli ultimi fumetti su Corto Maltese, ma non solo: completa la serie di albi *Wheeling – il sentiero delle amicizie perdute*, che racconta lo scontro tra coloni e nativi americani) ed altri viaggi, come quello del 1992 tra America del Sud, Isola di Pasqua e Nuova Guinea³². Nel 1994 Pratt fonda a Roma con Patrizia Zanotti la casa editrice Lizard (oggi Rizzoli Lizard). Il periodo è però travagliato: operato di cataratta, si ammala anche di neoplasia intestinale e deve sottoporsi ad un intervento che lo costringe prima a ritornare sul tavolo operatorio e ad una lunga convalescenza poi. La malattia si farà sempre più grave, fino a che verrà dimesso dall'ospedale per permettergli di passare gli ultimi mesi nella sua casa-studio a Losanna. Il “maestro di Malamocco” si spense infine nella sua casa in Svizzera, il 20 luglio 1995; dopo le esequie svoltesi nella chiesa di Notre-Dame du Valentin fu seppellito a Grandvaux, località sul lago Lemano in Svizzera.

31 PRATT, HUGO, *Il desiderio...*, cit., pp. 124-126: “Partivo per l'Etiopia nella speranza di riuscire a ritrovare la tomba di mio padre [...]. A Diredawa andai a far visita a un medico che aveva conosciuto mio padre e che mi spiegò esattamente dove si trovava il cimitero. Presi un taxi e mi ritrovai in un cimitero musulmano, dove però in un angolo si trovavano sei o sette tombe cristiane [tra cui quella] di mio padre. Una tomba semplice, senza nome, con una croce di cemento, in mezzo a un mucchio di fiori selvatici”.

32 Al ritorno dal lungo viaggio venne pubblicato il libro PRATT, HUGO, *Avevo un appuntamento*. Con un racconto di Antonio Tabucchi. Prefazione di Omar Calabrese, Roma, Edizioni Socrates, 1994.

3. Caratteristiche del fumetto prattiano, con particolare attenzione alla saga di Corto Maltese

3.1. Letterarietà

*Sono un autore di letteratura disegnata [...] uno scrittore che sostituisce le descrizioni dell'espressione dei volti, delle pose, dell'ambientazione con dei disegni. Il mio disegno cerca di essere una scrittura. Disegno la mia scrittura e scrivo i miei disegni*³³.

Nel 1995, pochi mesi dopo la scomparsa di Pratt, venne pubblicato il volume *Avevo un appuntamento*, relativo al suo ultimo grande viaggio nelle isole del Pacifico: Rapa Nui (l'Isola di Pasqua), Rarotonga, Pago ed altre. Di ognuna Pratt parla in maniera appassionata e approfondita: le vicende che portarono alla scoperta da parte degli occidentali di quei luoghi così distanti dall'Europa, ciò che al momento del suo viaggio rimaneva delle tante storie che avevano reso quei luoghi magici, la ricerca dei segni storici rimasti dell'epoca delle scoperte, l'epoca dell'avventura³⁴. Una delle tappe che Pratt ricorda con più emozione è il pellegrinaggio che compì ad Apia presso la tomba di R. L. Stevenson; Pratt aveva trasposto in fumetto alcune storie durante la sua collaborazione con *Il Corriere dei piccoli*. Il volume raccoglie anche numerosi acquerelli che dovevano costituire l'ossatura di una nuova vicenda a fumetti relativa a Corto Maltese, dal titolo *Avevo un appuntamento*: dalle tavole superstiti si ricava un viaggio del marinaio attraverso le stesse isole che almeno mezzo secolo dopo Pratt visitava.

Il volume permette di “entrare nel laboratorio mentale” di Pratt; più che mostrare la meccanica con cui costruiva le narrazioni, illumina la modalità con cui sceglieva di raccontare. Vi sono delle foto di Hugo nel suo studio in Svizzera³⁵, intento a leggere. Vi è inoltre un tavolo ricoperto da libri e tutt'intorno una serie di librerie ugualmente

33 Riportato in MARCHESE, GIOVANNI, *Leggere Hugo Pratt: l'autore di Corto Maltese tra fumetto e letteratura*, Latina, Tunuè, 2006, pp. 4-5 da un'intervista fatta a Pratt da Dominique Petitfaux.

34 Ad esempio Pratt visitò Rarotonga affascinato dal ritrovamento del veliero *Bounty* avvenuto nel 1957.

35 PRATT, HUGO, *Avevo un appuntamento*, cit., pp. 332-333.

colme. Si possono individuare dei titoli: il volume che Pratt ha in mano è *Tonga*³⁶; poi *Micronesia*, *National Geographic*, *Les Papous du Kaiser*, *Papua New Guinee*, *De l'Océanie au Pacifique*, una serie di numeri della rivista *Etnographic*.

Una sola immagine condensa il modo di creare le storie a fumetti per Pratt: le sue storie disegnate segnano il punto d'arrivo di ricerche, di approfondimento, di lettura attenta delle fonti. Questa accuratezza porta ad inserire nell'immagine e nella storia a fumetti dettagli più o meno percepibili; le fonti vengono riportate nell'immagine o nei dialoghi, con conseguenti livelli diversi di fruizione per il lettore – come scrive Marchese – “e possono indurre il lettore più curioso a intraprendere ricerche individuali per poter comprendere e conoscere aspetti delle sue storie non limpidi al primo impatto”³⁷. Pratt stesso difendeva la sua modalità di fare fumetto:

“per fare una sola immagine, devo perdere degli anni. Un esempio, la foresta di Brocéliande³⁸. Per raccontare una vicenda arturiana sono stato obbligato a leggere almeno cinquanta libri su Brocéliande, a vedere com'erano i costumi. Se guardo i disegni di Rackham³⁹ ad esempio, che ha eseguito delle illustrazioni, molto belle, sui Cavalieri della Tavola rotonda, me li mostra come un ragazzo o una giovane ragazza vorrebbe un principe, un guerriero...ma in realtà non erano così all'epoca, avevano altri vestiti. E io allora sono obbligato ad andare a vedere queste cose, e molto probabilmente creerò un'immagine differente. Ma io sono responsabile e voglio fare le cose bene”⁴⁰.

L'inserimento di fonti più o meno esplicite nella saga di Corto Maltese (l'opera in cui Pratt esprime al meglio la sua poetica) è visibile sin dalla *Ballata*: il titolo rimanda a S. T. Coleridge, autore della visionaria poesia *The Rime of the Ancient*

36 Si riesce persino ad individuare l'autore: SIERS, JAMES, *Tonga*, Wellington, N.Z., Millwood Press, 1978.

37 MARCHESE, GIOVANNI, *Leggere Hugo Pratt...*, cit., pp. 7-8.

38 Si veda, in merito alla foresta di Brocéliande BROSSE, JACQUES, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, Milano, BUR Rizzoli, 2009 [1991¹], pp. 162-163). Nelle opere prattiane la figura di Merlino dormiente o imprigionato nella suddetta foresta compare nella storie brevi *Burlesca e no tra Zudycoote e Bray-Dunes* e *Sogno di un Mattino di Mezzo Inverno*.

39 Arthur Rackham (1867 – 1939) fu un celebre illustratore e acquarellista inglese; si ricordano qui le sue illustrazioni nel volume POLLARD, ALFRED W., *The romance of King Arthur and his knights of the Round Table, abridged from Malory's Morte d'Arthur*, New York, Macmillan, 1920.

40 Da un'intervista fatta a Pratt, al link https://www.youtube.com/watch?v=OZQvG_1r1BU (consultato l'ultima volta 01/03/2018).

Mariner (La ballata del vecchio marinaio), annunciando “il tono lirico e corale del fumetto”⁴¹. Rasputin è invece raffigurato mentre consulta Louis Antoine de Bougainville⁴², Cain cita Euripide; lo stesso Coleridge viene letto durante la vicenda, in una traduzione italiana, ed il volume è raffigurato in una biblioteca all'interno di un sottomarino, insieme alle opere di Melville⁴³. Questa volontà prosegue immutata in tutta la saga di Corto Maltese. Secondo Remonato, “Hugo Pratt compie un tentativo di alzare lo *status* del fumetto, avvicinandolo a media più prestigiosi, come la letteratura”⁴⁴; ma a questo si affianca un orgoglio nell'essere quello che il maestro stesso si definiva: un *fumettaro*.

“Sì, fumettaro. Perché è una brutta parola fumettaro. Voglio essere un fumettaro, perché fumettaro forse è un'offesa. I miei colleghi preferiscono essere chiamati illustratori, disegnatori, grafici, altre cose, ma io penso che invece al giorno d'oggi, essere un operatore del mondo della fantasia, come lo può essere un fumettaro, è ancora una cosa importante”⁴⁵. Infatti, il fumetto rimane un medium popolare, e Pratt non rinuncia a questa natura “bassa” pur costruendo un oggetto ambiguo: “Corto Maltese è un fumetto *relativamente* popolare. [...] Infatti la sua complessità costruttiva dovrebbe, per sua natura, destinarlo a una fruizione elitaria”⁴⁶.

Il fumetto prattiano è dunque “un oggetto ibrido”⁴⁷ dotato di un potenziale alto, dimostrato anche dal fatto che gli albi hanno trovato editori sempre più “autorevoli e letterari”; l'evoluzione stessa del segno di Pratt, che da un tratto ricco di dettagli e realista passa a un segno via via più sintetico e quasi bidimensionale, astratto⁴⁸, è segno

41 REMONATO, GIOVANNI, *Corto Maltese...*, cit. par. 26.

42 Si veda in merito all'economia con cui Pratt distribuisce i riferimenti letterari ECO, UMBERTO, *Geografia imperfetta*, cit.: “legge anche un avanzo di galera come Rasputin, e in francese. Proprio all'inizio [...] lo troviamo a consultare Bougainville [...]. Il libro è aperto circa alla metà e a quel punto, comunque sia la composizione tipografica, si apre il capitolo V [...]. Rasputin non si concede divagazioni letterarie, consulta, assume informazioni sul punto in cui prevede di essere”.

43 *Ivi*, p. 6.

44 REMONATO, GIOVANNI, *Corto Maltese...*, cit. par. 28.

45 Pratt pronunciò questa affermazione al programma tv di Valerio Corzani *Passioni: Corto Maltese e altre latitudini*, Quarta puntata, in *Radio 3* (24 giu. 2012).

46 BRUNORO, GIANNI, *Corto come un romanzo...*, cit., p. 145.

47 REMONATO, GIOVANNI, *Corto Maltese...*, cit.; si vedano i parr. 31-33.

48 Si veda in merito l'intervista a Guido Fuga, assistente di Pratt, in CARBONI, ANTONIO, *Le autrici di fumetti interpretano l'eroe di Hugo Pratt*, prefazione di Gianni Brunoro, Firenze, Lizard edizioni,

che “Pratt sembra frettoloso nei confronti del disegno e, per converso, sempre più attento alla parte ‘scritta’ dei suoi fumetti, alla vera e propria narrazione”⁴⁹. Anche Brunoro difende questa posizione, definendo un'opera come Corto Maltese “colta”⁵⁰.

D'altronde, non a caso le opere prattiane avevano attirato l'attenzione di Umberto Eco, che era giunto ad affermare una natura profonda di romanzo contenuta in esse, al di là delle immagini⁵¹: anche eliminando le immagini, è possibile cogliere le qualità di narratore di Pratt. Gli strumenti e gli artifici sono gli stessi di un Melville⁵², di uno Stevenson⁵³, di un Conrad⁵⁴. Eco provvide anche alla stesura di alcune introduzioni a volumi di *Corto Maltese*, confermando in questa necessità di apparati al testo una natura complessa del lavoro prattiano. Necessità che è stata mantenuta anche nelle riedizioni degli albi prattiani⁵⁵.

2003, p. 54: “qui [sc. In *Mū*] il segno di Pratt era giunto ad un segno talmente sintetico che lui stesso lo definiva *disdisegnato*”, proprio per rafforzare una rappresentazione grafica espressa quasi come semplici ideogrammi”.

49 REMONATO, GIOVANNI, *Corto Maltese...*, cit., par. 31.

50 BRUNORO, GIANNI, *Corto come un romanzo...*, cit., p. 165: “*Cortomaltese* [...] è una delle rare opere fumettistiche capaci di «dialogare» da pari a pari con qualunque altra creazione letteraria”.

51 ECO, UMBERTO, prefazione a PRATT, HUGO, *Le etiopiche*, Bompiani, Milano, 1980 (citato in BRUNORO, GIANNI, *Corto come un romanzo...*, cit., p. 151): “Pratt è un grande narratore, raramente si trova in un 'raccontatore' a fumetti una fusione così perfetta e originale tra disegno e storia, e se per paradosso si eliminassero in Pratt i bellissimi disegni, rimarrebbe pur sempre un romanziere di grande vigore, di vasta immaginazione, di incredibile talento e poesia”.

52 Si veda anche BRUNORO, GIANNI, *Corto come un romanzo...*, cit., p. 168: “La saga può bensì ricordare Melville e Conrad in verti esiti formali; ma ciò rimane un fatto epidermico. La vera essenza melvilliana consiste piuttosto nel suo ripercorrere in un racconto di fantasia certe reali esperienze dell'autore [...]”.

53 *Ivi*, p. 74: “I disegni nitidi [della *Ballata*] ed essenziali rendono con puntuale rigore e con sereno lirismo ciò che Stevenson stesso definiva: «questo clima, questi viaggi e l'apparire delle terre all'aurora; le nuove isole che spuntano dai banchi di nebbie mattutine; e nuovi approdi boscosi e nuovi allarmi di temporali e risacche» [...] Di Melville e Stevenson gli influssi su *Cortomaltese* son chiari a livello ambientale”.

54 *Ivi*, p. 74: “Persino certe curiose affinità formali riconducono ancora una volta ad imparentare la saga di Corto Maltese alla narrativa di Conrad. Basterebbe ricordare come l'inizio della *Ballata* simuli un ritrovamento di antichi carteggi [...] si viene automaticamente rimandati a una dichiarazione autobiografica di Conrad: «Un senso come di pietà mi spinse a mettere in parole, scelte con ogni cura, memorie di cose lontanissime e di gente realmente esistita»”.

55 Doveroso ricordare il lavoro compiuto da Marco Steiner, assistente di Hugo Pratt, che ha realizzato le nuove prefazioni per le opere del maestro pubblicate da Rizzoli Lizard. In questi brevi scritti anteposti alle tavole del maestro Steiner ha voluto “provare a descrivere in un reportage [...] le atmosfere dei Luoghi dove si sono svolte tutte le Avventure di Corto Maltese nei primi trent'anni del '900” (STEINER, MARCO, *Corto Maltese. Lo spirito del viaggio*, in PRUNETI, LUIGI, *Il coraggio di sognare...*, cit., p. 33.).

Pratt stesso si cimentò, nell'ultimo periodo di attività, nella scrittura di romanzi veri e propri: *Il romanzo di Criss Kenton*, *Jesuit Joe*, *Una ballata del mare salato*, *Corte sconta detta arcana*⁵⁶. Questa trasposizione di sue opere a fumetti precedenti intendeva dimostrare la possibilità di passare da un mezzo narrativo all'altro⁵⁷. Secondo Fabio Moliterni già il primo di questi romanzi (*Il romanzo di Criss Kenton*) rappresenta “il primo tentativo compiuto da Pratt di fissare su carta il passaggio dalla “letteratura disegnata” a quella scritta⁵⁸, cimentandosi con l’arte del romanzo in veste ufficiale”⁵⁹. Dall'analisi di Marchese risulta inoltre che nel passaggio alla forma romanzo Pratt rimanga aderente al fumetto d'origine⁶⁰, potendo dunque costruire un oggetto letterario partendo dalle qualità appartenenti all'opera di partenza. I quattro romanzi di Pratt sono inoltre ascrivibili al filone del romanzo d'avventura (in particolare quello anglosassone di autori come Jack London, James Curwood, Zane Grey e Kenneth Roberts per citarne solo alcuni), che il maestro aveva amato e letto sin dall'infanzia⁶¹.

Rimane chiaro che Pratt difese il valore delle sue opere: “Se dovessi definire il mio lavoro direi che sono uno scrittore che disegna e un disegnatore che scrive⁶², anche se il testo in se stesso non è costituito dallo stretto dialogo necessario. [...] Nella mia testa testo e immagine vanno di pari passo. [...] Per me, oggi, la grafica parte dalla necessità di un tratto per andare verso l'imperativo della parola. È così che nasce il fumetto”⁶³. O ancora: “Per me, l'ho detto molte volte, fare letteratura è come disegnare. Lo stile della mia scrittura è il disegno. È una questione di sapere come dire, cosa voglio

56 PRATT, HUGO, *Il romanzo di Criss Kenton*, Editori del grifo, 1990.

ID., *Jesuit Joe*, Editori del grifo, 1991.

ID., *Una ballata del mare salato*, Torino, Einaudi, 1995¹.

ID., *Corte sconta detta arcana*, Milano, Rizzoli Lizard, 1996¹.

57 Si veda PRATT, HUGO, *All'ombra di Corto. Conversazioni con Dominique Patitfaux*, Milano, Rizzoli, 1992, p. 56.

58 Si veda anche quanto affermato da Pratt:

59 MOLITERNI, FABIO, “*Il fato si svela sotto specie di avventura*”: *Hugo Pratt, il Romanzo di Criss Kenton*, in «H-ermes. Journal of Communication», VI, 2015, pp. 79-88.

60 MARCHESE, GIOVANNI, *Leggere Hugo Pratt...*, cit., pp. 73, 80.

61 Si veda PRATT, HUGO, *Il desiderio di essere inutile...*, cit., pp. 204-209.

62 Sulla necessità di collaborazione testo-immagine si veda anche BATTAGLIA, BORIS, *Corto...*, cit., p. 80: “In ...*E riparleremo dei gentiluomini di fortuna* [...] la storia viene scandita dalle frasi scritte sulle carte dei quattro assi [da gioco]. Pratt dice una cosa che, come tutte le cose evidenti, è rivoluzionaria: il fumetto è guardare le figure e le parole”

63 PRATT, HUGO, *Il desiderio di essere inutile...*, cit., p. 210.

raccontare, devi avere qualcosa da raccontare, come uno scrittore, come chiunque altro, un regista, un drammaturgo. Io ho un'idea che si sviluppa attraverso immagini”⁶⁴. Una necessità di parola che portò Umberto Eco, al momento della scomparsa di Pratt, a compiangere la perdita di quello che definiva “il Salgari del nostro secolo”⁶⁵, ossia un narratore ancor più che un semplice disegnatore.

Fu proprio Eco a scrivere, ancor prima che Pratt divenisse famoso, una serie di saggi mirati a scardinare l'idea del fumetto come oggetto culturalmente “basso” e dunque non meritevole dell'attenzione accademica: il volume *Apocalittici e integrati*⁶⁶ contiene una analisi di tre fumetti, *Steve Canyon*, *Superman* e *Charlie Brown* (il primo è analizzato dal punto di vista grafico e narrativo; il secondo dal punto sociologico; il terzo psicologico). Metteva in luce dunque la complessità da cui nascevano e la vastità di discipline necessarie per esaminarle e comprenderne le caratteristiche, mettendo in crisi l'idea allora dominante che il fumetto fosse uno svago per bambini ed anzi mostrando come in America esso fosse ideato e consumato per un pubblico adulto. La volontà di difendere il fumetto portò poi Eco a scrivere (come ricordato) prefazioni per i volumi di Pratt; una passione, per i lavori del maestro veneziano, che seppe racchiudere nella provocante battuta «*Se voglio divertirmi leggo Hegel, se voglio impegnarmi leggo Corto Maltese*».

64 Traduzione mia di parte di un'intervista in francese fatta a Hugo Pratt dal programma tv francese Thalassa nel 1990, al link (consultato l'ultima volta 01/03/2018)

https://www.youtube.com/watch?v=ePZjYwOPIUM&list=PLcoCZ7jQ5e0_aMhKeteLQavxgLoHgrQ2c

65 *Ivi*, p. 289: “Eco commentava così la sua scomparsa: era il Salgari del nostro secolo...c'è una strana differenza fra grandi scrittori e creatori di miti, che possono scrivere benissimo. A differenza di Salgari, Pratt scriveva anche bene...la *Ballata del mare salato* può essere riletta e riguardata godendo sempre del modo in cui è stata concepita, immagini e parole...”.

66 ECO, UMBERTO, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964¹.

3.2. Il segno, il disegno

L'eleganza di un personaggio come Corto Maltese non viene solamente dagli elementi letterari: è il tratto di Pratt ad averlo reso una icona del fumetto, in grado di affermarsi come una pietra miliare ormai pienamente riconosciuta. Già dalle prime opere realizzate come disegnatore e poi anche come sceneggiatore rivela una tecnica efficace, anche se personale: le figure umane sono il soggetto preferito, ma non si può dire altrettanto di paesaggi e sfondi, che spesso risultano invece abbozzati o più stilizzati. Pratt ebbe bisogno persino di assistenti (come Guido Fuga, architetto e disegnatore di veicoli di ogni genere) per completare le tavole di racconti come *Corte Sconta detta Arcana*, *Tango* o *Mū*, dove appariva la necessità di sfondi, automobili, elementi insomma che il maestro non aveva tempo di realizzare o preferiva affidare ad altri. Le figure umane invece rimangono il punto di forza di Pratt: centinaia di volti, di divise militari, di culture diverse. I personaggi delle sue storie sono numerosissimi, ognuno ben delineato graficamente; pochi tratti e Pratt può disegnare ora un militare inglese ora una fata celtica, ora un marinaio maori ora un cammelliere in Etiopia; i quaderni di disegni preparatori e di acquerelli, inseriti nelle premesse alle edizioni Rizzoli Lizard, permettono di verificare da vicino questa varietà che Pratt seppe mettere su carta.

Ancora una volta, la saga di Corto Maltese ci fornisce una gamma completa dell'arte prattiana. Con la *Ballata* ci troviamo, secondo Daniele Barbieri⁶⁷, al massimo della complessità del disegno prattiano; “il tratto è sottile, secco, nervoso, veloce, con l'uso di tratteggio per ombreggiare”⁶⁸. Secondo Umberto Eco è anche uno stile *in fieri*, che si definiva nel suo stesso proseguire⁶⁹. Questo tratto viene mantenuto nei primi cicli

67 Come affermato nel programma tv *Fumettology*, RAI 4, 2014, nel corso della doppia puntata dedicata a Hugo Pratt. Il documentario è visibile al link <https://www.youtube.com/watch?v=JECA8RINGuU> (consultato l'ultima volta il 17/05/2018).

68 ROSA, DOMENICO, *Hugo Pratt, quando il disegno si fa letteratura*, il Sole24ore, 6 aprile 2007. L'articolo è consultabile online al link www.ilssole24ore.com/art/SoleOnLine4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2007/04/mostra-pratt-corto-maltese-rosa.shtml?uuid=4d225a06-e428-11db-a616-0000e251 (consultato l'ultima volta il 23/03/2018).

69 ECO, UMBERTO, *Geografia imperfetta...*, cit., p. 13: “Corto, oggi inconfondibile, all'epoca della *Ballata* si cerca ancora: è ignaro della propria biografia [...], incerto della propria psicologia, e del suo

di storie brevi (*Le Celtiche*, *Le etiopiche*, opere del 1972), fino a *Corte Sconta detta Arcana* (1974): qui un primo cambiamento rende “il segno [...] più morbido, più pulito e il tratteggio è ridotto a pochi segni, forse è il Corto più elegante, ieratico, scolpito”⁷⁰. Il tratto di Pratt si farà sempre più essenziale ed astratto, in opere come *Rosa Alchemica*⁷¹ (1987) e soprattutto in *Mū* (1990): qui “scopriamo uno stile estremamente sintetico, colori piatti, niente particolari. Il profilo di Corto è una linea continua, il segno più spesso è dovuto non solo all'uso di un grosso pennarello, ma anche al contesto del racconto, ambientato nei luoghi delle grandi culture sudamericane precolombiane, dove le immagini risaltano per la sintesi e la forza dei segni”⁷². Nell'ultima fase inoltre il disegno di Corto, che nella *Ballata* “non ha ancora tratti essenziali e definiti”⁷³, subisce quella che viene definita un processo per cui “ringiovanisce e si angelica, perdendo i segni di una vita non integerrima”⁷⁴.

In questa metamorfosi progressiva possiamo vedere la maturazione di Pratt, che “sin da giovanissimo, quando seguì in Abissinia il padre militare, [...] si appassionò al fumetto di avventura di Milton Caniff⁷⁵, un riferimento costante per la sua attività”; il disegno stesso dei primissimi albi del maestro, nel lontano 1947 in *Asso di Picche* rende “evidente l'attenzione a ogni dettaglio del lavoro di Caniff da parte di Pratt”⁷⁶.

Questa tendenza nelle ultime opere si inverte; si stratificano inoltre sempre più le

volto lui e Pratt sanno ancora poco, abbozzandolo come fanno di vignetta in vignetta, man mano che la storia procede, da pochi tratti essenziali a un infittirsi di rughe interrogative. Forse dimenticheremo molte storie dove Corto Maltese appare perfetto nella sua istantaneità geroglifica, ma nella *Ballata* vive e si fa memorabile a causa della sua tentativo imperfezione. Proprio per questo la *Ballata* rimane nella mente dei suoi primi lettori come un evento, il modello di un nuovo modo di fare letteratura attraverso il fumetto”.

70 *Ibidem*.

71 Si veda BATTAGLIA, BORIS, *Corto...*, cit., p. 172: “Nel 1987 Hugo Pratt pubblica sulla rivista *CortoMaltese* la ventottesima avventura di Corto: *Le Elvetiche*. Una storia che radicalizza l'essenzialità del segno [...]”.

72 ROSA, DOMENICO, *Hugo Pratt...*, cit..

73 ECO, UMBERTO, *Geografia imperfetta...*, cit., p. 13.

74 *Ibidem*.

75 Milton Caniff (1907-1988) fu un fumettista americano; ricordiamo qui sue opere quali *Terry e i pirati* (1934) e *Steve Canyon* (1947). Caniff fu di estrema importanza per la sua bravura nella narrazione, di stampo cinematografico e per i suoi personaggi, reali e di grande presa sul pubblico. Anche la sua maestria nel disegno lo portò ad essere visto dalle generazioni successive (come Hugo Pratt stesso) come un punto di riferimento nel disegnare fumetti.

76 CRISTANTE, STEFANO, *Corto Maltese...*, cit., p. 10.

influenze letterarie e colte presenti all'interno della narrazione; questa evoluzione ha portato ad una valutazione anche negativa dell'opera tarda di Pratt, come ad esempio Sergio Brancato: “Hugo Pratt [...] sintetizza in sé il meglio e il peggio dell'esperienza del fumetto italiano. [...] Il peggio è il produrre modalità di astrazione del medium dallo stesso pubblico dei lettori, fino a perderne il contatto”⁷⁷.

Pratt era conscio del fatto che l'evoluzione del suo segno non era ben vista da parte del pubblico: “certains m'accusent de ne plus dessiner comme avant, d'être moins réaliste, de faire moins de travail, de bacler mon travail. Il y a des gens qui n'acceptent pas qu'un créateur puisse évoluer, modifier son style. [...] Il faut comprendre que mon style actuel est le résultat de toute une vie de recherches: j'ai travaillé pendant cinquante ans pour en arriver à dessiner comme maintenant”⁷⁸. Il fumetto era divenuto per Pratt uno spazio più intimo e personale, dove la sperimentazione grafica e narrativa rispecchiava un percorso interiore: “je voudrais arriver un jour à tout faire comprendre avec une simple ligne. [...] Je ne veux plus montrer mon habilité dans un dessin qui serait surtout une affaire de patience, de méticulosité. [...] Je veux raconter des choses, et que le dessin soit une écriture qui prolonge l'écriture du texte”⁷⁹. Ritroviamo qui la volontà “ideogrammatica” ed il desiderio di creare un fumetto in cui l'immagine è anche parola, che si concretizzeranno in *Mū*, dove le figure bidimensionali ed estremamente astratte sono la norma e in cui la vicenda si apre con pure forme e colori che solo dopo alcune tavole si rivelano essere le squame di pesci tropicali⁸⁰.

77 BRANCATO, SERGIO (a cura di), *Il secolo del fumetto. Lo spettacolo a strisce nella società italiana 1908-2008*, Tunuè, 2008, p. 5.

78 PIERRE, MICHEL; PRATT, HUGO, *Corto Maltese memoires*, cit., p. 171.

79 *Ivi*, p. 172.

80 Anche in *Leopardi* (1973) Pratt utilizza una tecnica simile: le vignette d'apertura mostrano una serie di linee bianche e nere che progressivamente si rivelano essere il mantello di una zebra. Ma se in questo racconto l'espedito era un virtuosismo stilistico, in *Mū* il procedimento esprime una volontà più profonda e generale riguardo al mezzo del fumetto.

CAPITOLO SECONDO

Corto Maltese

1. Corto Maltese: biografia¹

Come è già stato detto, Corto Maltese apparve per la prima volta nel 1967, all'interno della rivista "Sergente Kirk". Il primo numero conteneva l'*incipit* di *Una ballata del mare salato*: la storia è ambientata nell'Oceano Pacifico, ai tempi della Prima Guerra Mondiale². Corto è un marinaio, ma anche un pirata; appare nella vicenda emergendo quasi dal mare, legato a delle tavole di legno come un moderno crocifisso, alla deriva, condannato a morire³. Con il passare degli anni l'interesse di Pratt per Corto Maltese crebbe⁴, e la biografia del marinaio "dall'orecchio forato"⁵ si arricchì di informazioni, tanto da poter essere ricostruita⁶ nella maniera seguente.

Corto Maltese nacque il 10 luglio 1887 a Malta⁷, nel comune di La Valletta. Il

- 1 Per una maggiore scorrevolezza del testo, non sono qui indicate le storie di Corto Maltese ma i fatti relativi alla biografia del marinaio; si veda invece per le corrispondenze storie-dati biografici e la disposizione dei dati stessi la **Appendice 1**.
- 2 Si veda REMONATO, GIOVANNI, *Corto Maltese...*, cit., par. 7: "Con "Stg. Kirk" [...] Ivaldi aveva voluto creare "un contenitore per fumetti che rimettesse al centro l'avventura, dopo che riviste come "Linus" avevano puntato sulla satira e sul fumetto engagé".
- 3 La scena venne ispirata dal film *Wake of the Red Witch*, prodotto in USA nel 1948, ma richiama anche delle pene reali in voga presso alcune popolazioni del Pacifico (si veda PRATT, HUGO, *Il desiderio...*, cit., p. 274).
- 4 Basti pensare che Pratt disegnò in vent'anni ben 1000 tavole su Corto Maltese.
- 5 Il tratto caratteristico di Corto è l'anello che porta come orecchino all'orecchio sinistro: è segno della sua appartenenza alla marina mercantile (all'orecchio destro è invece segno di appartenenza alla marina militare; si veda PRATT, HUGO, *Il desiderio...*, cit., p. 274).
- 6 Si vedano anche le biografie ricostruite da BOSCHI, LUCA, *Biografia ragionata di Corto Maltese*, in PRATT, HUGO, *Una ballata del mare salato*, cit., pp. 21 sgg.; CANTONI, LAMBERTO, *Il dandy avventuroso. Suggestioni e congetture sul fascino di Corto Maltese*, in PRUNETI, LUIGI, *Il coraggio di sognare...*, cit., pp. 61 sgg.; PIERRE, MICHEL; PRATT, HUGO, *Corto Maltese memoires*, Tournai Casterman, 1998, pp. 18 sgg.; PRATT, HUGO; PETITFAUX, DOMINIQUE, *De l'autre côté de Corto*, Tournai, Casterman, 1998, pp. 26 sgg..
- 7 Così secondo BOSCHI, LUCA, *Biografia ragionata di Corto Maltese*, cit. p. 21; secondo BRUNORO, GIANNI, *Corto come un romanzo...*, cit., p. 21: "Corto Maltese è nato a La Valletta, isola di Malta, il 10 luglio di un anno che pur cadendo qualcosa prima del 1890, rimane imprecisato". Secondo PRUNETI, LUIGI, *Il coraggio di sognare...*, cit., p. 62: la data di nascita di Corto Maltese [è] il 10 luglio 1887". Si veda inoltre PRATT, HUGO, *Il desiderio...*, cit., p. 274: "All'epoca [della

nome non è casuale: *corto* in *argot* castigliano significa infatti “svelto di mano”, “ladro di sentimenti”. La collocazione geografica a Malta lo inquadra come eroe mediterraneo. Degli antenati si sa pochissimo: il bisnonno di Corto Maltese combattè a Queimada, nel Nord del Brasile e durante la seconda invasione inglese a Buenos Aires (ca. 1807). La madre è la Niña di Gibaltar, una modella di Siviglia ed anche una raffinata gitana; fu anche modella del pittore Ingres⁸. Il padre è un marinaio di Cornovaglia nato nella cittadina di Tintagel King Arthur's Castle; il nome non è mai rivelato. Del padre esistono pochi tratti, come il colore rosso dei suoi capelli ed una presenza limitata all'infanzia di Corto⁹.

Il giovane, dopo aver vissuto tra Malta ed il quartiere ebreo di Cordoba¹⁰, è educato in una scuola ebraica a La Valletta dal rabbino Ezra Toledano, ex amante della madre; qui studia lo *Zohar* e la Cabala. Si impossessa così di una cultura multiforme ed esoterica, che emerge nel corso delle sue avventure; il sofisticato livello di conoscenze del marinaio lo rende un gentiluomo d'altri tempi, dotato di una formazione completa ed eterogenea, nonché di una identità ugualmente complessa. Corto manifesta inoltre sin da piccolo una forza d'animo inusuale: quando una gitana amica della madre gli rivela con preoccupazione che non possiede una linea della fortuna sulla mano sinistra, il ragazzo prende il rasoio d'argento del padre (probabilmente un pegno d'amore lasciato alla madre) e si taglia il palmo¹¹, ottenendo così la sua linea personale.

Nel 1904 a diciassette anni si imbarca come marinaio (seguendo in questo le orme paterne) sulla nave cargo *Vanità Dorata*, un tre alberi; viaggia in Sud America e nel Pacifico. Visita Buenos Aires, Brasile, Antille, India e sud-est asiatico. In Manciuria

creazione di *Una ballata del mare salato*] si parlava spesso di Malta, che aveva ottenuto l'indipendenza solo da pochi anni”.

8 Si veda BATTAGLIA, BORIS, *Corto sulle rotte del disincanto prattiano*, Roma, Armillaria, 2017, pp. 12-13 per i problemi legati alla cronologia tra Ingres e l'età della madre di Corto Maltese.

9 Secondo quanto scritto in PRATT, HUGO; PETITFAUX, DOMINIQUE, *De l'autre côté de Corto*, cit., p. 26, nel 1893 Corto è in compagnia del padre ed incontra Joseph Conrad, al tempo ufficiale della marina mercantile britannica.

10 Si veda in merito *Ivi*, p. 26.

11 Ne *La casa dorata di Samarcanda* si può vedere Corto osservare la sua mano sinistra mentre pensa alle conoscenze esoteriche di sua madre; la figura materna è legata dunque al tema della chiromanzia (così come lo era la madre di Pratt stesso).

assiste alla guerra russo-giapponese e si lega alla famiglia Soong, che più tardi giocherà un ruolo politico di primo piano in Cina. Incontra in questa occasione Rasputin, un soldato russo con forti inclinazioni omicide, con cui stringerà un atipico rapporto di complicità e persino di amicizia¹². Il marinaio dovrà infatti toglierlo dai guai su richiesta dello scrittore Jack London, amico di Corto Maltese ed impegnato in qualità di corrispondente di guerra sul fronte russo-giapponese. Lasciato l'estremo Oriente per andare forse alla ricerca delle mitiche miniere di Re Salomone, in Patagonia Corto incontra i fuorilegge Butch Cassidy, Sundance Kid ed Etta Place; presso l'hotel *Drowning Maud* fa conoscenza con il futuro drammaturgo Eugene O' Neill. Ad Ancona, nel 1907, ha modo di stringere amicizia con un portiere notturno, un russo di nome Dzugasvili. Nel 1909 è a Marsiglia¹³.

Nel 1910-11, dopo aver abbandonato il commercio di bestiame da Boston a Liverpool, Corto si dedica alla pirateria nel Pacifico, arrivando a lavorare agli ordini di un misterioso personaggio che si fa chiamare “il Monaco”: durante una navigazione l'equipaggio della nave a lui affidata si ammutina e lo lega a delle tavole abbandonandolo al suo destino. È il primo novembre 1913, sabato d'Ognissanti quando il catamarano di Rasputin salva due naufraghi al largo delle isole Bismarck (Nord dell'Australia) per poi fare poi fortuitamente lo stesso con Corto Maltese. Si tratta di due ragazzi, Pandora¹⁴ e Cain Groovesnore. Le vicende del marinaio legate ai due giovani durano due anni (fino al febbraio 1915) e si concludono con la restituzione dei due alla legittima famiglia di armatori di Sidney; in cambio Rinaldo Groovesnore lascia a Corto e Rasputin (che stava per essere addirittura fucilato, ma viene salvato dall'intervento del marinaio) un salvacondotto che permetterà loro di lasciare le isole del Pacifico; dopo

12 Sul rapporto Corto/Rasputin si veda BRUNORO, GIANNI, *Corto come un romanzo...*, cit., pp. 61-70.

13 Si veda in merito PRATT, HUGO; PETITFAUX, DOMINIQUE, *De l'autre côté de Corto*, p. 27.

14 Pandora è un personaggio unico: Corto la incontra solamente nella *Ballata*, ma tra loro rimane un legame fortissimo (lei era innamorata di lui, e probabilmente la cosa era ricambiata). In *Burlesca e no tra Zudycoote e Bray-Dunes* (una delle storie brevi de *Le Celtiche*) Corto è in compagnia del cugino di lei Cain, che rivela come Pandora stia per sposare quello che definisce “il solito imbecille blasonato di dollari”. Corto la rivedrà poi in un sogno in *La casa dorata di Samarcanda*, dove Pandora gli appare dietro la falce di luna, vestita di bianco e visibilmente cresciuta. Si veda più avanti la lettera di Obregon Carrenza posta in apertura alla *Ballata* che rivela come Corto abbia trascorso gli ultimi anni proprio in compagnia di Pandora.

aver detto addio a Pandora, Corto Maltese si allontana in mare, stavolta su una barca.

Fanno rotta per Pitcairn; a Panama Corto abbandona Rasputin e procede da solo nella navigazione. Il 25 dicembre 1916 il marinaio risulta assente alla riunione generale dei “gentiluomini di fortuna” svoltasi a Cayman Brac; è Rasputin a firmare i documenti a suo nome.

Nel 1917 è in America Latina; Corto è impegnato alla ricerca di tesori, inserito nel contrabbando o nelle sanguinose vicende politiche locali. Si reca poi in Europa ed in Irlanda. Nel 1918 è in Francia, dove è testimone della Prima Guerra Mondiale ed assiste all'abbattimento del triplano Fokker di Manfred Von Richtofen; poi nello stesso anno lo troviamo in Etiopia e nella Somalia Britannica; passa anche attraverso l'Africa Orientale, occupata dai tedeschi. Si stabilisce successivamente in Asia, ad Hong Kong tra 1918 e 1920, sempre alla ricerca di tesori (Rasputin ruberà in questa occasione un dipinto di Gauguin dall'abitazione di Corto Maltese).

Nel 1921 torna a Venezia, tra il 19 ed il 25 aprile, alla ricerca un oggetto chiamato Clavicola di Salomone (un prezioso gioiello) e si muove in una Serenissima notturna ed esoterica¹⁵, tra massoni incappucciati e squadristi violenti; nel corso della ricerca giunge a fare conoscenza di una giovane ragazza veneziana che si crede la reincarnazione della filosofa Hipatia di Alessandra. Successivamente, Corto si trova tra Europa ed Asia, testimone del massacro armeno mentre è alla ricerca del favoloso tesoro di Alessandro Magno; si trova inoltre ad essere scambiato più volte per Timur Chevket, feroce generale turco¹⁶. Riesce inoltre a liberare Rasputin da una disumana prigionia nota come “La casa dorata di Samarcanda”.

Nel 1923 invece è a Buenos Aires, indagando sulla scomparsa dell'amica Louise Brookswitz (che l'aveva curato a Venezia due anni prima, dopo che Corto era caduto dai tetti della Serenissima ferendosi), coinvolta in un traffico di prostitute. Nel 1924 è invece in Svizzera in compagnia del professor Jeremiah Steiner in visita allo scrittore Herman Hesse a Montagnola. Qui Corto fa uno strano sogno in seguito alla lettura dal

¹⁵ La storia contiene richiami al mondo massonico; Pratt era infatti entrato nella Loggia veneziana “Hermes” nel 1976.

¹⁶ Pratt lo disegna uguale al marinaio, con l'eccezione dell'orecchino

poema medievale *Parzival* di Wolfram von Eschenbach, e si trova lui stesso alla ricerca del Santo Graal.

Tra 1924 e 1925 insieme ad altri personaggi legati alle sue avventure precedenti (Tristan Bantam, il professor Steiner, Rasputin ed altri) è impegnato nei Caraibi alla ricerca del mitico continente perduto di Atlantide. L'ultima avventura del marinaio è uno stranissimo sogno ad occhi aperti: l'amica Soledad Lockhaart viene rapita da alcuni indigeni locali, costringendo Corto ad andare su un'isola per recuperarla. Qui entra in un tempio dall'aspetto maya, e si trova a percorrere quello che viene definito “labirinto armonico”, un lungo percorso iniziatico di vari episodi onirici (come la lotta con la propria ombra o un passaggio attraverso il regno dei morti). Alla fine Corto riemerge dal labirinto nella realtà, e si trova infine in compagnia dell'amico Levi Colombia, su una spiaggia.

All'inizio del 1929 è di nuovo in Etiopia in compagnia del romanziere Henry de Manfred; tra 1930 e 1940 in Etiopia ed infine coinvolto nella guerra civile spagnola a fianco delle Brigate Internazionali.

Esiste infine una lettera¹⁷ inserita da Pratt in apertura della *Ballata del mare salato*, scritta da un tale Obregon Carrenza nel 1965: da essa si apprende che Corto Maltese è vivo ed invecchiato; ha perso la vista, ma si è riunito con Pandora Groovesnore. “Divenuto cieco, Corto ha voluto sottrarsi a un clima che non fa più per lui: un mondo in cui l'industria e il calcolo precludono gli spazi dell'avventura romantica”¹⁸.

17 La lettera diventa *trait d'union* tra mondo immaginato del fumetto e quello reale dell'autore: “con questa lettera le comunico che i manoscritti di Cain Groovesnore, mio zio, li ho affidati al signor Pratt [...] è tutto quello che ho potuto trovare tra le vecchie carte di mio padre, a parte una lettera della cugina di mio zio, Pandora Groovesnore [...]” (PRATT, HUGO, *Una ballata del mare salato*, cit., p. 28). Nelle prime versioni della *Ballata* inoltre compariva “caro Ivaldi”, successivamente sostituito da “caro amico”.

18 BOSCHI, LUCA, op. cit., p. 23.

2. Caratteristiche di un antieroe

2.1. Avventura

“Corto Maltese diventa [...] il prototipo di un eroe tangibilmente attuale, sensibile e consono alle inquietudini del nostro tempo, nel quale tutto è incerto, tutto sul punto di essere irrimediabilmente e beffardamente perduto, magari in circostanze assurde. Niente è sicuro, per cui tutto diventa spunto e pretesto per sognare”¹⁹. La “fuga” legata al motivo del sogno di cui parlava precedentemente Albertini è in relazione ad un altro motivo ricorrente nelle storie di Corto, ossia l'avventura. Il marinaio è un “gentiluomo di fortuna”, ossia un pirata (secondo una perifrasi già utilizzata da Stevenson in *L'isola del tesoro*); le storie che lo vedono protagonista vedono quasi sempre l'uso di armi da fuoco (con conseguenti sparatorie), scontri corpo a corpo, uccisioni; situazioni rischiose in cui il marinaio arriva spesso a rischiare la vita (ancora un volta, si ricordi l'inizio della *Ballata*).

Lo stesso titolo del libro di Brunoro *Corto come un romanzo: illazioni su Corto Maltese, ultimo eroe romantico*, utilizza i termini *eroe* e *romantico*. *Eroe* non tanto nella capacità di compiere azioni spettacolari, quanto nella vasta umanità del personaggio: un gentiluomo con un codice etico molto forte²⁰, improntato al massimo rispetto “possibile” per la vita altrui. “Possibile” perché anche Corto è costretto ad uccidere nel corso delle sue avventure; ma sempre per legittima difesa, mai per piacere (a differenza di Rasputin, che invece si dimostra spesso un cinico assassino a sangue freddo).

Romantico perché possiede sentimenti di malinconia, o meglio di *spleen*, anche

¹⁹ BRUNORO, GIANNI, *Corto come un romanzo...*, cit., p. 137.

²⁰ Si veda in merito anche quanto scritto da MENICOCCI, MARCO, *La geografia inattuale di Corto Maltese: il viaggio come uscita dalla modernità*: “Corto Maltese e i suoi amici sono poco più che spettatori e evitano con cura di prendere posizione. Il loro obiettivo è sempre il raggiungimento dell’immancabile tesoro. Solo che questo tesoro e il relativo vantaggio materiale raramente viene raggiunto e comunque mai in modo completo. Costretto a scegliere tra le esigenze dell’amicizia, della parola data, Corto Maltese non esita mai. Ed è pronto a comportarsi nel modo più disinteressato e irrazionale pur di non violare il suo codice personale”. Il documento è consultabile al link www.academia.edu/855002/La_geografia_inattuale_di_Corto_Maltese_il_viaggio_come_uscita_dalla_modernità (consultato l'ultima volta il 26/03/2018).

se mascherati spesso dietro la maschera dell'ironia e della battuta tagliente. Corto è un personaggio capace di dimostrare profonda empatia: nella *Ballata* si prenderà cura dei giovani Groovesnore, anche se formalmente dovrebbe essere dalla parte di coloro che domandano un riscatto; il marinaio si rifiuta di vedere due vite come semplici merci di scambio. In episodi minori come *Samba per Tiro Fisso* o *Concerto in O minore per arpa e nitroglicerina* Corto porta aiuto a movimenti anarchici e ribelli, addirittura arrivando (in *Samba*) a donare loro i soldi con cui inizialmente era stato pagato.

Più che il perseguimento di un obiettivo definito, l'avventura è un modo di vivere: ne è esempio la vicenda di *Favola di Venezia*. Come visto precedentemente, Corto si trova nella Serenissima per cercare la Clavicola di Salomone, uno smeraldo “purissimo e bellissimo”²¹. L'oggetto verrà trovato dal marinaio nella tasca del suo cappotto alla fine della vicenda²², dopo che una lettera sembrava aver condannato la ricerca a semplice scherzo, una falsa ricerca costruita ad arte; ma Corto non sembra essere contento mentre osserva la gemma nella sua mano, anzi appare turbato. Invece di gioire per aver finalmente trovato il gioiello, bussa alla porta di una calle di Venezia, chiedendo di uscire da una storia per entrare in un'altra. “Lo smeraldo [...] sembra essere un emblema: come nei sogni, il tesoro è anche un valore spirituale, che ci permette di rinascere [...]. esso indica qualcosa di positivo racchiuso dentro di noi. [...] l'esito della ricerca del tesoro [...] diventa chiaramente per Corto un viaggio alla ricerca di se stesso, una discesa nei meandri della propria anima”²³. Ancora una volta, importa non tanto il tesoro quanto il percorso, gli intrighi che andavano via via delineandosi nella ricerca.

Questa visione dell'avventura come pretesto viene anche dalla natura di Corto Maltese come “straniero”, ed apolide: il marinaio è per definizione un individuo destinato al movimento, all'impossibilità di mettere radici stabili. Da questo punto di vista, trovare il tesoro (o l'oggetto della ricerca) equivale ad un arresto del proprio movimento; come insegna l'*Orlando Furioso*, il poema può proseguire finché gli eventi

21 PRATT, HUGO, *Favola...*, cit., p. 37.

22 *Ivi*, p. 125.

23 BRUNORO, GIANNI, *Corto come un romanzo...*, cit., pp. 136-137.

si intrecciano e si complicano, allontanandosi dal loro fine reale; solo negli ultimi canti i vari personaggi riusciranno via via a compiere la loro *quête*, ma a prezzo di un rallentamento progressivo del ritmo del poema. Corto Maltese invece sembra rifiutare questa stasi definitiva; perennemente alla ricerca e sempre ostacolato. Gli ostacoli funzionano però come una nuova energia dell'elica, in grado di prolungare il moto; il marinaio non vuole fermarsi, non saprebbe neppure cosa fare, come dimostrano le sue parole nella storia breve *Un'aquila nella giungla*: «Non sono uno di quelli che mettono radici». Al che la maga Bocca Dorata (personaggio ricorrente nelle vicende di Corto Maltese) replicherà «qui avresti trovato tutto ciò che cerchi...ma tu sei cieco come una talpa». Corto si limiterà a replicare: «Può darsi, Bocca dorata...ma è affar mio accorgermene»²⁴. Corto difende la propria autonomia; essere libero, in grado di seguire le proprie inclinazioni. I suoi tesori non rappresentano mai bisogni materiali impellenti: Corto appare anzi in una condizione agiata²⁵, con contatti e conoscenze un po' ovunque in giro per il mondo; è ospitato nei luoghi più diversi, da Paramarimbo a Hong Kong fino all'Irlanda, ed appare sempre elegante. Non sono bisogni materiali a spingere Corto ad andare alla ricerca di tesori: è un bisogno più intimo, un modo di essere.

Ritornando al tema della *quête*, potrebbe essere riferito a Corto Maltese quanto affermato da Sergio Zatti per l'*Orlando Furioso*: “quasi tutti i personaggi sono titolari di un'inchiesta, impegnati in una ricerca, portatori di un desiderio. E pertanto ognuno è ostacolo per tutti gli altri, che gli sono concorrenti e rivali, anche perché gli oggetti di desiderio sono in larga misura comuni”²⁶. La *Ballata* può essere sovrapposta al *Furioso*: al posto dello scacchiere medievale di Ariosto, l'ambientazione è quella delle isole polinesiane; vi si muove una rete di personaggi che si muove in continuazione di isola in isola, con una libertà di tracciare nuove rotte che richiama quella del poema ariostesco. Le *quêtes* si incrociano persino: Rasputin dà avvio alla *Ballata* incontrando due ostacoli nella sua ricerca dell'incrociatore carico di carbone, i Groovesnore e Corto

24 Vedi anche BRUNORO, GIANNI, *Corto come un romanzo...*, cit., p. 73.

25 CRISTANTE, STEFANO, *Corto Maltese...*, cit., p. 118: “non ha problemi di denaro, conosce le lingue dei luoghi dove approda, non vuole trovare lavoro e non vuole mettere su casa. Ogni tanto si crea un rifugio [...], più spesso è ospite di amici [...]”.

26 ZATTI, SERGIO, *Il Furioso tra epos e romanzo*, Pacini Fazzi, Lucca, 1990, p. 13.

Maltese, imprigionato in mare (come Astolfo nell'isola della maga Alcina) in attesa della morte o, nella sua fortuna sfacciata, di un “cavaliere” che capitando *per caso* sulla stessa rotta possa liberarlo dalla *morte per acqua* a cui era stato condannato. Questo incontro *casuale* sarà all'origine di tutta la vicenda. “Siamo lontani dalla *quête* singola dell'eroe cortese che costruisce le sue avventure sul superamento di ostacoli prefissati (le diverse 'prove') che hanno pura funzione nobilitante per l'individuo e ritardante per il racconto [...]. Le inchieste [...] si attraversano reciprocamente, perché ogni personaggio si ritaglia una traiettoria che non può fare a meno di interferire [...]. È, significativamente, una rappresentazione di *quêtes* mancate: di azioni e imprese, cioè, dove la regola è il fallimento e solo un'eccezione il successo”²⁷.

È invece Umberto Eco, parlando dell'opera di Pratt, ad affermare che “tutti i protagonisti della *Ballata* [...] viaggiano nell'arcipelago dell'incertezza, come se percorressero storditi i rami dell'albero genealogico dei Groovesnore, e non vorrebbero mai arrivare. Non sanno seguire i pescecani come Tarao (l'unico che va e arriva dove vuole e deve, quasi in linea retta), e quando sfiorano la Verità Geografica non lo sanno”²⁸. L'avventura di Corto Maltese è una ricerca in cui ciò che conta è l'*errare*, il percorso ostacolato e labirintico nella *selva* (sia essa un poema o una serie di isole del Pacifico) che diventa il fine ultimo.

Un'ultima caratteristica dell'avventura è proprio l'estraneità, ossia la spinta a viaggiare in quanto non si riconosce nessun posto come casa. “L'irrequietezza e l'andare sono per lui combinazione inesorabile, a spingerlo non sono le avversità ma la ricerca dell'altrove in quanto tale, unica dimensione a farlo esistere nonostante gli incalzanti tempi del moderno e delle sue sofferenze”²⁹. Secondo Cristante, Corto Maltese “non ha legami ed è autosufficiente”³⁰, non ha patria se non quella (nominale) di Malta, dove oltretutto Pratt non lo rappresenta mai nel corso delle sue avventure (è piuttosto la patria d'elezione, Venezia, ad essere teatro di alcune vicende). Casomai Malta diventa “luogo

27 *Ivi*, pp. 13-16.

28 ECO, UMBERTO, *Geografia imperfetta...*, cit., p. 12.

29 CRISTANTE, STEFANO, *Corto Maltese...*, cit., p. 136.

30 *Ivi*, p. 114.

placentare che spinge ogni avventura verso l'esterno, riconoscendo il mondo come destino globale”³¹. Corto si abbandona volontariamente al mondo, lo accetta senza che esso accetti lui: “lo straniero è un confine”³².

Corto sembra infatti essere a suo agio nelle situazioni più disparate, a contatto con le culture più diverse: Già nella *Ballata*, lo troviamo insieme a Rasputin a capo di una nave pirata nel Pacifico, con un equipaggio di polinesiani; ma lo vediamo poi perfettamente in grado di dialogare con militari tedeschi ed australiani, ed inoltre assistiamo alle sue abilità diplomatiche (nello scontro a parole e poi nella colluttazione con l'armatore Groovesnore) e con le armi da fuoco. Corto sembra assorbire in sé ogni luogo in cui su trova, quasi come se riuscisse a catturarne l'essenza e farla sua, a proprio vantaggio: riesce a farsi rispettare (nel senso positivo) persino da un assassino come il dancaleo Kush, che sembra essere uno dei personaggi meno portati al dialogo e all'accettazione di ciò che è diverso da sé.

Ma Corto è uno straniero atipico: non è malinconicamente legato al pensiero della sua patria (che non vedrà più dopo essersi imbarcato sul *Vanità dorata*) e dunque non desidera tornare in alcun luogo (a differenza di uno straniero, che si sente tale in quanto rappresentante di un “altrove” dal quale si è separato), né sente il bisogno di cercarne una di nuova. “Corto Maltese [...] partecipa (a volte con grande intensità) ma non si identifica. Vive il proprio sradicamento come un'occasione per attraversare più mondi, nei quali la propria estraneità oggettiva si tramuta in umanità e in realtà avventurosa”³³.

Interrogato a proposito del fascino di Corto Maltese, Pratt stesso ha affermato:

“potrei avere numerose ipotesi, ma forse è perché nacque in un particolare momento storico, il 1967. Era poco prima della grande contestazione giovanile del 1968, perciò ognuno era in cerca di libertà, di contestare la cultura ufficiale, una ricerca di cambiamento... Corto Maltese possedeva alcuni tratti libertari propri che facevano sognare le persone. Era nato in un momento particolarmente favorevole, e sai che sono un “tempista”, aspetto il momento giusto per fare ogni cosa... tutto era nell'aria in quel

31 *Ivi*, p. 118.

32 *Ivi*, p. 126.

33 *Ivi*, p. 136.

momento, e la mia esperienza mi portò a creare un personaggio come Corto Maltese”³⁴.

Corto si configura dunque come un *individuo* libero, e per questo sicuro di sé ed affascinante: “indubbiamente Hugo Pratt ha voluto che il suo eroe avesse prima di tutto fascino. Sia con le donne e ancor più con gli uomini (il povero Rasputin è indubbiamente la sua vittima preferita)”³⁵. Fascino che non scaturisce solamente dagli elementi considerati (il carattere deciso ma ironico, la cultura, il rispetto per culture ed idee diverse) ma persino dal suo modo di vestire: la *mise* di Corto Maltese è solitamente di estrema eleganza (tanto che il suo personaggio ha acquisito una sua iconicità) e si formalizza nel corso delle storie in un *look* definito: “spesso indossa il caban blu [...] con un collo molto ampio e un bavero largo [...]. questo giaccone [...] è un capo in dotazione della Marina militare inglese che risale almeno al 1857. [...] Corto Maltese alterna il caban descritto con una soluzione ancora più elegante di impianto settecentesco lunga come una redingote con spacco sul didietro, indossata come un frac a coda lunga. Il corpetto chiuso e la camicia dal collo rigido [...] danno al suo look dominante chiare inflessioni aristocratiche”³⁶. Secondo l'analisi di Cantoni, questo stile aveva fini precisi: “la moda di contaminare il look con fogge di tradizioni marinaresche [...] negli anni Sessanta aiuta a spingere il gusto dei giovani verso una casualizzazione del guardaroba sempre meno arroccato dietro le posizioni classiche del tipo abito formale/abito da lavoro”³⁷.

Insomma, anche l'aspetto esteriore di Corto mira verso una ricerca aperta, verso una presa di posizione controcorrente e verso una libertà³⁸ sancita dalla possibilità di cambiare, senza rimanere prigionieri di una moda o di uno stile predefinito. L'avventura è un modo di essere per Corto maltese; la ricerca quieta di un uomo che ha la possibilità di concentrarsi su problemi normalmente “sconosciuti” (come la ricerca di un tesoro).

34 Da un'intervista in francese fatta a Hugo Pratt all'interno del programma tv francese Thalassa nel 1990; l'intervista è visibile integralmente al link https://www.youtube.com/watch?v=ePZjYwOPIUM&list=PLcoCZ7jQ5e0_aMhKeteLQavxgLoHgrQ2c (consultato l'ultima volta il 01/03/2018)

35 CANTONI, LAMBERTO, *Il dandy avventuroso.*, cit., p. 66.

36 *Ivi*, p. 71.

37 *Ibidem*.

38 Il marinaio in *Tango* dimostrerà di saper indossare anche abiti da cerimonia, sfoggiando un perfetto abito elegante nero

2.2. L'ironia

Nella *Ballata*, Pratt disegna con estrema attenzione i volti dei polinesiani; i vestiti, le maschere rituali, i tatuaggi. Ma quando Corto Maltese ad un certo punto della vicenda precipita in mare con l'automobile sulla quale viaggiava, la vignetta successiva mostra due indigeni che hanno sentito il rumore e si interrogano sulla sua origine: “*Me domando cosa xe quel tombo che gavemo sentio*”; “*sarà cascà un sasson...*”. Uno dei due si tuffa in mare, e trova Corto Maltese col piede imprigionato in una tridacna gigante: “*lo ga vantà una baravassa granda*” pensa, aiutandolo subito a liberarsi. O ancora, sempre nella *Ballata*, quando i personaggi vengono catturati da alcuni indigeni Senik, ecco come questi ultimi li interrogano: “*se solo voialtri due?...e staltri?...*” “*ghe gera tanta roba ne la barca?*”. Addirittura, lo stregone del villaggio parlando a Pandora dirà: “*Hiii Maria Vergine vustu che no te conosca?*”, con uno sfoggio di teologia cristiana (la *Maria Vergine*) posto in bocca ad un indigeno Senik della Polinesia.

La lingua in cui Pratt fa esprimere i personaggi è il veneziano: interrogato in proposito, l'autore spiegò “era uno scherzo veneziano. [...] Anche perché non pensavo assolutamente che Corto Maltese avrebbe avuto quel successo – nazionale prima e internazionale poi – che ha invece avuto”³⁹. Il fumetto si rivolgeva cioè nelle intenzioni dell'autore ad una platea limitata, in possesso del codice linguistico dialettale e dunque in grado di capire l'effetto esilarante nello scambio impossibile (a livello di verosimiglianza) di battute tra i due polinesiani.

Ma oltre al motivo del gioco c'è anche una ragione autobiografica: le sensazioni che vengono evocate nella *Ballata* ricordavano a Pratt momenti passati a Venezia durante l'infanzia⁴⁰. Il fumetto diventa insomma spazio di connessioni personali, non sempre chiare per il lettore (che ancora una volta, deve mettersi alla ricerca, deve lavorare intorno al testo). Pratt accosta dunque “riferimenti a opere o figure provenienti

39 BRUNORO, GIANNI, *Corto come un romanzo...*, cit., p. 124.

40 *Ivi*, pp. 124-125. Un altro esempio contenuto nella *Ballata* è l'isola di Buranea: nel termine si fondono infatti l'isola di Burano, a Venezia, ed il toponimo polinesiano *bora-* che significa “isola, atollo”. Ricorda inoltre i *buranei*, biscotti veneziani.

da contesti completamente diversi oppure appartenenti a codici distinti, che suggerisce al lettore la sensazione della presenza di uno scarto ironico tra i testi evocati”⁴¹. Addirittura, l'ironia può scaturire da una serie di connessioni personali: in *Corte Sconta detta Arcana*, compare il personaggio del maggiore Spatzetoff, un orientale totalmente calvo ma dalle sopracciglia “buffamente incredibili, fitte come cespugli”⁴². Corto, nel venire presentato a questo militare, se ne esce con un finto lapsus sornione: “*come ha detto che si chiama...Ah, si: SPASSETTON*”. Lo *spassetton* è un termine dialettale veneto che designa lo spazzolone per pavimenti; come nota Brunoro⁴³, “i lettori veneti si saranno fatti un sorriso” cogliendo subito nella vivacità del termine dialettale il gioco allusivo e l'effetto volutamente esilarante, che sminuisce la rispettabilità (o comunque la caratura) del personaggio di Spatzetoff.

L'ironia prattiana si configura come uno sdoppiamento⁴⁴ del livello narrativo: se da un lato la modalità nel raccontare richiama i romanzi d'avventura *à la* Melville, dall'altro esistono continui contrappunti ironici che abbassano la tensione emotiva, spezzano la serietà del momento⁴⁵. È anche il risultato della molteplicità di registri utilizzati da Pratt nel fumetto: da quello colto e letterario a quello popolare, addirittura dialettale⁴⁶.

Pratt nonostante le qualità letterarie delle sue opere non rappresenta una cultura ufficiale, né accademica: come la poesia macaronica rappresentata da Teofilo Folengo (1491 – 1544), il fumetto è una zona ibrida di sperimentazione e anti-dogmatismo: se

41 REMONATO, GIOVANNI, *Corto Maltese...*, cit., par. 29.

42 BRUNORO, GIANNI, *Corto come un romanzo...*, cit., p. 124.

43 *Ivi*, p. 125.

44 *Ivi*, pp. 75-76.

45 *Ivi*, p. 77: “Il tradizionale piano narrativo avventuroso viene [...] rovesciato, per l'appunto grazie all'intervento dell'ironia, che introduce un secondo piano di lettura. Il primo sarà recepito da chi, semplicemente, cerca i fatti [...]. Il secondo [...] viene invece recepito dal lettore smaliziato: ma il fatto interessante è che tale livello non potrebbe esistere senza il primo [...]. Se non ci fosse la convenzione avventurosa sulla quale l'ironia si indirizza, essa non avrebbe significato [...]. il percorso narrativo attraverso il *topos* convenzionale la rende funzionale a sua volta”.

46 Anche REMONATO, GIOVANNI, *Corto Maltese...*, cit., par. 32: “Attraverso l'accostamento ironico di registri culturali diversi, mettendo sullo stesso piano cinema, poesia, letteratura d'avventura e fumetto, Pratt mirava ad annullare le distanze tra le sfere culturali alte e basse. La saga di Corto Maltese sembra insomma voler mettere in crisi il sistema dei valori culturali, evidenziando con ironia i limiti di una netta separazione tra cultura alta e popolare”.

“Folengo, mescolando il lascito virgiliano al mondo cavalleresco, prendeva parte a quella disgregazione del mondo dei *libri di battaglia* che, seppure con diverse armi, Ariosto andava compiendo con l'*Orlando furioso* e che sarebbe stata completata, quasi un secolo più tardi, nel *Don Quixote* di Miguel de Cervantes”⁴⁷, Pratt ha contribuito a demolire il concetto di fumetto come mezzo esclusivamente di svago ereditato dai maestri della generazione precedente, dimostrandone invece la possibilità di entrare in dialogo con la cultura ufficiale e di acquisire al suo interno strutture narrative ed artistiche complesse, addirittura aprendo a quello che viene definito *graphic novel*. L'utilizzo di codici linguistici multipli da parte di Pratt è assimilabile alla pratica macaronica, che andava ad innestare sulla base della lingua latina un lessico volgare e ricco di neologismi e neoformazioni, teso ad una produttività verbale virtualmente infinita; soprattutto, in entrambe le poetiche l'effetto primario è quello del riso, dell'ilarità scatenata nel lettore.

L'educazione discontinua ricevuta da Pratt e spesso frutto di una ricerca personale o dovuta alla famiglia⁴⁸, ha spinto l'autore di Corto Maltese a non rimanere confinato negli schemi accademici, ma piuttosto a sfruttare di volta in volta gli elementi a lui congeniali: “le récit est souvent bâti sur une série d'équilibres délicates entre des éléments d'habitude incompatibles qui finissent pas fusionner, créant un principe d'ambiguïté”⁴⁹. La varietà culturale che Hugo respirava in casa ha sicuramente creato una predisposizione alla ricerca, ed allo scetticismo. Un personaggio come la madre ad esempio si diletta in pratiche di cartomanzia, ma senza una disciplina vera e propria: è probabile che la leggerezza con cui eseguiva queste letture dei tarocchi abbia trasmesso a Pratt la convinzione che è possibile scherzare anche con quei temi che normalmente rimangono per convenzione alti o della massima serietà.

L'ironia diventa però anche incudine su cui mettere alla prova strutture narrative

47 FAINI, MARCO, *Teofilo Folengo*, in AA.VV., *Il contributo italiano alla storia del pensiero, vol. IX: Letteratura*, a cura di Giulio Ferroni, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2018, p. 201.

48 MARCHESE, GIOVANNI, *Leggere Hugo Pratt...*, cit., p. VI: “Un'adolescenza avventurosa ed errabonda non aveva permesso a Hugo di frequentare regolarmente la scuola e di completare i suoi studi, ma anche senza un'educazione formale Pratt era un individuo colto. Di una cultura frutto di precoci e svariate esperienze di vita e di diverse e attente letture”.

49 PRATT, HUGO; PETITFAUX, DOMINIQUE, *De l'autre côté de Corto*, cit., p. 14.

convenzionali: la *Ballata* presenta un nuovo tipo di “eroe” che spezza lo stereotipo dell'eroe di avventura. Questo avviene per volontà di Pratt, che “sarà in grado di accostarsi alle isole del Pacifico con ben diversa disposizione d'animo dei suoi predecessori. Non è un universo sognato, ma un mondo reale vissuto [...]. Non si può barare e acconciarsi ai facili e ormai frusti binari del mito [...]. Certo, Pratt ha le sue mitologie, che sono certi personaggi di salda tradizione avventurosa, ma sempre rivisitati con intelligenza, mai con pedissequo adeguamento”⁵⁰. Pratt porta all'interno del filone avventuroso un realismo di prima mano che si scontra con i modelli ormai precostituiti, arrivando a creare una serie di anti-eroi nella *Ballata*: Rasputin, un uomo violento e privo di principi morali; il tenente Slütter, che finirà fucilato pur avendo agito per una giusta causa; ed anche Corto Maltese, che compare nella storia in balia delle onde dell'oceano, dunque condannato a morire, sconfitto⁵¹. In questo modo, la narrazione è costantemente in bilico tra strutture tipiche delle storie avventurose (luoghi esotici, situazioni movimentate e rischiose, azione) e personaggi che non rispettano il “canovaccio”, rivelandosi invece figure complesse, scomode quasi.

L'ironia si manifesta per Corto Maltese anche nel tipo di avventure: le prime storie brevi successive alla *Ballata* presentano una struttura ricorrente del tipo “ricerca di un tesoro-imprevisto-perdita del tesoro”, con un Corto perennemente beffato o spinto alla ricerca di qualcosa di diverso, qualcosa d'altro. L'ironia si manifesta negli esiti fallimentari delle avventure del marinaio, nel continuo esito inconcludente.

Ma l'ironia può anche essere tragica: nella storia breve *Concerto per O minore per arpa e nitroglicerina* (ambientato nel 1917 in Irlanda), Corto scoprirà che quello che era creduto un eroe del *Sinn Fein* (il movimento indipendentista irlandese), Patt Finnucan, in realtà vendeva i compagni alla Corona inglese; ad essere il vero eroe sarà un altro personaggio, O' Sullivan, agente segreto infiltrato negli inglesi, che sarà

50 DEL BUONO, ORESTE, *Nato dai Mari del Sud*, Assessorato attività culturali, Trento, 1976 (citato in BRUNORO, GIANNI, *Corto come un romanzo...*, cit., p.78).

51 Si veda BATTAGLIA, BORIS, *Corto...*, cit., pp. 61-62: “Quando compare per la prima volta, Corto è praticamente crocifisso. [...] Il fumetto d'avventura era stato, fino ad allora, il luogo degli eroi che salvavano il mondo a ogni storia. Pratt introduce un eroe che non solo non salva il mondo, ma che non è in grado nemmeno di salvare se stesso”.

scoperto e pagherà con la vita il suo amore per l'Irlanda. Corto lo vendicherà facendo esplodere la caserma dove era stato giustiziato. La vicenda non termina però con lo svelamento del doppio gioco di Finnucan: la verità sarebbe un colpo troppo duro per il Sinn Fein, e dovrà essere taciuta. Questo sapore di amaro in bocca rivela la maestria di un narratore come Pratt nel creare storie emozionalmente complesse e coinvolgenti. L'ironia viene qui utilizzata Pratt non più come mescolanza di registri, quanto come dissonanza tra aspettative del lettore e andamento della storia; la conoscenza che il lettore si trova ad avere (un tradimento che rimarrà nascosto, la morte di un uomo innocente) lo lascia "coinvolto" nella storia senza avere possibilità di intervenire. Il fumetto prattiano cioè è capace di utilizzare lo strumento della malinconia, che come ha notato Marco Faini, "ha potuto avere una tale forza immaginale ed emblematica proprio perché aperta alla totalità dell'umano"⁵². Nel *Concerto in O minore*, la risata (o meglio, il sorriso) sarà quella di Corto in un ultimo tentativo di convincere la bella irlandese Banshee, vedova del traditore Finnucan, a lasciare l'Irlanda assieme a lui, dimenticando la guerra ed il passato; ma la giovane non è, come il marinaio, un essere capace di lasciare le proprie radici, e rifiuterà l'offerta di Corto, rimanendo in Irlanda.

Si ricorda infine che nella *Ballata*⁵³ compare una vignetta che quasi racchiude *in nuce* la concezione prattiana di ironia: Rinaldo Groovesnore pronuncia una frase "pletorica e barocca"⁵⁴, dal tono cattedratico: «tra sarcasmo e ironia c'è la stessa differenza tra un rutto e un sospiro!» «Benissimo, ora che hai detto la tua frase celebre...». Come ha commentato Brunoro, "in tale sua presa di distanze, in questo distacco sornione, Pratt coinvolge il lettore. Se poi costui è inconsapevole del gioco, ne viene educato; e se invece consapevole lo è, ne ricava un raffinato divertimento intellettuale"⁵⁵.

52 FAINI, MARCO, *La cosmologia macaronica: l'universo malinconico del Baldus di Teofilo Folengo*, Manziana, Vecchiarelli, 2010, p. 8.

53 PRATT, HUGO, *Una ballata...*, cit., p. 182.

54 Si veda in merito BRUNORO, GIANNI, *Corto come un romanzo...*, cit., p. 150.

55 *Ivi*, p. 151.

2.3. Una modalità narrativa dell'avventura: l'oniricità

“Un'interessante soluzione narrativa non rara in Pratt è quella di far ricorso al sogno. [...]. Pratt, smanioso di raccontarci ogni cosa, qualunque tipo di cosa, è però criticamente consapevole, da rendersi conto che certi fatti non potrebbero legare con la natura realista del racconto. E allora ricorre [...] alle strutture oniriche [...]”⁵⁶. Il sogno è una struttura che permette di esulare dalle leggi della verosimiglianza, di entrare in una totale libertà creativa. “Struttura” nel senso che il sogno in Pratt raramente è un semplice avvenimento della narrazione, ma la narrazione stessa: il sogno diventa il “contenitore” della narrazione. I sogni permettono a Pratt di inserire inoltre elementi che attraverso una logica razionale non potrebbero mai funzionare o addirittura apparire.

La prima sequenza onirica compare in *Appuntamento a Bahia*; il giovane londinese Tristan Bantam si siede per rilassarsi e leggere un libro; nella vignetta successiva, vediamo da vicino il volto del ragazzo che inizia a percepire una folata di vento (cosa che lo turba, perché si trova dentro casa); la tavola successiva mostra come la sedia dove si trova si sia trasportata in un luogo totalmente diverso, la sommità di un tempio dalle caratteristiche maya. Tristan si chiede subito: “ma cosa succede...sto sognando?”, ma la narrazione continua a fluire. Alla fine compaiono dei sacerdoti che si apprestano ad estrarre il suo cuore; l'uscita dal sogno è costituita da una vignetta in cui Tristan si sveglia, ed il lettore lo osserva dall'alto, mentre il giovane scosso dall'incubo sembra slanciarsi fuori dalla vignetta, incontro al lettore stesso.

Pratt non rivela che è un sogno; non ci mostra il protagonista addormentarsi, né ci dà indicazioni esterne (ad esempio le frasi nei riquadri che commentano le vignette dei fumetti). Il lettore si trova a condividere l'incredulità che cattura Tristan, e la sua domanda se sia un sogno o meno è la stessa che si fa il lettore; anche la partecipazione emotiva viene mantenuta salda. In questo modo, l'incubo di Tristan appare più ansiogeno e coinvolgente e l'uscita dall'incubo ha un effetto quasi catartico.

⁵⁶ BRUNORO, GIANNI, *Corto come un romanzo...*, cit., p. 148.



Vignette da *Appuntamento a Bahia*. Tristan Bantam entra nella dimensione onirica senza offrire al lettore indizi espliciti (non si addormenta, non appare assonnato; è invece sveglio e razionale); in questo modo lo scivolamento tra i due piani realtà/oniricità risulta più stretto e dunque più fluido, anche a livello narrativo (il lettore si trova nel sogno accorgendosene gradualmente.) Vale la pena di notare, a livello di inquadrature, l'avvicinarsi della vignetta al volto del protagonista. Secondariamente, sparisce l'ambiente in cui si trova il protagonista a favore di uno spazio vuoto (avremo modo di osservare lo stesso procedimento nelle prossime pagine).



Vignette da *Appuntamento a Bahia*. Il riapparire dello sfondo coincide con l'accorgersi da parte del personaggio che non si è più in una dimensione reale. Il commento di Tristan “ma cosa mi sta succedendo...sto sognando?” svela l'impossibilità di distinguere chiaramente se quello che accade sia sogno o realtà; in questo modo, il lettore non è sicuro di ciò che sta succedendo ed è portato a rimanere concentrato sulla narrazione, impedendogli di etichettare come pura finzione il contenuto del sogno. Notiamo come rimanga, a fare da oggetto-cardine tra sogno e realtà, la sedia di vimini su cui Tristan si era accomodato per leggere; il mantenimento dell'oggetto reale contribuisce a mescolare le dimensioni di sogno e realtà, sempre a favore di mantenere la presa sul lettore.



Tavola da *Appuntamento a Bahia*. L'uscita dal sogno è qui espressa con un brusco cambio di inquadratura e luogo (dal misterioso tempio maya alla stanza in cui si trovava prima del sogno). Tristan sembra slanciarsi verso il lettore, accentuando la drammaticità dell'incubo che sta vivendo e da cui riesce a svegliarsi, arrivando ad urlare nella sua totale convinzione che il sogno fosse realtà. La frase "anche l'avvocato Milner è qui" funziona da prolettico della prossima vignetta, e ci riporta al reale.

Un altro esempio ci permette di iniziare a capire i meccanismi tecnici con cui Pratt utilizza il sogno. In *Leopardi*, Corto Maltese si trova a dialogare con un leopardo in quello che sembra essere uno spazio indefinito e buio. Solo al momento del suo risveglio saremo in grado di ricostruire i fatti: Corto è stato colpito da tre proiettili, cadendo successivamente in un coma; qui ha la visione del leopardo dotato di capacità di parola. Interessante però in questa sede notare la *modalità* narrativa con cui Pratt compie il passaggio realtà-sogno: mai bruscamente, ma sempre mantenendo almeno un elemento reale che trapassa dalla realtà alla dimensione onirica, fungendo quasi da “transizione” fondamentale per mantenere la continuità della *fabula*.

Infatti Corto ingaggia una sparatoria, venendo colpito; avviene a questo punto il passaggio dalla narrazione normale, svolta sul piano della realtà, a quello del sogno. La spazialità, intesa come ambientazione spaziale all'interno della vignetta, sparisce come prima era successo a Tristan, quando lo sfondo era scomparso, trasformandosi in uno spazio bianco. Corto si ritrova immerso in un buio totale, che addirittura lo opprime, stringendosi addosso a lui⁵⁷. Il personaggio di Corto rimane però uguale; si chiede “ma cosa succede...non si vede più niente / diventa sempre più buio”. Il doppio segnale (grafico, nel comparire del buio come anti-spazialità; scritto, visto che le parole di Corto che ci assicurano che anche per lui – personaggio interno alla vicenda – qualcosa si è modificato) avvisa il lettore che è avvenuto un cambiamento: di spazialità ma non di azione, in quanto la narrazione prosegue. Sarà casomai il lettore a ricostruire, solamente al termine della storia, la dialettica tra reale e sognato, decidendo dove finisca il verosimile e dove inizi il sogno. Corto entra nel buio del sogno (o meglio, del delirio) con una corporalità simile, nella sua ambigua concretezza, a quella che Dante mantiene nella *Divina Commedia*. Così anche Tristan era stato afferrato dagli indigeni che volevano sacrificarlo, sperimentando con terrore la concretezza di stare per morire.

57 La sensazione di soffocamento ha origine in un episodio autobiografico: “Una volta Lucas [figlio di Pratt] ha influenzato in maniera diretta la mia storia. Stavo lavorando alla fine de *Le Etiopiche*, e lui mi stava costantemente vicino, fissando con insistenza i disegni mentre li facevo. Alla fine ho provato come una sensazione di soffocamento che mi ha suggerito la sequenza nella quale Corto sogna che i muri gli si avvicinano talmente tanto da soffocarlo” (PRATT, HUGO, *Il desiderio di essere inutile...*, cit., p. 173).



Tavola da *Leopardi*. Nel momento in cui la vignetta diventa buia, la frase di Corto “ma cosa succede...non si vede più niente” avvisa il lettore che è accaduto qualcosa; ancora una volta però, Pratt non rivela apertamente che Corto è stato ferito, svenendo. Quello che vediamo è un cambiamento dello sfondo (che si fa indefinito nel suo nero totale), ma la narrazione prosegue in maniera fluida. Sia Corto che Tristan non si accorgono di essere entrati nel sogno e mantengono la loro consueta fisicità (come se passassero da una stanza ad un'altra).

“Seguendo Corto, noi lettori non sappiamo mai esattamente dov’è il confine tra sogno e realtà, ma capiamo cos’è reale o inventato”⁵⁸. Il sogno permette di giocare tra le due dimensioni reale-sogno; nel momento in cui Pratt ci conduce nel sogno, può inserire elementi non necessari alla vicenda ma importanti nell'economia dell'universo interno al fumetto. Un esempio si trova ne *La casa dorata di Samarcanda*: Corto Maltese si trova in Turchia, ed assiste ad uno spettacolo di marionette turche, il *karagoz*⁵⁹. Quando lo spettacolo inizia a chiamarlo per nome, il marinaio si insospettisce; recatosi nel retroscena del palcoscenico (dove scopre che la narrazione era stata truccata per farlo sentire a disagio), ha una colluttazione con un energumeno che lo mette al tappeto. Corto, invece di svenire semplicemente, si ritrova in una bolla onirica della narrazione: la spazialità sparisce un'altra volta (dalla vignetta in cui riceve il pugno rimane solo la figura umana sulla scena). Compare nel sogno Rasputin in forma di marionetta e soprattutto Pandora Groovesnore⁶⁰. Corto infatti non la incontra più direttamente dopo gli eventi narrati nella *Ballata*⁶¹, ma continua a pensare a lei – come il sogno dimostra, permettendoci di entrare in quello che potremmo definire l'inconscio del marinaio. La fanciulla infatti indossa gli stessi abiti con cui Corto le ha detto addio alla fine della *Ballata*; segno che il ricordo rimane fisso nella mente del marinaio. Il sogno diventa proiezione dei desideri del marinaio, in un incontro onirico tra i due personaggi che non riesce però a risolversi in un dialogo (segno che si tratta di una esperienza onirica). A sottolineare l'irrealtà della situazione, Pandora appare “dietro la luna”; Corto fisserà la luna che, non appena il sogno finisce, si rivelerà essere una bandiera turca appesa dietro ad un camion in cui il marinaio era stato caricato dopo essere stato steso dal pugno ricevuto nel retroscena del teatro (anche in *Leopardi* il dialogo con il leopardo incontrato nel delirio terminerà con il passaggio del leopardo come figura su una

58 AFFUSO, OLIMPIA, *Mappe di colonie e immaginari postcoloniali. Un viaggio nella lirica di Hugo Pratt*, in «Im@go. Rivista di Studi Sociali sull'immaginario», II, 2013, p. 139.

59 PRATT, HUGO, *La casa dorata di Samarcanda*, Milano, Rizzoli Lizard, 2005³, p. 28: “teatro di shilouettes bidimensionali, la cui ombra è proiettata sullo schermo bianco di un lenzuolo”.

60 *Ivi*, pp. 120-121.

61 Da quanto sappiamo dalla lettera premessa alla *Ballata*, si incontreranno nuovamente solo successivamente alla Seconda Guerra Mondiale, quando Pandora e Corto si recheranno a vivere insieme.

bandiera che Corto poteva vedere alla finestra).

Tra realtà e sogno dunque Pratt istituisce degli elementi di “transizione”, che permettono di mantenere una continuità nella struttura narrativa: il sogno si installa nella narrazione pertinente al reale e trova un elemento in comune con la realtà. Sfruttando queste connessioni, il lettore non percepisce strappi netti e mantiene la sua attenzione sulla narrazione. Il riconoscimento della dimensione onirica non toglie perciò dignità al contenuto di ciò che avviene nel sogno.



Tavola da *La casa dorata di Samarcanda*. Corto sviene e sovrappone alle figure del teatro *karagoz* il volto e la figura di Rasputin; notiamo nelle prime tre vignette come la perdita di spazialità corrisponda al passaggio dimensione reale-dimensione onirica.



Tavola da *La casa dorata di Samarcanda*. Corto sogna di Pandora (che rispetto alla *Ballata* sembra più adulta; fantasia di Corto o visione in sogno della realtà?). L'uscita dal sogno vede il disporsi degli elementi onirici ad imitazione degli elementi reali: la luna e la stella del sogno diventano la bandiera turca, e la posizione di Corto sulla sedia è la stessa in cui si sveglia all'interno del camion militare.

Un'altra analisi del ruolo del sogno: “Corto Maltese sogna spesso [...]. Corto diventa una forma in perenne precisazione, il cui significante è uno stato di oscillazione tra realtà e irrealtà. Che il sogno ben interpreta”⁶². La “forma in perenne precisazione” può essere collegata alla figura di Pratt stesso, uomo perennemente in viaggio ed impegnato in una ricerca mirata a ricostruire la propria personalità (si pensi al viaggio in Etiopia alla ricerca della tomba paterna): è di questo parere anche Alice Favaro: “Hay que volver a reflexionar también sobre la figura de Pratt como gran narrador de historias. Su heterodoxía y su personalidad siempre lo llevan a superar los límites del imaginario y vivir más allá, en un territorio de sueños donde transforma y corrige cada cosa: su nombre, su pasado, su familia, sus orígenes, en busca de una realidad más interesante. Sin embargo cabe reconocer su gran habilidad de narrador tanto por la capacidad de infringir el horizonte de espera del lector y por la mistificación y mitificación de la realidad, como en la creación de sus narraciones o, mejor dicho, de su literatura dibujada”⁶³. Il sogno dunque permette di uscire dalle maglie soffocanti dell'oggettività per entrare in una dimensione altra, dove ad “inventare le regole” è l'autore stesso “come se i sogni fossero delle finestre su altri mondi ai quali è possibile accedere abbandonando le sofferenze del mondo terreno”⁶⁴.

In particolare, il sogno diventerà elemento cardine delle ultime tre vicende di Corto Maltese: *Favola di Venezia*, *Le Elvetiche – Rosa Alchemica* e *Mū*. Queste storie vedono intensificarsi notevolmente il ricorrere a sequenze oniriche, anche nell'economia totale della narrazione (nel numero di tavole ad esso dedicate). In *Favola di Venezia* abbiamo un uso più sottile dello strumento onirico: come giustamente osserva Barbieri, “chi [se ne è occupato] dal punto di vista critico si è sempre soffermato – vittima di un

62 CRISTANTE, STEFANO, *Corto Maltese e la poetica dello straniero. L'atelier carismatico di Hugo Pratt*, Udine, Mimesis, 2016, p. 110.

63 FAVARO, ALICE, *Hugo Pratt: un emigrante de la historieta. Experiencia y formación literaria en Argentina*, in AA.VV., *Dal realismo magico al fumetto. Laboratorio per lo studio letterario del fumetto. Studi raccolti e coordinati da Alessandro Scarsella*, Venezia, Granviale editori, 2012, p. 88.

64 ALBERTINI, MATTEO, *Il doppio ed il suo opposto. Analisi della rappresentazione del rapporto Oriente-Occidente nel fumetto di Hugo Pratt La casa dorata di Samarcanda*. Il saggio è disponibile online http://www.academia.edu/637677/Il_doppio_e_il_suo_opposto_Oriente_e_Occidente_ne_La_casa_dorata_di_Samarcanda_di_Hugo_Pratt (consultato l'ultima volta il 20/03/2018).

consolidato pregiudizio letterario – al livello del dualismo realtà/sogno, senza rendersi conto che nel fumetto questa distinzione non c'è. L'immagine, nel fumetto, non ha bisogno di un referente reale come la parola cui rimandare la propria necessità d'esistere. In un fumetto l'immagine ha sempre lo statuto di unica realtà possibile e probabile, perché la specifica del fumetto è l'attività visiva spaziale [...]”⁶⁵.

Corto Maltese si trova a Venezia in cerca di uno smeraldo di immenso valore, la cosiddetta Clavicola di Salomone. La caccia al tesoro coinvolge numerosi personaggi veneziani, tra cui la misteriosa Hipatia, figlia del massone veneziano Theone; ma anche il fascista Stevani, ed un altro massone veneziano di nome Bepi Faliero. Corto si reca in casa di Stevani, sapendo che vi sono delle carte che permetterebbero di trovare finalmente lo smeraldo; ma trova il padrone di casa ferito, a terra. Irrompono altri squadristi, che accusano subito il marinaio di aver sparato a Stevani: Corto è costretto a fuggire vista l'impossibilità di dimostrare la sua innocenza, ma viene ferito. Mentre si destreggia sui tetti di Venezia, scivola e cade: l'inquadratura si concentra sulla figura del marinaio, isolandolo nella sua caduta. Come abbiamo visto, il *focus* sull'elemento reale unito ad una situazione di ferimento o delirio è la porta di accesso alla dimensione onirica: Corto si ritrova a cadere “verso l'alto”, ritrovandosi in un luogo costituito da caratteri arabi, in cui legge la frase “*Sirat al Bundiqqiyah*”⁶⁶.

Si noti la *mise en abyme*: Corto legge il titolo della sua stessa avventura (o meglio, la sua traduzione in arabo), creando un “cortocircuito”. Corto si riconosce come personaggio all'interno di una storia; questo è ancora più visibile in due momenti successivi della storia, ossia l'incontro con Saud Kalula e la conclusione della *Favola*.

65 BATTAGLIA, BORIS, *Corto...*, cit., p. 137.

66 PRATT, HUGO, *Favola di Venezia (Sirat al bunduqiyah)*, Milano, Rizzoli Lizard, 1997, pp. 79-80.



Tavola da *Favola di Venezia*. Possiamo notare il trapasso da sogno a realtà, ancora una volta realizzato tramite sparizione del paesaggio reale a favore di uno spazio indefinito (in questo caso anche abitato da caratteri arabi). Il cadere verso l'alto avverte al lettore che si entra in un mondo onirico, dove anche le leggi fisiche consuete non hanno più validità.



Tavola da *Favola di Venezia*. Corto Maltese legge in arabo il titolo della storia inventata da Pratt, creando così un meccanismo di *mise en abyme*. Notare l'ironia prattiana (comparsa già nella *Ballata*) per cui tutte le culture sono riportate a una dimensione personale e "domestica" dell'autore: la lampada di Aladino diventa una "bottiglia della centrale del latte veneta".

Saud Kalula è lo spirito di un soldato bizantino, un genio della lampada reinterpretato dalla fantasia di Pratt: viene evocato da Corto Maltese stappando una lampada di Aladino che assomiglia più a una “bottiglia della *centrale del latte veneta*”⁶⁷. È rappresentato con le sembianze di Rasputin⁶⁸; da quanto racconta a Corto, è lui che ha scoperto la Clavicola di Salomone secoli prima, nascondendola in un luogo segreto di Venezia. Corto ha un breve colloquio con lui; il genio alla fine si infuria e tenta di infilzare Corto con delle lance saracene. Il marinaio si toglie d'impiccio: “ma...veramente...una maniera per salvarmi la posso trovare...ecco...ora mi sveglierò e uscirò da questo sogno matto...addio, Kalula!!!”⁶⁹. Le vignette che segnano questo monologo di Corto utilizzano un avvicinamento progressivo (uno *zoom*) verso la figura del marinaio; la vignetta seguente ci presenta un tetto veneziano con una finestra aperta. Attraverso questa finestra possiamo vedere Corto convalescente in un letto dopo la caduta dai tetti, appena svegliato. In questo caso l'uscita dalla dimensione onirica è più brusca, senza elementi di passaggio (a meno che non si voglia considerare come elemento Corto stesso). Lo *zoom* fa però presagire l'uscita dal sogno, che viene rafforzata dalle parole del marinaio. Corto inoltre è conscio di trovarsi in un sogno, tanto che ne può uscire a piacimento.

Nella conclusione di *Favola di Venezia* Corto si troverà presso la “scala degli incontri” la notte del 24 aprile; inizierà a chiamare “in scena” i protagonisti della vicenda, come se fosse il termine di uno spettacolo⁷⁰. Morti e vivi della vicenda ricompaiono nelle ultime tavole del fumetto, sorridendo verso il lettore in una immagine collettiva, come una compagnia teatrale che ringrazia il pubblico⁷¹. Il confine tra sogno

67 *Ivi*, p. 80.

68 Si veda in merito BRUNORO, GIANNI, *Corto come un romanzo...*, cit., pp. 69-70: “come assicurano le interpretazioni psicanalitiche dei sogni, se è molto facile che sogniamo persona per le quali esiste un conflitto tra il nostro affetto, la sembianza di idolo assunta da Rasputin dovrebbe assicurarci che esso rappresenta qualcosa a cui Corto maltese tiene in modo particolare, cui attribuisce un grande valore”.

69 PRATT, HUGO, *Favola...*, cit., p. 85.

70 Non a caso Pratt aveva inserito poco prima la figura di Arlecchino travestendola come una vera di pozzo capace di cambiare il proprio aspetto (ulteriore elemento che permea di onirico l'atmosfera di *Favola di Venezia*), la maschera carnevalesca veneziana protagonista di numerosissime Commedie dell'arte e libretti di Goldoni.

71 Si osservi PRATT, HUGO, *Favola...*, cit., p. 124: l'immagine è costruita in maniera che il lettore si

e realtà è qui reso nullo: ciò che diceva Battaglia sul fumetto qui si concretizza. È reale solamente ciò che viene rappresentato nella tavola.

2.4. Oniricità in *Mū*

Ultima avventura del ciclo di Corto Maltese, *Mū* ne riprende alcune caratteristiche che avevano caratterizzato le prime storie, quasi in una palingenesi del personaggio: si ritorna ai paesaggi tropicali che avevano segnato le prime apparizioni del marinaio, dopo che le storie immediatamente precedenti spaziavano attraverso Asia ed Europa; ritorna anche il tema dell'avventura pura intesa come ricerca del tesoro – in questo caso una entrata capace di condurre al regno perduto di Atlantide – di contro alle storie precedenti, che avevano visto un approfondimento del lato umani ed interiore di Corto; ritornano infine personaggi che Pratt aveva inserito nelle prime storie, come Tristan Bantam, Jeremiah Steiner, la maga Bocca Dorata. Un “retour à la grande aventure, plus l'exotisme et moins de références littéraires”⁷² per usare le parole di Pratt, testimoniato anche dal vestiario di Corto: indossa infatti “l'antico e semplice vestiario di Luca Zane⁷³, maglietta nera e fazzoletto annodato al collo,. Citazione di un modo elementare di vivere l'avventura, corrisponde alla residua resistenza opposta dal personaggio di Corto ad abbandonarsi alle favole”⁷⁴.

La struttura narrativa di *Mū* è divisibile in 2 momenti, corrispondenti alle due sezioni che Pratt realizzò in due momenti cronologici separati.

Una prima sezione vede l'arrivo di Corto e compagni nei Caraibi, l'esplorazione del fondale dell'oceano – dove viene trovato un tempio maya in perfetto stato di conservazione –; intanto gli indigeni del luogo identificano la giovane Soledad Lockhaart con l'appellativo “Testa di Sole”. La barca di Corto

sentata al centro del semicerchio dei personaggi, osservato da loro (in quanto le figure stanno guardando “in camera”).

72 PRATT, HUGO; PETITFAUX, DOMINIQUE, *De l'autre côté de Corto*, cit., p. 135.

73 Personaggio creato da Pratt all'interno della serie *Anna della Jungla*.

74 CRISTANTE, STEFANO, *Corto maltese...*, cit., p. 80.

viene assalita da alcuni pirati locali, guidati da un energumeno di nome Dandy Roll, ma ben presto viene raggiunto un accordo. Durante la notte, gli indigeni salgono a bordo della nave ed inseriscono nei condotti di ventilazione una sostanza che definiscono “la foglia temecat⁷⁵ per viaggiare nell'altra realtà”: avendo drogato l'intero equipaggio, riescono a rapire la fanciulla. Il mattino dopo, accortisi del fatto, Corto ed alcuni compagni decidono di andare a recuperare la fanciulla sull'isola.

La natura della narrazione è fin qui realistica e oggettiva: ma l'elemento del *temecat*, che gli indigeni somministrano a Corto ed agli altri, “scardina” la realtà – in quanto elemento psicotropo – ed apre infatti alla seconda parte della narrazione; esaminiamone ora gli elementi pertinenti alla sfera del sogno.

Sbarcati sull'isola, Corto e compagni giungono ad un tempio maya all'interno della giungla: Rasputin e Corto entrano. Il tempio si rivela essere una trappola: il pavimento, in realtà una botola, si apre e Corto si trova a combattere contro un enorme coccodrillo. Scampato al pericolo, affronta in combattimento dei guerrieri maya; vince ma è costretto a fuggire, ed entra nel “labirinto armonico”. Giunto in un'altra sala, è attaccato da uomini-scorpione ed è punto, avendo un delirio in cui vede un enorme scorpione ghermirlo. Si risveglia in compagnia di quello che si rivela essere un discendente di Bra' Brendan. Viene poi mandato a combattere la propria ombra, che lo assale e lo sconfigge. Corto raccoglie dei funghi allucinogeni e passa attraverso il regno dei morti. Ritrova Rasputin, ma si separano poco dopo perché attaccati dalle amazzoni. Corto mangia i funghi e si ritrova sull'isola di Pasqua. Qui ritrova Soledad e scopre che si sta sposando con un uomo di nome Hugues, dai lineamenti scandinavi. Corto ritorna nel labirinto armonico mentre inizia a sentire fitte alla testa dovute all'effetto del fumo che permea l'ambiente, e viene attaccato da uomini-ragno; catturato dalle amazzoni, ritrova nella loro città i compagni che aveva lasciato fuori dal tempio maya, sull'isola. Riusciranno insieme alle amazzoni a liberarsi dagli uomini-ragno. Corto dialoga con la regina delle amazzoni e ottiene di lasciare il labirinto. Si ritrova così all'interno del tempio dove l'avventura era iniziata.

Come possiamo vedere, la seconda sezione di *Mū* vede un intreccio di piani di sogno: Corto sviene una prima volta per effetto della puntura degli uomini-scorpione; decide inoltre di prendere dei funghi allucinogeni, ritrovandosi subito sull'isola di

⁷⁵ Si veda una descrizione botanica della pianta al link <http://www.gdn.unam.mx/diccionario/consultar/palabra/temecat/id/62514> (consultato l'ultima volta il 25/04/2018): “*Temecat*: Liane dure. Comparée à la plante nommée *zazalic*, sert également à soulager des suites de l'accouchement”.

Pasqua e trovando qui Soledad, la fanciulla che gli indigeni avevano rapito nei Caraibi. È ovvio che tutta la vicenda è giocata su una sottile equiparazione dei piani di reale ed onirico: una mescolanza in cui non ha più senso distinguere gli elementi, perché è la narrazione (o meglio, il suo procedere) l'elemento chiave. Che sia un sogno, o un delirio che Corto ha in seguito all'inalazione del *temecatl* che gli indigeni somministrano loro, poco importa; la sospensione del verosimile permette a Pratt di ideare un'avventura in cui Corto penetra come mai prima all'interno di una dimensione in cui il tempo esiste solo in parte (la barba del marinaio ne è segno, diventando incolta durante la narrazione e testimoniando lo scorrere delle ore) – ma è affiancato da una dimensione diversa, fuori da esso, in cui si può incontrare figure appartenenti alla leggenda come Fra' Brendan.

Corto inoltre si “risveglia”, dopo aver ottenuto dalla regina delle Amazzoni il riconoscimento di una sua “iniziazione” e l'autorizzazione a lasciare il “labirinto armonico”, nell'ingresso dello stesso tempio in cui la parte meno realistica della narrazione era partita – quando il pavimento del tempio si era aperto, facendo precipitare Corto in un lago abitato da un cocodrillo. E quando il marinaio lascerà l'isola, trovando ospitalità nella giunca del signor Soong, l'isola esploderà, privando il personaggio di tornare e ricercare una conferma oggettiva dell'esistenza del labirinto – e dunque delle sue avventure. Potrebbe dunque non essere mai entrato nel labirinto, ma essere semplicemente rimasto in trance lì ed aver perso il senso del tempo, per poi riprendersi ed aver scampato fortunatamente l'eruzione vulcanica che cancella la fisionomia dell'isola, lasciando una spiaggia deserta e silenziosa. Come suggerisce Cristante, “l'isola sembra adattarsi alle suggestioni ipotizzate dallo strano gruppo di avventurieri. Contiene un tempio vigilato da guardiani, uomini-scorpione e amazzoni, oltre a presenze sovrapposte come monaci irlandesi provenienti dal VI secolo dopo Cristo e tracce di cavalieri Templari [...]. Erba e funghi allucinogeni rendono possibili visioni e dislocazioni spazio-temporali”⁷⁶.

Lo stesso inizio della vicenda presenta al lettore l'arbitrarietà dell'avventura vissuta in *Mū*: Corto ha infatti un dialogo con due figure dipinte maya che vede sul

76 CRISTANTE, STEFANO, *Corto maltese...*, cit., pp. 79-80.

fondo dell'oceano, mentre indossa una tuta da scafandro. Quando risale, il marinaio è “ubriaco d'aria” e continua a ripetere di essere Corto Maltese – insomma, presenta uno stato confuso. La sua identità è messa in dubbio, e così il dialogo avuto fino a poco prima si rivela mero delirio – anche perché le stesse figure riappariranno altra volta nella storia, e non sempre parleranno al marinaio – a testimonianza forse dei vari momenti di alternanza tra assuefazione e lucidità nella mente dei personaggi prattiani, in un continuo gioco (mai svelato o risolto del tutto) tra vero e sognato.

A questo punto della produzione di Pratt alla massima astrazione del segno grafico corrispondeva, nelle avventure di Corto maltese, il massimo utilizzo del motivo dell'oniricità. Quasi come se lo sfaldamento grafico corrispondesse ad uno sfaldamento della realtà attorno al suo personaggio.



Tavola da Mū. Il *temecatli* che gli indigeni intendono somministrare a Corto e gli altri è capace di far “viaggiare nell'altra realtà”.

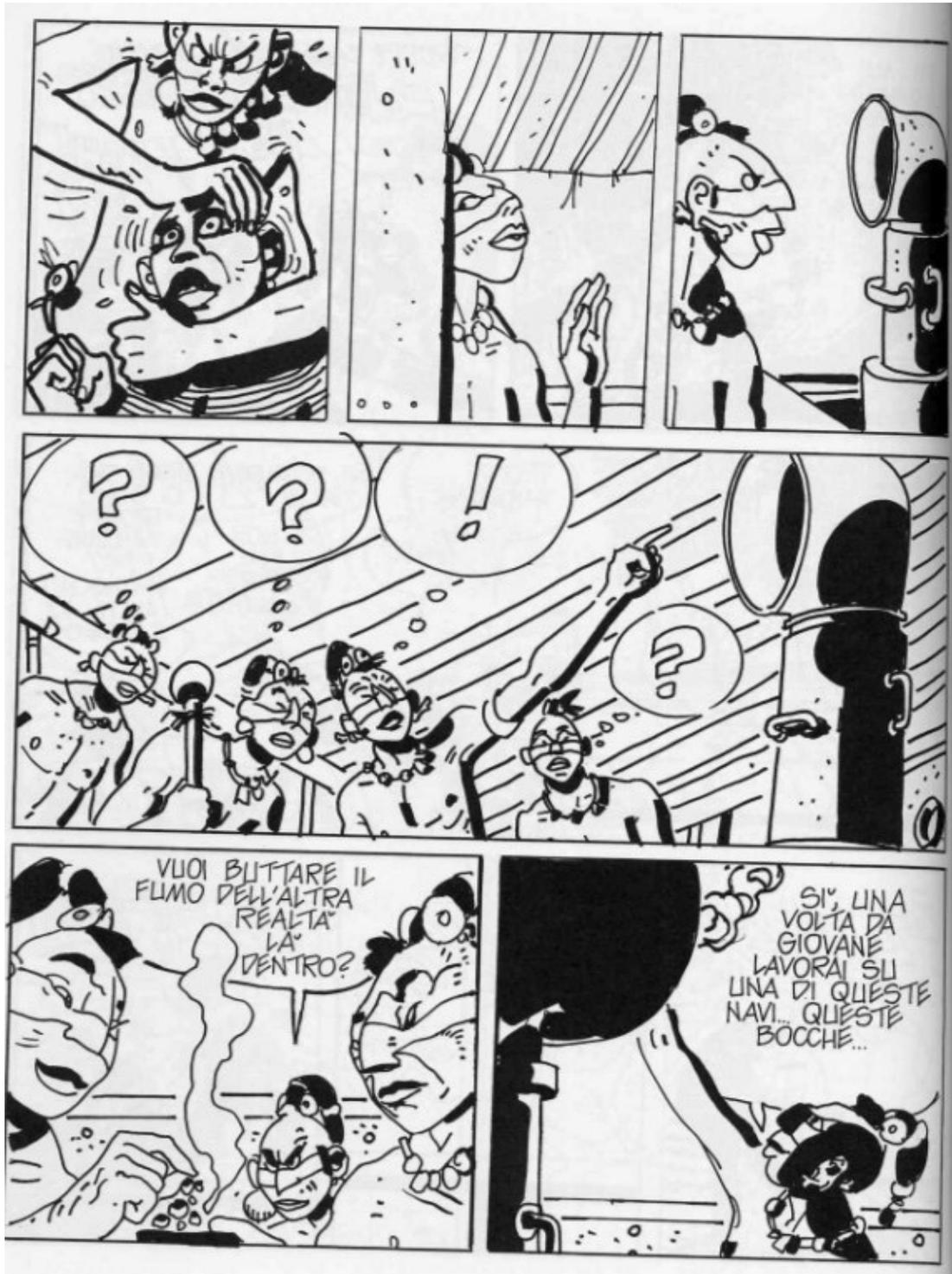


Tavola da *Mū*. Il fumo dell'altra realtà che gli indiani gettano nei condotti di ventilazione dello yacht è uno psicotropo di origine vegetale.



Tavola da *Mū*. Nella tavola può essere individuata una “uscita dal sogno”, o meglio dall'allucinazione che Corto ha avuto sull'isola. Notiamo che Corto si ritrova all'ingresso del tempio in cui era avvenuto l'accesso al regno sotterraneo di *Mū*. La barba lunga del marinaio indica che effettivamente è trascorso del tempo; l'effetto psicotropo del fumo può essere durato a lungo. Notiamo inoltre, nei discorsi di Corto, il riferimento al sogno come “modo di vivere”.

2.4.1. Il ruolo della musica in *Mū*

Un ruolo narrativo di primo piano che si aggiunge e si collega a quello dell'oniricità spetta, in *Mū*, al “labirinto armonico”, un percorso iniziatico che custodisce uno degli ingressi al regno perduto di Aztlā e luogo principale di ambientazione di una buona metà del fumetto. Una caratteristica di questo labirinto è di essere riempito, in alcuni punti, da una musica che lo pervade⁷⁷ nel corso di tutta l'avventura di Corto Maltese: il marinaio è il primo a percepirla, mentre su una scialuppa si reca verso l'isola in cui Soledad è stata rapita. È descritta da Corto come “malinconica e lontana...una musica di giovedì pomeriggio discreta e misteriosa”; anche gli altri personaggi riescono successivamente a sentirla. La musica accompagna spesso il punto d'inizio delle prove d'iniziazione del marinaio, quasi come un elemento rituale che sancisce il punto d'avvio della prova stessa.

È interessante notare che l'espressione “labirinto armonico” non è un'invenzione prattiana: esistono infatti due composizioni musicali che recano lo stesso titolo. Andando cronologicamente, la prima è una fantasia per organo solo di Johann Sebastian Bach (1685-1750), *Kleines Harmonisches Labyrinth* (“piccolo labirinto armonico”; nel catalogo di opere bachiane BWV 591); un piccolo gioiello di *stylus phantasticus* - ovvero dello stile improvvisativo e virtuosistico del barocco tedesco. La composizione è divisa in tre sezioni, *Introitus*, *Centrum* ed *Exitus*, ad indicare rispettivamente l'entrata nel labirinto, il percorso e l'uscita. È un “labirinto” perché sfrutta largamente il cromatismo (ossia il passaggio di un semitono tra nota e nota, dando un effetto di instabilità tonale) ed accordi di tensione e dissonanti, che evitano la risoluzione armonica del brano (ossia “l'uscita dal labirinto” dell'apparente dissonanza) portando invece avanti la difficoltà da parte dell'ascoltatore di seguire il brano all'interno dei ritardi armonici.

Ben diverso è invece il secondo *Labirinto Armonico*, ossia il capriccio in Re

⁷⁷ Si veda in merito anche PRATT, HUGO; PETITFAUX, DOMINIQUE, *De l'autre côté de Corto*, cit., p. 148: “*Mū* est une superposition de labyrinthes: labyrinthe des souterrains, des sons (ils jouent un rôle important dans ce récit, sont annonceurs d'événements) [...]”.

Maggiore n. 24 per violino solo⁷⁸ di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764). Il brano presenta in esergo l'espressione latina *facilis aditus, difficilis exitus* (ossia: facile entrare, difficile uscire); questo capriccio – per definizione composizione virtuosistica – si struttura infatti come la ripetizione di una singola frase musicale, che viene via via resa più complessa sfruttando i registri del violino, specialmente quello acuto. L'esecutore si ritrova così impegnato in un labirinto in quanto, se la frase musicale rimane la stessa – dando l'impressione di non trovare la via d'uscita dal labirinto – in realtà il brano procede verso la sua massima complessità e la sua conclusione. Abbiamo dunque come antecedenti al fumetto prattiano delle composizioni caratterizzate da una natura solistica e virtuosistica.

Ma il tema della musica era già stato utilizzato da Pratt. Come nota Barbieri a proposito dell'albo di storie brevi *Suite Caribeana*: “la suite barocca è formata da almeno tre movimenti, un'alternanza tra tempi moderati, lenti e rapidi. Pratt sceglie non a caso il titolo (successivo, per la raccolta in volume) [...] *Suite Caribeana*. [...] comincia con un tempo moderato, *Il segreto di Tristan Bantam*, prosegue con un tempo lentissimo, *Appuntamento a Bahia*, e chiude con un tempo scatenato, una *Samba (con Tiro Fisso)*”⁷⁹.

Ed anche nel volume *Tango – y todo a media luz* il genere musicale nato nell'America del Sud dove Pratt aveva vissuto e lavorato a lungo, imparando lui stesso a ballare il tango⁸⁰, compare sin dal titolo. Questa danza consiste in una “frustrazione: [...] i corpi si avvicinano, si crea una forte tensione fisica, poi, quando la musica si arresta, bisogna salutarsi e separarsi, spesso quando si avrebbe voglia che quel contatto fisico

78 I capricci di Locatelli rappresentano le cadenze del primo e terzo movimento dei suoi 12 concerti per violino e orchestra; furono raccolti successivamente in maniera autonoma.

79 BATTAGLIA, BORIS, *Corto...*, cit., p. 79.

80 PRATT, HUGO, *Il desiderio di essere inutile...*, cit., pp. 91-92: “il tango, e soprattutto le musiche di Astor Piazzolla, esprimono bene qual'era l'atmosfera di Buenos Aires: una sorta di allegra tristezza. [...] sono stato iniziato [al tango] dalla famiglia Farias Gomez. La mamma lo cantava alla maniera di Susana Rinaldi. Improvvisamente, questa musica, che prima conoscevo solo superficialmente, mi ha conquistato. Il poeta Discepolo ha definito il tango “un pensiero triste danzato”. [...] Frequentavo i bar del tango, una specie di osservatori sessuali, dove l'erotismo si esprime in maniera naturale attraverso la danza [...]”.

possa continuare in un modo o nell'altro”⁸¹. Come commenta Battaglia, “la bellezza del tango deriva proprio dai movimenti di rottura e di interruzione del flusso coreografico [...] questo contrasto cinetico-dialogico [che] richiama la natura di dialogo muto che [...] è uno degli elementi costitutivi del fumetto”⁸². Per gli appassionati del fumetto prattiano – ma anche del tango – è interessante segnalare che venne inciso un disco⁸³ realizzato dal Trio Esquina che metteva in musica l'avventura di Corto a Buenos Aires, permettendo così di avere un assaggio sonoro delle atmosfere che emergono dal fumetto prattiano. Anche nella scelta degli strumenti del trio – *bandoneon*, ossia una fisarmonica, chitarra e contrabbasso – si ritrovano le esatte sonorità del tango.

Anche in *Mū* appare della musica geograficamente connotata: mentre la nave dove si trova Corto insieme ai compagni si trova ormeggiata, in un'isoletta lì vicino vediamo sollevarsi una bandiera pirata. Un giovane uomo con una parrucca in stile settecentesco dopo averla issata corre ad avvisare dell'arrivo della nave quello che capiamo essere il capitano della ciurma, un pirata di nome Dandy Roll⁸⁴. Si tratta di un alto ed atletico caraibico dalle trecchine *rastafari* comodamente adagiato su una amaca; al suo fianco, un grammofono sta allietando la giornata torrida con della musica. Il sottoposto arriva di corsa chiamando il capitano: “Dandy, Dandy” ma la reazione di quest'ultimo è scociata, tanto che arriva ad afferrare il sottoposto in uno scatto d'ira: “Non posso mai ascoltare questa *passacaille* in pace. Boccassa de negro, quante volte ti devo dire di non disturbarmi quando ascolto Boccherini. [...] *La musica notturna delle strade di Madrid* non può essere interrotta”.

Si tratta del Quintetto Op. 30 n. 6 in Do maggiore di Luigi Boccherini (1743 – 1805); “con le sue divagazioni armoniche inconcludenti e dispersive ma bellissime [è] il commento perfetto a questa sconclusionata che è *Mū*”⁸⁵. Questo quintetto infatti è un

81 *Ibidem*.

82 BATTAGLIA, BORIS, *Corto...*, cit., p. 167.

83 Trio Esquina, *Tango*, Materiali Sonori, 1998. è disponibile online una buona presentazione dell'opera e della sua genesi al link <http://www.operaincerta.it/archivio/015/articoli/salvo1.htm> (consultato l'ultima volta il 26/04/2018).

84 Si veda PRATT, HUGO; PETITFAUX, DOMINIQUE, *De l'autre côté de Corto*, cit., p. 136: “Dandy Roll est [...] un hommage au dessinateur Lyman Young, qui a mis un Dandy Roll dans son histoire sur les hommes-léopards. Enfin, j'avais besoin de créer un nouveau personnage pour casser l'histoire”.

85 BATTAGLIA, BORIS, *Corto...*, cit., p. 180.

esempio di musica descrittiva, ossia la partitura intende rappresentare qualcosa di reale – ben prima della definizione di “poema sinfonico” di Strauss dunque – attraverso le note. Boccherini ne *La musica notturna* offre all'ascoltatore un panorama della vita notturna di una via di Madrid: all'inizio un violino imita la Campana del Vespro pizzicando una corda; segue un tremolo del violoncello che va ad imitare il rullo del tamburo militare. Ad un certo punto della composizione, l'intero quintetto viene chiamato ad eseguire una *passacaille*, ossia una danza in ritmo ternario dal carattere veloce ed allegro; l'etimologia indica proprio il “passar la calle”, l'atto di attraversare la strada – probabilmente l'origine popolare della danza stessa.

È questa la sezione che Dandy Roll sta ascoltando dal grammofono quando viene disturbato, ed il motivo del suo risentimento è comprensibile: la *passacaille* arriva dopo un lungo adagio (che imita la recita del Rosario), e per un ascoltatore rappresentava una “liberazione” dopo la lunga stasi meditativa; il pirata, disturbato nel suo ascolto estetico – ossia mirato a trovare un godimento mentale nello scorrere della musica – ha perso il suo coinvolgimento totale con la musica.

La musica dunque non costituisce dunque elemento esornativo o casuale nelle storie di Corto Maltese, ma è inserita nel meccanismo narrativo e si offre persino quale chiave di lettura: Pratt infatti applica caratteristiche della musica che cita o che richiama all'oggetto narrativo, trovando così spunti interessanti sia a livello di forma (come il parallelismo individuato da Barbieri) che di struttura. Addirittura, *Mū* troverebbe nel personaggio del pirata Dandy Roll una ipostasi del fumetto⁸⁶ (e del lettore ideale). In questa rilettura personale di mezzi artistici diversi da quelli propriamente collegati al suo settore, si può cogliere ancora di più la qualità di Pratt non solo come “fumettaro” o disegnatore, ma piuttosto come personalità formata culturalmente a tutto tondo⁸⁷.

86 BATTAGLIA, BORIS, *Corto...*, cit., pp. 179-180: “Pratt [...] ci presenta un personaggio, il giamaicano Dandy Roll, il quale, mentre beve rum e fuma l'erba dei sogni (la ganja), ascolta il *Quintetto Op. 30 n. 6 in Do maggiore* (più conosciuto come *Musica notturna delle strade di Madrid*) di Luigi Boccherini che, con le sue divagazioni armoniche inconcludenti e dispersive ma bellissime, sarebbe il commento perfetto a questa sconclusionata avventura”.

87 Pratt nel corso della sua vita ebbe modo di partecipare in prima persona all'ambito musicale. Vedi PRATT, HUGO, *Il desiderio di essere inutile...*, cit., p. 102: “negli anni 1952-1957 cantavo e suonavo in alcuni piccoli complessi musicali come i New Orleans Boy o i Dixieland Stampers. La famiglia Farias Gomez mi aveva insegnato a suonare la chitarra”.



Tavola da *Mi*. Il pirata Dandy Roll ascolta – venendo purtroppo disturbato – il quintetto d'archi di Boccherini *La musica notturna delle strade di Madrid*.

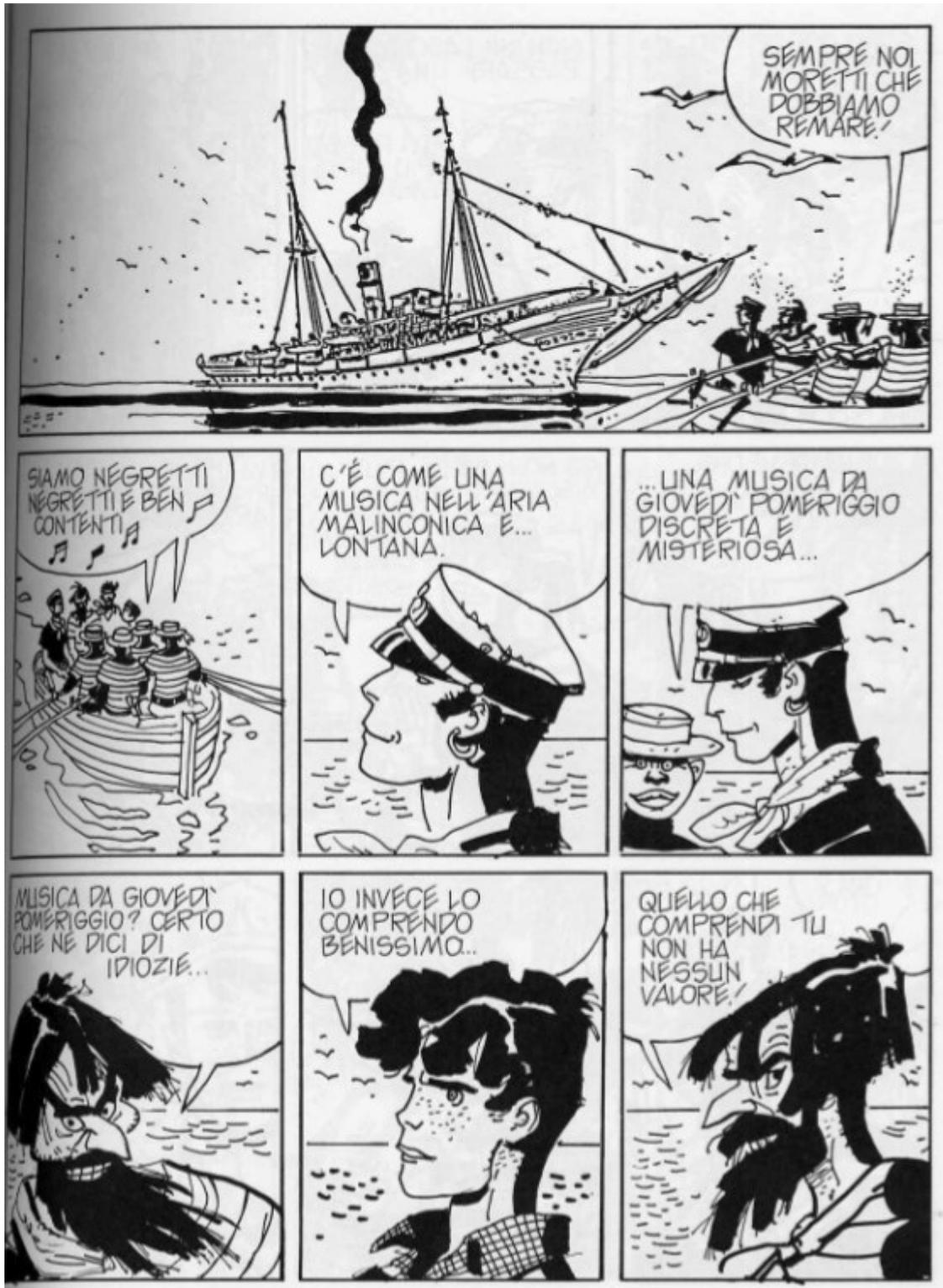


Tavola da Mū. Compare il motivo della *musica* che proviene dal labirinto.

CAPITOLO TERZO

Corto Maltese e la *quête du Graal*

1. *Le Elvetiche* - *Rosa alchemica*: sinossi

Svizzera, 1924: Corto Maltese accompagna l'amico Jeremiah Steiner a Montagnola ad incontrare lo scrittore Herman Hesse. Arrivano alla sua residenza, Casa Camuzzi: qui vengono accolti da un giovanotto vestito elegantemente che si presenta sotto il nome di Klingsor. Lo scrittore è al momento assente, ed è il ragazzino l'incaricato a dare il benvenuto agli ospiti. Mentre Steiner si assenta per fare una telefonata, Klingsor e Corto Maltese rimangono soli. Il marinaio sembra sospettoso riguardo al giovane, tanto che quest'ultimo sentendosi osservato inizia a parlare, affermando di conoscere Corto e la sua professione di pirata. Il marinaio si dimostra innervosito dalla eccessiva sicurezza del ragazzino, che si comporta come se fosse il padrone di casa Camuzzi, arrivando persino a muovergli il rimprovero di crederci Herman Hesse in persona. Klingsor afferma a questo punto di essere effettivamente lo scrittore, o meglio una proiezione delle fantasie di Hesse concepite a Montagnola; ma mentre parla, viene assorbito all'interno di una decorazione murale che raffigura cavalieri e dame nello stile di miniature medievali.

Il giovane si dispera – può infatti parlare anche se è diventato una mera illustrazione – ed accusa Corto di averlo confinato nel muro e nel mondo della fantasia. Tutte le figure della decorazione parietale intanto si animano, esprimendo lo sconcerto per il fatto che Corto si dimostri scettico nei confronti della magia svizzera: un uomo della parete dialoga con Corto, presentandosi come il poeta Ulrich von Zazikofen, autore del romanzo arturiano *Lanzelet*. Intanto il giovane Klingsor ha subito una ulteriore metamorfosi, diventando un cavaliere in armatura. Una damigella spiega a Corto che Klingsor non è solamente il protagonista di una novella di Hesse (*L'ultima estate di Klingsor*, motivo della presenza del ragazzino a Casa Camuzzi), ma anche personaggio del poema *Parzival* del poeta medievale Wolfram von Eschenbach, ed uno dei personaggi del *Parsifal* di Wagner (fatto che anche Klingsor aveva tentato di spiegare a Corto).

Ricompare Steiner: Corto scopre che con l'arrivo dell'amico le figure alla parete sono sparite; l'anziano professore non ha inoltre alcun ricordo di Klingsor. Il marinaio decide di prendere dalla biblioteca di Hesse una copia del *Parzival* di Wolfram von Eschenbach. Successivamente si reca alla pensione Morfeo, dove regala ad Erica, figlia dei proprietari ed amici del marinaio, un vestito color “Rosa di Thuringia” che lei subito indossa; poi va in camera e si stende per riposare, leggendo il *Parzival* prima di addormentarsi.

Una pagina raffigura proprio il cavaliere Klingsor, che inizia a parlare a Corto: il libro si ingigantisce, diventando una porta, ed il marinaio vi entra. In un campo di girasoli Corto incontra uno spaventapasseri, a cui sottrae gli abiti; incontra poi la Morte, che tenta di ucciderlo; in fuga, si imbatte in Klingsor, che tenta anch'egli di ucciderlo; il cavaliere scambia infatti l'accensione di una sigaretta con una stregoneria. Il cavaliere è fermato dall'apparizione della maga Kundry, che Corto scambia per Erica a causa delle fattezze identiche. Klingsor, ormai pacificato con Corto, lo conduce verso il castello dove la Rosa viene custodita. Qui compare un orco, in realtà un gorilla africano dotato di parola; con il marinaio discute in merito ai creatori di King Kong, più famoso dei gorilla.

Corto Maltese procede poi da solo, attraversando il “ponte della spada” e ballando una Danza macabra con quattro scheletri. Entra infine in un castello, dove beve da una coppa incatenata nei pressi di una fonte d'acqua; all'interno della coppa compare la Rosa Alchemica. Corto decide di portarla a Klingsor, ma viene fermato dal Diavolo che lo accusa di aver bevuto l'elisir di immortalità senza il dovuto permesso; deve essere per questo sottoposto al giudizio di una giuria infernale composta – per nominarne solamente alcuni – da Giovanna d'Arco, Mago Merlino e Rasputin. Klingsor si offre quale avvocato difensore. Alla fine, tutti i personaggi incontrati da Corto nel corso della ricerca della Rosa testimoniano a suo favore; da ultimo, il Calice stesso (insieme alla Rosa) parla in difesa del marinaio. Rasputin pronuncia il verdetto assolvendo l'imputato. Klingsor dona a Corto il suo anello. Questi si incammina nuovamente nel campo di girasoli; incontra ancora le figure parietali apparse in Casa Camuzzi che lo interrogano, ma lui non risponde. Esce dal libro e riceve nella sua camera della pensione Morfeo la visita di Sandman, l'uomo dei sogni, che lo fa addormentare.

Il giorno dopo, Corto torna a Casa Camuzzi dove incontra Herman Hesse (e fa per restituirgli il volume, ma Hesse gliene fa dono), Steiner e la pittrice russa Tamara de Lempicka; Hesse e Steiner si recano ad una riunione di alchimisti a Sion, mentre Corto Maltese approfitterà di un passaggio in macchina con Lempicka verso Zurigo. Steiner consegna a Corto un anello: è lo stesso donatogli da Klingsor nel sogno. L'avventura si conclude con Corto che si allontana in macchina con la pittrice.

2. Scrittori, marinai e cavalieri

2.1. La Svizzera, l'influenza di W. B. Yeats

L'ambientazione di *Le Elvetiche* – *Rosa alchemica* non è casuale: Pratt nel 1983 si era infatti trasferito in Svizzera¹. Il titolo del fumetto è invece ripreso da una omonima novella di William Butler Yeats, pubblicata nel 1896. Pratt era un appassionato sia del folklore celtico che delle opere del poeta: “le fiabe e le leggende d'Irlanda, con i loro risvolti magici e sovrannaturali, rappresentarono i simboli prevalenti della sua poesia, una matrice intellettuale ed emotiva che aveva saputo ammalciare Hugo Pratt [...]. Lo stesso Pratt non faticò ad ammettere che molto del suo interesse per la cultura gaelica e celtica gli derivò dalle opere di Yeats [...]. In seguito scoprì altri aspetti dell'opera di Yeats, in particolare i suoi scritti sull'esoterismo, il Rosacrociismo, la sua attività in seno al gruppo occultista occultista “Golden Dawn” [e la novella] *Rosa Alchemica*”². Le leggende celtiche erano apparse in altre vicende precedenti di Corto Maltese, nel ciclo di storie brevi *Sotto la bandiera dell'oro*, con personaggi quali Oberon (il sovrano delle fate nel *play* di William Shakespeare *A Midsummer's Night Dream*), il folletto Puck, il Mago Merlino e Morgana (personaggi del ciclo arturiano).

La vicenda di *Rosa Alchemica* è narrata in prima persona dal protagonista, autore di un fittizio volumetto *Rosa Alchemica* in cui vagheggiava la possibilità di dissolvere la propria corporalità per poter entrare nel mondo delle essenze archetipiche. L'uomo abita recluso nella casa di famiglia a Dublino, che ha arredato in maniera decadente con arazzi, incensi, statuette pagane, rari volumi; una perfetta *turris eburnea* in cui si dedica anche ad esperimenti di alchimia, recluso al mondo esterno. D'improvviso bussano alla porta: l'uomo va ad aprire e si trova di fronte Michael Robartes, suo vecchio compagno di studi a Parigi; la visita non è gradita, anzi impaurisce il narratore. L'ospite entra per discutere ed accende

1 Si veda in merito CARBONI, ANTONIO, *Corto Maltese. Le autrici di fumetti interpretano l'eroe di Hugo Pratt*, Prefazione di Gianni Brunoro, Rizzoli Lizard, Firenze, 2003, pp. 15-22.

2 PRATT, HUGO, *Il desiderio di essere inutile: ricordi e riflessioni. Interviste di Dominique Petitfaux*, con la collaborazione di Bruno Lagrange, traduzione di Giuliana Vogel, Roma, Rizzoli Lizard, 1996, p. 202.

un incenso particolare che ha portato con sè; offre poi al narratore la possibilità di entrare nell'*Ordine della Rosa Alchimistica*, anche se precedentemente aveva rifiutato. Inizialmente il narratore vorrebbe declinare, ma l'incenso che Robartes ha acceso inizia ad avere un effetto allucinatorio su di lui (ma non sull'ospite indesiderato). Robartes inizia a narrare del rapporto tra umano e divino. Il narratore riesce per qualche istante a strapparsi dal torpore e tenta di colpire l'ospite con un alambicco per scacciarlo, ma viene di nuovo assorbito in un delirio ed è infine costretto a seguire Robartes. I due salgono su un treno e giungono al Tempio della Rosa Alchimistica, una costruzione in riva al mare, presso un molo; qui il narratore viene preparato per il rituale di accettazione nell'Ordine. Robartes lo informa che dovrà imparare una danza segreta per essere iniziato e lo veste per l'occasione. Il narratore, colpito da nuove visioni, entra poi in una stanza dove i membri dell'Ordine lo attendono ed iniziano a danzare a loro volta; nuovamente piomba in un delirio, e si trova ad intrecciare i passi con una creatura immortale dall'aspetto femminile. Ma quando si sveglia, la stanza ha perso la bellezza che la *trance* le donava; i membri dell'Ordine giacciono dormienti, e qualcuno sta bussando violentemente alla porta dell'edificio. Tenta di svegliare Robartes, ma questi dorme profondamente. Il narratore decide di fuggire dal molo, rincorso da una folla di pescatori inferociti che avevano fatto irruzione nel tempio svegliandolo. La novella si conclude con il narratore che si dice perseguitato da quel giorno da voci che egli sente ma poi dimentica subito, come sogni.

Se si confrontano le tavole di apertura de *Le Elvetiche* con la novella di Yeats possiamo individuare una prima somiglianza di elementi. Vengono citate da Pratt opere alchimistiche assieme ai loro autori³: dell'alchimista Paracelso (1493-1541), attivo sia nel campo medico che in quello filosofico ed esoterico, vengono nominate le opere *Philosophia sagax* ed il trattato *Archidokes*. Dell'abate benedettino Trithemius di Praga (1462-1516) e del suo allievo Cornelio Agrippa (1486-1535), cabalista tedesco⁴, è invece nominato lo scritto *Veterum sophorum sigilla*. Pratt inoltre compì accurate ricerche in preparazione del fumetto, “[...] chiedendo aiuto all'alchimista francese André Malby che allestì per l'occasione un vero e proprio studio⁵ sull'occultismo relativo alla

3 Utile il quadro riassuntivo dato da SARANE, ALEXANDRIAN, *Storia della filosofia occulta*, edizione italiana a cura di Doretta Chioatto, Milano, Mondadori, 1984, pp. 25-30 e 228-233.

4 Si veda in merito anche CARBONI, ANTONIO, *Corto Maltese...*, cit., p. 46.

5 MALBY, ANDRÉ, *Helvecia, La Suiza Venida de la Noche de los Tiempos*, in «Corto Maltese» IV, 1988. L'articolo è disponibile online al link <https://andremalby.blogspot.it/2018/01/helvecia-suiza-venida-noche-tiempos-andre-malby.html> (consultato l'ultima volta il 10/03/2018).

Svizzera”⁶. Yeats invece cita nella sua novella i nomi (senza però affiancare opere) di Raimondo Lullo (1232 – 1316) e Basilio Valentino (1394? – ...).

L'interesse alchemico accomuna Yeats e Pratt; ma invece di produrre una storia a sfondo irlandese, il soggiorno svizzero porta ad “innestare” i temi ritrovati ne *Rosa Alchemica* a Montagnola, in un luogo più familiare e vicino al momento dell'ideazione della vicenda a fumetti.

L'espressione “affetto da malinconia nel suo volersene cocciutamente star solo” nella prima vignetta della storia sembra richiamare il personaggio del narratore di *Rosa Alchemica*, che nella ricerca del piacere mistico ed estetico perfetto si è rinchiuso in casa⁷. Anche il fatto che la vicenda veda in scena due personaggi in viaggio (Steiner e Corto da una parte, il narratore e Robartes dall'altra) suggerisce un riutilizzo da parte di Pratt del modello narrativo originale; le riflessioni di Corto Maltese, riportate nei quadrati, comunicano una ritrosia nell'aver affrontato il viaggio. La stessa ritrosia è individuabile nel narratore della novella di Yeats, che viene prelevato da Robartes solo grazie ad uno straniamento dei sensi del protagonista, che lo rende succube ai voleri dell'amico. Una prima differenza con il protagonista di Yeats sta però nel fatto che Corto sa dove sta andando; non così il narratore di *Rosa Alchemica*, prelevato in trance e portato via treno verso una non precisata zona della “costa occidentale” irlandese⁸. Anzi, se osserviamo nelle vignette a destra, è Corto a reggere il volante: a differenza del narratore di Yeats, piegato da una volontà più forte della sua, straniato dai fumi dell'incenso, caricato su un treno di cui può essere solamente passeggero, il marinaio di

6 CARBONI, ANTONIO, *Corto Maltese...*, cit., p. 137.

7 YEATS, WILLIAM BUTLER, *Rosa Alchemica*, nota introduttiva e traduzione di Renato Oliva Torino, Einaudi, 1976, p. 7: “Ero alquanto curioso, ed avendo deciso di andare io stesso ad aprire, presi un candeliere d'argento dalla mensola del caminetto e cominciai a scendere le scale. Sembrava che i domestici fossero usciti perché, sebbene il rumore dei colpi sgorgasse attraverso ogni angolo e fessura della casa, nessuno si muoveva nelle stanze di sotto. Mi ricordai che, essendo le mie esigenze tanto poche, la mia partecipazione alla vita tanto scarsa, essi avevan preso l'abitudine di andare e venire a loro comodo, lasciandomi spesso solo per ore. Fui sopraffatto all'improvviso dal vuoto e dal silenzio di un mondo da cui avevo scacciato tutto tranne i sogni, e mentre tiravo il catenaccio tremavo”.

8 *Ivi*, p. 15: “Per la troppa preoccupazione non avevo domandato dov'eravamo diretti, né avevo badato ai biglietti acquistati da Robartes, ma capivo dalla direzione del sole che stavamo andando verso occidente; e in breve m'accorsi anche, dalla fuga degli alberi che sempre più simili a mendicanti stracciati correvano verso oriente a capo chino, che ci stavamo avvicinando alla costa occidentale”.

Pratt è invece lucido padrone del suo itinerario.

In questo scarto si può vedere come Pratt sfrutti gli stimoli che riceve dalle sue letture, dalle sue conoscenze per riplasmare un oggetto indipendente e diverso dalle fonti d'ispirazione; inoltre, a parte la citazione del titolo, è da notare che non appare alcun riferimento esplicito a Yeats o alla novella nel corso della vicenda de *Le Elvetiche*.



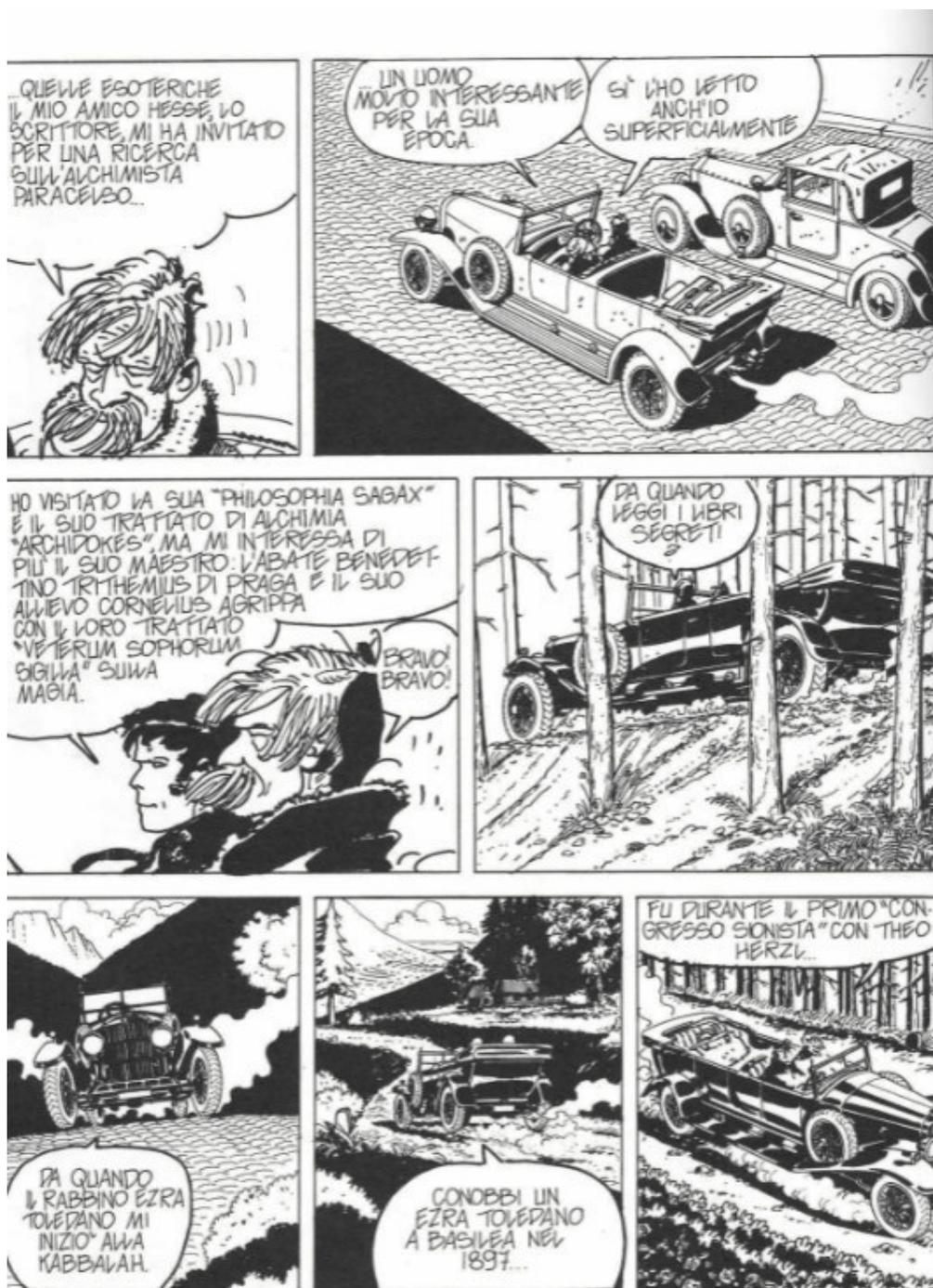


Tavola da *Le Elvetiche – Rosa Alchemica*. Il tono esoterico (con riferimenti all'arte dell'alchimia) che permeava il racconto di Yeats rivela il suo influsso sulla storia ideata da Pratt. Il riferimento al rabbino Ezra Toledano, che fu maestro di Corto a Cordoba durante la sua fanciullezza, è qui nominato per la prima volta all'interno del ciclo di storie.

2.2. Un Klingsor, molti Klingsor

Corto e Steiner giungono a Casa Camuzzi⁹. Qui dovrebbero essere accolti da Herman Hesse (affittuario della residenza dal 1919 al 1931); si presenta invece loro un ragazzino di nome Klingsor. Costui saluta Steiner per nome senza che questi si sia presentato, né ricorda di aver conosciuto prima il ragazzo, che invece definisce “caro amico” il professore (cosa assolutamente improbabile vista la differenza d'età e sociale tra le due figure); addirittura, Steiner avrebbe scritto a Klingsor di Corto Maltese, che viene infatti salutato ed accolto come “pirata”¹⁰. C'è da precisare subito che il personaggio di Klingsor è, come *Rosa Alchemica*, una citazione letteraria inserita da Pratt: si tratta del protagonista di una novella di Hesse, *L'ultima estate di Klingsor* (scritta nel 1920, poco dopo il trasferimento a Casa Camuzzi).

L'ultima estate di Klingsor narra dell'omonimo protagonista, un pittore di quarantadue anni, giunto nell'estate del 1920 nel Canton Ticino; nell'autunno dello stesso anno muore. Il pittore (un uomo sanguigno, bevitore ma anche tormentato nell'animo, sensibile alla bellezza che lo circonda) giunge ossessionato dalla paura della Morte, che sente sempre appresso, una presenza ossessiva. La tematica della novella è la ricerca di infrangere la mortalità umana attraverso l'arte: Klingsor infatti riuscirà a realizzare durante l'estate un suo autoritratto, nel quale mescolerà migliaia di visi.

All'interno del fumetto prattiano, gli elementi di citazione (il fatto che Corto e Steiner si trovino a casa di Herman Hesse a Montagnola, lo stesso luogo dove è nata la novella relativa a Klingsor) riutilizzati prendono vita in un “giovinetto elegantemente vestito” che afferma di chiamarsi Klingsor. Pratt trasforma in figura reale un personaggio di fantasia nato dalla mente di Hesse, inserendolo nello stesso ambiente in

9 Per una storia del monumento architettonico di Casa Camuzzi (che Pratt rappresenta con fedeltà in *Le Elvetiche*), si veda CARBONI, ANTONIO, *Corto Maltese...*, cit., pp. 98-100.

10 Il professor Steiner aveva infatti conosciuto Corto Maltese in questa “veste professionale” a Paramaribo (nella Guyana Olandese) nella storia *Il Segreto di Tristan Bantam*, ambientato nel 1916; anche nella sua prima apparizione ne *Una Ballata del mare salato* è presentato come pirata assoldato dal misterioso personaggio del Monaco negli arcipelaghi del Pacifico.

cui era stato visto nella novella ma contemporaneamente nello stesso mondo in cui il suo autore vive: ossia, vengono intersecati i piani di esistenza dell'autore e del personaggio (in questo caso Klingsor sembrerebbe dimorare con Hesse a Montagnola). Il lettore scopre progressivamente la stratificazione di figure all'interno del giovane: “non tutti si chiamano Klingsor e non tutti sono figli delle fantasie esasperate di scrittori come Hesse e Wolfram von Eschenbach oppure di musicisti come Wagner”.

Un altro elemento che inizia ad emergere nella vicenda è il cedere del confine reale/irreale: in Yeats ad esempio, la novella si presentava come un continuo scivolare tra visione e veglia. Il protagonista era sospeso tra due tipi di sogno: quello estetico e narcisista della sua dimora e quello allucinatorio che l'incenso utilizzato da Robartes causa nel narratore, inducendo stati di alterazione dei sensi e della realtà. Ne *Le Elvetiche*, questo si declina come una progressiva irrealtà che penetra nelle maglie della narrazione di norma realistica del fumetto prattiano. Il personaggio di Klingsor infatti da reale diventa nel giro di poche tavole una semplice decorazione su una parete di Casa Camuzzi a causa di Corto Maltese.

Mentre Steiner si assenta per una telefonata, Corto e Klingsor scambiano qualche parola; a dire il vero è il ragazzino a fare la parte del leone nella conversazione, arrivando a rivelare al marinaio che Hesse e Steiner si sono incontrati perché devono recarsi al congresso degli alchimisti di Sion. Corto evidentemente non solo non era al corrente della notizia, ma viene irritato dal fatto che il ragazzino sappia così tante notizie; nel momento in cui Klingsor si permette persino di dare istruzioni a Corto (“Giustamente dobbiamo andare a Sion”), il marinaio non controlla più il suo nervosismo e sbotta: “cosa vuole dire dobbiamo andare a Sion? Chi deve andare? Perché si atteggiava a cattedratico? Nemmeno fosse il signor Hesse”. La risposta di Klingsor annulla l'aggressività di Corto: “Io *sono* Herman Hesse, lo scrittore”. Tra le due figure cala il silenzio; Hesse era nato nel 1877, ed era una figura nota a Steiner e a Corto; ci troviamo dunque di fronte a una menzogna di Klingsor¹¹.

11 Già poco prima Corto aveva commentato “Non succede tutti i giorni di incontrare un Klingsor. Quelli che lei ha citato li conosco tutti e tre, ma la mia perplessità viene dal fatto che sia *lei* a parlarne”.



Tavola da *Le Elvetiche* – *Rosa Alchemica*. Il personaggio di Klingsor appare in scena; appare da subito come “strano”, in quanto si rivolge a Steiner con l'appello di *caro amico*, cosa impossibile da credere vista la differenza d'età e di ruolo sociale. Corto si insospettisce.



Tavola da *Le Elvetiche* – *Rosa Alchemica*. Il personaggio di Klingsor aumenta la sua eccentricità, mentre Corto appare sospettoso.

Klingsor sembra perdere il sorriso timido e ieratico che aveva sfoggiato nelle tavole finora, e spiega: “Le ripeto che sono H. H.. Cioè quello che succede è che sono una proiezione delle immaginazioni di H.H. e di quelle del sommo poeta medievale Von Eschenbach che si materializza in questa casa dove lo scrittore lavora”. Mentre sta difendendo questa sua identità multipla, in cui trovano accoglienza influenze tedesche medievali e moderne, vediamo la figura di Klingsor ridursi progressivamente all'interno delle vignette, fino a che Corto si trova ad osservare una decorazione parietale dall'aspetto simile all'arte del XIV secolo, raffigurante cavalieri e dame in una teoria l'uno accanto all'altro in varie fasce. Pratt ingrandisce un dettaglio della decorazione, e troviamo il ragazzino Klingsor all'interno della parete, ridotto a semplice rappresentazione. Siamo all'interno di quello che Cristante definisce una “sur-realtà onirica”¹².

È da notare che viene fatta allusione, in questa metamorfosi, a Paracelso: “comme le suggérait Paracelse [...] dans son livre *L'être spirituel*: «Si on peint sur un mur une image à la ressemblance d'un homme, il est certain que tous les coups et blessures qu'on portera à cette image seront reçus par celui dont l'image offre la ressemblance. [...]»”¹³. Pratt rivela così altre fonti letterarie utilizzate, ma sempre in maniera allusiva; la citazione va sempre indagata. Paracelso ci riporta inoltre da un lato all'ambiente svizzero, ed inoltre alla dimensione alchemico-esoterica che permeava la novella di Yeats. Non siamo comunque, nella narrazione, all'interno di un sogno (mancano inoltre le caratteristiche prattiane dell'*entrata nel sogno* che abbiamo esaminato nel capitolo precedente), ma in una realtà che subisce l'interferenza di una dimensione che potremmo definire fantastica, ossia in cui eventi impossibili (come

12 CRISTANTE, STEFANO, *Corto Maltese...*, cit., p. 121-122: “Nel sogno, evocato in più occasioni [...] riesce a Corto Maltese di lacerare ciò che è negato dal realismo modernista: il marinaio nel sonno si libera dai suoi ancoraggi diacronici e viaggia in più direzioni, offrendosi come interlocutore di santi e di guerrieri medievali, di eretici e di maghi. [...] Fino ad accostare a Corto Maltese figure che hanno interessato Pratt, portandolo a elaborare una sorta di contro-storia “ermetico-iniziatica” delle fonti narrative sul pianeta. Pratt scommette di continuo sulla capacità seduttiva del marinaio anche in presenza di personaggi grandi, complessi e leggendari. Nella modernità (attualità prattiana) Corto incontra Herman Hesse, nella sur-realtà onirica – portatrice di una sorta di postmodernismo magico prattiano – Corto incontra Jeanne of Arc e Judah di Iscariota [...]”.

13 PIERRE, MICHEL, *Corto Maltese memoires*, cit., p. 116.

sparire all'interno di una parete, divenendone parte integrante) possono avvenire.

Rimane che Klingsor è confinato all'interno del muro e chiede “a un Corto più incredulo e disincantato che mai”¹⁴ se è consapevole del fatto che dalla decorazione non potrà più tornare ad essere reale (“si rende conto che con la sua incredulità mi ha relegato nel mondo della fantasia e da qui non potrò più uscire?”). Che sia infatti colpa del “disincanto” di Corto messo in luce da Boris Battaglia o meno, Klingsor compie una metamorfosi e diventa un “cavaliere-mago, con la pesante spada e il bizzarro elmo dalle strane protuberanze sul capo[...]”¹⁵. Il modo in cui Pratt rappresenta il nuovo Klingsor è una citazione visiva del poeta Wolfram von Eschenbach, raffigurato nel *Codice Manesse*¹⁶, canzoniere della lirica tedesca. Sotto la pressione del marinaio che nega una delle molteplici identità racchiuse in lui (“Nemmeno fosse lei il signor Hesse”), Klingsor si oppone affermando di essere *anche* Hesse (splendida in questo caso la vignetta muta posta al centro della tavola, che testimonia la reazione del marinaio: il silenzio è percepibile *acusticamente*, segno della bravura tecnica e narrativa di Pratt). “Corto si immerge nel mondo del più insulso degli scrittori esoterici, Hermann Hesse, riconducendo il suo Klingsor da simbolo di verità inintelligibili (“le giuro che sto dicendo la verità”, ripete Klingsor a Corto) a ciò che veramente è: il protagonista di una novella”¹⁷.

14 BATTAGLIA, BORIS, *Corto...*, cit., p. 176.

15 CARBONI, ANTONIO, *Corto Maltese...*, cit., p. 102.

16 Si tratta dell'illustrazione al folio 149 verso; la pagina è consultabile al link <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0294> (consultato l'ultima volta il 10/03/2018).

17 BATTAGLIA, BORIS, *Corto...*, cit., p. 176.



Tavola da *Le Elvetiche – Rosa Alchemica*. Klingsor rivela a Corto la sua natura stratificata ed apparentemente contraddittoria a rigor di logica, il che porta ad un clima di surrealtà improvvisa nella narrazione.

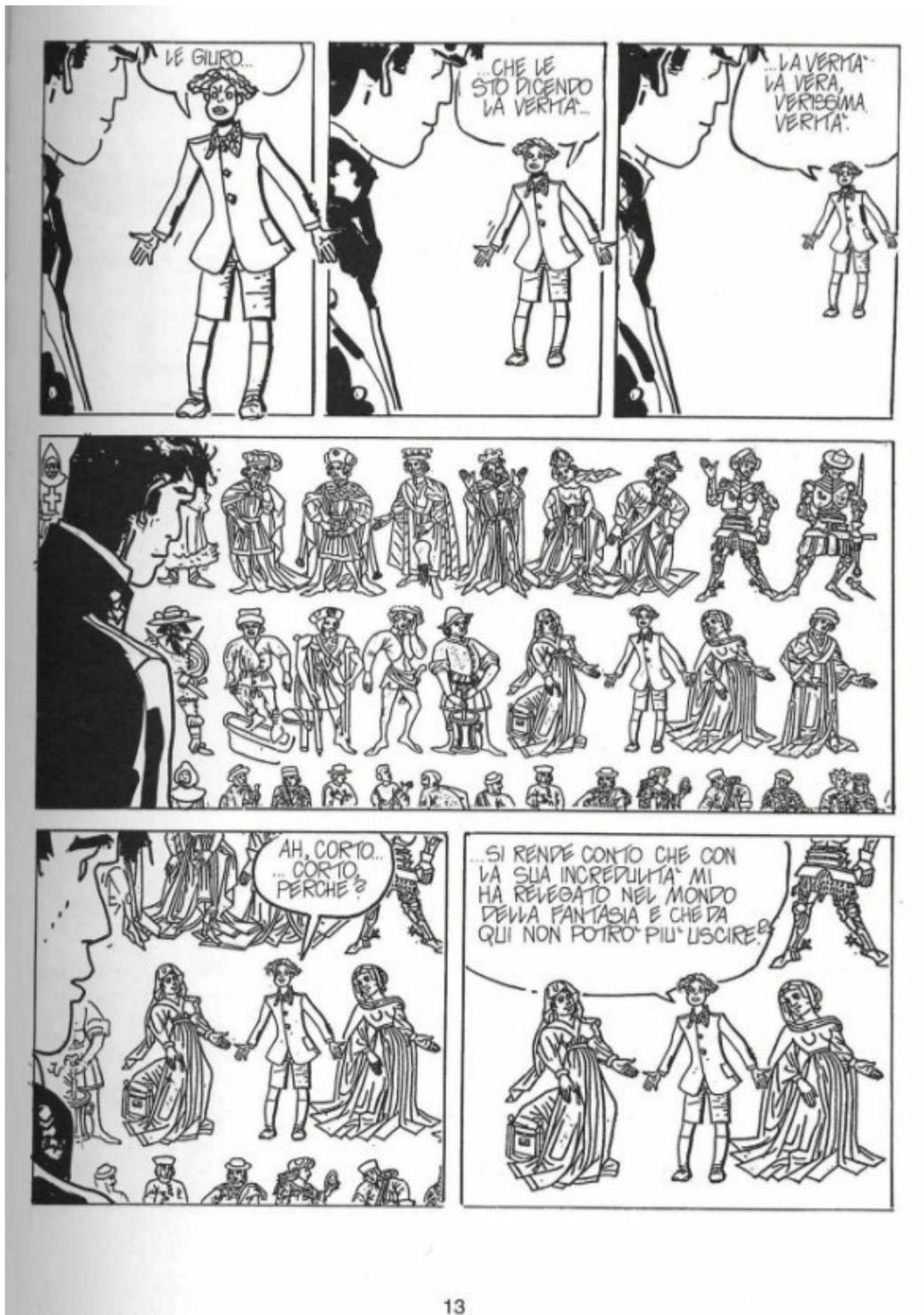


Tavola da *Le Elvetiche* – Rosa Alchemica. Lo sguardo implacabile di Corto rimpicciolisce Klingsor, che diventa parte integrante della decorazione parietale dal gusto medievaleggiante.

2.3. Klingsor ed il Graal

A scrivere il *Parzival*, poema in lingua altotedesca, fu Wolfram von Eschenbach (1170-1220 circa); è incentrato sulla ricerca del Graal. Il misterioso oggetto, vale la pena di ricordarlo, era nato però in un'opera precedente e di area francese, ossia *Perceval ou le conte du Graal* di Chrétien de Troyes (1130-1190 circa); qui il Graal compare come un vassoio, ossia identificandosi come oggetto di uso comune¹⁸; l'etimologia sembrerebbe indicare un vassoio per banchetti. Il *Perceval* di Chrétien de Troyes rimane incompiuto a causa della morte dell'autore; le vicende del protagonista, il giovane Perceval, rimangono senza una conclusione, e soprattutto ignoto rimane il valore reale che il poeta voleva affidare al *graal*. Nacquero così continuazioni del racconto nella letteratura francese e non (sia in prosa che in versi), in cui il tratto più caratteristico fu la progressiva trasformazione del Graal in oggetto supremo della ricerca che i cavalieri della corte di Artù sono chiamati a compiere.

Come sintetizza Andrew Rabin infatti “Although *Perceval* shares many of the features that have come to define the genre – including the journey through the wasteland, the characterization of the knight as only innocent, the crippled Fisher King, and the first undisputed appearance of the Grail itself – Chrétien does not exploit the Grail's potential as a source for Christian allegory that later authors will find so compelling. Within forty years, however, the anonymous author of the Old French *Queste del Saint Graal* (ca. 1215-1230) will transform Chrétien's romance into a spiritual allegory involving the whole of Arthur's Round Table and, by extension, all of Christendom”¹⁹. La svolta del Graal sta in questo cambiamento di importanza che viene

18 Si veda in merito ZAMBON, FRANCESCO, *Metamorfosi del Graal*, Roma, Carocci, 2012, pp.142-143: “Alla sua prima apparizione sulla scena letteraria, nel *Conte du Graal* di Chrétien de Troyes (scritto tra 1182 e 1183), il Graal è ancora un nome comune che designa un tipo particolare di piatto o di recipiente [...]”. e ancora: “per Gradalis o gradale si intende in francese una scodella (o coppa o piatto) larga e un poco profonda [...]”.

19 RABIN, ANDREW, *A Once and Future Dude: The Big Lebowski as Medieval Grail-Quest*, in AA.VV., *The Year's Work in Lebowski Studies*, a cura di Edward P. Comentale, Bloomington, Indiana University Press, 2009, p. 60. L'articolo è consultabile al link http://www.academia.edu/503472/A_Once_and_Future_Dude_The_Big_Lebowski_as_Medieval_Grail-Quest (consultato ultima volta il 12/04/2018).

via via acquisita dall'oggetto, che da vassoio diventa coppa, calice. Il denominatore comune alle varie forme sta nella doppia caratteristica di possedere virtù di guarigione e salvezza (spesso la Coppa dispensa un'ostia che diventa l'unico cibo di chi la riceve) ed avere un'origine divina o collegata agli eventi relativi alla Passione e Morte di Cristo. La natura che il Graal acquisisce è sicuramente cristiana (un'origine collegata direttamente alla figura del Cristo, che spiega le virtù straordinarie dell'oggetto), mentre la natura che Chrétien aveva delineato nel Perceval era legata a miti folklorici di area celtica²⁰, di stampo iniziatico: “già nel *Conte du Graal* di Chrétien de Troyes la sua *quête* si configurava come un rito iniziatico il cui compimento ha effetti sia sulla realtà (il regno del Re Pescatore) sia sull'iniziato (Perceval), e nei successivi romanzi francesi in prosa (e nelle versioni straniere, come il *Parzival*) questo elemento fu variamente ma costantemente valorizzato [...]”²¹.

Per tornare a Klingsor, è personaggio assente nel romanzo di Chrétien de Troyes; compare in Wolfram von Eschenbach come Clinschor, un mago malvagio. È il signore del castello di *Schastelmarveile* (“castello delle meraviglie”) e si oppone ai cavalieri in cerca del Graal, avendo fallito precedentemente nella ricerca lui stesso. È stato inoltre castrato per aver avuto una relazione con la moglie del “Re di Sicilia”, dopo essere stato scoperto dal legittimo marito. E proprio sotto la forma di mago tormentato dal fallimento nella *quête* della Sacra Coppa (che l'ha reso sterile) compare nel terzo autore che il Klingsor prattiano ricorda a Corto Maltese: Richard Wagner, che nel 1882²² rappresentò per la prima volta a Bayreuth la sua ultima fatica, il *Parsifal*. Una poderosa

20 Si veda ZAMBON, FRANCESCO, *Metamorfosi...*, cit., pp. 145-147: “L'intero episodio della visita di Perceval al castello del Re Pescatore svela il suo senso profondo se lo si accosta ai racconti irlandesi noti con il nome di *echtra*, «avventura», e in particolare con quello intitolato *Estasi profetica del fantasma* (anteriore al 1056). Malgrado alcune differenze superficiali, la sequenza narrativa e i personaggi che figurano nel racconto celtico – accoglienza nella dimora dell'Altro Mondo, incontro con il signore di quel mondo e con la fanciulla portatrice della Coppa o del Vaso, banchetto meraviglioso, domande che segnano la fase culminante dell'iniziazione – corrispondono puntualmente a quelli della visita di Parsifal al castello del Re Pescatore [...]”.

21 BURGIO, EUGENIO, *Graal occitano ed esoterico*, in *Intrecci di motivi e temi nel Medioevo germanico e romanzo*, Atti del Convegno (Napoli, 27-28 nov. 2007), a c. di S. Luogo et aliae, Napoli, Univ. ‘L'Orientale’, 2010, p. 40.

22 Utile la serie di tabelle riassuntive della lunga genesi e successivo sviluppo del *Parsifal* contenute in BARONE, ANTHONY EDWARD, *Richard Wagner's Parsifal and the Hermeneutics of late Style*, University of Microfilms International, 1996, pp. 370-378.

opera, definita dal compositore come un *Bühnenweihfestspiel* (letteralmente “azione scenica festiva di iniziazione”), dalla durata di quasi cinque ore e dai toni mistici. La ripresa delle vicende di Parsifal e della ricerca del Graal segnava un atto rivoluzionario per l'epoca del compositore tedesco: “dopo quattro secoli di silenzio il Graal e il suo eroe, Perceval [...] furono recuperati da Wagner nella rilettura *frei nach* del *Parzival* di Wolfram von Eschenbach²³, e riportati dal *Parsifal* all'ordine del giorno della Modernità; il dramma musicale trasformò una morta leggenda – probabilmente destinata a divenire “una curiosità per eruditi e il faticoso balocco di pochi specialisti” della nascente Filologia romanza – in materia immaginale viva per il medievalismo ottocentesco. La creazione wagneriana ha di fatto garantito all'intreccio una sorta di “doppia vita”: da una parte, e almeno nell'Ottocento e nel primo Novecento, alimentò la ricerca filologica ed erudita sulla sua storia testuale [...]; dall'altra ha irrobustito una “lettura parallela” – attiva, ancor oggi, e non sempre alternativa a quella scientifica – di impostazione esoterica, divenendone una delle *auctoritates* più citate. Tale lettura ha trasformato una materia in origine *esclusivamente* letteraria in un mito – un nucleo oscuro di significazione sapienziale [...]”²⁴.

Il personaggio di Klingsor, configurato come cavaliere ne *Le Elvetiche*, apre dunque alla tematica graaliana, e dunque alla ricerca dell'oggetto (vero motivo dei romanzi sorti per continuare il *Conte du Graal* di Chrétien de Troyes); questo motivo narrativo – la ricerca di un oggetto mitico – costituirà infatti il motivo fondamentale della seconda parte della trama del fumetto. Corto infatti esce da Casa Camuzzi e si reca alla pensione Morfeo²⁵, gestita da amici. Incontra qui Erica, figlia dei proprietari a cui il marinaio fa un regalo: un vestito color “rosa di Thuringia”, colore inesistente ma allusione sia a processi alchemici che – naturalmente – alla *Rosa* di Yeats²⁶. Il marinaio

23 È sicuro che Wagner lesse il *Parzival* di Wolfram von Eschenbach.

24 BURGIO, EUGENIO, *Perceval/Parsifal*, in *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, vol. V/2 *Percorsi. L'avventura dei personaggi*, a cura di Alessandro Cinquegrani, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 403-439.

25 Ovviamente Morfeo è il dio dei sogni nella mitologia greca; il nome non è casuale perché indizio del ruolo fondamentale del sogno nell'economia della narrazione della vicenda.

26 Si veda in merito PIERRE, MICHEL, *Corto Maltese memoires*, cit., p. 125: “La rosa alchemica évoque bien de choses, par exemple, la "rose de Thuringe", qui est un couleur que l'on donne à la rosa alchemica; quand on recherche la pierre philosophale, on réduit en poudre différentes substances et,

si reca nella sua stanza; qui inizia una seconda parte della vicenda, dominata dall'irreale e dal sogno.



Il poeta Wolfram von Eschenbach rappresentato nelle sue armi di cavaliere all'interno del Codice Manesse, folio 149verso²⁷. Notiamo subito come Pratt abbia citato “letteralmente” l'illustrazione, utilizzandola per il suo Klingsor in armatura. L'intreccio di fonti, come abbiamo esaminato, è vitale per la fantasia prattiana e gli intrecci delle vicende legate a Corto Maltese; qui il motivo di Klingsor viene legato all'aspetto di Wolfram von Eschenbach in forma di cavaliere così come prima era stato legato all'aspetto di un ragazzino svizzero, in onore alla novella di Hesse. Pratt insomma lega l'aspetto fisico di Klingsor ad elementi che appartengono ai loro “creatori”; un omaggio da parte del fumettaro veneziano a personaggi che aveva avuto modo di leggere e apprezzare.

après les avoir brûlées, on obtient une couleur rose rouge, appelée "Rose de Thuringe". Mais la pierre philosophale n'est pas simplement une pierre, cela symbolise une façon de penser, de chercher. la *rosa alchemica* est un clé de passage initiatique vers un ensemble ésotérique”.

27 L'immagine era già stata indicata come fonte del fumetto prattiana all'interno del volume PIERRE, MICHEL, *Corto Maltese memoires*, cit., p. 114, dove compariva con la didascalia “Un miniaturiste allemand du XIII siècle a représenté Klingsor, ses armes, son blason et son palefroi”. Il legame diretto con il codice Manesse non è però indicato esplicitamente.



Tavola da *Le Elvetiche – Rosa Alchemica*. Nella tavola riportata, si osservi la compiuta metamorfosi di Klingsor da ragazzino a cavaliere.

3. La *quête*

3.1. Il motivo della *quête* graaliana ne *Le Elvetiche* – Rosa Alchemica

Avviene a questo punto della narrazione un passaggio evidente tra realtà e sogno. Corto Maltese, alloggiato nella pensione Morfeo, attende il sonno steso nel suo letto leggendo il *Parzival* che ha preso in prestito dalla biblioteca di Hesse. Pratt raffigura il marinaio mentre legge; notiamo che la lunghezza del dorso del libro, di vignetta in vignetta, si fa via via eccessivamente lunga per il volume; le immagini precedenti l'avevano infatti mostrato come un formato che potremmo definire come in sedicesimo. Le vignette confermano al lettore, procedendo nella lettura, che le dimensioni del volume sono alterate: il libro diventa infatti più grande di Corto stesso; notiamo inoltre che la stanza della pensione è sparita, così come la spazialità (solo l'ombra del volume e di Corto danno un minimo di orientamento). Come abbiamo esaminato nel capitolo precedente, lo sparire di elementi spaziali con l'eccezione di un elemento di “transizione” (in questo caso il libro) ed il concentrarsi sulla figura umana (il libro cambia dimensioni mentre noi fissiamo il profilo del personaggio) sono i sintomi principali della tecnica utilizzata da Pratt per passare dalla realtà al piano del sogno, dell'esperienza onirica. A voler essere però precisi, viene inserito un piccolo “preludio”: Corto steso a letto apre il *Parzival* in una pagina che, con casualità sospetta, riporta la figura di Klingsor in vesti di cavaliere *à la* Codice Manesse. L'illustrazione parla al marinaio: è un invito a recarsi presso il “campo di girasoli” (dove effettivamente si troverà, una volta entrato nel sogno). I girasoli compaiono inoltre nella tappezzeria della stanza in cui è albergato Corto – segno che il suo è un sogno dovuto alle esperienze avute durante la giornata; gli elementi reali si ridispongono oniricamente.

Corto passa comunque per certo in una dimensione onirica: entra fisicamente in un libro, che diventa una porta: “en un instant et par la grâce d'un livre et celle du

sommeil qui est grand voleur de temps, Corto bascule dans un autre monde”²⁸. Il riferimento al “sommeil”, il sonno, vuole anche sottolineare come la vicenda possa essere solo un sogno: Corto si addormenterà solo dopo essere uscito dal libro, ma quando il giorno dopo incontra Erica, le confida di aver fatto un sogno ma non intende raccontarglielo. L'ambiguità dell'esperienza avuta da Corto rimane sospesa tra realtà e sogno. Pratt offre sempre al lettore attento indizi riguardanti le ricerche svolte: “Die Titelseite des Buches (im Buch) kennzeichnet die dargestellte Ausgabe als eine Handschrift aus dem Heidelberger Fundus - womit Pratt wie so oft die Fiktion um eine mögliche Realität erweitert. Tatsächlich befinden sich zwei Handschriften des *Parzival* in der Sammlung der Heidelberger Universitätsbibliothek, tragen aber diese Information nicht auf ihren Einbänden und waren auch zu keinem Zeitpunkt im Besitze von Hermann Hesse”²⁹. Nel fumetto l'intento è sfruttare sfruttare una congerie di elementi reali – o realistici – a vantaggio della fantasia prattiana, vero elemento alla guida della vicenda.

Il marinaio scivola dunque sotto gli occhi del lettore all'interno del *Parzival*; interno ed esterno anzi si confondono, in quanto un personaggio fittizio (che per il lettore è già all'*interno* di un libro) entra in un altro libro, creando così una *mise en abyme* che coinvolge il lettore: “das Buch – genauer: das Buch im Buch – gerinnt dabei zu einem zentralen Motiv von polyvalenter Funktion. Innerhalb des Erzählungskontextes verweist es den Leser auf die “Außenwelt”, das heißt, auf die Welt, in der sich der Leser bewegt und in der (zumindest theoretisch) das zitierte Buch auch real existieren könnte”³⁰. È possibile ritrovare una seconda *mise* poche tavole dopo, in un discorso pronunciato da Klingsor. Costui sembra infatti rivolgersi esplicitamente a un ipotetico lettore dell'opera; anche se non è una apostrofe diretta (sta infatti parlando al marinaio), l'inquadratura della vignetta presenta un primo piano sull'elmo del

28 PIERRE, MICHEL, *Corto Maltese memoires*, cit., pp. 114-116.

29 BARR, HELEN, *Corto Maltese besucht Hermann Hesse und verschwindet in einer Heidelberger Handschrift - Vom Leben mit und in Büchern*, in HOFFMANN, ANNETTE; MARTIN, FRANK; WOLF, GERHARD (a cura di), *BücherGänge: Miszellen zu Buchkunst, Leselust und Bibliotheksgeschichte; Hommage an Dieter Klein*, Heidelberg, 2006, pp. 211-217, p. 3.

30 *Ibidem*.

cavaliere, facendo sì che il lettore guardi in volto il cavaliere – creando così un legame diretto, per cui lo sguardo di Klingsor ha la possibilità di “sguardo in camera” (per usare un termine cinematografico; in inglese *camera-look*) il lettore stesso. “Eppure non mi sembra di sognare. Ma tutto quello che succede ha qualcosa di...si insomma incredibile, ma falso!” esclama Corto, e dietro alla sua *persona* si potrebbero identificare il lettore. La percezione del meccanismo “fiabesco” che sostiene la trama del fumetto può effettivamente svelare l'irrealtà e la falsità (perché non credere in questo caso significa condannare alla falsità) della narrazione.

Va notato infine che la *quête* di Corto Maltese si configura da subito secondo un doppio asse: onirico e libresco. Il contatto con la ricerca del Graal è reclusa in uno spazio separato dalla realtà: irreali in quanto sogno, ed irreali in quanto appartenenti ai libri.



Tavola da *Le Elvetiche* – Rosa Alchemica. Le vignette della tavola presentano fino all'ultima (che offre uno “sguardo in camera” da parte di Klingsor) un piano ravvicinato su Corto Maltese; il meccanismo del sogno si sta attivando all'interno della narrazione, attivandosi nella vignetta in cui Klingsor parla pur essendo una illustrazione all'interno del volume preso in prestito da Corto Maltese.



Tavola da *Le Elvetiche* – Rosa Alchemica. La tavola, immediatamente successiva alla precedente mostrata, presenta l'ingresso nella dimensione del sogno. E come abbiamo avuto modo di esaminare, la fluidità della narrazione non subisce modifiche.



Tavola da *Le Elvetiche* – *Rosa Alchemica*. Corto Maltese viene incaricato dallo spaventapasseri (che sembra un suo doppio mostruoso) di ricercare la Rosa Alchemica; il marinaio sembra non comprendere di che oggetto si tratta, e allora lo spaventapasseri si prodiga in una spiegazione che torna a toccare i temi cardine, per l'architettura della vicenda, dell'esoterismo e dell'alchimia.

3.2. Il “tenente Scarecrows”, paladino di Francia

Entrato nel “campo dei girasoli”, Corto fa la conoscenza di uno spaventapasseri parlante che è stato vestito con una divisa identica a quella con cui Pratt ha reso iconica la figura del suo marinaio³¹; osservando la fisionomia del fantoccio di paglia, è impossibile non riconoscere una somiglianza tra questi e Corto. Il dialogo tra due personaggi, di cui uno in forma umana e l'altro invece dotato di un aspetto ibrido, tra umano e naturale (vegetale nel nostro caso), ha una illustre tradizione nella letteratura classica ed italiana: l'episodio di Polidoro ed Enea (*Aeneis*, III) e l'episodio di Pier delle Vigne (*Inferno*, XIII), nonché l'incontro tra i paladini di Francia Ruggiero ed Astolfo (*Orlando Furioso*, VI). In particolare, merita concentrarsi su quest'ultimo antecedente letterario.

Ruggiero giunge a cavallo dell'Ippogrifo nelle Isole fortunate: meravigliato e deliziato dall'aspetto esotico del paesaggio, e già dimentico del volto di Bradamante che lo contemplava straziata allontanarsi dalla vallata dei Pirenei, esplora il luogo. Visto che l'Ippogrifo scalpita, affamato e stanco per il volo, il cavaliere decide di farlo riposare e brucare. Lo lega ad un mirto lì vicino: una voce lamentosa scuote la pianta, spaventa l'ippogrifo e prega Ruggiero di spostare altrove l'animale. Il mirto è Astolfo, trasformato in pianta dalla Maga Alcina e bloccato sull'isola. Ruggiero si dimostra pentito di aver inavvertitamente recato offesa alla pianta, e chiede di narrargli la sua storia. Astolfo racconta come è stato ammaliato da Alcina, ma quando la maga ha trovato un nuovo drudo da impalmare ha prontamente scartato l'amante precedente, riducendolo alla forma di un mirto. La pianta prega Ruggiero di non farsi ingannare come è successo a lei e anzi di andare da Logistilla, sorella di Alcina ma tanto virtuosa quanto l'altra vive nella dissolutezza. Ruggiero però sembra già attratto dall'idea di conoscere Alcina; saluta Astolfo e procede nell'esplorazione dell'isola.

Possiamo notare alcune somiglianze strutturali nell'incontro tra Corto e Scarecrow e l'episodio ariostesco. Lo spaventapasseri non si presenta come un defunto

31 Rimando a CANTONI, LAMBERTO, *Il dandy avventuroso...*, cit., pp. 70-72 per un'analisi dell'abbigliamento di Corto Maltese.

(come nei casi di Virgilio e Dante, in cui le piante parlanti sono spiriti di trapassati) ma come un vivente; addirittura, i due scoprono di aver frequentato lo stesso corso della Royal Navy Cutter Academy, la scuola di marina inglese, in due anni successivi; se Corto è nato nel 1887 ed ha al momento della vicenda una quarantina d'anni, anche Scarecrows deve averne altrettanti.

In ogni caso, a rinforzare i parallelismi tra Pratt ed Ariosto interviene il tema della *quête*: Astolfo infatti invia Ruggiero verso un nuovo compito (sconfiggere la maga Alcina), e così Scarecrows carica il marinaio della ricerca della Rosa Alchemica e “in più” quella del Santo Graal.

Anche la frase dello spaventapasseri “io sono arrivato qui per sbaglio” rimanda alla condizione di Astolfo, imprigionato da Alcina dopo essere giunto alle Isole Fortunate per caso³². Una seconda osservazione: questo primo episodio ci permette di individuare quale sia la peculiarità del paladino. Uomo ma bloccato nella forma di un mirto, si caratterizza per il suo essere al crocevia di due aspetti *reale* e *irreale*; confusi o amalgamati per gli altri personaggi dell'*Orlando Furioso*, sono per lui estremamente chiari. Lui sa che Alcina è falsa, sa che Ruggiero verrà traviato e che dovrebbe piuttosto andare da Logistilla; sa che Ruggiero fallirà in fin dei conti³³. Ma il suo stato di albero gli impedisce di fermare il paladino; solo quando Ruggiero scoprirà gli inganni di Alcina pregherà Melissa per far tornare Astolfo in forma umana³⁴. Scarecrows sa invece che Corto Maltese doveva entrare nel libro (lo si può dedurre dalla frase “ehi, ce ne ha

32 ARIOSTO, LUDOVICO, *Orlando Furioso* [d'ora in poi *OF*], a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 2015, VI, 33-35 (si indicheranno canto ed ottave invece che le pagine): Il nome mio fu Astolfo; e paladino/ Era di Francia, assai temuto in guerra;/ D'Orlando e di Rinaldo era cugino,/ La cui fama alcun termine non serra;/ E si spettava a me tutto il domino,/ Dopo il mio padre Oton, de l'Inghilterra./ Leggiadro e bel fui sì, che di me accesi/ Più d'una donna: e al fin me solo offesi.// Ritornando io da quelle isole estreme/ Che da Levante il mar Indico lava,/ Dopo Rinaldo ed alcun'altri insieme/ Meco fur chiusi in parte oscura e cava,/ Ed onde liberati le supreme/ Forze n'avean del cavallier di Brava;/ Vêr ponente io venia lungo la sabbia/ Che del settentrion sente la rabbia.// E come la via nostra e il duro e fello/ Destin ci trasse, uscimmo una matina/ Sopra la bella spiaggia, ove un castello/ Siede sul mar, de la possente Alcina./ Trovammo lei ch'uscita era di quello,/ E stava sola in ripa alla marina;/ E senza rete e senza amo traeva/ Tutti li pesci al lito, che volea//.

33 *OF*, VI, 53: Io te n'ho dato volentieri avviso;/ non ch'io mi creda che debbia giovarte:/ pur meglio fia che non vadi improvviso,/ e de' costumi suoi tu sappia parte;/ che forse, come è differente il viso, è differente ancor l'ingegno e l'arte./ Tu saprai forse riparare al danno,/ quel che saputo mill'altri non hanno.

34 *OF*, VIII, 16-18.

messo del tempo per arrivare”) e prendere il suo posto nella ricerca della Rosa e del Graal.

Scarecrows afferma inoltre che la sua *quête* della Rosa e della Coppa si è conclusa negativamente a causa dei “troppi enigmi per un povero profano come me, ma per lei sarà diverso”, tanto da dover inviare al suo posto un altro. Corto è investito dall'alto di un compito estremamente complesso; anche Astolfo verrà scelto tra tutti i paladini di Francia per la *quête* massima dell'*Orlando Furioso*, ossia il viaggio lunare che porta al recupero del senno di Orlando impazzito per amore. Astolfo inoltre giunge sulla Luna per curiosità³⁵, esplorandone gli spazi per appagare un desiderio di conoscenza nato dal caso. L'iperuranio si manifesta nel paesaggio cambiando la sostanza degli oggetti normali presenti come sulla Terra, rendendo i fiori pietre preziose; rubando strutture di caducità al tempo e rendendole cristalli eterni, il tempo stesso si annulla e cede il posto alle sfere planetarie, al cristallino che compone il cosmo aristotelico-tolemaico. Il tempo annullato consente inoltre l'intersecarsi di personaggi presenti e passati (come succede a Corto Maltese nella vicenda, in quanto il sogno non corrisponde nella sua durata al tempo del *reale*): ad Astolfo appare Giovanni Evangelista.³⁶ L'onorevole vegliardo spiegherà che quanto sta avvenendo è parte del disegno divino per restituire il senno ad Orlando, in quanto la sua punizione è terminata: l'”iniquo merto”³⁷ sta infatti nel suo essersi innamorato di una pagana³⁸. Si impone alla volontà di Astolfo una volontà divina, anzi una volontà che guida il paladino inconscio verso la meta lunare, ove gli verrà concesso di riportare il senno di Orlando racchiuso in un'ampolla³⁹.

Corto Maltese dunque è contemporaneamente la figura di Astolfo e non lo è: se assomiglia ad Astolfo, che riceve un incarico nonostante una natura di *flâneur*, atipica

35 *OF*, XXXIV, 48: Tanto è il *desir* che di veder lo 'ncalza,/ ch'al cielo aspira, e e la terra non stima.

36 *OF*, XXXIV, 54: Nel lucente vestibulo di quella/ felice casa un vecchio al duca occorre,/ che 'l manto ha rosso, e bianca la gonnella,/ che l'un può al latte, e l'altro al minio opporre./ I crini ha bianchi, e bianca la mascella/ di folta barba ch'al petto discorre;/ et è sì venerabile nel viso,/ ch'un degli eletti par del paradiso.

37 *OF*, XXXIV, 64.

38 *OF*, XXXIV, 43-67.

39 *OF*, XXXIV, 83-87.

tra i paladini⁴⁰, il marinaio è anche Ruggiero, ossia la figura che interagisce con Astolfo. È innegabile però che la caratteristica della pigrizia e della ritrosia all'avventura che non sia dovuta a un proprio volere accomunano le due figure: Corto Maltese (come abbiamo esaminato precedentemente) infatti è un uomo geloso della propria libertà, e anche del proprio *otium*: all'inizio della storia *Il segreto di Tristan Bantam* viene descritto mentre “si riposava tranquillamente sull'unica veranda della pensione Java a Paramarimbo (Guyana olandese)”⁴¹.

Ma la pigrizia si somma ad una curiosità – come quella che si rivela fatale per Astolfo, portandolo tra le braccia di Alcina e successivamente ad essere mutato in mirto – che diventa “un alibi per intromettersi, per interferire [...] Di certo si troverà coinvolto alla svelta in uno dei suoi soliti pasticci”⁴². Corto infatti si definisce nella storia *Leopardi* come “Uno-che-non-riesce-mai-a-starsene-per-i-fatti-suoi”; così anche Astolfo, che non appare come personaggio in possesso di una personale *quête*; il paladino inglese preferisce rimanere a parte, senza gettarsi a capofitto all'inseguimento delle proprie chimere; è un “disilluso” come Corto, ed entrambi infatti verranno inviati a compiere la ricerca più difficile delle rispettive storie.

40 Si veda in merito MARIO SANTORO, *Ariosto e il Rinascimento*, Liguori Editore, Napoli, 1989, in particolare le pp. 195-209: Nel quadro delle rilevanti trasformazioni, integrazioni e deformazioni che la materia cavalleresca assunse nei poemi franco-italiani, in base alle esigenze e ai gusti del nuovo pubblico al quale essi si rivolgevano, il personaggio di Estout è tra quelli che subirono via via profonde modificazioni, acquistando e sviluppando dei caratteri che andarono a comporre un tipo singolare di cavaliere, destinato a diventare largamente popolare: così egli appare bello, amabile, spiritoso, galante e soprattutto millantatore; contemporaneamente il nome Estous de Lengres si modifica in Estous l'anglais ed infine in Astolfo d'Inghilterra. [...] Questa trasformazione si deve soprattutto all'autore della *Entrée d'Espagne*, Niccolò da Padova, che reinventa il personaggio, facendolo burlone, motteggiatore, talvolta un po' vile, ma anche valoroso e prode. [...] In generale nel *Morgante* il personaggio di Astolfo perde alquanto di spicco: la distanza con gli altri paladini si attenua; la spacconeria, la galanteria, la facilità motteggiatrice diventano marginali; egli appare invece di solito sincero e generoso, pronto a difendere i paladini accusati dal solito traditore Gano, e generalmente non è privo di coraggio e di valore. [...] In qualche tratto riappare la spacconeria di Astolfo non disgiunta da viltà, secondo la tradizione franco-italiana. [...] Profondamente diversa, naturalmente nel quadro di una diversa poetica, la figura di Astolfo nell'*Innamorato*. [Nella sua presentazione vi si ritrovano i] più importanti caratteri tradizionali: la bellezza, la ricchezza, la cortesia, l'eleganza; ma non a caso il poeta dà subito risalto al carattere su cui essenzialmente costruisce il suo personaggio: la millanteria, che fa da contrasto con le modeste effettive possibilità guerriere del paladino”.

41 Si veda in merito anche BRUNORO, GIANNI, *Corto...*, cit., p. 40.

42 *Ivi*, p. 43.

3.3. Tre lettere ebraiche per un cavaliere tedesco

Corto Maltese dopo aver salutato Scarecrows incontra la Morte, che tenta di ucciderlo con la sua falce. Il marinaio è costretto a fuggire: “Devo trovare il modo di uscire da questo incubo”, “vorrei ritornare indietro alla pensione Morfeo”. Non sembra inoltre intenzionato a perseguire i compiti che i personaggi del sogno gli impongono, come la ricerca della *Rosa Alchemica*. Corto si imbatte in una serie di lettere ebraiche scritte su una parete: *Shin*, *Sadě*, *Hain*, che prontamente interpreta in espiazione, delusione, rovina. Quale il significato attribuibile alle tre?

Il concetto di espiazione contenuto nel significato della lettera *Shin* può essere messo in relazione alla storia radicata nel personaggio di Klingsor, come viene narrata dal cavaliere Gurnemanz ad uno scudiero nel *Parsifal* di Wagner:

“E però colui ne rimase escluso, del quale voi chiedete,
Klingsor, per quanta dura fatica se ne fosse data.
Di là nella valle egli aveva preso dimora;
oltre quella si stende lussureggiante paese di pagani:
ignoto m'è rimasto quel che abbia là peccato;
pur volle egli un giorno espiare, anzi farsi santo.
Impotente ad uccidere in se stesso il peccato,
su di sé portò sacrilega mano [...]”⁴³.

Così nel dramma wagneriano viene descritta l'auto-evirazione che Klingsor si infligge⁴⁴; punizione (ma anche scelta) che sancisce l'impossibilità per il cavaliere di arrivare al Graal, in quanto per esserne degni è necessario superare la tentazione (della carne), non privarsi della possibilità di essere messi alla prova. È infatti Parsifal a

43 WAGNER, RICHARD, *Parsifal, La Fenice prima dell'opera 2004-2005*, 6, Fondazione Teatro la Fenice di Venezia, 2005, pp. 72-73 (utilizza testo e traduzione di WAGNER, RICHARD, *Parsifal*, a cura di Giulio Manacorda, Firenze, Sansoni, 1922¹).

44 Si veda anche ZAMBON, FRANCESCO, *cit.*, p. 265: “[Klingsor] si è volontariamente evirato con la Lancia per ottenere la potenza magica [...]”

superare la prova, rifiutando volontariamente di non rimanere nelle braccia di Kundry, incarnazione di un eterno femminino conturbante ed in grado di dannare chi si unisca a lei. Ne *Le Elvetiche* Kundry viene definita “satanessa primordiale”, richiamando la figura di Lilith⁴⁵ e soprattutto un passo del *Parsifal*, in cui la *femme fatale* è definita proprio “Primordiale Satanessa, Rosa d'inferno” (*Urteufelin, Höllenrose*)⁴⁶.

La cosa interessante è che nel sogno di Corto – che è una ricerca del Graal – Kundry appare sì come “fata maledetta, un demonio”, ma assume le sembianze di Erica, la figlia dei proprietari della pensione Morfeo dove il marinaio sta avendo la sua esperienza onirica. Inoltre, la fata e le sue ancelle (probabilmente le fanciulle-fiore, *Blumenmädchen*, che abitano nel castello di Klingsor ed irretiscono i cavalieri, corrompendoli e privandoli così della possibilità di aver parte al Graal) sono rappresentate a testa in giù; un fatto curioso, che Kundry spiega dicendo “il mondo come lo si conosce non ci piaceva più e così abbiamo deciso di capovolgerlo”. O forse perché è il sogno di Corto che sta mettendo sotto sopra la realtà, attribuendo significati onirici a persone che conosce, per cui Erica può diventare una fata, ma il fatto che sia a testa in giù ricorda che si tratta solo di una fantasia.

Pratt unisce tratti di culture diverse (una ufficiale a cui affianca invece declinazioni personali): “mi è sempre risultato difficile se non impossibile limitarmi alle versioni ufficiali. Mi piace andare sempre più lontano, e fatalmente, così facendo, si scoprono altre versioni, che i depositari della verità ufficiale, del dogma stabilito, rifiutano come eresie. [...] Mi piace anche Lilith, che ha inventato la contestazione e che dovrebbe essere a pieno diritto la patrona delle femministe”⁴⁷. Ed in effetti Kundry nel fumetto rinfaccia a Klingsor “l'alcova della rosa” ed i “giochi d'amore”; il tono di amaro sconforto che permeava l'atmosfera wagneriana in Pratt si apre ad una più ironica velatura allusiva che viene appena sollevata, senza però cadere nell'erotico né tanto meno nell'esplicito.

45 Secondo versioni apocriefe della Bibbia, Lilith fu la prima donna creata, pari ad Adamo; non accettò di sottostare alla parte maschile, e fuggì via. È la capostipite dell'elemento femminile inquieto, incontrollabile.

46 WAGNER, RICHARD, *Parsifal...*, cit., p. 90.

47 PRATT, HUGO, *Il desiderio...*, cit., pp. 236-237.



Tavola da *Le Elvetiche* – *Rosa Alchemica*. Pratt dissacra sempre i testi ufficiali che trova; in questo caso, l'evirazione di Klingsor è imputata non tanto alla tentazione erotica di Kundry quanto alla volontà di Klingsor di rincorrere il Graal a qualunque prezzo.



Tavola da *Le Elvetiche – Rosa Alchemica*. Corto nel sogno mescola le figure di Kundry ed Erica (segno di un qualche desiderio represso del marinaio?).

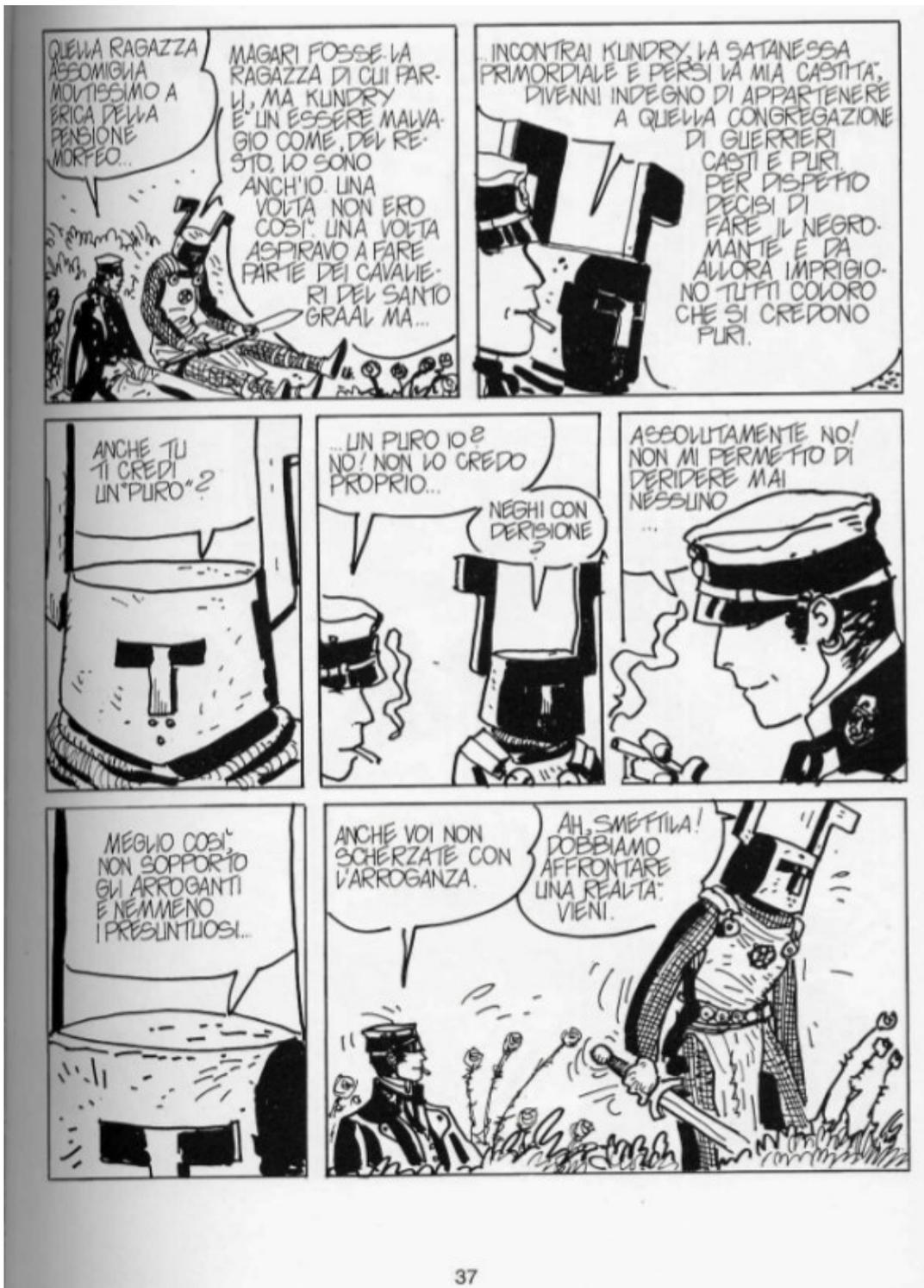


Tavola da *Le Elvetiche* – Rosa Alchemica. Nel dialogo tra Corto e Klingsor emerge la resistenza del cavaliere ad accettare punti di vista divergenti dai propri.

La seconda lettera è *Sadě*, ovvero “delusione”. La stessa che avvolge Klingsor, deluso per non aver conquistato il Graal. Ne *Le Elvetiche* inoltre il personaggio omonimo, mentre è ancora in forma di ragazzino in casa Camuzzi, è deluso a sua volta per non riuscire a convincere Corto della sua realtà: “le giuro...che sto dicendo la verità...la verità, la vera, verissima verità”. Ma quale verità può essere tale per il marinaio, interessato al viaggio e non a mettere radici in un credo piuttosto che in un altro?

“Neghi con derisione” rimprovera infatti Klingsor al marinaio: “negare” inteso come pericolo di perdita del senso originario, di smarrimento. Perdita che per il mito del Graal avvenne: “il 1187, con la disfatta della cavalleria franca ai Corni di Hattin e la successiva presa di Gerusalemme a opera di Saladino, è da considerarsi una data spartiacque; i risultati disastrosi della quarta e quinta Crociata [...] non poterono che confermare la sensazione di un declino irreversibile. Ai traumi della realtà il ciclo romanzesco del Graal, a partire dalla fine del secolo XII, contrappose il sogno di una cavalleria mistica, in diretta comunicazione con Dio e destinata a realizzarne sulla terra il disegno provvidenziale. Facendo di Giuseppe di Arimatea un cavaliere e trasformando Galaad in una sorta di Messia armato o di un Cristo-cavaliere, questi romanzi proiettano la “classe” cavalleresca in un orizzonte escatologico che non ha più alcun rapporto con la storia reale [...]”⁴⁸.

Insomma, l'oggetto divino per eccellenza rivela nella sua squisita fattura l'artigianato umano più scaltro; più che coppa o vassoio, esso è contenitore delle intenzioni storiche che vanno a riportarlo in vita nei vari secoli: “[Nel *Parsifal* di Wagner] il merito del compositore è d'aver anticipato di un secolo una sintesi di miti universali che fin'allora nessuno aveva pensato – e la pesante, forzosa curvatura imposta alla tradizione medievale [...]. Nel *Parsifal* si intravede pure un filo di natura “politica”. È noto che la mitopoiesi wagneriana fu il luogo in cui si trovò a convergere l'ansia identitaria della borghesia tedesca dopo la fallita rivoluzione del 1848; essa dava parola ai fondamenti mitici del Volk [...] e caricava la ricerca della sua scaturigine

48 ZAMBON, FRANCESCO, *Metamorfosi...*, cit., pp. 185-186.

medievale di un'istanza utopistica: nel Medioevo è la “figura” del compimento di un destino [...]”⁴⁹.

Questo ci porta alla terza lettera vista da Corto, *Hain*, “rovina”. Ossia il rischio che è intrinsecamente legato al tema del Graal, sin dal personaggio creato da Chrétien de Troyes nel suo *Perceval*. “È grazie a Chrétien de Troyes – affermò Pratt – che sono entrato nel mondo dei Cavalieri della Tavola Rotonda, che ho conosciuto Perceval, il mito del Santo Graal. Chrétien de Troyes è senza dubbio uno degli scrittori che mi ha fatto più sognare”⁵⁰. Ed è proprio nel *Conte du Graal* che il concetto di “rovina” e di fallimento legato alla ricerca dell'Oggetto si fa strada per la prima volta, come possiamo vedere da alcuni episodi della vicenda:

Il romanzo inizia presentandoci un *vaslet*, un giovane ragazzo che è stato cresciuto dalla madre, la Vedova della foresta guasta, che parte per la caccia in un mattino di primavera. Incontra qui dei cavalieri; il ragazzo rimane folgorato dalle armature, ed invece di rispondere alle domande degli uomini, fa loro mille domande sul loro aspetto; il ragazzo è letteralmente ignorante di qualsiasi aspetto del mondo esterno. Tornato a casa, racconta alla madre dell'incontro: la notizia getta la donna nella disperazione più nera. La famiglia del valletto è stata infatti distrutta a causa della cavalleria: padre e fratelli sono morti a causa dei loro impegni da cavalieri. Per questo la madre aveva tentato di nascondere il figlio, portandolo lontano dal mondo nella foresta. Il giovane vuole diventare cavaliere; incurante del dolore che causa alla madre, parte verso la corte di Re Artù. Incontra in una tenda una damigella, e convinto di seguire l'etichetta della buona educazione che ha ricevuto la costringe a baciarla, le ruba l'anello e mangia i pasticcini che erano destinati al legittimo *fiancé* della pulzella; poi riprende il suo cammino. Giunto alla corte di Artù, sconfigge il Cavaliere dalle Armi Vermiglie che assediava la corte con la sua sfida e ne ottiene le armi. Il valletto è dunque nominato cavaliere; tornato a vagare, incontra l'anziano cavaliere Gornemant che lo istruisce nei principi morali della cavalleria. Terminata anche questa preparazione, il valletto decide di tornare da sua madre; mentre viaggia, entra nel castello del Re Pescatore. Questi è un re ferito, tanto da non potersi muovere autonomamente. Il re accoglie il valletto e lo invita a cena. Durante il banchetto, nel salone entra una processione in cui gli oggetti che maggiormente attirano l'attenzione del giovane sono una lancia bianca dalla punta insanguinata e un *graal* che emana una forte luce. Gli oggetti entrano in una sala adiacente a quella del banchetto e ne escono poco dopo, passando così davanti al valletto. Questi vorrebbe chiedere il perché della processione e degli oggetti, ma a causa dei precetti che

49 BURGIO, EUGENIO, *Perceval/Parsifal*, cit., pp. 430-432.

50 PRATT, HUGO, *Il desiderio...*, cit., p. 203.

Gornemant gli ha insegnato, decide di stare zitto e di rimandare la domanda. Quando si sveglia il giorno dopo, scopre che il castello è vuoto; e non appena ne esce, addirittura sparisce. Ripresa la sua strada, incontra una damigella che piange su un cavaliere appena ucciso in duello. I due si parlano, e la fanciulla riconosce il valletto come suo cugino Perceval. Gli comunica che sua madre è morta a causa del dolore che lui le ha dato partendo per farsi cavaliere; non appena scopre inoltre che Perceval non ha posto le domande, si dispera ancora di più rivelandogli che il Re Pescatore è suo zio, e se avesse chiesto il significato di ciò che ha visto durante la cena, la malattia del Re sarebbe sparita e con lui tutto il regno sarebbe tornato alla normalità. Ma per colpa del silenzio di Perceval, tutto questo sembra perduto. Ritornato successivamente alla corte di Artù, appare una damigella mostruosa a cavallo di una mula, che maledice pubblicamente Perceval per le mancanze che ha collezionato fino a questo momento. Perceval decide allora di partire e di non cedere nella ricerca fino a che non scoprirà il significato degli oggetti che vide durante il banchetto nel castello del Re Pescatore.

Ossia, nel primo testo graaliano l'incapacità di Perceval di porre le giuste domande al momento opportuno genera una triplice⁵¹ conseguenza negativa:

- un fallimento a livello personale di Perceval, come cavaliere.
- un fallimento familiare, esemplificato nel dialogo con la cugina e soprattutto nella morte della madre; la scoperta delle proprie origini “aumenta” le colpe personali di Perceval, che si vede via via identificato come la causa non tanto dei mali che affliggono la famiglia, quanto una impossibilità di porvi rimedio.
- un fallimento “cosmico” riscontrabile nella maledizione che la fanciulla orribile scaglia su Perceval alla corte di Artù; “il rinfaccio di un errore lo costringe di nuovo alla *quête*”⁵².

Ma storia successiva del mito⁵³ conferma la progressiva sopravvivenza del Graal come oggetto, se non esplicitamente cristiano, almeno mistico; di qui il grado di

51 In merito ad una *triplicità* di fondo della natura della leggenda graaliana, ed in particolare in merito alla colpa ed al peccato di cui il cavaliere-protagonista si macchia, si veda PASTRE, JEAN-MARC, *Structures littéraires et tripartition fonctionnelle dans le Parzival de Wolfram von Eschenbach: La Quete du Graal*, S.I., Klincksieck, 1993, pp. 125-131.

52 PRATT, HUGO, *Il desiderio...*, cit., p. 417.

53 Rimando a ZAMBON, *Metamorfosi...*, cit., in particolare il cap. 6, *Il ciclo medievale del Graal*.

malleabilità che permise a Wagner di recuperare la coppa così *old-fashioned* e riempirla di filosofia schopenhaueriana e buddhista, senza che il sentimento principale – l'anelito spirituale per l'appunto – venisse intaccato. Il Graal è diventato via via recipiente del *geist* del tempo corrente. Anche secondo Rabin “for medieval authors, the Grail encoded a notion of desire as both escapist and totalizing. The Grail symbolizes a nexus between our lived-in world of representation and *difference* and another, divine world of stable, absolute signification. To achieve the Grail was to unify these two worlds and restore humanity's fallen, fragmented nature to a state of prelapsarian perfection”⁵⁴. Desiderio che può giungere fino alla consapevolezza che il processo di raggiungimento di uno stato pre-caduta non è realizzabile, e la ricerca è dunque destinata al fallimento – non essendoci possibilità di trovare effettivamente una soluzione.

Una impossibilità che non si trova solamente nelle parole di Rabin: la consapevolezza che la *quête* graaliana sia destinata a non trovare un esito appare anche in una delle ultime opere narrative di Italo Calvino, *Il Castello dei destini incrociati*. Nella seconda parte del libro, *La Taverna dei destini incrociati*, vengono narrate le storie di Faust e di Parsifal, ossia “due storie in cui si cerca e ci si perde”. La *quête* nel romanzo è lasciata in uno stato di eterna non-risoluzione: Parsifal infatti è “così occupato dal fatto d'essere al mondo che non gli viene mai in mente di far domande su ciò che vede”⁵⁵; inoltre, i due personaggi nel romanzo non stanno compiendo realmente le loro ricerche, ma stanno contemplando un mazzo di tarocchi eternamente cangianti su un tavolo della Taverna: “ogni volta che si chinano sulle carte la loro storia si legge in un altro modo, subisce correzioni varianti”⁵⁶.

Come nota Zambon in merito all'episodio, “nel *Castello dei destini incrociati* [...] il Graal è ormai divenuto esplicitamente il centro vuoto di quella ricerca di un Senso e di una Verità che costituisce la più profonda aspirazione dell'uomo e che Calvino rappresenta attraverso i due miti intrecciati di Faust e di Parsifal [...]. Quella di Faust, l'alchimista, è la ricerca della Natura perfetta e incorruttibile, fine della Grande

54 RABIN, ANDREW, *A Once and Future Dude...*, cit..

55 CALVINO, ITALO, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973, p. 96.

56 *Ivi*, p. 97.

Opera; quella di Perceval-Parzival-Parsifal, il cavaliere errante, è la ricerca della Legge morale assoluta. [...] Si tratta, per Calvino, di una ricerca interminabile e votata al fallimento”⁵⁷.

⁵⁷ ZAMBON, FRANCESCO, *Metamorfosi...*, cit., p. 353.

3.4. La *quête* e la prova

Il marinaio, giunto al castello ove è custodito il Graal, cammina con fare da equilibrista sul “*ponte della spada*” posto come unica entrata. Questo ponte è un motivo narrativo comparso nel romanzo di Chrétien de Troyes *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette*: un collegamento che è anche una spada, capace perciò di ferire (anche gravemente) chiunque lo attraversi. Nella narrazione di Chrétien, il cavaliere Lancillotto sarà costretto a superarlo a prezzo della sua incolumità fisica per dimostrare di voler salvare – in virtù del suo amore – la regina Ginevra. Ma nella ripresa compiuta da Pratt, Corto Maltese invece di sbucciarsi mani e piedi (non avendo inoltre nessuna Ginevra da salvare) si limita a superare la prova ruotando la spada ed attraversando il ponte senza fatica, anzi pronunciando un monologo in cui difende la sua libertà di azione: “non sono puro come quel Galaad, cavaliere senza macchia e né paura, perciò sono libero di interpretare il codice della cavalleria come mi conviene”.

Il meccanismo apparentemente giocoso ed irrisorio è un esempio di de-sacralizzazione del messaggio originario, una de-classificazione della gravidanza che l'episodio del “*ponte della spada*” aveva in una società cavalleresca: da prova di valore ad ostacolo. Il disincanto con cui Corto Maltese affronta la prova dimostra, per usare le parole di Boris Battaglia, che “la messa in crisi del discorso mitologico in Pratt è fondativa di tutta la sua opera”⁵⁸. Il medioevo che Pratt inserisce nella sua opera non è un'operazione perfettamente oggettiva, una ricostruzione storica (pur essendo costruita con attenzione per le fonti, per l'utilizzo consapevole di dati, tradizioni figurative etc.), ma casomai un rimodellamento che punta ad uno scopo soggettivo, all'interno di una ricerca personale: “Las páginas de prefacio histórico que, con la publicación de las aventuras de Corto en forma de álbum, empezaron a anteceder al relato, apuntan a un universo susceptible de ampliación. En efecto, la línea lábil que Pratt fue conquistando y el modelo de narradores como Jack London, Stevenson, Haggard y Burton se

58 BATTAGLIA, BORIS, *Corto...*, cit., p. 22.

ensambla con un efecto documental. Como si de antiguas fotografías o filmaciones se tratase, cada una de las aventuras posibilitaría ir acercándose, deteniéndose y examinando los hilos de la historia que la atraviesan”⁵⁹. L'espressione “susceptible de ampliación” indica proprio che il vero nucleo generatore è la mentalità dell'autore, una creatività (come abbiamo esaminato) sincretica ed informata, capace non solo di “rimasticare” il passato ma di rimetterlo in funzione come specchio del presente.

Tornando infatti al monologo di Corto sul “ponte della spada”, la valenza del discorso sta in equilibrio tra autore e personaggio così come Corto sta in equilibrio sul piatto della lama. Questo non si riduce a un fatto metaletterario, un trucco funambolico e meramente virtuosistico. È invece il nocciolo fondamentale, il problema latente che spinge *in primis* l'autore – che sfrutta l'*avatar* del suo personaggio per sondare terreni altrimenti impossibili (ad esempio “vivere” in un'epoca diversa dalla propria, con la possibilità di incontrare Herman Hesse e persino cavalieri medievali come Klingsor) – ad una ricerca personale, di cui il fumetto rappresenta una quintessenza condensata delle sue fatiche, ed il loro risultato. “Come sosteneva Umberto Eco qualche anno fa, Corto Maltese è la proiezione immaginaria di Hugo Pratt. A parte qualche sfumatura relativa all'altezza e alla magrezza, le fattezze del romantico gentiluomo di fortuna coincidono con quelle – più grevi, meno romantiche – del loro autore, in una relazione desiderante tipica degli *avatar*, ovvero di quelle figure dell'immaginario cinematografico che identifichiamo come scrittura incarnata del loro artefice”⁶⁰.

Il confine labile che nelle maglie dell'opera separa (o meglio, *non* separa) autore e personaggio ci permette di entrare nel nocciolo prattiano, la ricerca profonda che egli compì per tutta la vita: ricerca sul mito e sulle possibilità della narrazione che si strutturano ne *Le Elvetiche* attorno a una riflessione sul mito del Graal. “Il mito non

59 IRANZO, IVAN PINTOR, *El intervalo alucinatorio en las aventuras de Corto Maltés, de Hugo Pratt: la figuración de la palabra y la discontinuidad visual*, in «H-ermes. Journal of Communication», VI, 2015, p. 32. Il testo è consultabile integralmente online al link <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/h-ermes/issue/view/1336> (controllato l'ultima volta il 10/03/2018).

60 BRANCATO, SERGIO, *Il diradersi e il dissiparsi. Il rapporto di Pratt con il pubblico nella serialità-non seriale di Corto Maltese*, in AA.VV., «H-ermes. Journal of Communication», VI, 2015, p. 32. Il testo è consultabile integralmente online al link <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/h-ermes/issue/view/1336> (consultato l'ultima volta il 10/03/2018).

interessa a Pratt in quanto forma definita e particolare di pensiero (di carattere teologico, contrapposta alla ragione), quanto piuttosto quale struttura articolata di organizzazione della causalità”⁶¹. Casualità che avevano afflitto - o arricchito? - la biografia prattiana, sicuramente “stravagante”, gettando semi per ricerche che in età matura avrebbero trovato ramificazioni diverse – fumetto, insegnamento, esoterismo, viaggi in tutto il mondo. Ma il tutto avendo come fondamento un desiderio personale e primigenio, ben più profondo di qualunque misticismo gratuito: «Non ho più tempo per le ricerche esoteriche. E neppure per le pietre filosofali, né per le rivisitazioni teosofiche che incuriosirono la mia adolescenza. Desiderei averla [sc. la Rosa Alchemica] per uscire da questa ierofania...» afferma Corto. Neppure la possibilità di conquistare il Graal, la Rosa Alchemica, sembrano appagare il marinaio (ed il suo autore): il fascino che l'oggetto mitico (in particolare il Graal) era capace di esercitare ha ormai perso la sua carica. E da oggetto supremo diventa una scelta personale, una decisione interiore. “Del sueño ambientado en la Atlántida del pequeño Tristán Bantam en *Cita en Bahía* [...] hasta la alucinación de Corto Maltés en el álbum *Fábula de Venecia* [...], en la que el marino dialoga con una serie de caligrafías árabes, se constata la reiteración de un mismo fenómeno: una figura pasiva, casi siempre Corto, se adentra en un espacio visual y narrativo en el que la figuración se desvanece y se transforma de manera paulatina en una sucesión de trazos rítmicos y formas caligráficas. Ante las grafías árabes, como ante los hexagramas del Yijing, Corto Maltés afronta la descorporeización y la transformación de los signos gráficos en una mera pauta rítmica”⁶². Se noi sostituiamo *signos gráficos* con “miti”, e *pauta rítmica* con “curiosità”, possiamo finalmente svelare il meccanismo alla base del rapporto tra Pratt e mito.

A Pratt non interessa credere che il Graal sia una coppa, non importa assolutamente della “Verità” che il mito vuole veicolare: l'importante è il meccanismo a largo raggio che esso scatena, ossia un desiderio, una prospettiva di ricerca. Il meccanismo trova il suo ascendente più rappresentativo nel poemetto fondativo

61 BATTAGLIA, BORIS, *Corto...*, cit., p. 59.

62 IRANZO, IVAN PINTOR, *El intervalo...*, cit..

dell'identità occidentale moderna *The Waste Land* (*La terra desolata*) di T. S. Eliot (pubblicata nel 1922): nella quinta ed ultima sezione, intitolata *What the thunder said* (*Ciò che il tuono disse*), il mito del Graal irrompe nel tessuto poetico:

A woman drew her long black hair out tight
And fiddled whisper music on those strings
And bats with baby faces in the violet light
Whistled, and beat their wings
And crawled head downward down a blackened wall
And upside down in air were towers
Tolling reminiscent bells, that kept the hours
And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells.

In this decayed hole among the mountains
In the faint moonlight, the grass is singing
Over the tumbled graves, about the chapel
There is the empty chapel, only the wind's home.
It has no windows, and the door swings,
Dry bones can harm no one.
Only a cock stood on the rooftree
Co co rico co co rico
In a flash of lightning. Then a damp gust
Bringing rain⁶³

In questo frammento è presente una descrizione allucinata della cosiddetta Cappella Perigliosa nella quale viene custodito il Graal (apparsa però per la prima volta in un'opera relativamente tarda, *La morte Darthur* di Thomas Malory del 1485⁶⁴); essa è un luogo in cui i cavalieri riusciti ad arrivare così vicini al sacro oggetto vengono

63 ELIOT, THOMAS STEARNS, *La terra desolata. Quattro quartetti*, introduzione di Czeslaw Milosz, traduzione e cura di Angelo Tonelli, testo originale a fronte, Milano, Feltrinelli, 1995, pp. 58-60.

64 Si veda ELIOT, THOMAS STEARNS, *La terra desolata*, a cura di Alessandro Serpieri, Milano, Rizzoli, 2006¹, p. 14: “Con tutta probabilità Eliot ricavò le prime suggestioni della leggenda dalla lettura del classico *Morte Darthur* (1485) di Thomas Malory nonché dalla fortuna che il tema conobbe nell'Ottocento: basti ricordare qui il poema *The Holy Grail* di Alfred Tennyson. E non poté ignorare l'ultima grande opera di Wagner, il *Parsifal* (1882) [...]”.

sottoposti all'ultima prova, spesso una serie di visioni o fenomeni spaventosi (Eliot li evoca tramite l'immagine gotica e disturbante dei *bats with baby faces*, ossia dei “pipistrelli con volti di bambini”). L'avvicinarsi al Graal è messo in relazione da Eliot nel suo poemetto ad un tentativo proprio e personale (e, di riflesso, dell'intera civiltà europea) di ritrovare la fertilità⁶⁵, accomunandosi così con il personaggio di Amfortas, il cavaliere ferito in una zona genitale e la cui unica possibilità di guarigione è legata al Graal. Ma non appare alcuna conquista esplicita nel *Waste Land* – anche se l'immagine della pioggia che guizza nell'ultimo verso sopra riportato sembra alludere a un esito positivo della *quest* eliotiana.

Ma è ancor più significativo vedere come il mito del Graal venga opportunamente “sezionato” ed adattato ai fini del poemetto: non più oggetto sacro, legato al divino, ma rimando a una tematica pre-cristiana quale la fertilità (sia naturale che umana). Procedimento semantico che continua imperterrito nel Novecento fino ad essere proseguito anche da scrittori italiani quali Umberto Eco o Italo Calvino, nel quale in particolare “il Graal non è altro che il nucleo cavo del mondo, l'assenza intorno alla quale tutto si costruisce, il rettangolo vuoto al centro dei tarocchi; e così è anche nei romanzi di Eco, dove esso è il segreto inesistente che tutti si affannano a scoprire o l'oggetto puramente immaginario sul quale proiettano i loro desideri. È esattamente l'opposto di quella «origine delle grandi imprese» e di quelle ineffabili “meraviglie di tutte le meraviglie” che Galaad contempla in fondo al Santo Vaso al termine della *Queste del Saint Graal*”⁶⁶.

65 ELIOT, THOMAS STEARNS, *La terra desolata. Quattro quartetti*, cit., pp. 21-22: “Come il Re Pescatore nella leggenda del Graal, così il pensare dello scrivente si muove nell'incerto discrimine tra *luoghi dell'aridità* – la sterilità interiore della vita borghese e metropolitana (sez. II e III) – e *luoghi dell'acqua che rinnova* – la “morte per acqua”, immagine di trasformazione e identificazione con il flusso dell'energia cosmica (sez. IV) [...]. Questa tensione alla rinascita anima il poemetto, ”.

66 ZAMBON, FRANCESCO, *Metamorfosi...*, cit., p. 371.



Tavola da *Le Elvetiche* – *Rosa Alchemica*. Corto attraversa il ponte della spada, rifiutando di sottostare alla prova così come gli veniva imposta e cambiando invece le regole.



Tavola da *Le Elvetiche – Rosa Alchemica*. È da notare come Corto non nomini esplicitamente il Graal; rimane l'ambiguità – ed il marinaio è intanto ammesso a toccarlo e addirittura bere dalla coppa.



Tavola da *Le Elvetiche – Rosa Alchemica*. Corto conversa con la Rosa Alchemica.

Nella *quête* di Corto Maltese, la “sacra” coppa non è più elemento divino lasciato sulla terra per consentire all'uomo di ricordarsi del fine ultimo del cosmo, ma piuttosto “nucleo cavo del mondo”: cavità in cui facilmente possono essere annidati i significati più disparati e disperanti. Addirittura, può rimanere il vuoto, ossia lo svuotamento dei sovrassignificati; Corto non riconosce nella coppa il Graal: “Un calice incatenato...chissà quale arcana simbologia?” “Il calice è incatenato perché ce lo portano sempre via”. La risposta della coppa sfoggia una mordace causticità che rivela il vuoto latente di una tradizione mitologica che si è costruita su se stessa. “[...] la *Queste del Saint Graal* si caratterizza per una struttura del tutto insolita nella narrativa romanza del medioevo, e in particolare all'interno della grande summa arturiana del *Lancelot-Graal* in cui la include la maggior parte dei manoscritti: il racconto vi è infatti costantemente accompagnato – e per così dire, “raddoppiato” – da una glossa che ne traduce e “invera” le *semblances*, cioè le parvenze o le avventure, in una prospettiva di natura mistico-religiosa, costituita dalla ricerca dello stesso Santo Graal, dalla *Queste del Saint Graal*. Il Graal è, insomma, il referente ultimo verso il quale convergono tutte queste interpretazioni allegoriche [...]. i detentori del senso – gli interpreti – sono di solito gli eremiti disseminati negli angoli più solitari delle avventurose foreste; ma i suoi destinatari e i soli personaggi che possano veramente comprenderlo e realizzarlo sono i cavalieri, più precisamente i tre cavalieri eletti che fra tutti si dimostreranno capaci di portare a termine la ricerca del Graal: Bohort, Perceval e Galaad. Il contenuto ideologico del romanzo è intimamente legato a questa struttura formale: alla stratificazione di un livello letterale (la *semblance*, l'*aventure*) e di uno allegorico (la *senefiance*) corrisponde infatti nella *Queste* la distinzione fra cavalleria terrena (*chevalerie terriene*) e cavalleria celeste (*chevalerie celestiel*) [...]”⁶⁷.

Ecco che nel fumetto prattiano viene messa a nudo la pretenziosità di questo meccanismo, auto-apologetico, mettendolo invece a nudo tramite l'ironia: “se per caso incontri Sir Galaad, Sir Parsifal, Sir Gawain, Sir Lancilot, Sir Logrenhein, Sir Anafortas e Sir Tinturel...dì loro che ci portino i loro calici...ché ci hanno sparigliato il servizio”.

⁶⁷ *Ivi*, p. 219.

Insomma, non si tratta di una conquista ma di un furto di significato, consentito dal primo “vuoto” che la mancanza di una conclusione nel romanzo di Chrétien de Troyes ha generato. Come ha scritto in proposito Alex Micha, nel *Conte du Graal* “Perceval non è ancora il predestinato, come lo sarà Galaad nella *Queste du Saint-Graal*: il dono della spada che gli consegna il Re Pescatore sembra designarlo per una missione alta e imperscrutabile, senza dubbio più “terrena” che celeste [...]. Il carattere mistico del personaggio si svilupperà solo più tardi, presso i continuatori: guaritore, salvatore, Perceval evocherà a tratti la figura del Cristo. Non si saprà mai se questa ascesa fosse nelle intenzioni di Chrétien; per quanto conosciamo del poeta, io sono poco incline a crederlo”⁶⁸.

Il carattere mistico però è un comodo *passpartout* semantico e narrativo, che nei secoli è stato capace di obliterare il significato originario per far approdare il Graal a tutt'altra sponda. La ricerca prattiana scardina questo meccanismo vizioso capovolgendolo. I cavalieri non sono esempi di perfezione ispirata dall'alto ma “ladri” che “sparigliano il servizio”: un furto di senso originario (oltre che di oggetti domestici) mai affermato e per questo un vuoto vantaggioso. Ma Corto non sembra conoscere tutte le storie che sono nate avviluppando la Sacra Coppa; è in virtù della sua “beata ignoranza” che gli appare la Rosa Alchemica, dotata di parola: “io sono la rosa alchemica che vuole dire anche scienza dorata, filosofia maledetta, pietra filosofale, prostituzione magica, amore sacro e tante altre cose. Dipende da chi mi si avvicina e con quali intenzioni”. La *Rosa Alchemica* qui sembra essere, al pari del Graal, oggetto mutevole e “prismatico” non tanto per sua natura insita, quanto per effetto di coloro che vi si avvicinano: così il Graal, da piatto (etimologicamente parlando, un *gradalis*) diventa coppa, pietra, oggetto magico, mistico. Il tutto a seconda del secolo vigente: estasi cavalleresche nel medioevo, estasi buddhiste per Wagner, estasi occultistiche nel Novecento.

Pratt, come noi “moderni”, è ormai libero di osservare l'oggetto derivato dalla

68 CHRÉTIEN DE TROYES, *I romanzi cortesi*, a cura di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini, Milano, Mondadori 1983, p. XLV.

somma delle metamorfosi graaliane nel suo complesso. La venerazione e il rispetto che sostenevano la cultura di quel momento sono svaniti (almeno come intento principalmente religioso – ormai sono scopi anacronistici); rimane però un oggetto mitico contenente, *in nuce*, le motivazioni, i retroscena storici, letterari che noi moderni ricerchiamo avidamente. Ecco che noi “rompiamo” il Graal, senza temere di correre in empietà. Quale il vantaggio in questa operazione? Che il “vuoto” di cui parlava Calvino può essere paradossalmente salvezza: “il nocciolo del mondo è vuoto, il principio di ciò che si muove nell'universo è lo spazio del niente, attorno all'assenza si costruisce ciò che c'è [...]”⁶⁹ viene affermato da Parsifal nel *Castello dei destini incrociati*. La posizione epistemologica è estremizzata; ma dettata da necessità che lo stesso Calvino spiegò: “In quel punto [cioè l'episodio del Graal], nel quadro delle varie esemplificazioni del rapporto tra individuo e mondo esterno, io avevo bisogno di esemplificare un particolare tipo di rapporto: quello mistico, di comunione col tutto [...]”⁷⁰. Il “rapporto mistico” è inoltre una “rappresentazione in chiave negativa, antiwagneriana e razionalista”⁷¹: dunque anche nel *Castello*, come in Pratt, il mito del Graal viene ripresentato e rivitalizzato con l'atteggiamento critico della modernità, incapace di immedesimarsi del tutto con le ondate mistiche wagneriane.

Tornando al *Waste Land* inoltre, “l'incapacità di concepire lo spazio in forma religiosa ha, secondo Eliot, il suo equivalente nello sfacelo, nel caos e nei temi e rapporti percepiti tra gli uomini, espressi d'altronde dalla costruzione stessa del poema: una costruzione fatta di rovine, frantumi e frammenti. Dico questo per ricordare che Eliot non aderì ai fautori dell'arte per l'arte e che, contrariamente a Yeats, non veleggiava affatto verso una Bisanzio dalla forma perfetta e congelata. Eliot aspirava ad essere un poeta-interpretatore, talvolta anche un poeta satirico-cristiano”⁷². L'immagine di Yeats quale contemplatore di immagini “perfette e congelate” viene incrinata anche in Pratt, in quanto la mistica viene ne *Le Elvetiche* dirottata in un sogno dal quale Corto

69 ZAMBON, FRANCESCO, *Metamorfosi...*, cit., p. 354.

70 *Ivi*, p. 350.

71 *Ivi*, p. 351.

72 ELIOT, T. S., *La terra desolata. Quattro quartetti*, cit., p. 9.

stesso sembra volersi risvegliare, sembrando a disagio anzi in un universo onirico nel qual però entra volontariamente; entrando fisicamente nell'edizione del *Parzival* trovata nella biblioteca di Herman Hesse infatti Corto si incammina in un sogno di natura iniziatica, ma anche molto meno “alta” in alcuni punti⁷³.

⁷³ Si pensi all'incontro con King Kong; o al fatto che Kundry/Erica recita una poesia in dialetto veneziano.

4. Dopo la *quête*

4.1. Oltre il Graal

“Il calice è un vero bordello” esclama il Diavolo, che accusa Corto di aver bevuto dalla mistica coppa ottenendo l'*elixir* di eterna giovinezza. Infatti “Il Graal assicura [...] una eterna giovinezza”⁷⁴. Questo aspetto emerge proprio in Wolfram von Eschenbach; che sia per pagare omaggio al poeta che tanto ruolo ha nella vicenda o meno, rimane che il Graal di Corto Maltese è una stratificazione di oggetti letterari (e non solo) precedenti. “La fantasia magica del nuovo viaggio di Corto Maltese si organizza intorno ai cicli mistici del Graal, che fanno però da *summa arcana* al cui termine vi sono il Santo Calice e la Rosa Alchemica. Si tratta di un altro tassello sapienziale che spinge il marinaio/medium verso il superamento delle prove iniziatiche”⁷⁵. Il Graal prattiano, filtrato e studiato attraverso il *medium* del fumetto, è un oggetto davvero ambiguo, che “è e non è. Può essere redenzione e perdizione” - come la Coppa stessa afferma ne *Le Elvetiche*. Un oggetto dalla storia mitica talmente stratificata e rimaneggiata che verrà messa in dubbio la sua reale possibilità di esistere davvero – e infatti Corto, non va dimenticato, vive l'intera *quête* all'interno di un sogno, ossia in una dimensione diversa dalla realtà, collegata ad essa ma diversa.

In una frase pronunciata durante il processo fatto al marinaio e riferita al Graal, “arrivato in Occidente portato da Joseph d'Armathie” si riferisce ad una mutazione fondamentale del mito, ossia all'opera omonima di Robert de Boron, *Joseph d'Armathie*. “Qui il Graal [...] è per la prima volta identificato con un *veissel*, il vaso o la coppa, con cui Gesù celebrò il sacramento eucaristico durante l'Ultima Cena”⁷⁶. Corto Maltese dunque ripercorre anche la “storia delle storie” del Graal, i suoi tragitti letterari e narrativi, le diramazioni e le complessità, iniziando il suo percorso con versioni cronologicamente più concomitanti alla sua stessa epoca (Hesse, Wagner) e poi

74 ZAMBON, FRANCESCO, *Metamorfosi...*, cit., p. 232.

75 CRISTANTE, STEFANO, *Corto Maltese...*, cit., p. 112.

76 ZAMBON, FRANCESCO, *Metamorfosi...*, cit., p. 149 e *passim*.

ripercorrendo “a gambero” la strada compiuta dal mito, fino a von Eschenbach, Chrétien de Troyes e Robert de Boron.

Fino a che il Graal stesso (ovviamente in forma di coppa) non parla, sostenendo l’“innocenza” del marinaio nell’essersi permesso di bere dalla sacra reliquia. La “gentile semplicità” di Corto gli garantisce l’impunità, opposta alla “ampollosità che – hélas – [impera] nel mondo della cavalleria e del potere” che invece sembra contraddistinguere i cavalieri, “sparigliatori” di argenteria altrui. “È ben nota l’importanza che rivestono i miti nella nostra società e nel loro modo di alimentare continuamente l’immaginario. Nell’attualità del nostro tempo, sembra allora prevalere una sensazione, o meglio un sentimento, di nostalgia, una rievocazione del passato e di quegli elementi arcaici che hanno accompagnato il nostro quotidiano e, in una certa misura, ci hanno fatto sognare”⁷⁷. Stessa nostalgia che qui sembra invece animare il Graal: Klingsor, l’intera vicenda di *Rosa Alchemica* sembra sostenere sì una virtuosistica allegoria esoterica, ma alla fine sancisce un confine ormai invalicabile: il mito – nello specifico quello del Graal – è ormai percepibile come insieme di racconti. La materia di cui il mito è costituita è umana, un insieme narrativo che Pratt si permette di esaminare – e a tratti di mettere quasi in ridicolo, come nell’episodio di Klingsor che viene letteralmente “ridimensionato” da persona reale a immagine sulla parete. L’occhio indagatore di Corto non viene neppure affascinato dal sogno: le antiche prove iniziatiche sono superate tramite la sua *ratio* e non grazie al valore.

Da quanto sembra emergere, a noi “moderni” è possibile raccogliere informazioni, narrare i miti (lo fa Steiner per Corto ad un certo punto della vicenda, lo fa anche Klingsor); ma *rivivere* esattamente il mito sembra inaccessibile per l’uomo moderno, per la ragione che si è perso il nucleo originario (Klingsor ormai non ha più identità, si manifesta tentando di percorrere a ritroso la sua stessa metamorfosi, da personaggio appartenente ad Hesse a cavaliere presente in Wagner, fino ad apparire nel poema di von Eschenbach assumendo la forma di un disegno che rappresenta il suo

⁷⁷ LA ROCCA, FABIO, *L’immaginario pop: archetipologia delle forme del Re nascosto contemporaneo*, in «H-ermes. Journal of Communication», X, 2018, pp. 45-62; p. 47.

personaggio – un disegno che imita un disegno) e che forse non c'è neppure più bisogno di esso (Corto beve l'*elixir* di immortalità convinto che sia “acqua fresca di sorgente”).

Si potrebbe fare un'ulteriore osservazione: nella “ignoranza” che conduce Corto a bere dal Graal, potrebbe essere visto il tratto appartenente al *Parsifal* di Wagner, del “puro folle”⁷⁸ (*der reine tor*), ossia dell'innocenza con cui il giovane ottiene di essere l'Eletto. La sua totale *tabula rasa* nei confronti del Graal ne consente di divenire il campione. A voler fare una cattiveria, potremmo dire che è in virtù del *vuoto* interiore che Parsifal contiene – che può farsi contenitore del *vuoto* colmo di mito che è il Graal. E come Parsifal entra in scena accusato dai cavalieri di Monsalvat di aver ucciso un cigno sacro⁷⁹, così Corto è posto sotto processo. Entrambi alla fine verranno assolti, e diventeranno inoltre “eletti” in grado di giungere ad un contatto diretto e personale con il Graal.

78 Si veda in merito WAGNER, RICHARD, *Parsifal...*, cit., p. 67. il motivo del “puro folle” viene pronunciato nel corso del primo atto come desiderio/profezia da Amfortas.

79 *Ivi*, p. 76.



Tavola da *Le Elvetiche* – Rosa Alchemica. Corto è accusato di aver bevuto dal Graal; il marinaio non sembra essere consapevole della sua azione.



Tavola da *Le Elvetiche* – Rosa Alchemica. Klingsor difende Corto.



Tavola da *Le Elvetiche* – Rosa Alchemica. Il calice difende Corto dall'accusa di essere stato toccato da quest'ultimo motivando l'avvenuto contatto in virtù delle qualità morali di Corto.

4.2. Fuori dal Graal?

Corto, assolto dal tribunale infernale, riceve da Klingsor un anello; esce poi nuovamente dal libro-porta e si addormenta definitivamente. Nella tavola che presenta l'uscita dal sogno, possiamo notare una specularità rispetto all'entrata: vediamo prima il libro, successivamente il viso di Corto che fa capolino (le dimensioni sono ancora una volta molto superiori al normale); ma nella vignetta successiva è nella stessa posizione in cui si era trovato prima che l'immagine di Klingsor gli parlasse, invitandolo nel sogno. Possiamo qui contemplare due possibilità:

1. Corto esce dal sogno, si sveste e si ristende a leggere (dunque tra vignetta e vignetta esiste una *ellissi* di narrazione);
2. Corto ha sonnecchiato, ed il cambio di vignetta in cui si ritrova a letto e senza berretto e giacca, e con in mano un libro le cui dimensioni sono nella norma è il momento in cui il dormiveglia si è interrotto, riportandolo dal piano del sogno alla realtà.

Comunque sia, il giorno dopo Corto viene svegliato da Erica che gli porta un caffè; il marinaio le rivela di aver fatto un sogno durante la notte, ma non lo racconterà alla ragazza. Anche la ragazza ha fatto un sogno, che non racconterà al marinaio. Se consideriamo che durante la *quête* il personaggio di Kundry aveva le fattezze di Erica, vuol forse dire che il sogno è stato un'esperienza onirica condivisa? L'ambiguità volontaria del fumetto prattiano non permette di dare risposta definitiva a questa domanda.

Un'ultima ambiguità riguarda un oggetto che compare proprio alla fine della narrazione, suggellandone la natura surreale; l'anello di Klingsor. Al momento dell'uscita dal sogno, Corto non sembra esserne in possesso; ma gli viene consegnato dal professor Steiner, in quanto un signore gliel'ha consegnato precedentemente, durante

la mattina, pregandolo di consegnare l'oggetto a Corto. Questo anello suggella simbolicamente la “dimostrazione dell'avvenuto passaggio tra sogno e realtà [...]”. Un ennesimo oggetto simbolico, l'anello regalato a Corto da messer Klingsor, capace di resistere alla barriera del sonno e di ripresentarsi nella vita “reale” del marinaio”⁸⁰. Corto però afferma di non ricordarne il significato esatto.

Quale, in definitiva, il rapporto di Corto Maltese rispetto al mito del Graal? La ricomparsa dell'anello sembra indicare che un fondo di realtà nel sogno esiste: nel nucleo del mito una ragione effettiva continua a permanere – difendendo anzi la sua necessità ammonendo a non essere confinato nel semplice “irreale”, come l'anello di Klingsor riesce a fare. Il “vuoto” individuato da Calvino, se considerato nella sua pura essenza di negazione incontrovertibile, rischia di far collassare anche ciò che vi sta attorno: di qui la necessità che le varie epoche hanno sentito nel rivestire questa lacerazione centrale con materiale mitico e narrativo sempre diverso. Il Graal è un tentativo umano che tenta di opporsi alla caducità umana, ma l'esito – come testimoniano più versioni del mito, soprattutto moderne, come nel *Waste Land* – sembra destinato ad un esito negativo, non risolutivo: “Yet for all its salvific promise, the medieval Grail-quest is always already doomed to failure. Even Galahad, the most virtuous of the Grail knights, fails to translate the divine vessel into the world of men. At the conclusion of both the *Queste* and Malory's revision, a mysterious hand appears and carries the Grail up to Heaven, to the end that no man since has ever dared say that he saw the Holy Grail”⁸¹.

Corto Maltese evita questo fallimento: la sua *quête* si conclude positivamente perché non intende togliere il Graal dal luogo dove si trova, ossia un dormiveglia, una zona a metà tra reale e sognato. Il mito è apprezzato nella sua natura di possibile evasione, di occasione di arricchimento ma *non* di alternativa al reale, né tantomeno come sua necessità (è casomai il contrario: il mito accoglie elementi del reale, riutilizzandoli, come i girasoli che da tappezzeria della stanza diventano prima scena del

80 CRISTANTE, STEFANO, *Corto Maltese...*, cit., p. 112.

81 RABIN, ANDREW, *A Once and Future...*, cit., p. 61.

sogno, espandendosi nella forma di un intero campo). È casomai il mito a volersi inserire nelle maglie della realtà tramite il segno dell'anello; ma forse questo è possibile solamente per un personaggio come Corto, sospeso anch'egli tra reale e fantasia, tra storia e fiaba.



Tavola da *Le Elvetiche* – Rosa Alchemica. Corto si risveglia dal sogno, per riaddormentarsi (questa volta fino al mattino) poco dopo. Notare la vignetta ripetuta in cui Klingsor “guarda in camera”; ci troviamo nel punto di vista di Corto, che ha appena augurato buonanotte al cavaliere; l’immagine però non gli risponde. Nella ripetizione è rappresentata l’attesa del marinaio di una risposta che rimane muta.



Tavola da *Le Elvetiche – Rosa Alchemica*. L'anello di Klingsor, che riappare nelle mani di Steiner riporta la narrazione nel clima di *sur-realtà* che ne aveva caratterizzato l'inizio, in un perfetto parallelismo di equilibrio formale.

CONCLUSIONI

1. *Graal* ↔ Wagner?

La fisionomia assunta dal mito del Graal ne *Le Elvetiche* – *Rosa Alchemica* conferma l'importanza che l'operazione wagneriana di “resurrezione” ha acquisito quale punto di riferimento per la costruzione di eventuali riprese *post* Bayreuth: il personaggio di Klingsor nell'opera prattiana si ammanta di fattezze medievali grazie alla citazione visiva del codice Manesse, ma recita una parte i cui toni melanconici e languidi derivano molto dal personaggio andato in scena, assieme alle altre creazioni wagneriane, nel 1882. Ed anche il Graal stesso viene presentato come una coppa, quand'invece nel *Conte du Graal* esso era un vassoio, o una pietra nel *Parzival* di von Eschenbach¹; e così la ricerca del Graal diventa perno principale della narrazione, quando nel *Conte* il vero motivo – almeno da quanto è stato compiuto del romanzo – era la formazione completa di un cavaliere, ed una ricerca sul senso stesso della cavalleria.

Il *Parsifal* di Wagner non solo sposta l'asse del mito incentrandolo quasi esclusivamente sulla religione ed un sentimento mistico che già i primi ascoltatori e critici percepirono in tutta la sua opprimente densità², ma procede ad una manipolazione del materiale preesistente³ che consente al compositore tedesco di inserire all'interno del mito medievale propri interrogativi, quali “una riflessione sui rapporti tra arte e contenuti religiosi che si sedimentò nelle pagine di un saggio [...], premessa teorica al [*Parsifal*]: *Religion und Kunst* (1880-1881)”⁴. L'ultima opera wagneriana consisteva

1 Si veda in merito anche **Appendice 2**.

2 Si veda in merito alla dimensione religiosa ed insieme *décadente* dell'opera BURGIO, EUGENIO, *Perceval/Parsifal...*, cit., pp. 408-409.

3 *Ivi*, p. 427.

4 *Ivi*, p. 428; si veda in merito anche ZAMBON, FRANCESCO, *Metamorfosi...*, cit., p. 266: “Wagner definì il suo dramma un *Bühnenweihfestspiel*, cioè alla lettera una “azione scenica solenne di iniziazione”; questa formula si comprende nel quadro del rapporto fra arte e sacro che egli delineò nel saggio *Religion und Kunst* del 1880, vera premessa teorica al *Parsifal*”.

però nel profondo in una “mitopoiesi”⁵; “non era solo [...] la musica di Wagner che interessava e affascinava, quanto i suoi testi, il suo pensiero, i suoi simboli”⁶. Il *Parsifal* diventa così una vera e propria ri-costruzione capace di accogliere in sé “cristianesimo e religioni orientali, medievalismo ed esotismo, iniziazione e arte, perfino veganismo e non violenza; [...] conteneva tutti gli ingredienti di cui si sarebbe nutrito il moderno mito del Graal”⁷. Un prodotto individuale, realizzato in un arco di tempo lungo e profondamente meditato; un “Graal personale” che riuscì ad imporsi nella sua epoca ed a mantenere una forza dirompente che tutt’oggi dura.

A sancire però uno scarto rispetto alla ripresa di Wagner sta l’ironia di Pratt; uno strumento non di dileggio ma di lucida analisi – attraverso la messa in dubbio di un’autorevolezza assoluta – dell’oggetto letterario e culturale giunto fino alle mani di noi moderni. Se già l’operazione wagneriana tradiva la sua natura forzatamente estatica, scatenando in Europa una “generale infatuazione [in cui il] sublime era quasi inseparabile dal ridicolo”⁸, è indubbio che, passata l’iniziale ondata di ammirazione di fine secolo, e passando attraverso le due Guerre Mondiali, per i moderni la forzosità di alcune scelte wagneriane svela il loro lato ridicolo e risibile – e Pratt difatti osserva il mito con ottica disincantata, incatenando il Graal all’interno del castello della Rosa alchemica ne *Le Elvetiche* non in virtù di simbolismi arcani ma per esigenze pratiche: già altri cavalieri “senza macchia e senza paura” hanno “sparigliato il servizio”, si lamenta la Sacra Coppa. Le corrispondenze tra ciò che dovrebbe essere e ciò che invece è effettivamente non esistono più *a priori*, ma si rivelano liquide e transeunti – per cui anche i paladini della Cristianità si trasformano in ladri di argenteria.

Il Graal però continua ad esercitare un fascino costante: come ha notato Isabelle Cain, di fronte a questo successo “comment peut-on parler du Graal de nos jours, alors que de siècles nous séparent du Moyen Age? N’y a-t-il pas incompatibilité entre le mythe, qui appartient à un passé archaïque, et nos perspectives?”⁹. In questo saggio, è

5 BURGIO, EUGENIO, *Perceval/Parsifal...*, cit., p. 429.

6 ZAMBON, FRANCESCO, *Metamorfosi...*, cit., p. 271.

7 *Ivi*, p. 270.

8 *Ivi*, p. 271.

9 CAIN, ISABELLE, *Le Graal aujourd’hui: pour une typologie des Œuvres*, in AA. VV., *Colloque de*

proposta un'alternativa: opere che si muovevano all'interno del mondo arturiano ed opere che invece si affrancavano da questo limite. Entrambe le possibilità vengono poi esemplificate attraverso diverse modalità di ripresa (poetica, parodica, fantastica etc.). Seguendo questo tipo di analisi, il lavoro compiuto da Pratt si colloca sicuramente all'*esterno* di una prospettiva arturiana: il mito del Graal convive non con cavalieri medievali ma con un personaggio “moderno”, Corto Maltese. Inoltre, la *modalità* di ripresa è a metà tra l'onirico ed il parodico. Ma non senza rinunciare alla serietà di una ricerca che dura da almeno otto secoli: se la *quête* di Corto avviene interamente all'interno di un sogno, e con l'alba ed il risveglio il marinaio sembra convinto a confinare l'esperienza avuta come una fantasia notturna, che non vale neppure la pena di raccontare ad Erica, la ri-comparsa dell'anello di Klingsor sembra avvertire Corto che i confini della ricerca sono meno definiti, e dunque meno disposti ad essere confinati nella semplice avventura onirica.

2. Graal ≠ segreto

L'esperienza de *Le Elvetiche* – *Rosa alchemica* rimane dunque aperta nel suo finale; il segno conclusivo dell'anello di Klingsor e la partenza di Corto Maltese, che sembra abbandonare la *quête* graaliana a Montagnola per dirigersi altrove, lasciando il Graal lì dov'era all'inizio della narrazione – in un sogno, nella fantasia di chi, come Corto, sappia ancora rincorrere le chimere. Da questo punto di vista, il contatto con il Graal non porta, come avviene sin dall'opera di Robert de Boron¹⁰, ad una conoscenza superiore, esoterica ed iniziatica, in quanto non viene svelata alcuna verità; Corto riparte da Casa Camuzzi rimirando l'anello con espressione sorpresa ed interrogativa. Oltre la Sacra Coppa non si svela un punto d'arrivo, ma un punto di passaggio¹¹. E la *quête* di una notte può essere così “conclusa” ed abbandonata a favore di un viaggio in compagnia di una affascinante pittrice russa.

Questa conclusione da “nulla di fatto” si ritrova anche nell'ultima avventura di Corto Maltese, *Mū*; Corto entra in un “labirinto armonico”, un luogo sotterraneo cui accede involontariamente mentre si trova in un tempio maya sperduto. Il dato interessante è che l'avventura sembrerebbe essere interamente un prodotto allucinatorio dovuto all'inalazione di funghi allucinogeni: Corto infatti si reca sull'isola dopo aver subito l'effetto del fumo, e se l'entrata al “labirinto armonico” è il tempio maya, mirabilmente è nello stesso tempio che Corto si ritrova, una volta uscito dal labirinto. Come ne *Le Elvetiche*, l'esperienza rimane sospesa tra sogno e realtà, tra visione e concreto; e se in Casa Camuzzi la decorazione parietale in cui Klingsor si lamenta per essere diventato una mera immagine sparisce non appena Steiner entra nella stanza, in *Mū* è l'intera isola ad esplodere a causa di una eruzione vulcanica dopo che Corto la abbandona.

10 Si veda in merito ZAMBON, FRANCESCO, *Metamorfosi...*, cit., p. 150 sgg.: “la novità decisiva del *Joseph* sta nel fare il protagonista il primo custode del Graal e il depositario di un insegnamento segreto di Gesù Cristo [...]”.

11 Si veda l'**Appendice 3** per la concezione geometrica sottostante a *Le Elvetiche*, capace di dimostrare di per sé come il Graal rappresenti un momento di passaggio e non quello d'arrivo.

In un paio di momenti della narrazione di quest'ultima opera inoltre viene evocato il filo di Arianna, l'oggetto mitico che consentì all'eroe Teseo di uscire dal labirinto dopo aver sopraffatto il Minotauro rinchiuso al suo interno; Corto lamenta invece la mancanza dell'oggetto, che gli consentirebbe di trovare un'uscita dal “labirinto armonico”, o per lo meno di ritrovare l'amica Soledad, rapita dagli Indios, senza doversi più sottoporre alle prove disseminate all'interno dei sotterranei dell'isola. Il tono di Corto però non sembra del tutto serio, ma piuttosto divertito; come viene notato nel volume *De l'autre côté de Corto*, “à son lecteur perdu dans ce labyrinthe de labyrinthes, il me semble que Hugo Pratt donne pourtant un fil d'Ariane: l'ironie. Tel Corto Maltese décontenancé par un champignon plus phallique que magique, le lecteur est embarqué dans une aventure qui non est seulement plus onirique que réaliste, mais aussi plus ironique qu'onirique. Et il n'est pas surprenant que beaucoup de lecteurs du Corto Maltese période «Pif»¹² aient rejeté *Mū*: cet épisode joue avec ses personnages, qui deviennent caricaturaux”¹³. Ritorna dunque l'elemento costitutivo del fumetto prattiano dell'ironia, ancora una volta con la funzione di “desacralizzare” i modelli cui Pratt si rifà: se nel mito greco originario il filo di Arianna era il mezzo magico¹⁴ capace di garantire a Teseo di ritrovare l'uscita dal labirinto dopo aver sconfitto il Minotauro, Corto non ne ha bisogno perché non ha nessun mostro da sconfiggere, e dunque non ha l'impellenza di tornare indietro; l'unica fretta che dimostra è casomai quella per ritrovare

12 «Pif» era una rivista di fumetti fondata nel 1969; ha ospitato numerosi fumetti classici di avventura, come *Le Grêlé 7/13*, *Les Pionniers de l'Espérance*, *Nasidine Hodja* per nominarne solo alcuni; anche la produzione di Pratt entrò a far parte della rivista. È chiaro che un fumetto “sperimentale” come *Mū* si distaccava dal prodotto che la rivista offriva d'abitudine.

13 PRATT, HUGO; PETITFAUX, DOMINIQUE, *De l'autre côté de Corto*, cit., p. 149.

14 Si segnala lo qui lo studio di OISTEANU, ANDREI, *Il labirinto. Un mostro architettonico*, in ID., *Il diluvio il drago e il labirinto: studi di magia e mitologia europea comparata*, a cura di Dan O. Cefruga e Maria Bulei, Verona, Edizioni Fiorini, 2008, p. 200: “il gomito è un paradigma del labirinto e viceversa, entrambe essendo rappresentazioni simboliche del Caos. Ciò risulta più chiaro se proviamo ad immaginare di percorrere in entrambi i sensi il filo di un gomito. Il viaggiatore immaginario che si avventurasse nel “ventre” del gomito, dovrebbe affrontare le medesime insormontabili difficoltà delle vittime “divorate” dal Labirinto di Cnosso [...]. diversamente dal Labirinto architettonico però, il gomito è un “labirinto” che si può “sciogliere”, disfare. Risiede qui il suo ruolo di “arma” da utilizzare contro il Labirinto cretese. Nel suo disfarsi, il filo segna la strada giusta tra un'infinità di strade possibili. Il filo (il gomito disfatto) diventa in questo modo il Logos e la Legge instaurati in uno spazio senza logica e senza leggi. Di conseguenza, un sistema caotico al quale viene imposta la Legge diventa *Kosmos* (Universo ordinato)”.

Soledad – il “labirinto armonico” è dunque un luogo che non nasconde un pericolo, ma un tesoro (la ragazza) – ossia si rammarica per non avere un filo che conduca dentro al labirinto, una bussola per il suo centro e non un mezzo per uscirne, allontanandosene.

Ma la mancanza di una Arianna – che come narra il mito, aiuta Teseo perché innamorata di lui – è anche sintomo del futuro esito negativo della *quête* di Corto: se Teseo penetra volontariamente all'interno del labirinto, affronta il Minotauro e ne esce vittorioso, il marinaio non entra nel Labirinto armonico di sua spontaneo volontà (vi è costretto insieme a Rasputin quando il pavimento del tempio maya si spalanca sotto i loro piedi); le “prove iniziatiche” le fallisce (non riesce ad uccidere il cocodrillo che li attacca; non riesce a difendersi dagli uomini scorpione né gli uomini-ragno; non sconfigge la propria ombra, solo per fare alcuni esempi del percorso di Corto all'interno del “labirinto armonico”). È casomai Arianna a salvare Teseo: è l'aviatrice Tracy Eberhard, verso la fine delle vicende all'interno del labirinto armonico, a creare lo stratagemma con cui sconfiggere gli uomini-ragno (realizza una mongolfiera raffigurante un volto nel telone; nell'ascesa del pallone¹⁵ proclama agli uomini-ragno di essere il dio Kukul Khan, e che la dipartita – un modo per Tracy e Tristan Bantam di tornare al mondo di sopra ed uscire dal labirinto – rappresenta lo scontento del dio per il loro comportamento; in questo modo gli uomini-ragno, convinti di aver perduto il favore del dio, si rivoltano contro il loro capo uccidendolo, cessando le ostilità nei confronti delle Amazzoni).

In questa continua “imperfezione” delle avventure di Corto si può delineare un percorso di “anti-iniziazione”; lasciando il marinaio – ed il lettore – privi di una vera rivelazione ed anzi progettando finali aperti, Pratt gioca con le aspettative provenienti dalla narrazione ed i suoi contenuti. Non è però solamente un gioco: è l'ironia, la leggerezza con cui Corto riesce ad uscire ogni volta dalle più bizzarre avventure; è attraverso la placida sicurezza con cui Corto fallisce, riuscendo però a giungere sino al

15 Tracy, nella fuga tramite mongolfiera, richiama anche la modalità con cui Dedalo riuscì a scappare dal labirinto (ossia tramite la costruzione di ali di cera che applicò a se stesso ed al figlio Icaro) dopo che vi fu rinchiuso da Minosse – ennesima prova del *divertissement* con cui Pratt rileggeva le fonti letterarie all'interno dei suoi fumetti.

Graal e ad uscire dal “labirinto armonico” che Pratt nasconde la chiave di volta. Uscito dal sogno de *Le Elvetiche*, Corto riparte subito verso Zurigo; in seguito all'esplosione dell'isola in *Mū*, il marinaio ha già in mente di dirigersi verso altri luoghi. Arricchito, paradossalmente, degli esiti apparentemente “imperfetti” della sua eterna *quête*.

3. *Graal* = *quête*

Uno dei dati più interessanti è la modalità di partecipazione alla *quête* da parte di Corto ne *Le Elvetiche*: il marinaio, al contrario dei cavalieri arturiani, si ritrova di malavoglia ad essere destinato alla ricerca del Graal; riesce a portare a termine la *quête* superando le prove grazie alle proprie conoscenze ed alle proprie abilità, e non per merito di una investitura divina; decide, una volta trovato il Calice, di lasciarlo lì, senza curarsi di conservarlo o diventarne guardiano, come invece la tradizione dei testi graaliani sembra suggerire¹⁶ (chi è degno di raggiungere il Graal raramente è disposto ad allontanarsene; è un oggetto che potremmo definire fortemente *centripeto*). Corto inoltre utilizza a suo vantaggio il Graal, bevendo da esso ed ottenendo l'*elixir* di eterna giovinezza. Tutti questi tratti vanno a delineare quella che potrebbe essere una anti-*quête*. Non è più il Graal a dare la direzione alle avventure dei cavalieri, come era accaduto a Perceval nel *Conte* (costretto dalla sua colpa a ritrovare il castello del Re Pescatore per poter porre in una seconda, salvifica visita le domande che aveva taciuto la prima notte presso la corte del Re). È Klingsor ne *Le Elvetiche* che giunge invece ad invitare Corto Maltese all'interno di un sogno, comparando su una pagina del libro che il marinaio sta leggendo prima di addormentarsi, e portarlo nella *quête*: forse un estremo tentativo di convincere Corto della realtà del mito, quando poco prima nella narrazione lo scetticismo del marinaio aveva confinato Klingsor all'interno di una parete, causandone la metamorfosi da persona reale a mera decorazione.

Se inoltre Italo Calvino, nel romanzo *Il castello dei destini incrociati* (1973), aveva conseguito uno “svuotamento radicale del mito del Graal”¹⁷, trasformandolo in un “centro o principio vuoto, un nulla postulato come perno”¹⁸, Pratt non arriva a tale negazione: il Graal rimane oggetto rappresentante di un mondo “altro”, in grado di

16 Si veda in merito il volume ZAMBON, FRANCESCO, *Il Graal: i testi che hanno fondato la leggenda*, a cura di Marianonia Liborio, Milano, Mondadori, 2005. si veda anche le tabelle contenute nella **Appendice 2**.

17 *Ivi*, p. 363.

18 *Ibidem*.

donare persino eterna giovinezza a chi se ne disseta. Ed anche all'interno del *Waste Land*, nel momento in cui nel poemetto appare la tematica del Graal, “la Cappella Vuota è la Cappella del Periglio, che riserbava al cavaliere del Graal le ultime, più dure prove; e si è osservato che la 'prova' più dura di tutto il poema Eliot l'affronta proprio qui, con la tentazione dello svuotamento [...] di ogni esperienza religiosa, di ogni mito, della perdita di significato del sacro in un mondo completamente laicizzato”¹⁹. La paura del moderno sembra essere non più quella di non trovare l'Oggetto, ma di scoprire che al suo interno non è contenuto nulla.

Il maestro veneziano non cerca invece di stabilire, nelle *Elvetiche* come in nessun'altra sua opera, la sostanza di cui il Graal sia composto, esprimendosi così su una possibile *quidditas* che sia in grado di confermare anche quella del cosmo strutturato intorno ad esso; al fumettaro sembra interessare invece la possibilità insita al percorrere la *quête* e quali siano le potenzialità che ne possono scaturire, anche inavvertitamente o senza premeditazione (Corto si trova coinvolto nella *quête* per puro caso, ma riesce comunque a raggiungere la Sacra Coppa).

Il monologo che Corto pronuncia sul “ponte della spada” è emblematico: di fronte alla minaccia di non poter passare se non si è un affiliato di una setta che “abbia influito nella storia. Quella vera”, il marinaio afferma di essere già stato parte di sette segrete ed iniziatiche e che “non ho più tempo per le ricerche”. Il che non significa che Corto non sia disposto ad apprendere: significa invece non voler sottostare ad un percorso che non sia individuale. L'apparente dissacrazione delle “prove iniziatiche” che dovrebbero sbarrare la strada tra Corto ed il Graal (il ponte della spada, che viene superato ruotando la spada; il muro di fuoco, che viene superato affermando che il fuoco è un simbolo e quindi non brucia; la danza con gli scheletri viene superata in quanto Corto sa danzare un ballo popolare e gli scheletri, impressionati dalla grazia del marinaio-ballerino, gli permettono di avanzare) sono affrontate senza mettere in difficoltà il marinaio; Corto affronta la prova con una “naturalezza” che deriva dal fatto che è lui a decidere la sua *quête* – ed anche le regole con cui essa si svolge – e non il

19 ELIOT, THOMAS STEARNS, *La terra desolata. Quattro quartetti...*, cit., p. 77.

contrario.

In questa “naturalizza” un po' sorniona ma anche seria, e soprattutto nel ruolo centrale del singolo in merito al rapporto con il mito, Pratt sembra dimostrarci che è ancora possibile immergersi all'interno di miti che giungono da secoli e secoli prima di noi, uscendone arricchiti – addirittura, resi immortali dall'*elixir* di eterna giovinezza. In questo desiderio trova un suo punto di massima significatività la vicenda de *Le Elvetiche* – *Rosa alchemica*. Un desiderio che in Pratt non teme di mettere insieme, in un caleidoscopio visivo e letterario, il poema medievale, la mistica wagneriana, King Kong, Herman Hesse, Tamara de Lempicka. Il mito sembra vivere solamente se riesce a collegarsi alla modernità: “il Medioevo è molto lontano; vicino, è il borghese del XIX secolo”²⁰ affermava Furio Jesi. Ma la *conditio sine qua non* di una modernità come redini attraverso cui imbrigliare e condurre il mito era stata prospettata anche da Calvino, con cui Jesi stesso era d'accordo in merito alla rapporto tra mito ed individuo moderno per cui “ognuno [...] elabora immagini e rappresentazioni risemantizzandole in concetti e agiti personali”²¹. Calvino con il suo Graal “vuoto”, Eliot con il suo Graal in cerca di rinascita, Pratt con il suo Graal incatenato ad una fonte; ognuna di queste personalità del Novecento conferma quanto affermato da Manera, ossia che ognuno rielabora il mito, plasmandolo ed adattandolo alle proprie intenzioni – nonché al particolare messaggio che vuole veicolare attraverso l'uso del mito.

Qualora ciò avvenga con successo, come nel caso di Wagner con il *Parsifal*, anche il morto – il mito – può risorgere, come un corpo entro cui il sangue riprenda a scorrere: “questi materiali mitologici [...] non erano vivi, ma [...] ora [...] immersi nell'ardore della cerca, avrebbero assunto il colore bello, appetitoso della vita”²². Ed anche la Sacra Coppa rimane vitale finché vi siano cavalieri, marinai, fumettari, e perfetti sconosciuti seduti nella platea di fronte al palcoscenico di Bayreuth, disposti a

20 JESI, FURIO, *Materiali mitologici: mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, Einaudi, 1979, p. 181.

21 LEGHISSA, GIOVANNI; MANERA, ENRICO (a cura di), *Filosofie del mito nel Novecento*, Roma, Carocci, 2015, p. 235. Si veda l'intero, ottimo capitolo dedicato a Furio Jesi ed i “materiali mitologici”.

22 *Ibid.*.

prendersi l'impegno anche solo di una serata (di una notte, nel caso di Corto) per iniziare una nuova *quête* e mantenere vivo il fascino e la necessità del mito. Come ha affermato il poeta Yves Bonnefoy, “la *quête* de ce que le Graal veut dire [...] n'est jamais terminée”²³.

23 BONNEFOY, YVES, *Le Graal sans la légende*, Paris, Galilée, 2013, p. 76. In merito alla posizione del poeta francese si veda LANDI, MICHELA, *Le Graal sans la légende: de Baudelaire à Yves Bonnefoy*, in AA. VV., *Le Graal: genèse, évolution et avenir d'un mythe. Actes du colloque*, Maison de la culture d'Amiens, Volume 57, Presses du Centre d'Études médiévales de Picardie, 2014, pp. 218-231.

APPENDICI

APPENDICE 1.

Il Ciclo di Corto Maltese: elementi utili alla ricostruzione della biografia del personaggio.

1. Elementi biografici interni al ciclo di storie incentrate su Corto maltese

Tabella 1. Cronologia delle opere e vicende editoriali

Di ogni opera si segnala la prima pubblicazione a livello mondiale (M) e a livello italiano (I). I numeri tra parentesi indicano, quando possibile, mese ed anno di edizione (es. 6-12/45 = sei dicembre 1945). La classificazione delle opere è cronologica; l'anno di riferimento è quello dell'edizione a livello mondiale.

1967	<i>La ballata del mare salato</i>	Disegni e sceneggiatura di Pratt. Storia lunga. M: Su "Stg Kirk", dal n. 4 (10/67) al n. 15 (9/68) e dal n. 17 (11/68) al n. 20 (2/69). I: nell'albo <i>La Ballata del mare salato</i> (Albatros, 1977) versione a colori di Mariolina Pasqualini; su Corto Maltese, dal n. 21 (6/85) al n. 29 (2/86), versione a colori di Patrizia Zanotti.
1970	<i>Suite Caribeana e Mare d'oro</i>	Disegni e sceneggiatura di Pratt. Parte di una serie di 21 storie brevi (una trentina circa di tavole ciascuna), prodotte in un arco di tempo ristretto e continuo (1970-73). In origine ideate per essere più o meno autonome; in seguito raggruppate a formare 4 serie intitolate <i>Suite Caribeana e Mare d'oro</i> (episodi 1-6), <i>Corto Maltese: "sempre un po' più in là"</i> (7-11), <i>Le Celtiche</i> (12-17) e <i>Le Etiopiche</i> (18-21).
	1. <i>Il segreto di Tristam Bantam</i>	M: in Francia su "Pif" (Vaillant), n. 58/1926 (3-4/70) con il titolo <i>Tristan Bantam</i> , in bianco e nero I: su "Corto Maltese", n. 1 (10/83), versione a colori di Patrizia

		Zanotti.
	2. <i>Appuntamento a Bahia</i>	M: in Francia su "Pif", n. 59/1297 (10-4/70), versione in bianco e nero. I: su "Corto Maltese", n. 2 (11/83), versione a colori.
	3. <i>Samba con tiro fisso</i>	M: in Francia su "Pif", n. 66/1304 (29-5/70), versione in bianco e nero (l'episodio era stato presentato con il titolo <i>Os Cangaceiros</i>). I: su "Corto Maltese", n. 4 (1/84), versione a colori.
	4. <i>Un'Aquila nella giungla</i>	M: in Francia su "Pif", n. 75/1313 (31-7/70), versione in bianco e nero (l'episodio era stato presentato con il titolo <i>L'Aigle dans la Jungle</i>). I: su "Corto Maltese", n. 5 (2/84), versione a colori.
	5. <i>...E ripareremo dei gentiluomini di fortuna</i>	M: in Francia su "Pif", n. 82/1320 (18-9/70), versione in bianco e nero. I: su "Corto Maltese", n. 6 (3/84), versione a colori.
	6. <i>Per colpa di un gabbiano</i>	M: in Francia su "Pif", n. 89/1327 (18-9/70), versione in bianco e nero. I: su <i>Corto Maltese</i> , n. 7 (4/84), versione a colori.
1970	<i>Corto Maltese: "sempre un po' più in là"</i>	
	7. <i>Teste e Funghi</i>	M: in Francia su "Pif", n. 96/1334 (25-11/70), versione in bianco e nero (l'episodio era stato presentato con il titolo <i>Têtes et Champignons</i>). I: su "Corto Maltese", n. 8 (5/84), versione a colori.
1971	8. <i>La conga delle Banane</i>	M: in Francia su "Pif", n. 103/1341 (12-2/71), versione in bianco e nero (l'episodio era stato annunciato con il titolo <i>En vérité ce fut une affaire de bananes</i>). I: su "Corto Maltese", n. 9 (6/84), versione a colori.
	09. <i>Vudù per il presidente</i>	M: in Francia su "Pif", n. 108/1346 (18-3/71), versione in bianco e nero (l'episodio era stato presentato con il titolo <i>Une étrange affaire</i>). I: su "Corto Maltese", n. 10 (7/84), versione a colori.
	10. <i>La laguna dei bei sogni</i>	M: in Francia su "Pif", n. 117/1355 (20-5/71), versione in bianco e nero. I: su "Corto Maltese", n. 13 (10/84), versione a colori.

	11. <i>Nonni e fiabe</i>	M: in Francia su "Pif", n. 142/1362 (8-7/71), versione in bianco e nero. I: su <i>Corto Maltese</i> , n. 14 (11/84), versione a colori.
	<i>Le Celtiche</i>	
	12. <i>L'angelo alla finestra d'oriente</i>	M: in Francia su "Pif", n. 135/1373 (23-9/71), versione in bianco e nero. I: su "Corto Maltese", n. 15 (12/84), versione a colori.
	13. <i>Sotto la bandiera dell'oro</i>	M: in Francia su "Pif", n. 143/1381 (18-11/71), versione in bianco e nero. I: su "Corto Maltese", n. 16 (1/85), versione a colori.
1972	14. <i>Concerto in O minore per arpa e nitroglicerina</i>	M: in Francia su "Pif", n. 151/1389 (6-1/72), versione in bianco e nero. I: su "Corto Maltese", n. 17 (2/85), versione a colori.
	15. <i>Sogno di un mattino di Mezzo inverno</i>	M: in Francia su "Pif", n. 161/1399 (23-3/72), versione in bianco e nero. I: su "Corto Maltese", n. 18 (3/85), versione a colori.
	16. <i>Côte de nuits e Rose di Piaccardia</i>	M: in Francia su "Pif", n. 172/1410 (8-6/72), versione in bianco e nero. I: su "Corto Maltese", n. 19 (4/85), versione a colori.
	17. <i>Burlesca e no tra Zudycoote e Bray-Dunes</i>	M: in Francia su "Pif", n. 179/1417 (27-7/72), versione in bianco e nero. I: su "Corto Maltese", n. 20 (5/85), versione a colori.
	<i>Le Etiopiche</i>	
	18. <i>Nel nome di Allah misericordioso e compassionevole</i>	M: in Francia su "Pif", n. 183/1421 (31-8/72), versione in bianco e nero (l'episodio era stato presentato con il titolo <i>Au nom d'Allah, Le Très Misericordieux, Le Compatissant</i>). I: su "Corto Maltese", n. 32 (5/86), versione a colori.
	19. <i>L'ultimo colpo</i>	M: in Francia su "Pif", n. 194/1432 (16-11/72), versione in bianco e nero (l'episodio era stato presentato con il titolo <i>Le dernier coup</i>). I: su "Corto Maltese", n. 33 (6/86), versione a colori.
1973	20. <i>Di altri Romei e altre Giuliette</i>	M: in Francia su "Pif", n. 204/1442 (22-1/73), versione in bianco e nero. I: su "Corto Maltese", n. 34 (7/86), versione a colori.
	21. <i>Leopardi</i>	M: in Francia su "Pif", n. 217/1455 (25-4/73), versione in bianco e

		<p>nero (l'episodio era stato presentato con il titolo <i>Rufji Kamarad – Les Hommes-Léopards</i>).</p> <p>I: su “Corto Maltese”, n. 35 (8/86), versione a colori.</p>
1974	<i>Corte Sconta detta Arcana</i>	<p>Disegni di Pratt (assistito da Guido Fuga), sceneggiatura di Pratt.</p> <p>Storia lunga.</p> <p>M: su “Linus” (Milano Libri), n. 1, dal n. 3 al n. 7 del 1977, versione in bianco e nero.</p> <p>I: albo <i>Corte Sconta detta Arcana</i> (Milano Libri, 1977, 5000 esemplari numerati), versione a colori di Anne Froigner.</p> <p>Albo <i>Corte Sconta detta Arcana</i> (Arnoldo Mondadori, 1980), versione in bianco e nero con acquerelli.</p>
1977	<i>Favola di Venezia – Sirat al Bundiyyah</i>	<p>Disegni di Hugo Pratt (assistito da Guido Fuga), sceneggiatura di Hugo Pratt, versione a colori di Mariolina Pasqualini.</p> <p>Storia lunga.</p> <p>M: su “L'Europeo” (Rizzoli), dal n. 21/22 (3-6/77) al n. 51 (23-12/77), versione a colori.</p> <p>I: albo <i>Sirat al Bundiyyah</i> (Milano Libri, 1979, 6000 esemplari numerati), versione a colori.</p> <p>Albo <i>Favola di Venezia</i> (Milano Libri, 1984).</p>
1980	<i>La casa dorata di Samarcanda</i>	<p>Disegni e sceneggiatura di Pratt.</p> <p>Storia lunga.</p> <p>M: simultaneamente su “Linus”, dal n. 9 del 1980 al n. 2 del 1981 e in Francia su “(A suivre)”, dal n. 31/32 (8-9/80) al n. 37 (2/81) (riassunto e annuncio di prossima ristampa per il n. 4 del 1983), versione in bianco e nero; comprendono le tavole da 1 a 22 delle edizioni attuali.</p> <p>Su “Corto Maltese”, dal n. 1 (10/83) al n. 19 (4/85) per il seguito e la fine dell'episodio, versione in bianco e nero.</p> <p>R; albo <i>La casa dorata di Samarcanda</i> (Rizzoli-Milano Libri 1987, edizione con acquerelli), versione in bianco e nero.</p>
1981	<i>La giovinezza</i>	<p>Disegni di Hugo Pratt (assistito da Guido Fuga), sceneggiatura di Pratt, versione a colori di Patrizia Zanotti.</p> <p>Storia lunga.</p> <p>M: in Francia “du Matin de Paris”, fumetti quotidiani dal 5-8/81 al</p>

		<p>1-1/82, versione in bianco e nero (l'episodio era stato presentato con il titolo <i>La Jeunesse de Corto Maltese</i>).</p> <p>I: su "L'eternauta", dal n. ? (1981) al n. ? (1982), versione a colori.</p>
1985	<i>Tango – y todo a media luz</i>	<p>Disegni di Hugo Pratt (assistito da Guido Fuga), sceneggiatura di Hugo Pratt.</p> <p>Storia lunga.</p> <p>M: su "Corto Maltese", dal n. 21 (6/85) al n. 28 (1/86) e dal n. 30 (3/86) al n. 32 (5/86), versione in bianco e nero (l'episodio era stato presentato con il titolo <i>Y todo a media luz</i>)</p> <p>I: albo <i>Tango...y todo a media luz</i> (Rizzoli-Milano libri, 1988, edizione con foto e acquerelli non apparsi nell'albo in lingua francese), versione in bianco e nero.</p>
1987	<i>Le Elvetiche – Rosa Alchemica</i>	<p>Disegni di Hugo Pratt (assistito da Guido Fuga), sceneggiatura di Hugo Pratt, colori di Patrizia Zanotti.</p> <p>Storia lunga.</p> <p>M: su "Corto Maltese", dal n. 42 (3/87) al n. 47 (8/87), con il titolo <i>Rosa Alchemica</i>.</p> <p>I: albo <i>Elvetiche – Rosa Alchemica</i> (Rizzoli-Milano Libri, 1989), edizione con gli acquerelli dell'edizione francese a tiratura limitata, testi d'accompagnamento di André Malby e ritratto di Corto Maltese, nello stile di Tamara de Lempicka, di Vincenzo Mollica.</p>
1990	<i>Mū</i>	<p>Disegni e sceneggiatura di Hugo Pratt, colori di Patrizia Zanotti.</p> <p>Storia lunga.</p> <p>M: su "Corto Maltese", dal n. 63 (12/88) al n. 69 (6/89) (prima parte, 48 tavole).</p> <p>Su "Corto Maltese", dal n. 88 (1/91) al n. 96 (9/91) (seconda parte).</p> <p>I: albo <i>Mū</i>, (Rizzoli-Milano Libri, 1992).</p>

Tabella 2. Confronto tra epoca di pubblicazione del fumetto ed epoca di ambientazione delle storie

opera	Anno di creazione	Anno di ambientazione
<i>La ballata del mare salato</i>	1967	1913-1915
<i>Il segreto di Tristam Bantam</i>	1970	1916
<i>Appuntamento a Bahia</i>	1970	1916
<i>Samba con tiro fisso</i>	1970	1916
<i>Un'Aquila nella giungla</i>	1970	1916
<i>...E riparleremo dei gentiluomini di fortuna</i>	1970	1916
<i>Per colpa di un gabbiano</i>	1970	1917
<i>Teste e Funghi</i>	1970	1917
<i>La conga delle Banane</i>	1971	1917
<i>Vudù per il presidente</i>	1971	1917
<i>La laguna dei bei sogni</i>	1971	1917
<i>Nonni e fiabe</i>	1971	1917
<i>L'angelo alla finestra d'oriente</i>	1971	1917
<i>Sotto la bandiera dell'oro</i>	1971	1917
<i>Concerto in O minore per arpa e nitroglicerina</i>	1972	1917
<i>Sogno di un mattino di Mezzo inverno</i>	1972	1917
<i>Côte de nuits e Rose di Piaccardia</i>	1972	1918
<i>Burlesca e no tra Zudycoote e Bray-Dunes</i>	1972	1918
<i>Nel nome di Allah misericordioso e compassionevole</i>	1972	1918
<i>L'ultimo colpo</i>	1972	1918
<i>Di altri Romei e altre Giuliette</i>	1973	1918
<i>Leopardi</i>	1973	1918
<i>Corte Sconta detta Arcana</i>	1974	1918-20
<i>Favola di Venezia – Sirat al</i>	1977	1918-20

<i>Bundiyyah</i>		
<i>La casa dorata di Samarcanda</i>	1980	1921-22
<i>La giovinezza</i>	1981	1904-05
<i>Tango – y todo a media luz</i>	1985	1923
<i>Le Elvetiche – Rosa Alchemica</i>	1987	1924
<i>Mū</i>	1990	1924-25

Osservazioni in merito alla tabella 2.

Emerge chiaramente un percorso iniziale unitario legato allo sviluppo del personaggio di Corto maltese in senso seriale: i quattro cicli di storie brevi permettono a Pratt di creare in pochi anni la metà delle vicende che hanno come protagonista il marinaio. La compattezza cronologica si accompagna inoltre a una coerenza stilistica e narrativa: lo stile del disegno in queste storie è al massimo del suo realismo e della sua complessità. Le storie brevi sono simili tra loro per andamento e struttura totale; sono autoconclusive e con personaggi che raramente escono dai confini della storia in cui appaiono (a meno che non siano personaggi ricorrenti, come il professor Steiner, Tristan Bantam, Morgana etc.). Le storie si svolgono inoltre in un arco cronologico fittizio limitato e successivo alla *Ballata*.

Un cambiamento appare con la storia lunga *Corte sconta detta Arcana*, che segue il flusso temporale individuato dalla *Ballata* in poi (dal 1913 si è ormai giunti al 1918-20) ma riprende una narrazione di ampio respiro, visibile anche nella gestazione durata anni della vicenda (vedi tabella 1). anche *Favola di Venezia* e *La casa dorata di Samarcanda* proseguono una volontà di narrazione ampia, capace di costituire da sola un albo (vedi tabella 1).

Con *La Giovinezza*, storia lunga anch'essa (Pratt non tornerà più alla struttura della storia breve per il personaggio di Corto Maltese dopo *Le Etiopiche*) abbiamo invece l'unico momento in cui Pratt agisce “contro tempo”, aprendo l'unica narrazione diretta su Corto Maltese (che tra l'altro appare solo verso la fine dell'opera, ma comunque è presente di persona) prima della *Ballata*.

Tango riporta la cronologia del marinaio al suo “presente”, ossia gli anni Venti; anche le due storie successive (*Le Elvetiche* e *Mū*) proseguiranno la cronologia, permettendoci di arrivare con sicurezza al 1924-25.

In 23 anni di lavoro, Pratt ha deciso di illuminare due momenti diversi della vita di Corto Maltese. In un primo momento, la serialità del personaggio ha portato ad ideare strutture narrative (storie brevi) ed un profilo adatto ad essere utilizzato in maniera continua e ripetitiva. I quattro cicli di storie brevi rappresentano questo primo utilizzo del marinaio. Successivamente però, Pratt ha potuto innestare nel personaggio di Corto Maltese tematiche e situazioni più diversificate: le storie lunghe da *Corte Sconta* a *Mū* testimoniano questa volontà di rendere più completa e complessa la figura del marinaio. La geografia dei luoghi varia notevolmente da storia a storia (o anche all'interno della storia stessa), coinvolgendo non più solamente il Pacifico o l'Europa della Prima Guerra Mondiale, ma l'Asia, le calli di Venezia e l'America. Cambiano inoltre i generi: *Tango* è un esempio di *noir*; un poliziesco giocato su tinte fosche e ritmi malinconici; *Favola di Venezia* possiede un titolo di per sé programmatico; *Le Elvetiche* e *Mū* rappresentano vicende oniriche e sperimentali.

Tabella 3. Ambientazione geografica delle storie

Opera	Luogo/luoghi di ambientazione
<i>La ballata del mare salato</i>	Isole Salomone (Oceania) Isole Bismarck (nuova Pomerania) Terra Germana Zona dell'Ottlienfluss e villaggio Senik Isola “Escondida” Isola di Buranea
<i>Il segreto di Tristam Bantam</i>	Paramaribo (Suriname)
<i>Appuntamento a Bahia</i>	Saint-Laurent-du-Maroni (Guyana francese) San Salvador de Bahia (Brasile)
<i>Samba con tiro fisso</i>	Itapoa (Brasile) fiume São Francisco Santa Ana do Sobradinho
<i>Un'Aquila nella giungla</i>	Itapoa (Brasile) Isola di Maracà
<i>...E ripareremo dei gentiluomini di fortuna</i>	Terrebase, Saint Kitts (Caraibi) una “isola perduta”
<i>Per colpa di un gabbiano</i>	Isola di Maracatoquà (Honduras britannico)
<i>Teste e Funghi</i>	Maracaibo (Venezuela) Fiume Pastanza (Equador)
<i>La conga delle Banane</i>	Mosquito (Nicaragua)
<i>Vudù per il presidente</i>	Isola di Barbados (Caraibi) Isola di Fort Ducal
<i>La laguna dei bei sogni</i>	Delta del fiume Orinoco (Venezuela)
<i>Nonni e fiabe</i>	Boria (Perù)
<i>L'angelo alla finestra d'oriente</i>	Venezia
<i>Sotto la bandiera dell'oro</i>	Caporetto
<i>Concerto in O minore per arpa e nitroglicerina</i>	Dublino
<i>Sogno di un mattino di Mezzo inverno</i>	Stonehenge
<i>Côte de nuits e Rose di Piaccardia</i>	Rive della Somme tra Corbie e Brayn (Francia)
<i>Burlesca e no tra Zudycoote e Bray-Dunes</i>	Zudycoote (Francia)
<i>Nel nome di Allah misericordioso e</i>	Fortezza di El Turban (Yemen)

<i>compassionevole</i>	
<i>L'ultimo colpo</i>	Dancalia
<i>Di altri Romei e altre Giuliette</i>	Abissinia
<i>Leopardi</i>	Tanga (Tanzania) delta del fiume Rufiji
<i>Corte Sconta detta Arcana</i>	Venezia Hong Kong Shangai Transiberiana Lago Bajkal Zona di confine tra Mongolia e Manciuria Bolkan Kiang-Si (Cina)
<i>Favola di Venezia – Sirat al Bundiyyah</i>	Venezia
<i>La casa dorata di Samarcanda</i>	Rodi Mar Nero (Tarso) Van (Turchia) Turchia Azerbaijan Pakistan
<i>La giovinezza</i>	Moukden (Manciuria)
<i>Tango – y todo a media luz</i>	Buenos Aires
<i>Le Elvetiche – Rosa Alchemica</i>	Montagnola (Canton Ticino)
<i>Mū</i>	Caraibi

Osservazioni in merito alla tabella 3.

La tabella 3 permette di ritornare in parte sui dati desunti dalla tabella 2. Per il primo gruppo di storie relative a Corto Maltese (dalla *Ballata* a *Nonni e Fiabe*), all'impianto seriale del ciclo corrisponde una scelta di luoghi geograficamente "limitata": gli scenari esotici ed avventurosi del Pacifico e della America del Sud (in particolare le sue giungle, dimora di *indios* pericolosi, di una natura selvaggia e misteri ancora da scoprire). Eccentriche sono, da questo punto di vista, storie come le *Celtiche*

o le vicende di Corto in Italia.

Un cambiamento si inizia ad avere con *Corte Sconta*: la storia di ampio respiro permette un contatto prolungato con Corto Maltese, che si trova all'opposto del suo *environment* “naturale” (dalle spiagge tropicali si passa ai paesaggi innevati della Transiberiana); lo vediamo sviluppare un candido affetto per la giovane Shangai Lil, e lo vediamo struggersi per amore di una misteriosa “Lei”, anche se per pochissime vignette soltanto. Il personaggio si fa più umano e meno tagliente, più accessibile e maturo.

Alla varietà geografica del secondo gruppo di avventure (da *Corte Sconta* a *Mū*) corrisponde un *crescendo* dello spessore del personaggio di Corto; apparirà infatti sia quale efebico marinaio imberbe (*La Giovinezza*) che come uomo maturo e in grado di vendicare la morte di una amica (*Tango*). Nelle ultime avventure acquisirà un ruolo quasi paradigmatico, vivendo esperienze oniriche (*Le Elvetiche*, *Mū*) ed esoteriche (*Favola di Venezia*). L'ultima avventura è inoltre una *ringkomposition* (ossia una struttura ad anello) con la prima storia breve del ciclo *Suite Caribeana*: come *Il segreto di Tristan Bantam* mostrava una mappa che avrebbe permesso di individuare un ingresso per il continente perduto di Atlantide (*Mū* è una diversa denominazione dello stesso tema mitico), così *Mū* presenta un temporaneo coronamento della ricerca iniziata otto anni prima. Corto riuscirà infatti ad entrare nel cosiddetto “labirinto armonico” ed avere una fugace esperienza della perduta civiltà di Atlantide.

Meritano infine attenzione tre storie lunghe: la *Ballata*, *Corte Sconta* e *La casa dorata*, che presentano la maggiore varietà di luoghi geografici (dovuta anche alla lunghezza delle vicende narrate). Si potrebbe inferire che le ultime due storie nominate, nel loro percorso vogliono seguire le tracce di due personalità di viaggiatori del passato: Marco Polo (*Corte Sconta*) ed Alessandro Magno (*La casa dorata*). Come il primo, Corto si muove nell'estremo oriente; e come il secondo invece compie il passaggio dall'Europa (Rodi, punto iniziale della vicenda, è anche un'isola greca) all'Asia.

Tabella 4. Dati relativi alla biografia di Corto Maltese interni alle storie

N.B. la tabella si concentra sui dati biografici relativi a Corto Maltese. Gli intrecci delle storie sono dunque presentati in forma sintetica

Anno/i	narrazione	Eventi prolettici	Eventi analettici
1904-05	<i>La giovinezza</i>		
	Durante la guerra russo-giapponese in Manciuria, il giornalista americano Jack London incontra il soldato russo disertore Rasputin. Decide di proteggerlo, nascondendolo dalle autorità. London nel frattempo viene sfidato a duello dal tenente giapponese Sakai (maestro di arti marziali). È infine Rasputin a salvare London, uccidendo Sakai a tradimento. Corto Maltese, giovanissimo, compare verso la fine della storia; su richiesta di London, porta con sé Rasputin via dalla Manciuria.	Corto Maltese si sta per imbarcare per l'Africa. Corto e Rasputin si recheranno a Kin Chiou e Tien Sin, dove potranno fare rotta per l'Africa.	Corto Maltese si è messo alla ricerca delle Miniere di Re Salomone. La madre è la Niña di Gibilterra, famosa modella; il padre un marinaio di Cornovaglia.
1913	<i>Una Ballata del mare salato</i>		
	Primo novembre 1913: il catamarano del capitano Rasputin raccoglie due naufraghi (è appena finita una tempesta). Si tratta di Pandora e Cain Groovesnore, rampolli di una ricca famiglia di Sidney. Rasputin pensa di ottenere un riscatto. Viene salvato anche Corto Maltese, che ha perso la sua nave per ammutinamento ed era stato legato a delle tavole ed abbandonato a morire in mare. Corto e Rasputin arrivano dopo qualche episodio all'isola di "Escondida", regno del misterioso pirata detto il Monaco. Costui parte dall'isola a bordo di un sottomarino; impazzisce prima della partenza e getta Corto Maltese giù da una scogliera. Pandora fugge dall'isola di Escondida assieme al giovane maori Tarao; giungeranno all'isola di Buranea, dove troveranno un distaccamento dell'Ammiragliato inglese e riveleranno	1915: Corto vuole fare rotta con Rasputin verso Pitcairn (Oceania). Nel 1965 Corto Maltese si è riunito con Pandora ed abitano insieme; è diventato cieco (come riportato dalla lettera di Obregon Carrenza che apre la vicenda).	Corto e Rasputin si dedicano alla pirateria nel Pacifico. Corto Maltese promette di sposare una ragazza maori. L'equipaggio di Corto Maltese si ammutina e lo lega a delle tavole, abbandonandolo alle onde dell'oceano.

	<p>la posizione segreta di “Escondida”. Corto nel frattempo è sopravvissuto; assiste all’invasione inglese dell’isola. Riuscirà a salvare sé e Rasputin ricattando Rinaldo Groovesnore, zio di Pandora; il Monaco era infatti un Groovesnore impazzito per amore. Grazie a questa informazione, Corto può ottenere di lasciare l’isola senza rischi e porta con sé Rasputin. L’avventura si conclude con un addio tra Corto e Pandora; siamo nel febbraio 1915.</p>		
1916	<i>Il segreto di Tristan Bantam</i>		
	<p>Corto Maltese si trova a Paramarimbo (Guyana Olandese), dove si riposa. Incontra il Professor Jeremiah Steiner, un accademico europeo con una pericolosa inclinazione per l'alcool. Successivamente, conosce anche il giovane Tristan Bantam, figlio di un inglese che aveva vissuto in Brasile. Tristan chiede a Corto di assisterlo nella ricerca di sua sorellastra Morgana, che si troverebbe a Bahia.</p>	<p>Corto Maltese, Tristan e Steiner si recheranno a Bahia.</p>	
	<i>Appuntamento a Bahia</i>		
	<p>Corto, Tristan e Steiner giungono a Bahia, dove incontrano Morgana dos Santos (che si rivela essere mulatta). L'avvocato Milner, ufficialmente tutore di Bantam, si svela essere un losco organizzatore di traffici illeciti; vuole inoltre uccidere i due ragazzi. Corto Maltese sarà la nemesi per Milner.</p>	<p>Corto Maltese. Tristan e Steiner si recheranno nell'isola di Maracà, alla ricerca di un galeone affondato con il suo tesoro.</p>	<p>Corto Maltese si è inciso sul palmo della mano destra una linea della fortuna con il rasoio del padre.</p>
	<i>Samba con Tiro Fisso</i>		
	<p>Corto Maltese, Steiner, Tristan e Morgana giungono a Itapoa. Qui vengono accolti dalla maga Bocca Dorata, maestra di Morgana. Costei propone a Corto un affare: portare armi e denaro a dei Cangaçeiros operanti nell'interno. Corto accetta, e farà conoscenza con il loro capo Tiro Fisso. Insieme, assaltano la villa del colonnello Goncalves, oppressore locale.</p>		<p>Cinque anni prima dei fatti della vicenda, Corto Maltese diserta dalla sua nave diretta a Buenos Aires e si rifugia a Itapoa presso Bocca Dorata.</p> <p>Corto Maltese è figlio della Niña di Gibraltar, gitana e modella del pittore Ingres; si era trasferita prima della</p>

		<p>nascita di Corto a Malta con un marinaio di Cornovaglia.</p> <p>Il bisnonno di Corto Maltese combattè a Queimada, nel Nord del Brasile.</p>
	<i>Un'Aquila nella giungla</i>	
	<p>Mentre ricerca un galeone affondato con il suo tesoro, Corto Maltese si imbatte in un cargo tedesco nascosto in un'isola e dedito ad azioni di pirateria. Si genera inoltre una complessa vicenda parallela di spionaggio e controspionaggio, in cui Bocca Dorata è coinvolta. Alla fine il cargo tedesco è reso inoffensivo, ma il tesoro del galeone viene perduto. Corto riprende il mare da solo.</p>	<p>Bocca Dorata ricorda all'inizio della vicenda gli eventi di <i>Samba con Tiro Fisso</i>.</p> <p>Il bisnonno di Corto Maltese combattè durante la seconda invasione inglese a Buenos Aires (ca. 1807).</p>
	<i>...E riparleremo dei gentiluomini di fortuna</i>	
	<p>Corto incontra nuovamente Rasputin per recuperare un tesoro affondato presso l'isola di St Kitts. La ricerca coinvolge anche la discendente di pirati Ambiguità di Poincy. Il tesoro viene però perduto durante le vicissitudini del racconto.</p>	<p>Corto Maltese ha abbandonato Rasputin a Panama dopo aver lasciato l'isola di "Escondida".</p> <p>Rasputin ricorda a Corto i fatti relativi al periodo passato al servizio del Monaco.</p> <p>I gentiluomini di fortuna si sono incontrati a Cayman Brac (isole Cayman, Caraibi) il 25 dicembre 1916, firmando un trattato di alleanza; Corto è assente, ma Rasputin firma al posto suo.</p> <p>Corto e Rasputin hanno costruito una società per lo sfruttamento marittimo, ossia attività di pirateria, prima del periodo passato sotto il</p>

			Monaco. Una zingara prevede che quando morirà Corto, moriranno tutti quelli che gli stanno intorno.
1917	<i>Per colpa di un gabbiano</i>		
	Sbarcato sull'isola di Marcatoquà, Corto Maltese viene colpito da una fucilata. A sparargli è la giovane e bellissima Soledad Lockhaart. Corto a seguito del colpo perde la memoria; alla fine della vicenda regala alla fanciulla il suo yacht. Viene raggiunto da Steiner; Corto non lo riconosce.		Corto Maltese ritira un sacco di perle dalla banca di Belize per Puerto Cortes.
	<i>Teste e Funghi</i>		
	Corto e Steiner si trovano a Maracaibo; il marinaio è ancora privo di memoria. Incontrano l'antiquario Levi Colombia, che fa somministrare a Steiner dei funghi allucinogeni a Corto. Grazie a questi funghi, Corto recupera la memoria; Steiner invece ha un incubo, in cui Corto viene ucciso durante un'avventura nella giungla amazzonica. Corto riparte con Steiner alla ricerca di Eldorado per conto di Levi Colombia.	Li dove sorgeva l'emporio di Levi Colombia oggi sorge un "supermercato ultramoderno" (fatto ricordato dal narratore).	È passato un mese dagli eventi di <i>Per colpa di un gabbiano</i> . Corto Maltese conosce Jack London in Cina durante la guerra russo-giapponese; lo scrittore si è suicidato un anno prima degli eventi della storia (London morì il 22 novembre 1916).
	<i>La conga delle Banane</i>		
	A Mosquito (Nicaragua) Corto viene coinvolto suo malgrado in un intrigo politico. Scoprirà che ad orchestrare il tutto è stata Bocca Dorata. Compare il personaggio di Venexiana Stevenson, avventuriera e assassina.	Corto Maltese si recherà a Barbados da Steiner.	Il bisnonno di Corto Maltese dà l'addio a Bocca Dorata a Zanzibar.
	<i>Vudù per il presidente</i>		
	Corto Maltese giunge a Port Ducal, dove trova nuovamente Soledad Lockhaart; la giovane sta venendo processata dall'avvocato Zola. Si scoprirà poi che Zola sosteneva un governo fantoccio; sarà Corto, insieme ad un gruppo di ribelli, a riportare la giustizia.	Corto Maltese vuole andare ad Anguilla a trovare un amico.	Corto Maltese era già stato a Barbados mesi prima. La madre di Corto era una Gitana di Gibilterra, una famosa strega; il padre "è nipote di un vecchio diavolo", proveniente dalla Cornovaglia e residente

			a Tintagel, luogo dove visse anche il mago Merlino (fatto ricordato da Corto Maltese).
	<i>La laguna dei bei sogni</i>		
	Corto Maltese navigando viene attratto da un suono di tamburi presso la foce dell'Orinoco. Qui incontra il tenente Robin Stuart, febbricitante. La vicenda mostra le allucinazioni di Stuart, fuggito dalla guerra in Europa. Corto trova il tenente morto di febbri il giorno dopo, e gli dà sepoltura.		
	<i>Nonni e fiabe</i>		
	Corto Maltese sta ancora cercando Eldorado per conto di Levi Colombia. Qui incontra il dottor Stone, e lo aiuta a ritrovare il nipotino rapito da alcuni mercanti di schiavi.		Corto Maltese viene contattato da Levi Colombia.
	<i>L'angelo alla finestra d'oriente</i>		
	Corto giunge a Venezia durante la Grande Guerra per trovare una mappa per il regno di Cibola (Eldorado). Si scontrerà per il suo possesso con Venexiana Stevenson. Conosce il capitano dei carabinieri Sorrentino. Corto riparte infine da Venezia.		Corto Maltese viene inviato a Venezia da Steiner.
	<i>Sotto la bandiera dell'oro</i>		
	Corto Maltese coordina l'operazione di recupero dell'oro del Re di Montenegro, nella cornice del disastro di Caporetto.	Corto Maltese si dirigerà a Ulcinj, nel Montenegro.	È stato Corto Maltese ad organizzare l'operazione di recupero dell'oro del Montenegro.
	<i>Concerto in O minore per arpa e nitroglicerina</i>		
	Corto Maltese si trova in Irlanda. Viene coinvolto nella guerriglia dell'I.R.A.; conosce Banshee Finnucan, con cui sembra avere un <i>flirt</i> .		
	<i>Sogno di un mattino di mezzo inverno</i>		
	A Stonehenge Oberon e Puck, personaggi del mondo fatato, conversano con la maga Morgana; viene convocato anche Merlino. L'Inghilterra è minacciata da una invasione tedesca. Corto sta dormendo		Corto Maltese si ubriaca al "The George" di Amesbury.

	proprio a Stonehenge; viene assoldato dagli strani personaggi per sventare la minaccia di invasione che un sottomarino tedesco porta con sé.		
1918	<i>Côte de nuits e Rose di Piaccardia</i>		
	Corto Maltese si trova di nuovo al fronte, presso le rive della Somma. Qui assiste all'abbattimento del Barone Rosso, il celebre pilota di aerei.	Corto vuole ottenere un permesso per far visita a Cain Groovesnore, arruolato nell'aviazione inglese.	
	<i>Burlesca e no tra Zuydcoote e Bray-Dunes</i>		
	Corto si è recato a Zuydcoote per trovare Cain Groovesnore. Una compagnia teatrale si rivela essere spie al servizio dei tedeschi; Corto provvede ad eliminare la minaccia. Cain esce dalla vicenda gravemente ferito, e grazie al marinaio viene congedato.		Corto afferma di essere figlio di una grande maga di Gibilterra.
	<i>Nel nome di Allah misericordioso e compassionevole</i>		
	Nel deserto dello Yemen, Corto aiuta un arabo da lui scherzosamente soprannominato El Oxford a liberare il principino Saud, prigioniero nel forte di Turban. Con loro appare anche il personaggio di Cush, guerriero dancalo e musulmano rigoroso. Tra Corto e Cush nasce una strana amicizia.		Corto difende la sua identità di origine maltese. Afferma inoltre di aver studiato all'estero. Corto è stato pagato da El Oxford per portare una nave carica di armi per i ribelli dervisci fino a Zanzibar. Un mese prima degli eventi della storia Corto si trovava in Irlanda.
	<i>L'ultimo colpo</i>		
	Corto Maltese è ospite del capitano Bradt in un fortino in Dancalia. I due entrano in urto quando il capitano infierisce su Cush. Bradt sarà torturato dai dervisci; Corto Maltese lo uccide con una fucilata, impedendogli di soffrire. Cush salva Corto dalla furia dei dervisci e si allontanano nel deserto insieme.		Cush ricorda a Corto i fatti di <i>Nel nome di Allah misericordioso e compassionevole</i> .
	<i>Di altri Romei e altre Giuliette</i>		

	In Abissinia, Corto accompagna Cush presso la tribù del guerriero dancalo. Il marinaio si trova costretto a risolvere il rapimento della figlia di un capotribù vicino che rischia di scatenare una guerra.		Lo stregone abissino ricorda la “finta linea della fortuna” che Corto si è inciso col rasoio paterno.
	<i>Leopardi</i>		
	Corto Maltese si trova a Tanga, in attesa di partire. Si trova a dover aiutare i cosiddetti uomini-leopardo contro dei trafficanti di schiavi.	Corto vuole recarsi in Cina, dove è già stato quand'era più giovane.	Corto è stato in Cina da giovane.
1918-20	<i>Corte Sconta detta Arcana</i>		
	Novembre 1918: Corto è appena giunto a Hong Kong, dove incontra Rasputin. Si alleano con la setta delle Lanterne Rosse per impadronirsi di un treno carico d'oro. Il treno è dell'ammiraglio Kolchak, e custodisce l'oro dello Zar russo da poco depresso. Corto e Rasputin si imbarcano per Shangai su una giunca, che si rivela essere di concorrenti: si scatena un conflitto e l'imbarcazione prende fuoco. Arrivato a Shangai, Corto conosce il maggiore dell'aeronautica statunitense Jack Tippit, che gli offre un passaggio in aereo. Il velivolo viene però abbattuto sulla Transiberiana dalla duchessa Marina Seminova. Corto e Tippit vengono fatti salire a bordo del treno; il marinaio raggiunge così la frontiera. Si ricongiunge con Rasputin e la giovane Shangai Lil (membro delle Lanterne Rosse) ed assaltano il treno che trasporta l'oro. Alla fine il vagone contenente l'oro finirà nel lago delle Tre frontiere. Corto torna a Hong Kong e successivamente nel Kiangsi, dove saluta Shangai Lil per un'ultima volta. È l'aprile 1920.		<p>Sono passati due anni da quando Corto e Rasputin si sono visti l'ultima volta a St. Kitt durante le vicende di ...<i>E riparleremo dei gentiluomini di fortuna.</i></p> <p>Corto Maltese è nato a La Valletta e residente ad Antigua (Piccole Antille), come risulta dal suo documento di identità.</p> <p>Corto Maltese è stato in Cina nel 1905 e nel 1913; è affiliato con società segrete locali; si è dato alla pirateria nei mari del Sud e in Africa; è stato processato ed assolto da una accusa di omicidio.</p> <p>Rasputin ricorda a Corto i fatti della <i>Ballata</i> e di ...<i>E riparleremo dei gentiluomini di fortuna.</i></p> <p>Una misteriosa “Lei” è stata ad Hong Kong ed è poi ripartita per Surabaya; Corto non è riuscito ad incontrarla (e sembra dispiaciuto per la perdita occasione).</p>

			<p>Corto Maltese è “ricordato molto bene” nella casa del generale Soong, a Shangai.</p> <p>Corto Maltese viene riconosciuto da un soldato americano come il pirata che aveva incontrato due anni prima in Honduras.</p> <p>L'ufficiale Nino ricorda a Corto che amarono la stessa donna, con un esito negativo per entrambi.</p> <p>Corto Maltese dopo la distruzione del treno russo torna ad Hong Kong (come riportato dal sergente Tippitt).</p> <p>Corto si reca in Nuova Siberia, a visitare la tomba di Ungern.</p>
1918-20	<i>Favola di Venezia – Sirat al Bundiyyah</i>		
	<p>Corto Maltese è a Venezia alla ricerca di uno smeraldo, la “Clavicola di Salomone”; la vicenda lo porta a scontrarsi con altri personaggi interessati alla gemma come Bepi Faliero e Stevani (massone il primo, fascista il secondo). Conosce inoltre Hipatia, una fanciulla convinta di essere la reincarnazione della filosofa neoplatonica di Alessandria. Alla fine, Hipatia viene uccisa durante un incendio. La gemma sembra non essere mai esistita, uno scherzo architettato da tale Baron Corvo; ma Corto Maltese la trova poi nella tasca della sua giacca,</p>	<p>Louise Brookswitz rivela a Corto che andrà a lavorare in Argentina</p>	<p>Corto Maltese giunge a Venezia, alla ricerca della Clavicola di Salomone. Viene inseguito di notte da alcuni sicari.</p> <p>È la terza volta che Corto si trova a Venezia .</p> <p>Corto conosce, a casa di Lady Layard, Frederick Rolfe (Baron Corvo), morto nel 1913.</p> <p>Corto è venuto a Venezia per combinare un affare con Böeke ed i “Fannulloni di Venezia”.</p>
1921-22	<i>La casa dorata di Samarcanda</i>		

	<p>Corto si trova a Rodi, alla ricerca del tesoro di Alessandro Magno. Scopre che un tale Timur Chevket, criminale di guerra e responsabile del massacro degli Armeni, è uguale a lui (tanto che viene scambiato numerose volte per il suo doppio). Da Rodi passa in Turchia; qui incontra Venexiana Stevenson. Si scopre che Rasputin è imprigionato nella “Casa dorata di Samarcanda”, una terribile prigione; Corto si trova in zona anche per liberarlo. Rasputin incontra Chevket. Corto e Rasputin si riuniscono nel mezzo della guerra tra Enver Pasha e la ussia bolscevica. Alla fine, Rasputin uccide Chevket; con Corto riescono a trovare il tesoro di Alessandro Magno, ma come un'illusione sparisce in un momento di buio nella grotta dov'era stato sepolto.</p>		<p>Corto si è recato a Rodi dopo aver trovato a Venezia (fatti relativi a <i>Favola di Venezia</i>) degli scritti di Edward John Trelawny relativi ad un tesoro.</p> <p>Corto Maltese risulta essere suddito britannico e nativo di Malta.</p> <p>Corto Maltese e Sorrentino si incontrano perla terza volta, dopo i fatti di <i>L'angelo della finestra d'oriente e Favola di Venezia</i>.</p> <p>Corto Maltese incontra Venexiana Stevenson e le ricorda gli avvenimenti di <i>L'angelo della finestra d'oriente</i>, avvenuti nel 1917.</p> <p>“Il Pavone”, uno studente persiano di arti occulte, ricorda nella <i>trance</i> profetica che Corto Maltese ha consosciuto il diavolo Sheitan in Africa (durante gli avvenimenti in <i>Di altri Romei e altre Giuliette</i>).</p> <p>Rossianov, un militare, ricorda a Corto Maltese gli avvenimenti de <i>Corte Sconta detta Arcana</i>; conferma la notizia che il barone Ungern Khan è morto fucilato (Corto ne ha sentito parlare).</p> <p>Nel 1907 Corto Maltese incontra Iosif Vissarionovič Džugašvili ad Ancona; in quel periodo faceva il portiere</p>
--	--	--	---

			<p>notturmo. Lo incontra successivamente a Venezia, a San Lazzaro degli Armeni, dove svolge il lavoro di campanaro.</p> <p>Rasputin ha rubato a Hong Kong un quadro di Gauguin posseduto da Corto maltese.</p>
1923	<i>Tango – y todo a media luz</i>		
	<p>Corto si trova a Buenos Aires, chiamato dall'amica Louise Brookswitz, prostituta che l'aveva salvato durante le vicende di <i>Favola di Venezia</i>. Dopo aver scoperto che è morta, ma ha lasciato una figlia, Corto si adopererà per salvare la bambina da un lato, e vendicare la morte dell'amica dall'altro (riuscendo nella sanguinosa impresa).</p>	<p>Corto si dirigerà a Sud.</p>	<p>Corto Maltese è stato a Buenos Aires 15 anni prima della vicenda; conosce in questa occasione il drammaturgo Eugene O' Neill.</p> <p>Corto incarica Fosforito di trovare Louise Brookswitz.</p> <p>Corto Maltese incontra Butch Cassidy in Patagonia molti anni prima delle vicende narrate; lo ritrova a Buenos Aires.</p> <p>Nel 1910 Corto Maltese si trova in Messico (da quanto affermato da Butch Cassidy).</p> <p>Habban incontra Corto Maltese nella “Estancia” di Newbwry nel 1906, in Patagonia; è amico di tre fuorilegge americani (Butch Cassidy e soci); successivamente, Corto sparisce insieme a Rasputin.</p>
1924	<i>Le Elvetiche – Rosa Alchemica</i>		
	<p>Corto si trova in Svizzera, nuovamente in compagnia del professor Steiner; visitano la casa di Herman Hesse a</p>	<p>Corto si recherà a Zurigo in compagnia di Tamara de Lempicka.</p>	<p>Il rabbino Ezra Toledano inizia Corto maltese alla kabbalah.</p>

	<p>Montagnola. Qui Corto entra, probabilmente durante un sogno, in un'avventura in cui si ritrova alla ricerca della Rosa Alchemica e del Santo Graal. Viene poi sottoposto a processo da una giuria convocata dal Diavolo e con avvocato dell'accusa Rasputin in persona. Alla fine è assolto; il marinaio si risveglia il mattino dopo ed incontra Hesse. Incontra anche la pittrice russa Tamara de Lempicka, e decide di andare in sua compagnia a Zurigo, mentre Steiner e Hesse andranno ad un convegno di alchimisti a Sion.</p>		<p>Corto Maltese è stato nella "royal navy cutter academy" di Plymouth, passando il penultimo anno sulla nave "Britannia".</p> <p>Nel 1922 Corto incontra a Smirne, durante la guerra greco-turca, Ernest Beaumont Schoedsack.</p> <p>Corto passa la giovinezza tra "ricerche esoteriche, pietre filosofali e rivisitazioni teosofiche".</p>
1924-25	<i>Mū</i>		
	<p>Corto Maltese si trova nei Caraibi insieme a Rasputin, Levi Colombia, Tristan Bantam, Soledad Lockhaart e Steiner; stanno cercando un'entrata al continente perduto di Atlantide. Soledad viene rapita da alcuni indigeni locali; Corto si reca sull'isola vicina per recuperarla, ed entra in un tempio maya. Qui gli capitano una serie di avventure oniriche ed allucinatorie. Alla fine si ritroverà di nuovo fuori dal tempio. L'isola esplode; dopo il cataclisma, Corto trova solo Levi Colombia, perché Bocca Dorata ha rubato la nave per darsi alla pirateria. Ai due compagni non resta che rimettersi in mare.</p>	<p>Corto Maltese andrà alla ricerca delle altre entrate del continente perduto di Mū (indicate nei luoghi di Tikal, l'Isola di Pasqua, e in Etiopia).</p>	<p>Steiner ricorda l'abitudine di Corto a perdere la memoria nei mari dei Caraibi (<i>Per colpa di un gabbiano</i>).</p> <p>Corto ha visto la disciplina del Marchese di Queensberry da ragazzo.</p>

2. Dati biografici esterni al ciclo ma appartenenti a storie incentrate su Corto Maltese

Pratt aggiunse informazioni sulla biografia di Corto Maltese nel corso di interviste, prefazioni ai suoi albi e in volumi che si occupavano sia di Pratt stesso che del suo personaggio.

Tabella 5.1. Tavole ad acquerelli relative a Corto Maltese esterne alle storie del ciclo

1972	<i>Un oroscopo per Corto Maltese</i>	<p>Testo e disegni di Hugo Pratt.</p> <p>M: <i>Gemelli: Un Oroscoipo Per Corto Maltese</i>, "Calendario dello Zodiaco", Edizioni Quadrangolo Libri; racconto a colori di una tavola (montata a 4 strisce).</p>
1977	<i>Corto racconta Corto</i>	<p>Testo e disegni di Hugo Pratt.</p> <p>M=I: nel volume <i>Una Ballata del Mare Salato</i>, Edizioni Albatros.</p>
1989	<i>Corto en Cordoba</i>	<p>Testo e disegni di Hugo Pratt.</p> <p>M: <i>Corto en Cordoba</i>. Francia, Vertige Graphic; 12 litografie a colori con testo di Pratt, tiratura limitata in 999 copie in francese e 700 copie in spagnolo (tutti numerati e firmati).</p> <p>I: 1993, <i>Corto a Cordoba</i>, "Corto Maltese", Edizioni Rizzoli Milano Libri, n.118 (07/1993); ultimo numero della rivista.</p>
1991	<i>....Et in Helvetia Corto</i>	<p>Testo e disegni di Hugo Pratt.</p> <p>M=I: portfolio all'interno de <i>Le Elvetiche</i> – <i>Rosa Alchemica</i>, edizioni Cong.</p>
1994	<i>Avevo un appuntamento</i>	<p>Testo e disegni di Hugo Pratt.</p> <p>M=I: <i>Avevo un appuntamento</i>, edizioni Socrates; acquerelli e storyboard di un racconto rimasto incompleto.</p>

Tabella 5.2. Informazioni biografiche ricavabili dalle storie ad acquerelli su Corto Maltese

Titolo	Anno di ambientazione	Informazioni biografiche
<i>Corto racconta Corto</i>	<i>Ante 1904</i>	Corto è figlio di una donna bellissima, una gitana di Siviglia e modella del pittore Ingres. Il padre è un marinaio della Cornovaglia dalla barba rossa (il nome non viene dato). Si incide una linea della fortuna sulla mano con il rasoio paterno. Viene educato dal rabbino Ezra Toledano, amante delle madre. Si imbarca sul tre alberi <i>Vanità Dorata</i> .
<i>Avevo un appuntamento</i>	1912-1913	Nel 1905 Corto conosce Queen Emma. Arriva a Yap nello stesso anno.
<i>Un oroscopo per Corto Maltese</i>	1916	Corto Maltese è nato il 10 luglio 1887.
<i>...Et in Helvetia Corto</i>	1924	Corto nel 1924 si trova in Svizzera; visita i vari Cantoni.
<i>Corto en Cordoba</i>	<i>Post 1925?</i>	Corto ritorna a Cordoba; incontra qui sua madre.

3. Informazioni biografiche da storie esterne al ciclo e non incentrate su Corto Maltese.

Nella storia *Piccolo Chalet* (appartenente al ciclo *Gli Scorpioni del Deserto*, pubblicata nel 1975) vede tra i personaggi Cush, il guerriero dancale che Corto Maltese incontra nel ciclo de *Le Etiopiche*. Pratt inserisce una data, 20 gennaio 1941; Cush afferma durante la notte che Corto Maltese ha partecipato alla Guerra in Spagna, ma poi ha fatto perdere le sue tracce.



Tavola da *Gli Scorpioni del Deserto*. Cush parla di Corto Maltese.

APPENDICE 2.

Per una fisionomia della *quête du Graal*

Tabella 1. Esiti della *quête du Graal*.

Datazione	Opera	Autore	Forma del Graal	Esito della <i>quête</i>
ca. 1175-1190	<i>Perceval ou le Conte du Graal</i>	Chrétien de Troyes	Vassoio	[non dato]
XII sec.	<i>Joseph d'Armathie</i>	Robert de Boron	Calice	Il Graal rimane sulla terra, custodito da Hebron
XIII sec.	<i>Parzival</i>	Wolfram von Eschenbach	Pietra	Il Graal rimane nel castello in cui era custodito
1882	<i>Parsifal</i>	Richard Wagner	Calice	Il Graal rimane nel castello in cui era custodito
1987	<i>Le Elvetiche</i> – <i>Rosa Alchemica</i>	Hugo Pratt	Calice	Il Graal rimane nel castello in cui era custodito

Tabella 2. Artefici principali della *quête*.

Opera	Artefice principale della <i>quête</i>
<i>Perceval ou le Conte du Graal</i>	Perceval
<i>Joseph d'Arimathie</i>	Joseph
<i>Parzival</i>	Parzival
<i>Parsifal</i>	Parsifal
<i>Le Elvetiche</i> – <i>Rosa Alchemica</i>	Corto Maltese

Tabella 3. Struttura della *quête*.

Opera	Strutturazione
<i>Perceval ou le Conte du Graal</i>	Il Graal è un vassoio dalla marcata luminosità; è custodito all'interno del castello del Re Pescatore insieme ad altri oggetti (come una lancia la cui punta sanguina); il cavaliere prescelto (Perceval) ha la possibilità di entrarvi e vedere l'oggetto custodito; deve porre le giuste domande al Re (ossia chiedere il significato degli oggetti). Siccome durante una prima visita le domande non vengono poste, il castello sparisce quando Perceval ne esce, sancendo il fallimento della prova. Il cavaliere si rimette successivamente in viaggio alla ricerca di una seconda possibilità di entrare nel castello e porre le domande; qui l'opera di

	Chrétien si interrompe.
<i>Joseph d'Arimatea</i>	Il Graal è la coppa con cui Cristo ha celebrato per la prima volta il Sacramento Eucaristico durante l'Ultima cena; questo oggetto viene donato a Giuseppe d'Arimatea da Pilato, dopo che il corpo del Salvatore viene deposto dalla Croce. Giuseppe diventa così il primo custode del Graal, a Gerusalemme; il secondo sarà invece Hebron (marito della sorella di Giuseppe, Enygeus) che dovrà recarsi in Occidente. Viene indicata inoltre la presenza di un terzo ed ultimo custode del Graal.
<i>Parzival</i>	Il Graal è custodito nel castello del Re Pescatore, il cui nome è Amfortas. L'oggetto è capace di dispensare qualunque cibo o bevanda; la sua ostensione comporta una forte luminosità. La <i>quête</i> porta Parzival a divenire Re del castello in cui il Graal è custodito.
<i>Parsifal</i>	Il Graal è un calice custodito all'interno del castello di Monsalvato; la sua ostensione comporta una intensa luminosità. Parsifal diventa alla fine del dramma il nuovo Re del Graal, succedendo ad Amfortas.
<i>Le Elvetiche</i> – Rosa Alchemica	Il Graal è un calice di semplice aspetto incatenato vicino ad una fonte d'acqua pura. Si accede al castello attraversando il

	“ponte della spada”. Corto beve dalla coppa l'elixir di immortalità, ma viene poi accusato dal Diavolo di non averne avuto diritto e viene portato davanti ad una giuria infernale. Il marinaio viene infine assolto ed abbandona il castello, lasciando la coppa dove l'aveva trovata.
--	---

Osservazioni in merito alla Tabella 3.

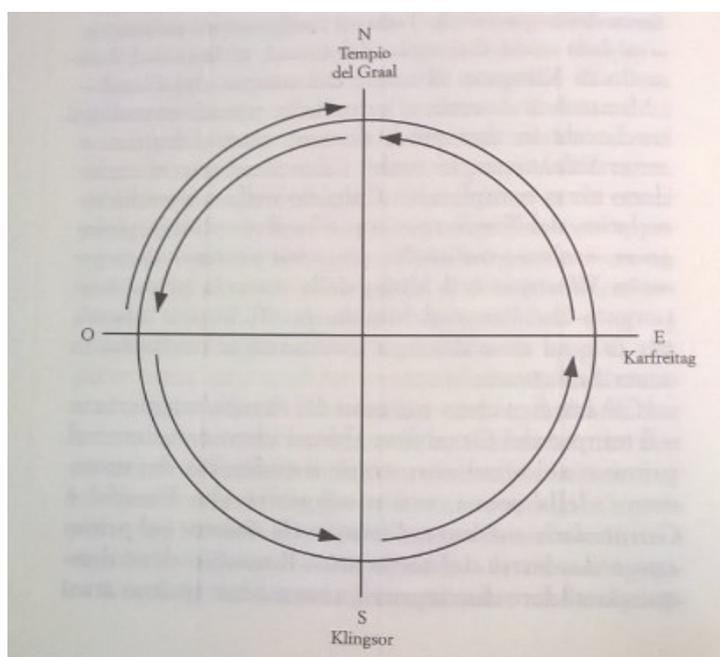
Le Elvetiche – *Rosa alchemica* riprende la linea Wolfram-Wagner, ponendo il Graal all'interno di un castello e dando all'oggetto la forma di un calice. Pratt però inserisce elementi nuovi, come il “ponte della spada” che non compare all'interno della fisionomia della *quête* ma viene ripreso dal *Lancelot* di Chrétien de Troyes. Rispetto ai cavalieri che portano a compimento la *quête*, Corto si differenzia in quanto abbandona il Calice nel castello senza divenirne custode o sovrano.

APPENDICE 3.

Per una raffigurazione geometrica della *quête* ne *Le Elvetiche* – Rosa alchemica

1.1. Spazialità nel *Parsifal* di Wagner

Come ha notato Bruno Cerchio¹ a proposito dell'ultima opera wagneriana, “*Parsifal* è l'epifania della spazialità. Tutto si svolge sopra un monte – al lato nord il tempio del Graal, al lato sud il castello di Klingsor. [...] Il tempio [possiede] due ingressi, uno a ovest (primo atto) e l'altro a est (terzo atto). Parsifal entra con un iniziale moto destrorso nel tempio, ne esce dalla stessa porta e con opposto moto sinistrorso compie una completa circumambulazione del monte, venendo prima a trovarsi sul lato sud (castello di Klingsor) e poi sul lato est, che corrisponde simbolicamente al ritorno alla vita e alla primavera (*Incantesimo del Venerdì santo*), così come la permanenza sul lato ovest era impregnata di morte (uccisione del cigno); infine si rientra dalla nuova porta del tempio”. Il percorso viene rappresentato attraverso la seguente figura:



¹ Nella postfazione a SINOPOLI, GIUSEPPE, *Parsifal a Venezia*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 135-136.

1.2. Spazialità ne *Le Elvetiche* – *Rosa alchemica*

1.2.1. Spazialità: destra e sinistra

Come ci informano i riquadri nelle vignette di apertura, il marinaio si sta muovendo in macchina da Savuit (Lutry, Cantone di Vaud) a Montagnola (Canton Ticino), percorrendo dunque una direzione est-ovest (una qualsiasi carta geografica della Svizzera lo può confermare). Le vignette che presentano il viaggio sono orientate prediligendo una raffigurazione dei personaggi rivolti verso sinistra. Corto si muove dunque orientato verso Occidente, luogo collegato alla morte. Quasi a sottolineare questo aspetto, giunti a casa Camuzzi il marinaio commenta: “che strana sensazione...come se tutto fosse predisposto per morire”. Ed è nella dimora di Hesse che compare Klingsor; qui Corto, come Parsifal, viene irretito suo malgrado nelle maglie del mito graaliano – mentre il cavaliere era stato attirato dalla lascivia di Kundry, ed esce da Casa camuzzi portando con sé una copia del *Parzival* di Wolfram von Eschenbach, diretto verso la pensione Morfeo. Il tragitto è rappresentato da un'unica vignetta, orientata verso destra.

Ed è nella stanza della pensione che, durante la notte, avviene la *quête*; l'ingresso nel libro è rappresentato come un movimento verso sinistra. Ma giunto nel campo dei girasoli, i movimenti di Corto si volgono verso la destra della vignetta. L'incontro con la Morte, che tenta di ucciderlo, porta ad una rapida fuga orientata verso destra. L'ingresso nella narrazione dell'elemento *morte* coincide con una direzionalità orientata verso destra, ossia ovest (immaginando di sovrapporre ai punti cardinali le direzioni polarizzate alto/basso, destra/sinistra secondo una logica alto=nord etc.).

Corto continua la sua fuga, ed incappa in Klingsor, che a destra di una vignetta lo attende a spada sguainata. Fortunatamente, appare Kundry dalla sinistra della vignetta, accompagnata dalle sue ancelle: la salvezza giunge da est. Corto procede verso destra, attraversando il ponte della spada secondo una direzione sinistra-destra (si tratta di una prova, di un pericolo e un potenziale elemento *morte*). Anche l'entrata del

castello in cui sono custoditi la Rosa alchemica ed il Graal appare alla destra del marinaio.

A questo punto, dissetatosi presso la fonte, Corto tenta di portare la Rosa Alchemica a Klingsor, dirigendosi verso sinistra; ma viene fermato dal Diavolo che appare alla sua sinistra, dunque sbarrando la strada di ritorno. La botola che conduce Corto davanti al tribunale infernale si trova a destra nella vignetta, riportando la direzionalità verso ovest, verso la prova e la *morte*. Il processo si conclude con l'assoluzione di Corto, che passa nuovamente attraverso il campo di girasoli, muovendosi verso sinistra; è un percorso di ritorno e di trovata salvezza. L'uscita dal libro vede invece Corto muoversi verso destra mentre rientra nella stanza della pensione, specularmente dunque rispetto alla direzione di ingresso. A sancire il movimento salvifico, il termine della *quête* e la direzionalità verso sinistra-est corrisponde al terminare della notte; la figura di Sandman annuncia che ormai l'alba (la luce, la vita) è vicina.

Il giorno seguente, Corto si reca a Casa Camuzzi, passeggiando verso destra nella vignetta; qui riceve l'anello di Klingsor, segno di una *quête* che non accetta di rimanere confinata solamente all'interno di un sogno notturno. Le ultime due tavole infine mostrano la partenza della vettura che porta Corto maltese e Tamara de Lempicka da Montagnola a Zurigo, un viaggio che geograficamente si svolge secondo un asse sud-nord; l'automobile nella tavola conclusiva si muove sempre da destra verso sinistra, chiudendo la vicenda de *Le Elvetiche*.

1.2.2. Spazialità: specchi e parabole

Come è apparso nel corso dei paragrafi precedenti, una caratteristica dell'ingresso di Corto nel libro-sogno è il capovolgere della direzionalità. Corto passa *through the Looking-Glass*; è ipotizzabile che il cambio di orientamento rappresenti un espediente utilizzato da Pratt per segnalare il passaggio della narrazione dal piano del reale a quello onirico.

La struttura complessiva de *Le Elvetiche* presenta inoltre forti parallelismi incentrati sull'asse costituito dalla *quête* di Corto all'interno del sogno:

Tabella 1. Parallelismi strutturali

a. Scena di apertura: viaggio in macchina di Corto e Steiner	a. Scena finale: viaggio in auto di Corto e Tamara de Lempicka
b. Arrivo a Casa Camuzzi – <i>in absentia</i> di Herman Hesse	b. Corto raggiunge Casa Camuzzi – <i>in praesentia</i> di Herman Hesse
c. Klingsor appare, salutando gli ospiti in forma di ragazzino	c. Klingsor compare l'ultima volta, muto ed in forma di cavaliere all'interno del <i>Parzival</i>
d. Klingsor “accoglie” Corto all'interno dei miti legati al Graal	d. Klingsor “assolve” con la sua arringa Corto dalla accusa e gli permette di uscire dal sogno
e. Klingsor è relegato all'interno della parete dall'incredulità del marinaio; accuse	e. Corto è accusato dal Diavolo di essersi abbeverato alla fonte dell'eterna giovinezza
f. Corto lascia Casa Camuzzi e la decorazione parietale e raggiunge la Pensione Morfeo ed entra nel libro	f. Corto passa, nel sogno, accanto alla decorazione parietale di Casa Camuzzi, esce dal libro, passando ed il giorno seguente lascia la Pensione Morfeo
g. Ingresso attraverso il campo di girasoli	g. Uscita attraverso il campo di girasoli
h. <i>quête</i>	h. <i>quête</i>

La tabella può essere letta, rispettando l'intreccio de *Le Elvetiche*, seguendo un andamento a ferro di cavallo, generando così una seconda struttura a chiasmo:

Tabella 2. Parallelismi in forma di elenco, ordinati rispetto all'intreccio¹

a.	Scena di apertura: viaggio in macchina di Corto e Steiner
b.	Arrivo a Casa Camuzzi – <i>in absentia</i> di Herman Hesse
c.	Klingsor appare, salutando gli ospiti in forma di ragazzino
d.	Klingsor “accoglie” Corto all'interno dei miti legati al Graal
e.	Klingsor è relegato all'interno della parete dall'incredulità del marinaio; accusa Corto
f.	Corto lascia Casa Camuzzi e la decorazione parietale e raggiunge la Pensione Morfeo ed entra nel libro
g.	Ingresso attraverso il campo di girasoli
h.	<i>quête</i>
h.1.	Corto trova la Rosa Alchemica e si disseta dal calice incatenato
h.	<i>quête</i>
g.	Uscita attraverso il campo di girasoli
e.	Corto è accusato dal Diavolo di essersi abbeverato alla fonte dell'eterna giovinezza
d.	Klingsor “assolve” con la sua arringa Corto dalla accuse e gli permette di uscire dal sogno
f.	Corto passa, nel sogno, accanto alla decorazione parietale di Casa Camuzzi, esce dal libro, passando ed il giorno seguente lascia la Pensione Morfeo
c.	Klingsor compare l'ultima volta, muto ed in forma di cavaliere all'interno del <i>Parzival</i>
b.	Corto raggiunge Casa Camuzzi – <i>in praesentia</i> di Herman Hesse
a.	Scena finale: viaggio in auto di Corto e Tamara de Lempicka

¹ Si giustifica così la non perfetta corrispondenza tra i punti f..

Rispetto dunque alla struttura circolare individuata nel *Parsifal*, la geometria sottesa a *Le Elvetiche* sembra essere quella di una parabola (in cui il punto di contatto tra la parabola narrativa ed il suo asse di simmetria – il ritrovamento del Graal – è rappresentato nella **Tabella 2** dal punto **h.1**). E come nella parabola i due estremi si allontanano sempre più, così Corto proviene da un punto indefinito delle sue avventure (una visita a Savuit che si trasforma in un viaggio verso Montagnola) e si dirige alla fine dell'avventura verso altri luoghi ed altre vicende (Zurigo).

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- AFFUSO, OLIMPIA, *Mappe di colonie e immaginari postcoloniali. Un viaggio nella lirica di Hugo Pratt*, in «Im@go. Rivista di Studi Sociali sull'immaginario», II, 2013, pp. 134- 159.
- ARIOSTO, LUDOVICO, *Orlando Furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 2015.
- BANDIRALI, LUCA, *Corto animato, l'aporia di un adattamento in fuga*, in «H-ermes. Journal of Communication», VI, 2015, pp. 89-102.
- BARR, HELEN, *Corto Maltese besucht Hermann Hesse und verschwindet in einer Heidelberger Handschrift - Vom Leben mit und in Büchern*, in HOFFMANN, ANNETTE; MARTIN, FRANK; WOLF, GERHARD (a cura di), *BücherGänge: Miscellen zu Buchkunst, Leselust und Bibliotheksgeschichte*, Hommage an Dieter Klein, Heidelberg, 2006, pp. 211-217.
- BATTAGLIA, BORIS, *Corto sulle rotte del disincanto prattiano*, Roma, Armillaria, 2017.
- BONNEFOY, YVES, *Le Graal sans la légende*, Paris, Galilée, 2013.
- BOSCHI, LUCA, *Biografia ragionata di Corto Maltese*, in PRATT, HUGO, *Una ballata del mare salato*, Roma, Gruppo editoriale l'Espresso, 2005.
- BRANCATO, SERGIO, *Il diradarsi e il dissiparsi. Il rapporto di Pratt con il pubblico nella serialità-non seriale di Corto Maltese*, in «H-ermes. Journal of Communication», VI, 2015, pp. 10-18.
- BRANCATO, SERGIO (a cura di), *Il secolo del fumetto. Lo spettacolo a striscie nella società italiana 1908-2008*, Latina, Tunuè, 2008.

- BROSSE, JACQUES, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, Milano, Rizzoli, 2009 [1991¹].
- BRUNORO, GIANNI, *Corto come un romanzo. Illazioni su Corto Maltese, ultimo eroe romantico*. Presentazione di Folco Quirici, Bari, edizioni Dedalo, 1984.
- BURGIO, EUGENIO, *Graal occitanico ed esoterico*, in AA. VV., *Intrecci di motivi e temi nel Medioevo germanico e romanzo*, Atti del Convegno (Napoli, 27-28 nov. 2007), a c. di S. Luogo et aliae, Napoli, Univ. 'L'Orientale', 2010, pp. 9-82.
- ID., *Perceval/Parsifal*, in AA. VV., *Il mito nella letteratura italiana*, opera diretta da Pietro Gibellini, vol. V/2, *Percorsi. L'avventura dei personaggi*, a cura di Alessandro Cinquegrani, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 403-439.
- CAIN, ISABELLE, *Le Graal aujourd'hui: pour une typologie des Œuvres*, in AA. VV., *Colloque de Cerisy. Graal et modernité*, Paris, Editions Dervy, 1996.
- CALVINO, ITALO, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973.
- CARBONI, ANTONIO, *Le autrici di fumetti interpretano l'eroe di Hugo Pratt*, prefazione di Gianni Brunoro, Firenze, Lizard edizioni, 2003.
- CHIRCHIANO, EMILIANO, *I segreti di Venezia – L'avventura di Corto Maltese rimediata nel videogame di Ubisoft*, in «H-ermes. Journal of Communication», VI, 2015, pp. 101-111.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *I romanzi cortesi*, a cura di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini, Milano, Mondadori 1983.
- CRISTANTE, STEFANO, *Corto Maltese e la poetica dello straniero. L'atelier carismatico di Hugo Pratt*, Mimesis, 2016.
- DEL BUONO, ORESTE, *Nato dai Mari del Sud*, Assessorato attività culturali, Trento, 1976 .
- ECO, UMBERTO, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964¹.
- ID., *Geografia imperfetta di Corto Maltese*, in PRATT, HUGO, *Una ballata del mare*

- salato*, Roma, Gruppo editoriale L'Espresso, 2005, pp. 6-15.
- ELIOT, THOMAS STEARNS, *La terra desolata*, a cura di Alessandro Serpieri, Milano, Rizzoli, 2006¹.
- ID., *La terra desolata. Quattro quartetti*, introduzione di Czeslaw Milosz, traduzione e cura di Angelo Tonelli, testo originale a fronte, Milano, Feltrinelli, 1995.
- FAINI, MARCO, *La cosmologia macaronica: l'universo malinconico del Baldus di Teofilo Folengo*, Manziana, Vecchiarelli, 2010.
- FAVARO, ALICE, *Hugo Pratt: un emigrante de la historieta. Experiencia y formación literaria en Argentina*, in AA.VV., *Dal realismo magico al fumetto. Laboratorio per lo studio letterario del fumetto. Studi raccolti e coordinati da Alessandro Scarsella*, Venezia, Granviale editori, 2013, pp. 77-91.
- IRANZO, IVAN PINTOR, *El intervalo alucinatorio en las aventuras de Corto Maltés, de Hugo Pratt: la figuración de la palabra y la discontinuidad visual*, in «Hermes. Journal of Communication», VI, 2015, pp. 31-58.
- JESI, FURIO, *Materiali mitologici: mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, Einaudi, 1979,
- LANDI, MICHELA, *Le Graal sans la légende: de Baudelaire à Yves Bonnefoy*, in AA.VV., *Le Graal: genèse, évolution et avenir d'un mythe. Actes du colloque*, Maison de la culture d'Amiens, Volume 57, Presses du Centre d'Études médiévales de Picardie, 2014, pp. 218-231.
- LA ROCCA, FABIO, *L'immaginario pop: archetipologia delle forme del Re nascosto contemporaneo*, in «Hermes. Journal of Communication», X, 2018, pp. 45-62.
- LEGHISSA, GIOVANNI; MANERA, ENRICO (a cura di), *Filosofie del mito nel Novecento*, Roma, Carocci, 2015.
- LITTRÉ, ÉMILE, *Dictionnaire de la langue française*, Paris 1872.
- MALBY, ANDRÉ, *Helvecia, La Suiza Venida de la Noche de los Tiempos*, «Corto

- Maltese», IV, 1988.
- MARCHESE, GIOVANNI, *Leggere Hugo Pratt: l'autore di Corto Maltese tra fumetto e letteratura*, Tunuè, 2006.
- MOLITERNI, FABIO, “*Il fato si svela sotto specie di avventura*”: *Hugo Pratt, il Romanzo di Criss Kenton*, in AA.VV., «H-ermes. Journal of Communication», VI, 2015, pp. 79-88.
- PIERRE, MICHEL; PRATT, HUGO, *Corto Maltese memoires*, Tournai, Casterman, 1998.
- PRATT, HUGO, *All'ombra di Corto. Conversazioni con Dominique Petitfaux*, Milano, Rizzoli, 1992.
- ID., *Appuntamento a Bahia*, Milano, Rizzoli Lizard, 2013.
- ID., *Avevo un appuntamento*. Con un racconto di Omar Tabucchi. Prefazione di Omar Calabrese, Roma, Edizioni Socrates, 1994.
- ID., *Il desiderio di essere inutile: ricordi e riflessioni. Interviste di Dominique Petitfaux*, con la collaborazione di Bruno Lagrange, traduzione di Giuliana Vogel, Roma, Rizzoli Lizard, 1996.
- ID., *Corte sconta detta arcana*, Milano, Rizzoli Lizard, 1996¹.
- ID., *Favola di Venezia*, Milano, Rizzoli Lizard, 2009.
- ID., *Il romanzo di Criss Kenton*, Editori del grifo, 1990.
- ID., *Jesuit Joe*, Editori del grifo, 1991.
- ID., *La casa dorata di Samarcanda*, Milano, Rizzoli Lizard, 2013.
- ID., *Leopardi*, Milano, Rizzoli Lizard, 2013.
- ID., *La casa dorata di Samarcanda*, Milano, Rizzoli Lizard, 2005³
- ID., *Le etiopiche*, Bompiani, Milano, 1980.

ID., *Mū*, Milano, Rizzoli Lizard, 1992.

ID., *Una ballata del mare salato*, Torino, Einaudi, 1995¹.

ID.; PETITFAUX, DOMINIQUE, *De l'autre côté de Corto*, Tournai, Casterman, 1998.

PRUNETI, LUIGI, *Il coraggio di sognare. Hugo Pratt fra avventura e mistero*, Roma, Tipheret, 2013.

RABIN, ANDREW, *A Once and Future Dude: The Big Lebowski as Medieval Grail-Quest*, in AA.VV., *The Year's Work in Lebowski Studies*, a cura di Edward P. Comentale, Bloomington, Indiana University Press, 2009, pp. 58-73.

REMONATO, GIOVANNI, *Corto Maltese tra fumetto e letteratura disegnata*, in ENNS ANTHONY; METZ, BERNHARD (a cura di), «Belphégor», XIII, 2015.

ROBERT, MARTHE, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1981.

ROSA, DOMENICO, *Hugo Pratt, quando il disegno si fa letteratura*, «il Sole24ore», 6 aprile 2007.

SANTORO, MARIO, *Ariosto e il Rinascimento*, Liguori Editore, Napoli, 1989.

TASSO, TORQUATO, *Discorsi dell'arte poetica, e in particolare del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964.

WAGNER, RICHARD, *Parsifal, La Fenice prima dell'opera 2004-2005*, VI, Fondazione Teatro la Fenice di Venezia, 2005.

YEATS, WILLIAM BUTLER, *Rosa Alchemica*, nota introduttiva e traduzione di Renato Oliva Torino, Einaudi, 1976.

ZAMBON, FRANCESCO, *Metamorfosi del Graal*, Roma, Carocci, 2012.

ID., *Il Graal: i testi che hanno fondato la leggenda*, a cura di Mariantonia Liborio, Milano, Mondadori, 2005.

ZATTI, SERGIO, *Il Furioso tra epos e romanzo*, Pacini Fazzi, Lucca, 1990.

SITI CONSULTATI

www.academia.edu/19634103/Corto_Maltese_animato_laporia_di_un_adattamento_in_fuga_-_H-ermes_n._6_2015 (consultato l'ultima volta il 11/04/2018).

www.academia.edu/503472/A_Once_and_Future_Dude_The_Big_Lebowski_as_Medieval_Grail-Quest (consultato l'ultima volta il 12/04/2018).

www.academia.edu/637677/Il_doppio_e_il_suo_opposto_Oriente_e_Occidente_ne_La_casa_dorata_di_Samarcanda_di_Hugo_Pratt (consultato l'ultima volta il 20/03/2018).

www.academia.edu/855002/La_geografia_inattuale_di_Corto_Maltese_il_viaggio_com_e_uscita_dalla_modernita (consultato l'ultima volta il 26/03/2018).

andremalby.blogspot.it/2018/01/helvecia-suiza-venida-noche-tiempos-andre-malby.html (consultato l'ultima volta il 10/03/2018).

digi.ub.uniheidelberg.de/diglit/cpg848/0294 (consultato l'ultima volta il 10/03/2018).

www.gdn.unam.mx/diccionario/consultar/palabra/temecatl/id/62514 (consultato l'ultima volta il 25/04/2018).

www.ilsole24ore.com/art/SoleOnLine4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2007/04/mostra-pratt-corto-maltese-rosa.shtml?uuid=4d225a06-e428-

[11db-a616-00000e251](#) (consultato l'ultima volta il 23/03/2018).

journals.openedition.org/belphegor/620 (consultato ultima volta il 14/03/2018).

siba-ese.unisalento.it/index.php/h-ermes/article/view/15456/13423 (consultato l'ultima volta il 14/04/2018).

siba-ese.unisalento.it/index.php/h-ermes/issue/view/1336 (consultato l'ultima volta il 10/03/2018).

www.youtube.com/watch?v=OZQvG_1r1BU (consultato l'ultima volta 01/03/2018).

www.youtube.com/watch?v=ePZjYwQPIUM&list=PLcoCZ7jQ5e0_aMhKeteLQavxgLo_hgrQ2c (consultato l'ultima volta 01/03/2018).

www.youtube.com/watch?v=JECA8RINGuU (consultato l'ultima volta il 17/05/2018).