

***Rappresentazioni e (in)traducibilità del delirio:
Informe sobre ciegos di Alberto Breccia***

Susanna Nanni

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

ABSTRACT

The essay proposes an analysis of the relationship between text and images in *Informe sobre ciegos* (1991) by Alberto Breccia. In his obstinate renunciation to unnecessary words, or surplus signs, and by employing graphic devices that convey a "telluric and formless" world, Breccia interprets and illustrates – without making it comprehensible – the self-destructive delirious state of Fernando Vidal, one of the most controversial and fascinating characters in Argentinian literature. In particular, the essay focuses on the conspiracy – at the level of both form and content – and on the graphic (un)translatability of his delirium.

Keywords: Alberto Breccia, *Informe sobre ciegos*, conspiracy, delirium, (un)translatability.

Il saggio propone un'analisi del rapporto fra testo e immagini in *Informe sobre ciegos* (1991), di Alberto Breccia. Nell'ostinata rinuncia all'utilizzo di parole di troppo, o segni in eccesso, con l'ausilio di ricorsi grafici che restituiscono al lettore un mondo "tellurico ed informe", Breccia interpreta ed illustra – senza renderlo comprensibile – il delirio autodistruttivo di Fernando Vidal, tra i più controversi, e allo stesso tempo affascinanti, personaggi della letteratura argentina. L'intervento intende focalizzarsi, in particolare, sulla cospirazione – formale e contenutistica – e sull'(in)traducibilità grafica del suo delirio.

Parole chiave: Alberto Breccia, *Informe sobre ciegos*, cospirazione, delirio, intraducibilità.

Il presente contributo propone un'analisi della rappresentazione grafica di *Informe sobre ciegos* (1991), adattamento del fumettista uruguayo-argentino Alberto Breccia (1919-1993) dell'omonimo capitolo del romanzo di Ernesto Sabato *Sobre héroes y tumbas* (1961). Prendendo le mosse da alcuni appunti biografici sull'illustratore, per rintracciare peculiarità stilistiche e grafiche che affiorano nel corso della sua opera e si condensano nel fumetto oggetto della nostra analisi, l'intervento intende focalizzarsi, in particolare, sulla coesistenza come tema e come costruzione formale dell'intreccio narrativo, che accompagna il processo psicologico introspettivo del protagonista, e sull'(in)traducibilità grafica del suo delirio.

Senza dubbio, Breccia è uno dei pochi disegnatori della sua generazione che ha saputo oltrepassare le frontiere del fumetto classico degli anni Quaranta e Cinquanta, tracciando un percorso innovatore e avanguardista senza precedenti, una tappa che ha segnato un prima e un dopo, fino a consacrarsi come uno dei maestri più apprezzati, in Argentina ma anche in Europa, del fumetto d'autore. Tra i molteplici generi e forme del fumetto classico, quello d'azione e d'avventura, in particolare, che vive la sua età dorata negli anni Cinquanta e Sessanta (su riviste come *Misterx*, *El Tony*, o *Hora Cero*), evolverà facendo emergere – grazie ai testi di Oesterheld¹ e ai disegni cupi e visionari di Breccia – la fantascienza, il fantasy, e le atmosfere da incubo che rimandano al gotico latinoamericano, fino a consacrarsi nelle più recenti *graphic novels* (Cipolloni, 2011, p. 267).

Grazie alla sua inesauribile immaginazione grafica, Breccia è considerato un disegnatore completo e universale, che ha elaborato – prima da autodidatta, poi come maestro severo ed esigente – uno stile assolutamente personale e distintivo, perfezionando e modificando costantemente le proprie tecniche e rinnovandosi ininterrottamente fino agli ultimi lavori. Forse proprio per questo, Breccia ha goduto, soprattutto in vita, di un pubblico piuttosto ristretto e di nicchia: per le sue forme grafiche fortemente espressioniste e deliranti, sempre alla ricerca della sperimentazione, per lo stesso mezzo utilizzato, il fumetto, considerato popolare e di seconda categoria dai settori pseudo-colti per lo meno fino agli anni Sessanta², ma anche per alcune tematiche affrontate – dai diritti

¹ Sull'evoluzione della *historieta argentina* negli anni Cinquanta, in particolare, sul ruolo di Oesterheld come centro di gravità in questo processo, cfr. Pons (2011, pp. 21-40) e Muschietti (2012, pp. 63-72).

² Gli anni '60 segnarono la fortuna del fumetto a livello mondiale perché, per la prima volta, dagli ambiti artistici, intellettuali, dalla critica in generale, si iniziò a considerare il fumetto come una vera e propria forma d'arte. La rivalutazione della "nona arte" provenne dall'Europa, quando i francesi esposero, per primi, i fumetti al Museo del Louvre. In Argentina il fenomeno ebbe luogo verso la fine del decennio. Nel 1968, l'Istituto Di Tella di Buenos Aires – luogo dell'avanguardia artistica in Argentina – si convoca un Congresso ed Esposizione Internazionale del fumetto, al

umani (*El Eternauta, Perramus*) alla biografia di grandi personaggi storici rivoluzionari (come quella sul Che Guevara) – per le quali ha subito la censura non solo dei governi militari ma anche delle stesse case editrici, attraverso richieste di revisione della sua opera.

Da una parte, nelle sue illustrazioni si possono rintracciare tutti i precursori che hanno contribuito alla sua formazione e dai quali si formò attraverso la semplice ma attenta osservazione, dall'altra, coloro che appresero, a loro volta osservando, dalla sua opera³.

Pur non potendo, in questa sede, dilungarmi sul percorso biografico dell'autore, vale la pena ripercorrerne alcune tappe per individuarne elementi e presupposti che verranno ripresi e sviluppati nell'*Informe sobre ciegos* e per meglio capire la traiettoria artistica dell'autore che, caratterizzata da un forte sperimentalismo, troverà la sua massima espressione in un progetto che ha vissuto vent'anni di gestazione.

quale giungono disegnatori, illustratori e fumettisti da tutto il mondo. Fu l'occasione che spalancò a Breccia le porte dell'Europa. Oscar Steimberg, autore, tra gli altri, di *Leyendo historietas. Estilos y sentidos de un arte menor* (1977), *Semiótica de los medios masivos: el pasaje a los medios de los géneros populares* (1993), *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico* (2013), *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición* (2013), fece parte del gruppo di intellettuali che conferì il nuovo status al fumetto. I suoi scritti sul fumetto rendono conto del rinnovato interesse per una forma d'arte che, fino a quel momento, era stato qualificato come "un arte menor". La stessa amplificazione dei fumetti, esposti in gigantografie, produceva sorpresa. Secondo lo scrittore e semiologo argentino, la Biennale Mondiale del fumetto svoltasi nell'Istituto Di Tella, rappresenta il momento in cui tutti coloro che erano alla ricerca di un significato nascosto nell'arte, abbandonando i preconcetti della cultura del momento, videro realizzate le proprie aspettative. Lì, i più grandi fumettisti del momento, cominciarono finalmente a mostrare le proprie potenzialità attraverso una rinnovata ricerca artistica (Muschiatti, 2011).

³ Gli stimoli principali sul suo lavoro di fumettista, quando raggiunge la sua forma classica (a partire da *Vito Nervio*), sono rintracciabili in un disegnatore nordamericano, Milton Caniff (1907-1988), alias "Rembrandt dei fumetti", illustratore di *Terry and the Pirates* o *Steve Canyon* per citare solo i fumetti più noti, che tanto influì non solo su Breccia ma anche su altri illustratori del calibro di Hugo Pratt, Jack Kirby, Romano Scarpa o Frank Miller. Altra influenza, ben evidente soprattutto nel gioco dei chiaroscuri e nella scelta delle inquadrature, è riconducibile a Will Eisner (1917-2005) che, in un'ambientazione thriller e noir, ma senza tralasciare venature umoristiche ed ironiche, diede vita al detective mascherato *The Spirit*. Sulla sua opera, tuttavia, hanno inciso anche autori che non provengono necessariamente dal mondo dei fumetti, ma da altri universi espressivi, come il cinema: di fatto, non si può comprendere l'opera di Breccia senza considerare il contributo espressionista dei film di Eisenstein. A sua volta, l'influenza di Breccia su diverse generazioni di disegnatori argentini è più che evidente. Ad esempio, nell'opera di Leopoldo Durañona, di José Muñoz o di suo figlio Enrique Breccia, ma anche di Horacio Lalia, Carlos Vogt o Domingo Roberto Mandrafina, tutti artisti straordinari che hanno trovato un proprio stile allontanandosi dal loro Maestro, perché lui insegnò loro a liberarsene. Sulle influenze riscontrabili nell'opera di Breccia e sulle sue nelle successive opere dei suoi allievi, cfr. la trasmissione *Continuará* del giornalista e scrittore Juan Susturain e, dello stesso autore, *Breccia, el viejo* (2013).

Alberto Breccia vive la sua prima esperienza da disegnatore tra il 1936 e il 1938, con l'invenzione del personaggio umoristico Mister Pickles e la realizzazione delle copertine per *El Resero*, rivista del quartiere di Mataderos, dove la sua famiglia si era trasferita a vivere da quando lui aveva tre anni. La carriera professionale ha inizio nel 1939, con la sua collaborazione per la casa editrice Manuel Láinez, che gli commissiona, pagandogli un *peso* a vignetta, i suoi primi personaggi realistici⁴.

Il primo successo risale al 1947, quando subentra allo scomparso Cortinas nell'illustrazione di Vito Nervio, curioso detective porteño creato da Repetto (sui testi di Leonardo Wadel), serie per la quale lavora fino al 1959⁵. Nello stesso periodo esercita la docenza nella "Escuela Panamericana de Arte" da lui fondata con Hugo Pratt ed altri, e che ha accolto anche tanti illustratori italiani, giunti in Argentina verso la fine degli anni Quaranta per collaborare con la Editorial Abril⁶.

Nel 1957, da uno scambio di opinioni con Pratt e Héctor Oesterheld nasce, sulla rivista *Hora Cero*⁷, la serie fantascientifica *Sharlock Time*⁸, che segna una nuova tappa nella personalizzazione dello stile di Breccia attraverso il ricorso a forti contrasti e una ricerca espressiva grazie alla quale riesce a trasmettere il clima fantastico della serie. Proseguendo la sua collaborazione con Oesterheld, il perfezionamento stilistico di Breccia raggiunge livelli straordinari nel 1962 grazie ad uno dei suoi fumetti preferiti, *Mort Cinder*⁹, in cui si ritrae nei panni di un personaggio secondario, l'antiquario Ezra Winston, attento ascoltatore delle avventure spazio-temporali del protagonista: Mort Cinder è un immortale che

⁴ Ispirandosi ai modelli grafici di Hogarth, Andriola e Raymond, dà vita – sulle riviste *Tit-Bits*, *Rataplán* e *El Gorrión* – all'investigatore Ralph Norton, Mariquita Terremoto (presunta ispiratrice di Mafalda), il cow-boy Kid de Rio Grande, il viaggiatore nel tempo Rosengram e una fantasiosa ricostruzione di Rocambole. In quegli anni porta avanti anche la serie gauchesca *Cruz Diablo* e le avventure di *El Vengador*, tutte creazioni di Rosarivo. Alla fine del 1945 lascia la casa editrice e realizza *Gentleman Jim*, per la rivista *Bicho Feo* e *Puño Blanco* (con i testi di Issel Ferrazzano) per il quotidiano *La Razón*. Inizia quindi la sua collaborazione con la casa editrice di Dante Quintero e realizza la serie, sempre con Ferrazzano, *Jean de Martinica* per la rivista *Patoruzito*. Nello stesso periodo, collabora con la Editorial Abril ed è autore dei disegni di 350 libri per l'infanzia.

⁵ In Italia apparirà nel 1974 in un pocket Dardo. Insieme a Wadel disegna anche *Club de aventureros*. Nel 1956 crea *Pancho López* (Editorial Códex), suo unico fumetto propriamente umorista, sui testi di Abel Santa Cruz.

⁶ Sulla Editorial Abril, fondata dall'ebreo italiano Cesare Civita, cfr. Scarzanella (2013).

⁷ Ha inizio, quindi, la sua collaborazione con la Editorial Frontera – la stessa casa editrice di *El Eternauta*, *El sargento Kirk* (con disegni di Hugo Pratt sui testi di Oesterheld) e *Sherlock Time* (con disegni di Breccia sui testi di Oesterheld) – per la quale realizza anche alcuni capitoli di *Ernie Pike* (precedentemente disegnati anche da Pratt, sempre sui testi di Oesterheld).

⁸ In Italia sarà pubblicata, nel 1969, dall'editore Ivaldi in *Asso di Picche*.

⁹ La serie appare per la prima volta il 20 giugno del 1962 sul n. 714 della rivista *Misterix* e si estende fino al 1964.

muore ogni volta, alla fine di ogni episodio, attraversando diverse vite nel corso della storia universale e trasmettendo la memoria di ogni momento. Come un *eternauta*, è un navigatore del tempo, un viaggiatore dell'eternità. Grazie a quest'opera, considerata tra i più importanti fumetti argentini, un vero e proprio spartiacque che rivoluzionò il genere dei fumetti d'avventura, Breccia spicca tra gli illustratori di quegli anni. In particolare, ad emergere, è l'importanza che l'autore riserva allo svolgimento della narrazione grafica, l'ambientazione – in cui ha un ruolo preponderante il gioco tra luce e oscurità (è qui che inizia l'illustrazione di scene sotterranee) – l'ampio utilizzo del nero, la versatilità nella caratterizzazione dei personaggi e la loro interiorizzazione psicologica.

Nei primi anni Sessanta inizia a farsi conoscere in Europa, realizzando fumetti di varie serie popolari per la casa editrice inglese Fleetway. Proseguendo il percorso di sperimentazione, nel 1966, ancora insieme a Oesterheld, utilizza per la prima volta la tecnica del *collage*, dando vita a *Richard Long* per il supplemento *Karina*.

Nel 1968, insieme a suo figlio Enrique, disegna *Che, vida del Che Guevara* (sui testi di Oesterheld), originariamente facente parte di una collezione di biografie sui grandi protagonisti della storia latinoamericana pensata e voluta dalla casa editrice Jorge Álvarez, ma poi, di fatto, unico numero pubblicato a causa della censura attuata dal governo militare, che sequestrò e distrusse tutti gli originali della collezione.

Tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta, affiora l'approvazione estetica della sua opera con la creazione di fumetti rivoluzionari sia nei temi trattati (*El Eternauta*), sia nella ricerca stilistica (trasposizione dei *Miti di Cthulhu* di Lovecraft), cercando uno spazio in cui esprimersi con assoluta libertà ed entrando nell'universo del fumetto europeo.

Nel 1969, infatti, Oesterheld rimette mano alla sceneggiatura di *El Eternauta* per la rivista *Gente*¹⁰. Attraverso il ricorso a diverse tecniche innovative, il disegno di Breccia ha un'impronta fortemente sperimentale che dà vita ad un'opera anti-convenzionale e si allontana definitivamente da un prodotto di tipo commerciale. Tuttavia, nonostante le richieste della casa editrice, Breccia si rifiuta di modificare il proprio stile che, tra l'altro, accompagna il tono contestatario della sceneggiatura (diversa dalla prima versione). Il risultato fu la soppressione della serie alla conclusione del primo episodio. I tempi non erano ancora maturi per il suo stile geniale e avanguardista, per di più in un paese afflitto da una forte instabilità politica. Tuttavia, agli inizi degli anni Settanta,

¹⁰ La prima è del 1957 (con testi di Oesterheld e illustrazioni di Solano López).

questa versione ottenne un enorme successo in Spagna¹¹ e in Italia, dove fu considerata un'opera maestra. Fu, di fatto, il primo fumetto latinoamericano a pubblicarsi sulla più prestigiosa rivista di fumetti italiana: *Linus*¹².

A segnare gli anni successivi è, prevalentemente, il genere poliziesco: nel 1974 dà vita all'anziano detective in pensione Daneri, sui testi di Carlos Trillo (in Italia su *Linus*) e, allo stesso tempo, rimette mano a *Vito Nervio*, con Wadel, per la rivista *Chau Pinela*. Ancora sui testi di Trillo, nel 1981, inizia la serie *Buscavida*. Nel frattempo, nel 1978, appariva *Breccia Negro* (Ediciones Record), il primo libro che collezionava la sua opera.

Tra il 1972 e il 1975 il visionario talento di Breccia viene messo al servizio delle mostruosità ideate da Howard Phillips Lovecraft (1890-1937). La materia con cui l'illustratore si trova a lavorare è una selezione dei *Miti di Cthulhu*, classici della letteratura gotica e fantastica, su adattamenti del poeta Norberto Buscaglia. Per trasformare in immagini le oscure ed oscene divinità, esseri deformi provenienti da abissi insondabili ed entità aliene, Breccia utilizza quello stile – cupo ed informe – che lo accompagnerà, anni dopo, evolvendosi, nell'illustrazione di *Infome sobre ciegos*.

Nel 1983 si assiste al grande successo di *Perramus*, sui testi del poeta Juan Sasturain, che si pubblica in Argentina, per La Uracca, sulla rivista *Fierro* (a partire dal n. 11), ma anche in Europa, dove riceve il premio Amnesty International, assegnato per la prima volta ad un fumetto.

Proseguendo su questa traiettoria di interpretazioni grafiche di racconti di autori celebri – tra i quali, oltre a Lovecraft, vale la pena citare Poe, Quiroga, Carpentier, Rulfo, Onetti, Borges¹³ e García Márquez – oltre a una suggestiva trasposizione di fiabe, nel 1991 Breccia si dedica all'adattamento di *Informe sobre ciegos*, che riceverà, nel 1994, il premio di “Mejor álbum extranjero” nel Salone Internazionale del fumetto di Barcellona.

L'anno seguente lavora sulla serie di fumetti realizzati per il Quinto Centenario della scoperta dell'America e crea *El Dorado, el delirio de Lope de Aguirre*. Alberto Breccia muore a Buenos Aires il 10 de noviembre del 1993. Nel

¹¹ In Spagna appare nel 1973, la versione de *El Eternauta* disegnata da Breccia sulla rivista *El Globo* (Editorial Buru-Lan), diretta da Luis Gasca, dove si pubblicarono le opere anche di altri autori argentini come Oski e Quino.

¹² Breccia in Italia lavora, tra il 1972 e il 1974, per *Il Corriere dei Ragazzi* creando *Squadra Zenith* e illustrando alcuni episodi della serie *Le grandi avventure di pace e di guerra*. E ancora, nel 1973, realizza per la rivista italiana *Il Mago* (della casa editrice Periferia) una delle sue grandi opere, adattando *Los mitos de Cthulhu*, di Howard Philip Lovecraft. Nello stesso anno riceve il premio Yellow Kid ed inizia una serie di adattamenti letterari – tra i quali, nel 1975, *El corazón delator*, da un racconto di Edgar Allan Poe – allontanandosi sempre più dalle forme tradizionali e potenziando il linguaggio del testo del fumetto.

¹³ In Italia viene pubblicato su *Orient Express* e *L'Eternauta*, oltre che in una preziosa edizione Editiemme.

1994 i suoi alunni pubblicano in proprio la rivista di fumetti *El Tripero*, che riceve il nome in onore al loro maestro e ai suoi primi lavori di gioventù nel quartiere di Mataderos.

Informe sobre ciegos di Breccia apparve per la prima volta nel 1993 (Spagna, Ediciones B; poi Colihue e Astiberri), anno della sua morte, ma la sua gestazione era iniziata vent'anni prima, quando, nel '73, concepì l'idea di questo arduo progetto con Norberto Buscaglia. Dunque, tra l'ideazione e la realizzazione dell'opera, Breccia aveva ampiamente sperimentato l'adattamento di racconti di autori celebri: quando finalmente portò a termine la sua opera, traspose nelle sue pagine i modi di raccontare la sua lunga relazione con la letteratura.

Nel terzo capitolo dell'opera di Sabato – semanticamente autonomo e indipendente dal resto del romanzo – Alberto Breccia ritrova, alla luce di tutta la sua opera previa, alcuni dei suoi temi privilegiati e più affini: paranoie, ossessioni, deliri e allucinazioni, citando Sabato, “hasta el infierno último del alma humana” (Constela, 2000, p. 37). Sono elementi che si rintracciano nitidamente in gran parte dell'opera dello scrittore argentino e nelle tavole che riproducono gli oscuri universi lovecraftiani che compongono l'adattamento di *Informe sobre ciegos*; ma anche in alcuni precedenti fumetti di Breccia, come quelli realizzati negli anni Sessanta sui testi di Oesterheld – da *Mort Cinder* a *El Eternauta* – o nelle già citate illustrazioni dei racconti di autori celebri, che erano stati oggetto dell'immaginazione visiva e dell'espressione artistica di Breccia.

Nel fumetto oggetto della nostra analisi, l'orrore esistenziale e il delirio paranoico s'impossessano del mondo interiore di Fernando Vidal Olmos, tra i più controversi e affascinanti personaggi della letteratura argentina. Protagonista, narratore e autore dell'*Informe* (scritto, nonostante i deliri e le allucinazioni, con metodo e rigore scientifico e secondo un criterio di assoluta oggettività), Fernando Vidal è un personaggio complesso e ossimorico: l'“investigatore del Male”, come si autodefinisce nel romanzo (Sabato, 1974, 278), prorompe con una forte personalità e una chiara inclinazione verso comportamenti individualistici, anarchici, antisociali ed immorali. Il lettore lo accompagna nelle illustrazioni delle sue visioni e idee autodistruttive sulla vita, che lo conducono inesorabilmente verso la morte.

Nel suo sviluppo ascetico, nell'ostinata rinuncia all'utilizzo di parole di troppo, o segni in eccesso, l'opera di Breccia funziona come finzione teorica sull'arte dell'adattamento e della traduzione. Il lettore, di fatto, si trova a contemplare una traduzione di tipo intersemiotico (ricordando la datata, ma ai suoi tempi innovativa, tripartizione di Roman Jakobson)¹⁴. Ebbene, adattare un

¹⁴ Per “traduzione intersemiotica” Jakobson intende l'interpretazione di segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici (Nergaard, 2007, pp. 51-62). Sull'argomento, cfr. Eco (2007), in particolare il cap. 13: “Quando cambia la materia”, pp. 315-344.

testo letterario al fumetto significa rendere la parola visibile, trasformare il nero su bianco della scrittura in nero su bianco del disegno, trasfigurare l'immagine ipotizzata nella lettura in immagine visiva, rendere l'implicito esplicito, attraverso un processo pragmatico pieno di decisioni e – parafrasando Umberto Eco – di negoziazioni, in cui alcuni elementi permangono, altri si trasmutano (per cui perdono significati dell'originale ma, allo stesso tempo, nel nuovo contesto, ne acquisiscono ulteriori suggerendo possibilità originali e soluzioni inedite), altri, semplicemente, scompaiono. O non tanto semplicemente, perché nell'infinito delle possibilità che lascia aperto il testo scritto, è proprio in questo processo decisionale, che risiede il valore del fumetto come lettura critica del prototesto.

E di fatto, dell'opera di Sabato, nel fumetto di Breccia resta l'essenziale, come se l'intenzione dell'adattatore fosse non tanto quella di tramutare le parole in immagini, creando un mero riflesso dell'originale, ma piuttosto di dar vita alla sua ombra, allegoria dell'incubo del protagonista da bambino, presente nella narrazione di Sabato e illustrato nel fumetto (fig. 1).

La lettura del testo originale suscita immagini che vivono e permangono nelle parole stesse, come se fossero zone d'ombra, rappresentazioni impossibili e proibite dell'inconscio umano. Rappresentare la realtà, infatti, per lo scrittore argentino, significa immergersi nel mistero ivi racchiuso, attraverso una ricerca di tutto ciò che esiste al di là delle apparenze, del mondo tangibile e percepibile all'essere umano, o acquisibile con la ragione, ovvero attraverso la ricerca dei sentimenti, delle emozioni, dei sogni. Ecco dunque che lo scrittore si avvale dell'esplorazione dell'inconscio e del mistero per abbattere le barriere illusorie ed apparenti della realtà indagando il suo lato oscuro ed ignoto; quella stessa realtà che, metaforizzata dall'ombra nell'incubo del protagonista, si muove e si deforma, a prescindere dalla nostra volontà di mantenerla stabile.

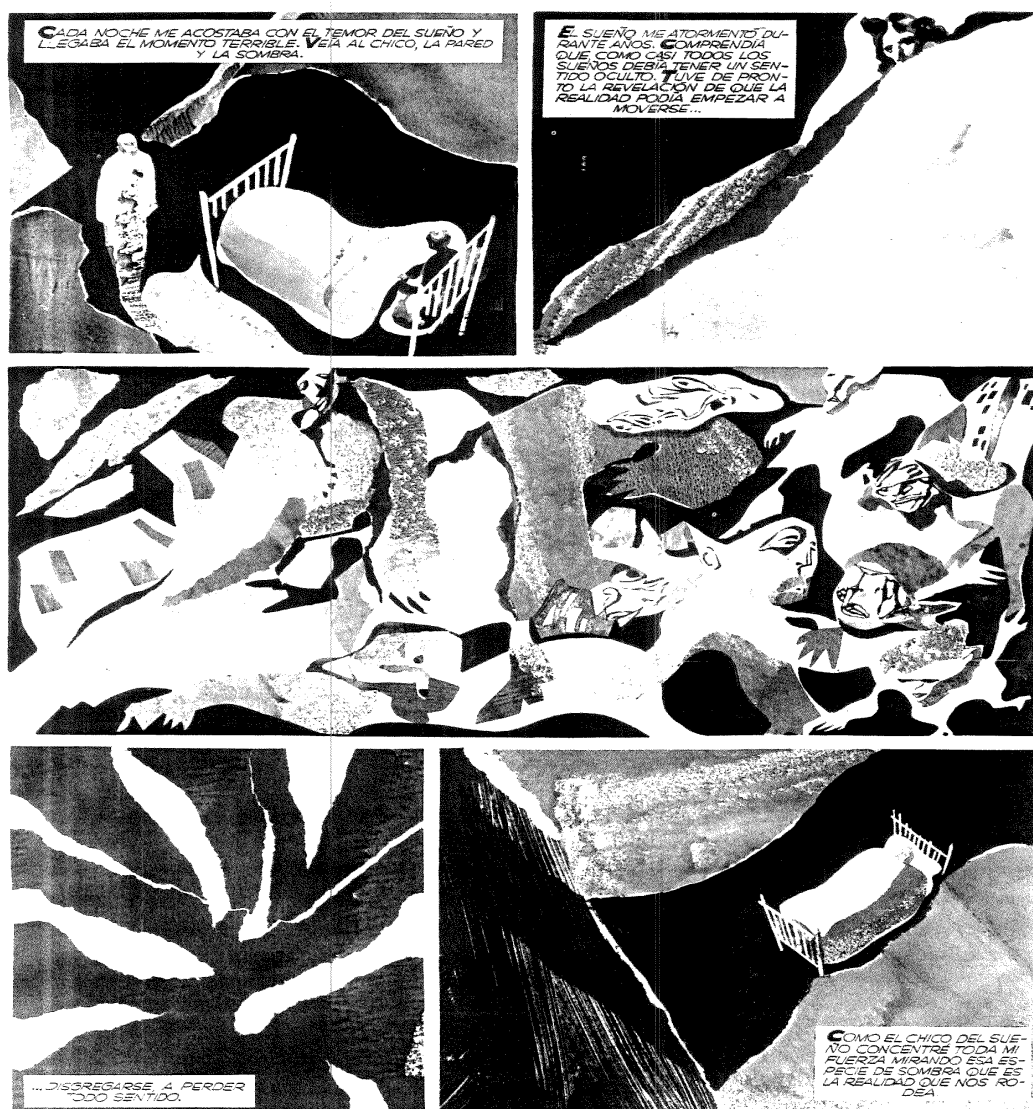


Figura 1

Informe sobre ciegos è, dunque, la storia di un'ossessione che si trasforma in delirio, un delirio sistematizzato. Per questo, l'odissea di Fernando Vidal, alla scoperta delle macchinazioni di un'oscura setta di ciechi che vuole dominare sul mondo e sugli esseri umani, non si esplica attraverso la mera narrazione visiva dei fatti, bensì tramite una caotica e inquietante rappresentazione dell'interiorizzazione psicologica del personaggio, che si addentra nelle profondità più recondite della sua psiche, fino a non riuscire più a distinguere il confine tra la normale percezione della realtà e le allucinazioni. Lo sguardo del lettore è invitato, quindi, non tanto a ripercorrere le diverse vignette, quanto

piuttosto a soffermarsi sulla loro costruzione: il *monotipo*¹⁵ produce immagini dai contorni indefiniti; il *collage* sovrappone strisce di carta facendo risaltare la frammentarietà; il gioco del netto contrasto tra il bianco e il nero esaspera le opposizioni e le dicotomie. Nelle parole di Oscar Masotta: “El horror no está aquí representado directamente, sino que representa el modo de representarlo” (Iparaguirre, p. 130).

Ebbene, grazie all'utilizzo di ricorsi grafici che restituiscono al lettore un mondo di orrore – parafrasando Sabato, “tellurico ed informe” – atmosfere cupe e visionarie, tenebrose e paranoiche, Breccia interpreta ed illustra, senza renderlo comprensibile, il delirio autodistruttivo del protagonista. Il delirio, dunque, non viene “tradotto”, ma rappresentato in immagini che vanno ben oltre ciò che denotano, illustrazioni che espandono la narrazione evocando nuovi scenari ed emozioni.

L'opera, fin dalle prime tavole, si mostra pittorica e ortodossa nel suo naturalismo deformato di radice espressionista. Fernando Vidal ci viene presentato attraverso il testo introduttivo della prima vignetta, che ricalca fedelmente quello dell'originale (“¿Cuándo empezó esto que ahora va a terminar con mi asesinato? [...] ¿Qué importa además?”, Sabato, 1974, p. 235) e rivela fin dall'inizio la sua visione “altra”, più profonda e distorta della realtà (“veo cosas más lejanas”, Breccia, 1993, p. 6). E di fatto, se pensiamo alla paranoia – lungi dal voler interpellare dibattiti appartenenti agli ambiti della psichiatria e della psicoanalisi, o le controversie sulla sua classificazione – ebbene, questa viene generalmente intesa come uno stato confusionale e delirante in cui il soggetto forgia una proiezione deformata della realtà, attribuendo ad altri gli impulsi, le fantasie e le frustrazioni che risultano inspiegabili e insopportabili.

Le prime vignette, quindi, introducono il protagonista re-codificando un impenetrabile scenario attraverso una serie di inquadrature che rinviano al montaggio cinematografico.

I ricorsi grafici rivelano immediatamente la condizione paranoica ed ossessiva della psiche del personaggio: innanzitutto, il netto chiaroscuro, che non lascia spazio alla varietà dei grigi, si costituisce come metafora visiva della personalità forte e ossimorica di Fernando Vidal; in secondo luogo, la focalizzazione sul suo volto allucinato e su una mano – che scopriamo nella terza striscia essere quella di una cieca – che muove una campanella producendo un “sonido tenue pero obsesivo” (Breccia, 1993, p. 1), ma anche, e soprattutto, la loro ripetizione alternata (mano-volto-mano-volto), in un climax ascendente suscitato dall'avvicinamento della distanza focale. Lo stato d'animo del protagonista,

¹⁵ Tecnica pittorica che consiste nella creazione dell'immagine su una superficie che poi si trasferisce su un foglio di carta – unico esemplare – tramite pressione di un torchio calcografico in cui si possono inserire diversi materiali.

infatti, è tanto più messo in evidenza dall'ultima inquadratura di questa prima serie, in cui il volto inquietante e terrorizzato dell'uomo occupa, paralizzandosi, l'intera vignetta (fig. 2).



Figura 2

La cospirazione, quella presunta, paranoica, ipotetica, funzionale alla caratterizzazione psicologica del protagonista e allo svolgimento della

narrazione, prende forma nelle tavole che seguono. I ciechi cospiratori vengono tratteggiati come figure mostruose, informi, sfuggenti e inafferrabili, disumane, animalesche: Fernando Vidal vuole studiare “su origen, [...] condición zoológica”, accostandoli ai rettili, sia per le loro abitudini e luoghi dove vivono, sia per il loro aspetto fisico, come la vischiosità della pelle. Vivono nei meandri più oscuri e nei sotterranei più profondi di Buenos Aires (“cuevas, cavernas, sótanos, caños de desagües, grietas profundas”, Breccia, p. 2), o meglio, nelle regioni proibite della sua psiche. Viene da chiedersi se l’incubo della cecità e la trama cospiratoria, d’altronde, si sarebbero potuti illustrare se non attraverso immagini visive buie e inaccessibili.

Nella rappresentazione della cecità, la silhouette oscura della narrazione prende forma in illustrazioni in cui prevale il nero sulla pagina in bianco (secondo Breccia, in realtà, si disegnava con il bianco: il nero, semplicemente, lo circondava, lo racchiudeva), fino a giungere alla visualizzazione di volti o di figure informi e astratte (proprio perché inenarrabili) che occupano solo una minima parte (peraltro decentralizzata) della vignetta, su uno sfondo completamente nero che non lascia spazio ad alcun segno confortante, né spiragli di luce (fig. 3).

La trilogia di vignette che raffigura la terrificante visione della cieca da parte di Fernando Vidal (ma anche il suo contrario: “Una ciega me observaba”, Breccia, 1993, p. 23), che lo condurrà ad uno stato di semioscienza dovuta al panico, suggerisce la somiglianza tra i due. Il protagonista, in fondo, nella sua immensa alienazione e solitudine – analoga a quella dei ciechi che contemplano il proprio universo interiore – non fa altro che proiettare sugli esseri di quel mondo tanto temuto ed odiato, le proprie inclinazioni e atteggiamenti, fino ad assumerne analoghe sembianze fisiche¹⁶.

¹⁶ Sull’idea del nemico come proiezione del sé, lo storico americano Richard Hofstadter – in uno studio divenuto un classico della letteratura sulla cultura del complottismo – sostiene che a costui, da parte del soggetto paranoico, “gli sono attribuiti sia gli aspetti ideali sia quelli inaccettabili del sé. Un paradosso fondamentale dello stile paranoico è infatti l’imitazione del nemico” (Hofstadter, 2012, p. 40).

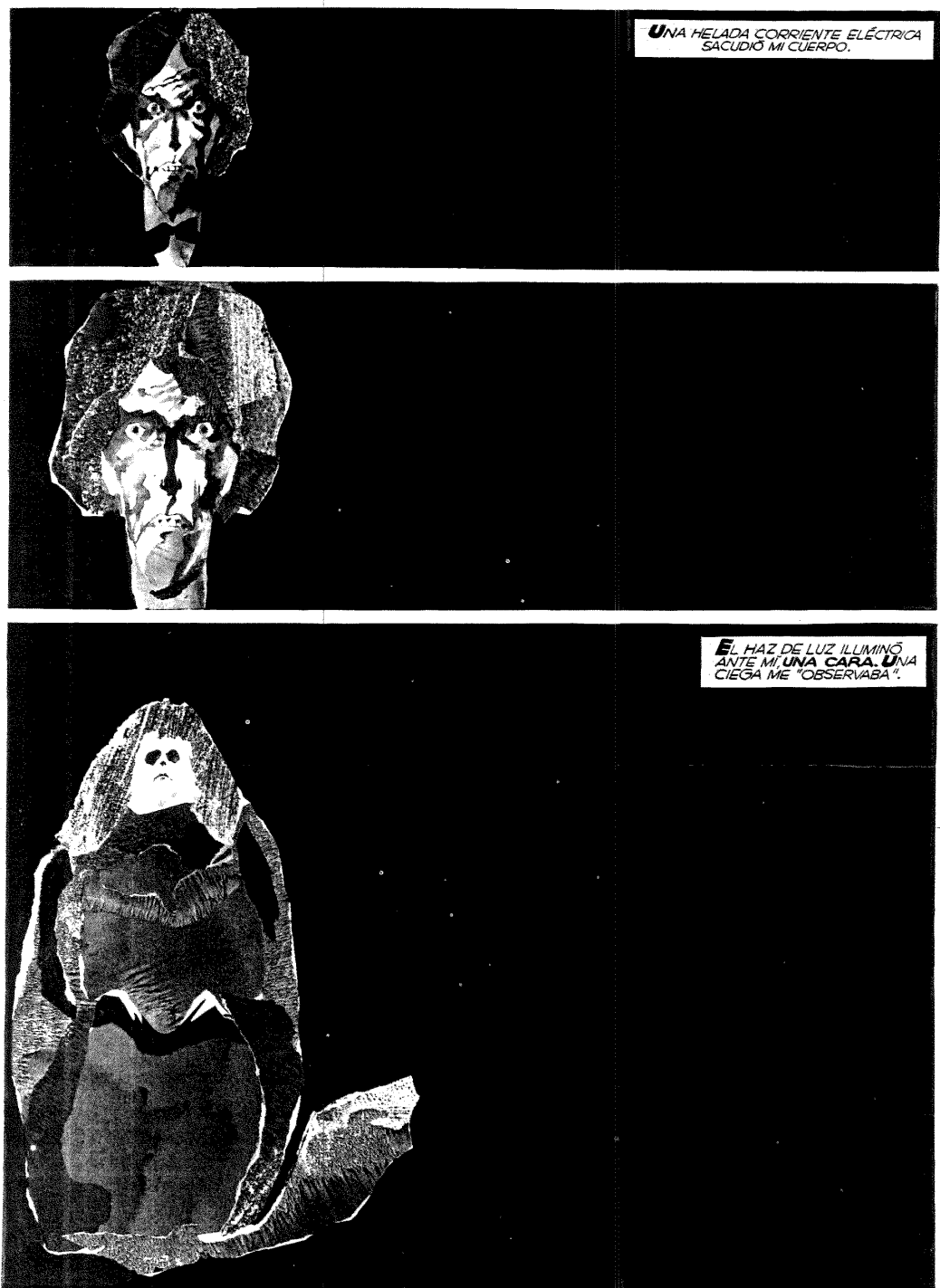


Figura 3

Leggendo il tema cospiratorio a partire da una deriva metaforica, l'intramazione di un complotto entra a far parte del complotto stesso. Si viene quindi ad instaurare una correlazione tra narrazione e intrigo, una sovrapposizione fra trama narrativa e trama cospiratoria. Per questo, tavola dopo tavola, l'illustratore ci immerge – attraverso la discesa delle scale del protagonista (che è alla ricerca del segreto dei ciechi, ma anche di sé stesso) – in abissi insondabili, nel fetido universo sotterraneo di Buenos Aires (“todo era hediondo y pegajoso. ¡Abominable cloaca de Buenos Aires!”, Breccia, 1993, p. 36), quell'universo che Ernesto Sabato aveva descritto nell'inquietante confronto dicotomico tra la Buenos “de arriba” e la Buenos Aires “de abajo”, quella diurna e quella notturna (Sabato, 1974, p. 347).

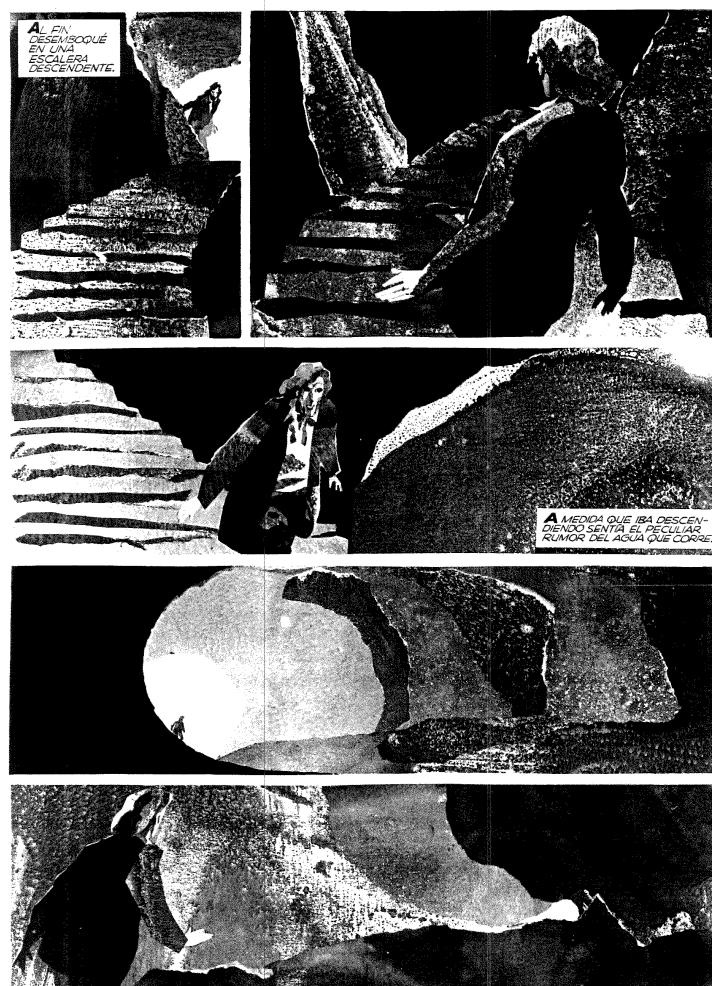


Figura 4

Come segnalato da Raoul Girardet,

non c'è complotto la cui scoperta non si presenti come una discesa progressiva che allontana dalla luce, fino a un luogo nel quale le ombre si addensano sempre più. [...] D'altra parte, con l'oscurità comincia il dominio del non conoscibile, del non identificabile. [...] nell'oscurità si rifugiano anche le bestie immonde (Girardet, 2012, p. 58).

Di fatto, la discesa dantesca del protagonista ci trascina in un inferno di forme minacciose dai contorni sempre più incerti e indefiniti ("La galería se agrandaba a medida que avanzaba hasta desembocar... en una inmensa bóveda cuyo confines no se divisaban", p. 38), un mondo proibito di presenze innominabili (p. 40) – poiché il male è peggiore di qualsiasi idea e figurazione che possiamo farcene – come innominabile (perché segreta) è la cospirazione fino al suo compimento.



Figura 5

La cospirazione, d'altronde, possiede l'immensità di tutto ciò che non arriviamo a decifrare, a comprendere, le nostre angustie irrisolte, sempre pronte ad avvisarci che nel mondo ci sono persone, progetti e destini che ignoriamo. La cospirazione presuppone, quindi, un piano che cerca di rimanere momentaneamente velato, per realizzarsi, poi, in una dimensione futura, attraverso la sua esibizione pubblica, quando non sarà più cospirazione ma la sua attuazione, quando l'invisibile diventa visibile, l'ignoto rivelazione, o apocalisse: la cospirazione si concreterà nell'esatto momento in cui si smette di cospirare, nell'istante in cui si annulla in quanto tale. Per questo, l'opera di Breccia, ricalcando il testo originale di Sabato, rimane aperta, con un finale sospeso o per lo meno ambiguo: perché al centro della scena narrativa e del delirio del protagonista c'è la cospirazione stessa; non importa, poi, se questa si metterà in atto, compiendosi, o meno.

L'opera, quindi, si scompone formalmente insieme al protagonista in un vortice astratto. L'ossessione per i ciechi si trasforma in delirio, e il personaggio – così come nel sogno dell'ombra – comincia a deformarsi, animalizzandosi in pesce, attraverso la triplicazione di una vignetta in cui predomina il bianco, come ad accompagnare nitidamente la metamorfosi dell'uomo (fig. 6).

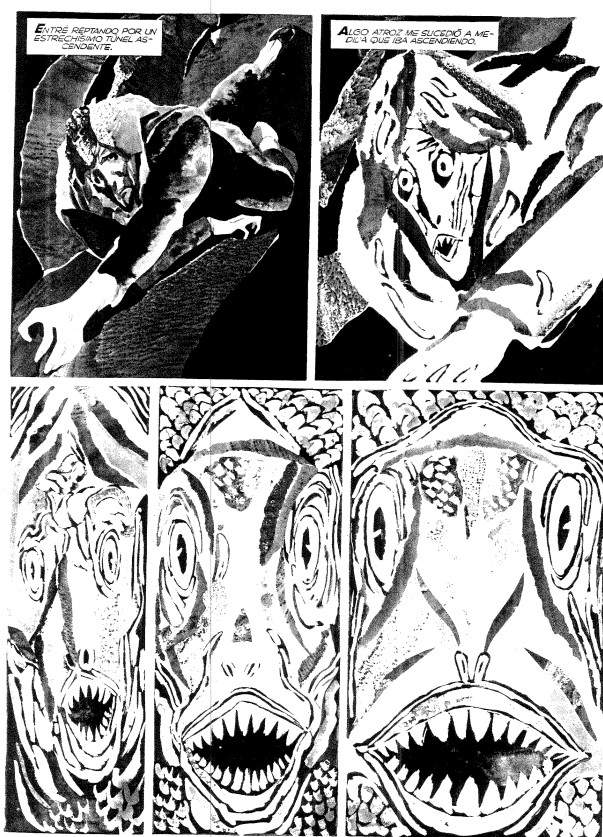


Figura 6

Il risveglio dal sonno, o dall'allucinazione, di Fernando Vidal è illustrato attraverso il recupero delle sue sembianze umane. Tuttavia, l'evoluzione dell'introspezione psicologica volge alla perdita della nozione del tempo, dello spazio e della cognizione del quotidiano, fino a trasformare il protagonista in una mostruosa creatura marina, un terrificante polpo gigante che – immerso in un paesaggio che ricorda periodi arcaici del nostro pianeta, e sotto una luna torbida e radioattiva – possiede il corpo della cieca reincarnata perversamente in una donna nuda, penetrandola con una furia selvaggia fino a farla sanguinare, al centro dell'inquadratura, di fronte all'occhio attonito dello spettatore (fig. 7).



Figura 7

Nelle due tavole tra le più intense e significative dell'opera, lo sguardo si frammenta in una sovrapposizione di elementi e nell'impossibilità di definire contorni precisi. In queste illustrazioni, che sopprimono la parola e si presentano nella pagina come riproduzioni di quadri, si condensano le successive e molteplici metamorfosi di Fernando Vidal, che continua a possedere la donna acquisendo diverse forme archetipiche di animali (riprendendo in mano il testo originale, "sátiro gigante, tarántula enloquecida, lujuriosa salamandra, perro hambriento, minotauro, pájaro de fuego, hombre-serpiente, rata fálica", Sabato, 1974, p. 366).



81

Figura 8

A seguire la *ierogamia*, e forse come sua conseguenza, è l'esplosione della luna radioattiva che, provocando un incendio, porterà alla distruzione totale e alla morte (quello stesso incendio da cui aveva preso le mosse l'intrigo narrativo di *Sobre héroes y tumbas*, attraverso il frammento dell'articolo di cronaca, e che ha concluso le tormentate vicende della famiglia Olmos).

La morte fisica, evocata fin dall'inizio, conduce alla fine del delirio conspirativo del protagonista e alla conclusione dell'intramazione narrativa. Come nel compimento di una profezia premeditata, ordita e ineluttabile, questa morte è in attesa del personaggio, personificandosi in una figura femminile ("ella") che solo il lettore di *Sobre héroes y tumbas* è in grado di ricondurre ad Alejandra (fig. 9).



Figura9

Un omaggio di fedeltà, quindi, al prototesto. Eppure, non importa se il testo che accompagna le vignette finali – così come era avvenuto all’inizio – ricalchi fedelmente l’originale di Sabato, come a rammentare al lettore il punto di partenza. L’opera di Sabato è, di per sé, completa, perfetta, suscita immagini che abitano e permangono nelle parole stesse, visioni impossibili e proibite dell’inconscio umano. Le illustrazioni di Breccia non sono necessarie, quindi, ad un rinforzo visivo sul testo originale, e nemmeno sul testo – ridotto all’essenza – che le accompagna. Lo hanno superato, hanno condotto il lettore, privilegiato osservatore, in altri luoghi e altri tempi, sollecitando diversi modi di narrare e di leggere e suggerendo nuovi significati e rivelazioni poetiche.

Bibliografia

- BRECCIA Alberto - Ernesto Sabato - Carlos Sampayo (Prólogo). *Informe sobre ciegos. Un viaje alucinante a los rincones más escondidos del alma humana*. Ediciones Colihue, 1993.
- CIPOLLONI, Marco. “Zii d’America, «vampiros multinacionales» e altri «desaparecidos»: la historieta argentina tra letteratura e cinema (dall’indio patoruzú al «negro» fontanarrosa)” in PERASSI, Emilia - Laura SCARABELLI (coord.) *Itinerari di cultura ispanoamericana. Ritorno alle origini e ritorno delle origini*. Novara, UTET, 2011. (pp. 251-271).
- CONSTENLA, Julia. *Medio siglo con Sabato. Entrevistas*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 2000.
- ECO, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano, Bompiani, 2007.
- GIRARDET Raoul. “Il mito politico della cospirazione universale”. *RDP Rivista di Politica*. n. 1, gennaio-marzo 2012. (pp. 47-70).
- HOFSTADTER, Richard. “Lo stile paranoico nella politica americana”. *RDP Rivista di Politica*. n. 1, gennaio-marzo 2012. (pp. 25-44).
- NERGAARD Siri (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano, Bompiani, 2007.
- MUSCHIETTI, Marcelo. “Lógicas en tensión en la construcción del héroe de historieta: *El eternauta* de Oesterheld-Solano López” in Teresita Matienzo (coord.) *Las lógicas de la ficción. Una propuesta didáctica para promover el pensamiento crítico*. Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2012. (pp. 63-72).
- MUSCHIETTI, Marcelo. “Tensión imagen/texto. Análisis retórico de la transposición historietística de Breccia y Trillo de *La gallina degollada* de Quiroga”, Primer Congreso Internacional de retórica, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Argentina, 13-14-15 de octubre de 2011.

- PONS, Álvaro. "Claves argentinas en la madurez de la historieta española" in MERINO Ana (coord.) *Entre el margen y el canon: pensamientos discursivos alrededor del cómic latinoamericano*, Revista Iberoamericana, n. 234, vol. LXXVII, enero-marzo 2011. (p. 21-40).
- SACCOMANO, Guillermo (Prólogo). *Breccia negro*. Buenos Aires, Ediciones Record, 1978.
- SABATO Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.
- SCARZANELLA, Eugenia. *Abril, Da Perón a Videla: un editore italiano a Buenos Aires*. Roma, Nova Delphi, 2013.
- STEIMBERG, Oscar. *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.
- STEIMBERG, Oscar. *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.
- SUSTURAIN, Juan. *Breccia, el viejo. Conversaciones con Juan Susturain*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2013.
- SUSTURAIN, Juan. *Continuará* (programma televisivo).
www.quebuenahistoria.blogspot.it [25/11/2014].

Susanna Nanni è Dottore di Ricerca in Studi Americani. È docente a contratto di Lingua e letterature ispanoamericane (Università "Roma Tre"). I suoi ambiti di ricerca privilegiati spaziano dai processi di finzionalizzazione della storia, all'esilio, il barocco, la ricezione della letteratura latinoamericana in Europa, i più recenti romanzi sulla dittatura. Ha pubblicato saggi, tra gli altri, su Cortázar, Piglia, Viñas, Padura Fuentes, Carpentier, Vargas Llosa, Volpi, Walsh. Ha tradotto, tra gli altri, *I ragazzi dell'esilio* di Vigevani Jarach (2013) e la biografia su Estela de Carlotto, *Estela. La morte della figlia concepì una Abuela* (2014) di Ricardo Petraglia.

Contatti: dav.nanni@tiscalinet.it ; susanna.nanni@istruzione.it

Ricevuto: 27/02/15
Accettato: 22/04/15