

Peripli immaginari e arcipelaghi dell'incertezza. Alterità e immaginario in un'opera grafico-narrativa di Hugo Pratt

Sergio Contu

0.

L'esperienza coloniale è sicuramente una delle vicende che ha maggiormente contribuito alla formazione della mentalità e della cultura europea contemporanea. Una vicenda che, pur coinvolgendo in maniera attiva solo una piccolissima parte degli abitanti del continente, ha avuto, attraverso il suo impatto con società e culture fortemente diverse da quella continentale, una profonda influenza sul modo in cui gli europei hanno elaborato un'immagine di sé e dell'alterità. Un'esperienza che, oltre ad aver avuto una profonda influenza sui più disparati ambiti culturali e scientifici, ha segnato profondamente l'immaginario collettivo dell'intero occidente (Fabietti, Pellegrino 1996).

Se l'immaginario è l'insieme della produzione simbolica che gli universi socio-culturali esprimono per rispondere al bisogno di senso (Marzo 2011) si può sostenere che una certa parte della produzione estetica e culturale occidentale ha avuto per lungo tempo la funzione di dare un senso alle molteplici implicazioni che l'esperienza coloniale ha portato con sé.

Nel lungo processo di evoluzione e affermazione vissuto nel corso del XX secolo dai mezzi di comunicazione di massa a carattere visivo, i fumetti,



com'è comunemente noto, sono stati per lungo tempo confinati nella narrativa di consumo destinata prevalentemente ai giovanissimi. Un confinamento che non ha di certo impedito anche agli autori di questo particolare *medium* di rimanere affascinati dall'altrove e dall'esotismo dei suoi abitanti. Basti pensare che le strisce realizzate a partire dal 1895 per il *New York World* da Richard F. Outcault, cui è stata per lungo tempo attribuita la paternità del *medium* stesso, avevano come protagonista lo stereotipato, sin dal nome, ragazzino cinese Yellow Kid. Anche quello che può essere considerato il primo fumetto italiano, disegnato a partire dal 1908 dall'illustratore Attilio Mussino sulle pagine del *Corriere dei Piccoli*, ha come protagonista un esotico bambino africano di nome Bilbolbul (Piepoli 2009).

Gli scenari del continente africano e i suoi esotici abitanti, già in epoca per così dire precoloniale, hanno avuto un'importante funzione simbolica per la cultura italiana (Stefani 2010), ma è a partire dal 1938 che, con la proibizione della pubblicazione di buona parte della produzione fumettistica internazionale, l'orizzonte immaginario del fumetto italiano iniziò a popolarsi sempre più di esotiche ambientazioni africane. Storie che con la promozione dell'espansione coloniale iniziarono ad essere progressivamente appesantite da retoriche palesemente propagandistiche, andando a costituire nel lungo periodo un modello visivo e narrativo che paradossalmente sopravvisse allo stesso regime (Cavalleris 2010). L'esempio più noto di questa continuità ideale è *Il Tamburino dell'Amba Alagi*, una storia di ambientazione coloniale sceneggiata da Roy D'Ami e disegnata da Mario Uggeri, pubblicata dal *Corriere dei piccoli* fra il giugno del 1958 e il febbraio del 1959. Il fumetto, che ha in parte anticipato quello che anni dopo Labanca (2002) avrebbe definito una «memoria del colonialismo fra esotico, rimozione e nostalgia», presentava agli occhi dei giovanissimi lettori, nati subito dopo la conclusione dell'esperienza coloniale, un'immagine tutto sommato positiva del colonialismo italiano (Cavalleris 2010). Frutto inatteso di anni di disinformazione, negazione e voluta distorsione dell'esperienza coloniale, *Il Tamburino* stabilì una continuità ed una persistenza ideologica così palesemente legata alla nostalgia delle colonie e alla sistematica rimozione delle violenze coloniali fasciste, da rappresentare uno dei più riusciti esempi di quel colonialismo

buonista che in quegli anni era proposto con efficacia anche da altri *medium*. Al di là di quelle che possono essere le basi ideologiche di queste discutibili scelte editoriali, è però necessario ricordare che per tutti gli anni cinquanta sulla produzione fumettistica nazionale gravò la costante minaccia della censura che influì profondamente sulle scelte di autori e editori¹. Da politici e educatori il fumetto era ancora considerato una potenziale minaccia per la formazione dei giovani che, da storie ritenute pericolosamente non conformi a quella che era la morale del tempo, avrebbero potuto subire potenziali influenze negative. La stampa per ragazzi si dovette perciò adeguare perseguendo rigide politiche editoriali che si rifacevano apertamente a moduli narrativi a carattere educativo sostanzialmente identici a quelli utilizzati nell’anteguerra (Barbieri 2010, Cavalleris 2010).

Si dovrà attendere la fine degli anni cinquanta e la formazione di una nuova generazione di lettori, profondamente differente da quella che la aveva preceduta, perché l’editoria iniziasse a diversificare le proprie offerte tenendo conto delle nuove esigenze maturate fra i suoi giovani lettori. Fu, infatti, proprio in quel periodo che i giovani divennero una categoria sociale, attivamente presente nel mercato dei consumi, capace di maturare una propria identità e visibilità, nonché una marcata presa di coscienza politica rispetto ad una società ancora molto chiusa e conservatrice.

Nello sviluppo di quest’avvicendamento generazionale un ruolo fondamentale fu certamente svolto dalla rivista *Linus* che ha sostanzialmente avuto il merito di aver portato la cultura italiana a un

¹ «Con l’inizio degli anni Cinquanta [...] si assiste in Italia a una fondamentale regolamentazione di un campo considerato selvaggio e tendenzialmente pericoloso; una regolamentazione di carattere fortemente morale, anzi palesemente moralistico. La stampa cattolica e quella comunista attaccano entrambe il fumetto, allineandosi sostanzialmente a quello che stava accadendo negli Stati Uniti, dove le idee dello psichiatra Frederic Wertham (*The Seduction of the Innocent*, 1954) avevano scatenato una vera e propria caccia alle streghe. In Italia, esattamente come oltre oceano, per evitare che la tendenza moralizzatrice sfociasse in leggi repressive, gli editori decisero di autoregolarsi con un codice morale – che finì per essere probabilmente anche più repressivo» (Barbieri 2010: 27).

pieno riconoscimento culturale e artistico del *medium* fumetto, dei suoi autori e delle loro necessità di affrancarsi da direttive editoriali eccessivamente astringenti. Ed è proprio sullo stimolo innovativo di questo nuovo contesto editoriale² che in Italia iniziarono a essere pubblicate storie di ambientazione coloniale o capaci di affrontare tematiche legate a tale esperienza con uno sguardo e una sensibilità sostanzialmente nuova. In questi ambiti, nel ristretto mondo del fumetto italiano³, un ruolo pionieristico fu di certo svolto da autori come Attilio Micheluzzi e Hugo Pratt. Ed è proprio su quest'ultimo autore e su quella che probabilmente è la sua opera maggiormente conosciuta che si concentrerà l'attenzione delle pagine che seguono.

1.

A differenza di moltissimi autori loro contemporanei, Attilio Micheluzzi e Hugo Pratt sono accumulati dall'aver vissuto in prima persona l'esperienza coloniale. Se Micheluzzi ne visse per così dire la fase terminale, nell'Africa dei tardi anni sessanta, culminata con la sua espulsione dalla Libia nel 1971⁴, Pratt ne ha vissuto a pieno tutta la tragica epopea (Cavalleris 2010). Figlio di un ufficiale dell'esercito di origine anglo-normanna, nel 1936 il giovanissimo Hugo, nato nel 1927, e la madre, una veneziana di ascendenza ispano-safardita, seguono il padre che, per

² L'inatteso successo editoriale di *Linus* ben presto stimolò la nascita di quelle che sarebbero poi diventate testate storiche del panorama editoriale nazionale come *Eureka* e *Sgt. Kirk* (1967) (Barbieri 2010).

³ «La storia del fumetto italiano nel secondo Novecento è la storia di un medium che, con due notevoli eccezioni e qualche picco occasionale, non è mai veramente riuscito a diventare industria culturale. Artigianato culturale semmai, con quello che di positivo e negativo questa espressione ha nei confronti dell'altra. Un artigianato tendente alla dimensione industriale, nella quale è più volte confluito – salvo che le esperienze di questo tipo sono state sempre temporalmente limitate, e il mercato, sulla lunga distanza, le ha bocciate o semplicemente costrette a ripiegare nella dimensione minore» (Barbieri 2010: 25).

⁴ Sulla base di queste esperienze nel 1974 Micheluzzi scrive una serie che ha come protagonista Johnny Focus, in cui ricostruisce con accuratezza scenari e costumi locali, raccontando le crescenti contraddizioni dell'Africa degli anni '70 (Cavalleris 2010).

ragioni di servizio, è trasferito in Etiopia. Nell’Africa orientale italiana il giovanissimo Pratt trascorre un’infanzia e una prima adolescenza estremamente movimentate, immergendosi nella vita quotidiana della popolazione locale attraverso le più disparate esperienze. Il soggiorno africano ha una tragica svolta con lo scoppio del secondo conflitto mondiale, il cui epilogo è vissuto dai Pratt nel campo d’internamento britannico di Dire Dawa in cui prematuramente muore il padre Rolando. In qualche misura sono probabilmente proprio gli anni dell’adolescenza in cui prende corpo l’inquietudine che accompagnerà l’intera esistenza di un uomo e di un autore, continuamente sospesa fra realtà cui è apparentemente incapace di appartenere totalmente, ma di cui sa magistralmente restituire le atmosfere, le contraddizioni e il mistero (Brancato 2015).

Dopo una rocambolesca fuga dal campo in cui era internato, Pratt fa ritorno in Italia. Qui si aprirà un’altra fase della sua vita non meno movimentata del soggiorno africano. In breve: termina gli studi superiori in un collegio militare, entra per qualche giorno fra le file della X MAS, rischia di essere fucilato dalle SS. Tenta inutilmente di lasciare l’Italia. Decide di entrare nelle brigate partigiane garibaldine dell’Alto Tagliamento. Diventa interprete dell’ottava armata delle truppe alleate.

Nel dicembre del 1945 abbiamo il suo esordio come disegnatore di fumetti. A Venezia stringe amicizia, nonché una solida collaborazione, con il disegnatore Mario Faustinelli e lo scrittore Alberto Ongaro con i quali fonda la rivista di fumetti *Albo Uragano* che presto cambierà nome in *Asso di Picche*, dal nome del primo personaggi disegnato da Pratt. Grazie alla visibilità conquistata dalla rivista, nel 1949 è contattato da un’importante casa editrice argentina. Assieme agli amici del gruppo di Venezia parte per Buenos Aires, dove rimane per circa tredici anni, con una parentesi di un anno in Inghilterra (1959-60) e Brasile (1961). Rientra in Italia nel 1962, dove inizia a collaborare con *il Corriere dei Piccoli*.

In questa prima fase della vita dell’autore, caratterizzata da un lungo periodo di lavoro prevalentemente grafico, saranno proprio gli scenari africani a fare da sfondo a quello che è da considerare il primo lavoro di cui Pratt è autore completo. Pubblicato in Argentina nel 1959 con il titolo *Ann y Dan*, il fumetto fu poi presentato, nei quattro episodi costituiti, al

pubblico italiano dal *Corriere dei piccoli*, fra il 1963 e il 1964, con il titolo *Anna della giungla*. Il racconto, che si svolge temporalmente tra il 1913 e il 1914 nei suggestivi scenari dell'Africa orientale britannica, pur essendo sostanzialmente una rivisitazione di un ampio e diffuso insieme di stereotipi narrativi, è da considerare uno dei primi tentativi di messa in discussione degli schemi narrativi di matrice coloniale in uso fino ad allora. Per quanto le popolazioni native siano ancora rappresentate secondo gli stereotipi allora imperanti, Pratt comincia a far emergere una maggiore attenzione per quelle che sono le differenze culturali locali. Un'attenzione che, come vedremo, andrà sviluppando secondo uno schema che, anche se vede come protagonisti degli occidentali, trova sempre un comprimario che esprime il punto di vista dell'altro. Un'interazione sostanzialmente nuova, per quelli che erano gli schemi narrativi del tempo, che tra sarcasmo ed ironia inizia a sviluppare narrativamente la possibilità di rimettere in discussione le proprie certezze e rappresentazioni⁵.

Alla fine degli anni sessanta, alla ricerca di maggiore libertà espressiva per le sue storie, Pratt lascia temporaneamente *Il Corriere dei piccoli* e accetta la proposta dell'imprenditore genovese Florenzo Ivaldi, intenzionato a fondare una nuova rivista di fumetti. Da questa collaborazione nel luglio del 1967 nacque il mensile *Stg.Kirk*, dal nome del protagonista di una serie disegnata da Pratt su sceneggiatura di Héctor German Oesterheld durante il suo periodo di lavoro in Argentina, in cui è pubblicato il primo episodio di *Una ballata del mare salato*, un lungo

⁵ «Tale discontinuità può essere colta guardando al modo di trattare alcuni temi: l'ambiente naturale, le culture, gli uomini e le donne locali. Per quanto riguarda l'ambiente, il tratto dominante della narrazione coloniale è un'idea dell'Africa come luogo esotico, caldo e desertico, immobile, primitivo e senza storia, luogo di istinti irrazionali e primordiali. Le donne e gli uomini locali sono ritratti come sottomessi o parte dell'ambiente, privi di un'anima propria. Le culture delle popolazioni locali sono in genere ignorate e non vi sono riferimenti alle religioni e ai modi di pensare delle popolazioni interessate. I rapporti tra indigeni e colonizzatori sono scarsamente articolati e problematizzati. Quando non sono ignorati, uomini, donne e culture sono raffigurati attraverso il prisma del razzismo» (Affuso 2013:155).

racconto corale che, nella *serialità non- seriale* (Brancato 2015) caratteristica della produzione dell'autore, si concluderà nel febbraio del 1969.

Il ciclo della *Ballata* rappresentò, sotto molti punti di vista, un'assoluta novità nel panorama internazionale del fumetto, tanto che oltralpe l'editore di *Pif Gadget*, una delle riviste di settore allora di maggiore successo, chiese a Pratt di realizzare delle storie per la sua rivista che avessero come protagonista uno dei personaggi della *Ballata*. Tra il 1970 e il 1973 uscirono per *Pif Gadget* ventuno storie firmate da Hugo Pratt, tutte con al centro la figura di Corto Maltese⁶.

2.

La *Ballata* uscì in una fase cruciale della storia della narrativa a fumetti caratterizzata da una diffusa sperimentazione che progressivamente ruppe gli schemi classici del fumetto d'avventura, aprendo a tematiche e a moduli narrativi più complessi e di più ampio respiro, che iniziavano a prendere le distanze dalla classica serialità editoriale e dalle sue logiche di mercato⁷.

⁶ Come è stato ampiamente dimostrato, nello sviluppo del ciclo narrativo che ha come protagonista Corto Maltese è possibile leggere le posizioni ideologiche ed estetiche maturate da Pratt rispetto alla cosiddetta “questione coloniale”. Un antiimperialismo disilluso svincolato dalle più ortodosse ideologie anticoloniali e più assimilabile ad una critica post-coloniale, sostanzialmente scettica, che si era sviluppata sulla base di quella che era stata la propria esperienza coloniale. Nella consapevolezza dell'importanza e del peso che questo corpus narrativo ha avuto nell'interpretazione del lavoro e della prospettiva di Pratt, nello sviluppo dell'analisi proposta si è volutamente evitato ogni riferimento ed esplicito confronto con le singole storie o con i cicli narrativi successivi alla *Ballata*, cercando di circoscrivere la trattazione all'esclusivo orizzonte grafico e narrativo della stessa. Una scelta maturata nella convinzione che la particolare tessitura etica ed estetica di quello che sarà poi la cifra stilistica dell'antiimperialismo prattiano sia in essa, in quanto opera antesignana, maggiormente evidente e di per sé rivelatrice della novità che questo lavoro ha apportato all'interno della *popular culture* italiana ed europea di fine anni sessanta.

⁷ «Negli anni trenta in Italia è la matrice salgariana a dominare la produzione dei fumetti di mare. Essa si salda con un tratto e con una “macchia” che rimandano ai bozzetti della pittura seicentesca. Le ombre del disegno contribuiscono alla vaga distinzione del panorama storico e ambientale che incornicia gli intrecci di cappa e spada e gli impulsi romantici dei personaggi. [...] Dagli anni quaranta, si afferma – sul

In questa fase anche il profilo dei personaggi incomincia a differenziarsi. Gli eroi integerrimi e senza macchia incominciano a essere affiancati da antieroi che, come i criminali protagonisti di alcune celebri serie nere, incarnano valori non sempre positivi, ma che catturano l'interesse di un pubblico di lettori più adulto. Pur non arrivando nemmeno a sfiorare gli eccessi di questa produzione, i lettori che nel luglio del 1967 iniziano a leggere la *Ballata* si trovano fra le mani un fumetto del tutto nuovo. La prima pagina della *Ballata* è costruita disponendo, come in una cornice ideale, quattro immagini: un biplano, quattro maschere etniche, un sottomarino in navigazione e quello che sembra un monaco, guantato e con il volto nascosto nel cappuccio. Al centro di questa cornice d'immagini particolarmente evocative, c'è il testo di una lettera battuta a macchina, datata 16 giugno 1965, scritta a Viña del Mar in Chile e firmata da R. Obregon Carranza e indirizzata allo stesso Fiorenzo Ivaldi. La lettera, che fa riferimento ad alcuni manoscritti affidati dall'autore della missiva allo stesso Pratt, sfrutta il noto espediente del manoscritto ritrovato per introdurre i personaggi, lo scenario e parte dell'intreccio che saranno poi sviluppati nel corso della narrazione, individuando velatamente i diversi ruoli che nella corralità della narrazione i personaggi assumeranno. Pur non godendo ancora del ruolo di assoluto protagonista che avrà in futuro, è certamente il personaggio di Corto Maltese ad assumere una caratterizzazione tale da porlo da subito al centro dell'attenzione del lettore.

Vestito sempre impeccabilmente, ma con una punta di trascuratezza che accresce immancabilmente il fascino della divisa della marina

prototipo del disegno dell'americano Milton Caniff – un diverso paradigma chiaroscurale, dalla matrice filmico-realistica, sul quale si forma la professionalità di Hugo Pratt [...] Dino Battaglia [...] Attilio Micheluzzi [...]. Per questi autori è decisivo, imprescindibile, il richiamo a Conrad e a Stevenson. L'ombra dei disegni fa tutt'uno con la luce che riveste gli interni e gli esterni, i corpi dei personaggi. Il disegno è quasi una foto in bianco/nero. Ben presto il lettore di questi fumetti si accorse che l'aspetto documentario del chiaroscuro è illusorio: le macchie d'ombra danno intensità ad una luce soltanto supposta, virtuale, mentre i forti tratti del contorno e dei volti dei personaggi riconducono alla tipica reinvenzione del fumetto» (Frezza 1999: 152).

mercantile inglese con cui generalmente si presenta, Corto Maltese non evoca nessuno dei classici eroi del fumetto. Una unicità che non è di certo frutto della casualità, ma il punto d’arrivo di un lungo percorso umano e artistico che si è a lungo nutrito della grande tradizione culturale europea e d’oltreoceano, dei suoi stereotipi e del suo immaginario avventuroso (Cristante 2017). Un percorso che aveva già dato vita a personaggi che in un certo qual modo ne avevano anticipato il profilo psicologico o estetico, basti pensare allo stesso Sgt.Kirk o al capitano di battello, irlandese nell’edizione originaria, Tipperary O’Hara, veneziano nell’edizione italiana, Luca Zane, di *Anna nella giungla*. Nel costruire il personaggio di Corto Maltese Pratt rielabora radicalmente i topoi del grande romanzo d’avventure, dando vita a un personaggio di segno ideologicamente opposto. Questa rielaborazione è sviluppata da Pratt nel corso della stessa narrazione traducendosi in una progressiva evoluzione del personaggio che, pur vincolato all’azione, riflette continuamente sulle conseguenze che il suo agire implica, tanto da rifiutare le assolutizzazioni del suo ruolo, rigettando l’appartenenza all’associazione criminale di cui è inizialmente partecipe, ma contemporaneamente rifiutando l’autorità militare e politica di chi la fronteggia. Nonostante ciò Corto Maltese non è un eroe romantico, perché rifiuta continuamente di rassegnarsi a circostanze cui è impossibile rimediare nonostante il coraggio e l’intelligenza; è piuttosto un eroe disincantato, sempre scevro da giudizi di tipo morale, apertamente ironico e ineffabilmente ambiguo, ma con un’irremovibile disposizione positiva verso gli ultimi (Battaglia 2017; Cristante 2016).

Che Corto Maltese non sia modellato sugli stereotipi dell’eroe di matrice anglosassone, è palese sin dal suo ingresso in scena che lo vede legato ad una croce su una zattera alla deriva in pieno oceano. Barba lunga, volto e torace segnati dal sole, non gli è riservato nemmeno il privilegio di aprire il racconto, visto che la prima vignetta, che da sola occupa metà della pagina d’esordio, ritrae con dovizia di particolari la *drua* figiana che, solo dopo alcune pagine e aver introdotto alcuni dei personaggi comprimari della vicenda, lo trarrà in salvo. Questa prima vignetta che, a distanza di cinquant’anni rimane, pur nella sua essenzialità, una delle più evocative disegnate da Pratt, ospita uno degli incipit più noti della storia del fumetto,

con l'Oceano Pacifico che, in prima persona, reclama per sé il ruolo di vero e unico protagonista:

Sono l'Oceano Pacifico e sono il più grande di tutti. Mi chiamano così da tanto tempo, ma non è vero che sono sempre calmo. A volte mi secco e allora dò una spazzolata a tutti e a tutto. Oggi per esempio mi sono appena calmato dall'ultima arrabbiatura. Ieri devo aver spolverato via tre o quattro isole e altrettanti gusci di noce che gli uomini chiamano navi... questa qui...

... Sì, questa che vedete, non so come sia riuscita a farcela. Forse perché il Capitano Rasputin è uno che sa il fatto suo e i suoi marinai sono delle isole Figi. (Pratt 2006: 29)

Nel rifacimento in prosa, che lo stesso Pratt scrisse alla fine degli anni novanta, l'evocativa immagine della *drua* è sostituita da una altrettanto evocativa presentazione di questa caratteristica imbarcazione fijiana:

La *drua* fijiana era la regina delle imbarcazioni polinesiane, una piroga doppia, come il *pahi* tahitiano o il *tongiaki* delle isole Tonga; tanto maneggevole da consentire eccellenti prestazioni anche nell'andatura di bolina, quell'andatura che permette di risalire il vento contrario. Proprio grazie a questa caratteristica i marinai fijiani furono sempre fra i più coraggiosi e valenti marinai del Pacifico e si spinsero a grande distanza dalle loro isole. (Pratt 1995:13)

Nel disegno e nelle parole di Pratt la *drua* diventa, nella sua fragile ma compiuta materialità, simbolo della cultura polinesiana. Una identificazione tale che, nel corso della narrazione, il suo affondamento coincide con quella che, come vedremo, nel dialogo fra due dei personaggi coinvolti nella vicenda è la sostanziale presa di coscienza della fine della cultura nativa. La profonda attenzione di Pratt per la cultura polinesiana è velatamente rintracciabile persino nella singolare entrata in scena dello stesso Corto Maltese. Per diverso tempo i lettori della *Ballata* si sono interrogati su questa singolare e inverosimile scelta dell'autore. Nel 1992 in una lunga intervista di Dominique Petitfaux, Pratt svela la dimensione per così dire etnografica di questa particolare scelta:

La situazione di Corto Maltese disteso su quella zattera non è inverosimile: quel tipo di crocifissione veniva praticata come punizione presso alcuni popoli del Pacifico, per esempio in caso di stupro. Con questo non voglio dire che Corto Maltese abbia veramente violentato un'indigena. (Petitfaux 1992: 274)

La rivelazione di Pratt trova sorprendentemente conferma nella coerenza del dato narrativo. Interrogato da Rasputin sulla perdita della nave, Corto Maltese parla di un ammutinamento promosso dal suo nostromo, fratello di una ragazza che aveva promesso di sposare anni prima. Narrativamente Pratt ha sempre tenuto viva l'attenzione sulla dubbia moralità di Corto Maltese costruendo, fin dal suo esordio, un personaggio complesso, sfuggente e profondamente ambiguo. Quest'ambiguità, narrativamente evidente già nella *Ballata*, continuamente ripresa e mantenuta nei diversi cicli che lo vedranno protagonista tanto da essere in diverse occasioni persino esplicitata, affonda certamente le sue radici nella realtà storica e sociale in cui il personaggio si muove.

La vicenda, collocata temporalmente tra il novembre del 1913 e il gennaio del 1915, è ambientata nel Pacifico del Sud, tra i mari e le isole della Melanesia, tra Nuova Guinea, Isole Salomone, Nuova Zelanda e Tonga. Accanto alla figura di Corto Maltese, il marinaio malinconico e disincantato che, come abbiamo detto, diventerà il personaggio più celebre di Pratt, tanto da diventarne una sorta di suo alter ego, troviamo una serie di personaggi collettivamente partecipi della narrazione. Il primo ad entrare in scena a bordo della *drua* è Rasputin:

un avventuriero, un pirata, un profittatore, sempre pronto a tuffarsi in traffici più o meno leciti e ad ammantarsi di qualsiasi bandiera pur di raggiungere i suoi scopi e di appagare il suo sconfinato desiderio di avventura. (Pratt 1995:15)

Pur ignorando la biografia del Maltese, che salvo velate allusioni verrà poi sviluppata con dovizia di particolari nel ciclo di racconti che lo vedranno protagonista, il lettore capisce immediatamente che Corto conosce benissimo Rasputin. Ambedue sono, infatti, «gentiluomini di

fortuna», secondo un'espressione cara a Robert Luis Stevenson, avventurieri e pirati al soldo dell'enigmatico Monaco che, dalla misteriosa isola dell'*Escondida*, controlla i traffici illegali in quest'angolo di Pacifico. In questo particolare frangente è impegnato per mano dei suoi uomini nel furto e contrabbando di carbone e carburante necessario alla marina militare tedesca che, in vista dello scoppio della guerra, prevede la difficoltà degli approvvigionamenti. Centrali nell'intreccio narrativo sono i due cugini Cain e Pandora Groovesnore, appartenenti a una facoltosa famiglia, sopravvissuti a un naufragio, salvati e presi in ostaggio da Rasputin intenzionato a tempo debito a chiedere un opportuno riscatto. Su queste due macro tracce narrative s'innescano un vero e proprio vortice di eventi fatto di fughe e inseguimenti, catture e liberazioni, tranelli e scontri a viso aperto, tra moderni corsari, soldati e nativi. Pur dispiegando tutti i *topoi* che sono propri della grande letteratura d'avventura: arrembaggi, tempeste, naufragi, naufraghi alla deriva, isole covo, nella narrazione di Pratt non c'è solo la rappresentazione della vita di mare, della quiete e della tempesta dei ritmi scanditi dai motti di un oceano nella sua essenza primordiale e incommensurabile che, se dovessimo individuare un canone, ad esempio troviamo in Melville. Come non c'è solo l'indolente prospettiva umanista attenta ai rapporti tra gli uomini, alle loro reazioni di fronte alle avversità, all'ignoto, ad esempio di un Conrad (Marchese 2006). Nella costruzione del suo immaginario Pratt si rifà certamente a questi celebri modelli narrativi, ma svuotandoli del loro originale contenuto ideologico (Capoferro 2010) e rifunzionalizzandoli alla luce delle proprie esperienze personali e in virtù delle proprie esigenze espressive, attraverso un inedito e attento «esercizio dell'alterità» (Siebert 2010). Come ha scritto Renate Siebert:

La dimensione estetica non è lo strumento per cambiare il mondo, ma la via maestra per aprire altre dimensioni. Se nelle scienze sociali questa apertura *da ciò che è verso qualcos'altro, verso ciò che potrebbe essere* possono compiersi attraverso la teoria critica, nella letteratura è la libertà di muoversi dalla storia alla fantasia, dalle realtà straniere altre a quelle oniriche a rendere possibili tali aperture. (Siebert 2010: 64)

L'*esercizio dell'alterità* intrapreso da Pratt nella *Ballata* è narrativamente strutturato portando alla coralità della narrazione il decisivo contributo della componente nativa che, in virtù della sua attenzione e cura, ha aperto nel cuore di una produzione d'intrattenimento ben consolidata una prospettiva per allora inedita su un altrove non più stereotipato ma sospeso fra nuove istanze politiche e aspirazioni apertamente anticoloniali.

Nella coralità della *Ballata* sono diversi i personaggi che narrativamente assolvono a questo «esercizio dell'alterità». Di certo il primo è Cranio il marinaio figiano, «alto e poderoso, tanto forte quanto saggio», come lo descrive Pratt all'inizio di quella che, nella versione in prosa, è una vera e propria biografia del personaggio. Come scrive lo stesso Pratt, Cranio:

Era nato nel villaggio di Singatoka sulle costa meridionale dell'isola di Viti Levu, la più grande delle isole Fiji... il padre di Cranio era un ariki, un capo, voleva che suo figlio lo seguisse, ma voleva anche che conoscesse meglio degli altri il mondo fuori da Viti Levu. Per questo lo affidò fin da bambino ad un grande pescatore che gli insegnò a navigare. ...ma suo padre comprese che quella piccola isola non bastava per lui; ne sarebbe certamente diventato capo, ma era un mondo troppo piccolo: suo figlio meritava di più, avrebbe vissuto nel mondo dei bianchi, avrebbe studiato come loro e ne avrebbe imparato la lingua, conosciuto le armi e le leggi. Il suo mana, cioè il suo destino di capo, si sarebbe espresso anche al di fuori dell'angusto mondo di Singatoka. Il mana era un concetto complesso, era un potere psichico, un'autorità, un'energia, un prestigio, ma anche una qualità, uno stato, un concetto attivo. Cranio aveva il mana: gli veniva dagli avi e gli era connaturato, ma era rafforzato dalle sue doti personali, doti uniche, che avrebbero fatto di lui un individuo d'eccezione. (Pratt 1995: 18)

Se non fosse che a Suva Cranio incontra Rasputin diventando parte integrante dell'esercito pirata del Monaco nonché suo nostromo. Ed è proprio in queste vesti che lo vediamo entrare in scena a bordo della *drua* capitanata da Rasputin. Ma nonostante l'affiliazione alla compagnia del

Monaco, Cranio come Corto è fondamentalmente un individualista che, come scrive Pratt:

Conosceva e rispettava le tradizioni del suo popolo, ma ne conosceva anche i limiti; conosceva il mondo dei bianchi e il loro modo di ragionare; sapeva molto bene che quegli uomini erano dei conquistatori, dominati soltanto dall'impulso al profitto, ma sapeva anche che i bianchi erano forti, erano organizzati, erano uniti dal demone del commercio, mentre il suo popolo era diviso in centinaia di razze, di tribù, di clan incapaci di rinunciare alla loro frammentaria identità, incapace di riconoscersi tutti figli di un'unica patria polinesiana da difendere e proteggere. (*ivi*: 58)

È sempre Cranio che, in una breve sequenza che precede il naufragio della *drua* con cui era precedentemente entrato in scena, informando Corto Maltese di come i maori oramai non chiamino più le isole con i loro nomi nativi ma con quelli imposti dai colonizzatori, dà una prima prova di quella che, come vedremo, si rivelerà una vera e propria presa di posizione politica.

Ascolta, Corto: da quando siete venuti voi bianchi, qui su questi mari, le cose sono andate di male in peggio... – Lo fissò con uno sguardo duro, poi scosse la testa brevemente: – ...ma questo è ormai un fatto scontato... – Bevve un lungo sorso e si passò il dorso della mano sulle grosse labbra. – Quello che proprio non mi va, è di vedere la mia gente coinvolta nelle vostre guerre... – Cranio si stava scaldando con il rum e le sue stesse parole. – ...Ma adesso però i melanesiani, per causa, ma in fondo anche per merito vostro, si sentono uniti per la prima volta!

– Senti, senti... non ti facevo un fervido nazionalista – . Corto lo seguiva guardando il liquido ambrato che oscillava nel suo bicchiere.

– Chiamalo nazionalismo, ma da qualche parte dobbiamo pur cominciare per arrivare ad una grande patria melanesiana.

Corto prontamente lo rimbeccò: – Melanesia?... e i polinesiani dove li metti?

– Anche loro... Oh, non credere che non conosca le grandi difficoltà che incontreremo per realizzare tutto questo, ma la mia gente è scontenta, e così tutti gli altri popoli del mare, i figiani, i samoa, i tonga, stanno tutti passando parola. È come se dovessimo ricucire pezzo per pezzo un grande mantello...

La similitudine doveva piacergli molto, perché la prolungò a dismisura, infervorandosi sempre più.

– Bello, mi sembra di essere in una sartoria... – lo interruppe Corto.
(Pratt 1995: 12)

Il sarcasmo del Maltese cerca di stemperare la tensione che la presa di posizione di Cranio inevitabilmente genera, segnando quella che però può essere letta come una cesura netta con quelli che fino ad allora erano gli stereotipi dell'indigeno colonizzato. Tale distanza sarà ulteriormente rimarcata da un altro personaggio nativo, Tarao, il giovane maori che vediamo entrare in scena subito dopo il naufragio della *drua* di Corto e Cranio. Vittima a sua volta del naufragio, Tarao approda su una non precisata isola, perde i sensi ed è portato al riparo di una grotta dal giovane Cain che a sua volta si trovava sul catamarano. Quest'ultimo, nel valutare la situazione in cui si trova assieme al giovane maori, fa ben presto a identificarsi con il Robinson Crusoe di Defoe. La certa non innocente identificazione nel celebre personaggio segna anche il primo faccia a faccia dei due, che vede un ridestato Cain esordire con il saluto velatamente sprezzante: «To', guarda chi si rivede: Venerdì...». Ma la risposta del nativo non si fa di certo attendere e altrettanto sprezzantemente risponde: «Non mi chiamo Venerdì! ...e tu sicuramente non ti chiami Robinson Crusoe!». Siamo ormai lontani dai registri della narrativa di stampo coloniale in cui i nativi venivano rappresentati come degli ingenui primitivi o dei famelici selvaggi.

Pur essendo stato educato da una istitutrice occidentale, una prossimità alla cultura occidentale che, come abbiamo visto, condivide con Cranio, Tarao vive la propria cultura d'origine in maniera molto intima e spontanea. In una sequenza in cui porta in salvo la giovane Pandora, Tarao rivendica il legame che i maori conservano con l'oceano, iniziando il racconto mitico del loro arrivo in Nuova Zelanda e affidando, quasi

totemicamente, la navigazione del loro viaggio verso la salvezza ad uno squalo. Quando un ufficiale britannico, dopo aver tratto in salvo Pandora e Tarao, chiede a quest'ultimo di guidarli verso l'Escondida, l'isola covo della compagnia del Monaco, si sente candidamente rispondere:

- Non posso, di giorno... dobbiamo aspettare la notte e le stelle... di giorno lo posso fare chiamando il pescecane.
- Ascoltami, ragazzo!... Non puoi prenderti giuoco di noi, cerca di capire dobbiamo trovare l'isola di Escondida...
- Io vi troverò l'isola, ma non di giorno se non c'è il pescecane amico mio.
- Pescecane?... ma, ragazzo mio, ti rendi conto che dicendo una cosa del genere... all'ammiragliato finirebbero con il ridere tutti alle mie spalle... (Pratt 2006: 160)

Il dialogo fra i due è graficamente arricchito da un particolare che non può sfuggire al lettore, Tarao non è più seminudo come lo abbiamo visto per tutta la storia, ma porta la divisa del New Zealand Mounted Rifles. Come scrive Pratt nella versione in prosa: «... era stato arruolato: doveva guidarli a Escondida e lo avrebbe fatto con i colori neozelandesi. [...] Era singolare vedere quel viso tatuato incorniciato dal capello a tesa rigida e da quella divisa che odorava di melassa» (Pratt 1995: 175). Parafrasando Malinowski (1992), è proprio attraverso «l'esotismo incongruente» di un Tarao o di un Cranio che ci rendiamo conto della complessità dei personaggi nativi creati da Pratt che, quando non si fanno portatori di progetti indipendentisti, rivelano una tale prossimità alla cultura occidentale che non fa altro che rivelarne e amplificarne le contraddizioni di fondo. Nelle ultime pagine della *Ballata* Corto Maltese ha un interessante scambio di battute con Sbrindolin, uno dei marinai figiani inizialmente al soldo del Monaco che, con la sua fuga di quest'ultimo, si ritrova a capo dell'Escondida. Nel salutarlo Corto Maltese lo esorta a non fidarsi dei militari britannici che hanno occupato l'isola. Al consiglio del Maltese il figiano risponde:

- Vedi... Tutti i mali non vengono per nuocere. Con il “Monaco” abbiamo imparato delle cose a nostre spese. Ne abbiamo imparato altre con i missionari e ora ne impariamo di nuove con questi. Però una cosa è certa: non commettiamo mai più di una volta gli stessi sbagli. Mi dispiace vederti andar via, Corto Maltese. Tu hai cercato di essere come noi, e ci sei quasi riuscito... forse ti manca solo una cosa...
- Ah, sì? E cosa mi mancherebbe secondo te?
- Il Colore della pelle!
- Ti stai fregando, Sbrindolin... cominci a parlare come un bianco!
(Pratt 2006:187)

Attraverso questo breve ma efficace scambio di battute fra Corto e Sbrindolin, Pratt mostra come la visione del nativo si sia progressivamente uniformata a quella del colonizzatore di turno, tanto da riconoscere addirittura nel colore della pelle un tratto d’identificazione essenziale. In prima battuta, dunque, la reazione al colonialismo si basa sostanzialmente su logiche impiantate dallo stesso potere coloniale.

Agli occhi degli europei, le isole dell’Oceania e le loro popolazioni hanno da sempre rappresentato un mito, un luogo di utopia. Alla base di questo mito vi è una realtà geografica assai articolata, che comprende il continente australiano e l’insieme delle oltre 10.000 isole tropicali che si trovano disperse nei cosiddetti «mari del sud». Parafrasando Adriano Favole (2010), quest’immensa realtà di oltre 175 milioni di Km² «non è né occidente né oriente», ma si è ben prestata a incarnare nel nostro orizzonte immaginario l’idea stessa dell’altrove nella sua più profonda connotazione dell’esotico. Per citare colui che, proprio grazie all’esperienza diretta dei luoghi narrati da Pratt, ha nel bene e nel male incarnato l’essenza stessa dell’esperienza etnografica come confronto diretto con l’alterità e l’altrove, il Pacifico è un «oceano assoluto che è più o meno correttamente segnato sulle mappe, ma che esiste al di fuori di tutte le mappe» (Malinowski 1992: 163). Questa peculiarità del nostro immaginario geografico è paradossalmente avvertibile anche nelle sue rappresentazioni grafiche. Cartograficamente l’immensità dell’Oceano Pacifico è quasi sempre

compresa graficamente in riquadri che falsano la realtà di uno spazio, percepito come vuoto, irrilevabile e irrilevante rispetto alle restanti masse continentali.

Lo scrittore francese Jean- Marie Le Clézio lo ha efficacemente definito il «continente invisibile: invisibile, perché i primi viaggiatori che vi si sono avventurati non ne hanno colto la natura, e perché sostanzialmente rimane ancora oggi un luogo senza riconoscimento internazionale, un passaggio, quasi un assenza» (Le Clézio 2008: 11). L'invisibilità non è da attribuire all'estensione e alla dispersione spaziale delle isole che la compongono, quanto ad un etnocentrismo di fondo che tutt'ora vede nell'oceano sostanzialmente uno spazio vuoto, un non luogo. «Un continente fatto più di mare che di terra [...]. Un continente che i primi viaggiatori europei hanno attraversato senza vedere» (Le Clézio, 2008: 14). Infatti è solo con l'arrivo degli europei che, «diviso, frammentato, ripartito dalle grandi potenze coloniali, il continente Pacifico diventa invisibile» (Le Clézio, 2008: 98). Un continente frammentato e invisibile che in tempi non sospetti solo le illusioni patriottiche di un marinaio figiano come Cranio possono rendere manifesto e immaginare ricucito.

La «letteratura disegnata» è stata decisiva nella costruzione di quella parte dell'immaginario occidentale che ha come oggetto quest'altrove che, negli anni in cui Pratt scriveva e disegnava la *Ballata*, era ancora un altrove coloniale carico di pregiudizi razzisti e sessisti. Un immaginario fatto di aborigeni dai miti millenari e dallo stile di vita nomade, di Papua della Nuova Guinea dediti al cannibalismo e alla caccia di teste e di avvenenti polinesiane dalle morbidezze pastello come nei quadri di Gauguin (Favole 2010). Nella narrativa di Pratt, se pur partecipe di questo immaginario coloniale egemone, cominciano ad emergere elementi che inevitabilmente si frappongono e progressivamente interrompono il fluire di queste visioni. Nella *Ballata* e nella per certi versi irregolare serialità delle storie che andranno a comporre i diversi cicli in cui è ripartita l'epopea di Corto Maltese, emerge lentamente, come un ciclo di marea che accogliendo nel suo lento fluire altre narrazioni e contro-narrazioni, un più ampio «esercizio dell'alterità» che impercettibilmente ma progressivamente finisce per spostare quello che fino ad allora era un orizzonte immaginario egemone e culturalmente consolidato. Parafrasando Crapanzano (2007),

quando un orizzonte immaginario e tutta l'alterità umana, sociale e culturale che si situa lungo la sua linea di senso assume una forma articolata e quindi egemone cristallizza la nostra visione di quella realtà. Questo avviene inevitabilmente, se non fosse che ad un certo punto prendono corpo delle narrazioni non ancora organiche che riescono a trasformarsi in contro-narrazioni che finiscono per aprire nuove prospettive immaginarie sull'altrove. La dialettica fra apertura e chiusura di questi quadri immaginari credo sia un dato estremamente rilevante dell'esperienza umana ed artistica di Hugo Pratt che, per molti aspetti della sua produzione, può essere considerato un vero e proprio precursore e che, attraverso i dubbi e le prese di posizione dei suoi personaggi, con la stessa discrezione e disincanto del suo marinaio con l'orecchino, ci ha accompagnato al di là di quello che era sostanzialmente ancora un orizzonte immaginario coloniale.

Bibliografia

- Affuso 2013 = O. Affuso, *Mappe di colonie e immaginari postcoloniali. Un viaggio nella lirica di Hugo Pratt*, "Im@go. Rivista di Studi Sociali sull'immaginario", 2, 1, 2013, pp. 134-159.
- Barbieri 2010 = D. Barbieri, *Il pensiero disegnato. Saggi sulla letteratura disegnata europea*, Coniglio Editore, Roma 2010.
- Brancato 2015 = S. Brancato, *Il diradarsi e il dissiparsi. Il rapporto di Pratt con il pubblico nella serialità non seriale di Corto Maltese*, "H-ermes. Journal of Communication", 6, 2015, pp. 9-18.
- Capoferro 2010 = R. Capoferro, *Individual Soldier: Corto Maltese e l'immaginario coloniale*, "Fiction", 9, 2010, pp. 59-80.
- Cavalleris 2010 = E. Cavalleris, *Strisce di sabbia. Il colonialismo italiano nel fumetto del dopoguerra*, "Zapruder", 23, 2010, pp. 86-97.
- Crapanzano 2007 = V. Crapanzano, *Orizzonti dell'immaginario. Per un'antropologia filosofica e letteraria*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.
- Cristante 2016 = S. Cristante, *Corto Maltese e la poetica dello straniero. L'atelier carismatico di Hugo Pratt*, Mimesis, Milano - Udine, 2016.
- Fabietti, Pellegrino 1996 = U. Fabietti, A. Pellegrino, *Riflessioni sul novecento*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1996.
- Favole 2010 = A. Favole, *Oceania. Isole di creatività culturale*, Laterza, Roma-Bari, 2010.
- Frezza 1999 = G. Frezza, *Fumetti, anime del visibile*, Meltemi, Roma, 1999.
- Labanca 2002 = N. Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, il Mulino, Bologna, 2002.
- Le Clézio 2008 = J.M.G. Le Clézio, *Il continente invisibile*, Instar libri, Torino, 2008.
- Malinowski 1992 = B. Malinowski, *Giornale di un Antropologo*, Armando Editore, Roma, 1992.
- Marchese 2006 = G. Marchese, *Leggere Hugo Pratt: l'autore di Corto Maltese tra fumetto e letteratura*, Tunuè, Latina, 2006.
- Marzo 2011 = P.L. Marzo, *La colonizzazione dell'immaginario*, "Quaderni di Intercultura", Anno III, pp. 1-11.

- Pratt 1995 = H. Pratt, *Corto Maltese. Una ballata del mare salato*, Einaudi, Torino, 1995.
- Pratt 2006 = H. Pratt, *Una ballata del mare salato*, Gruppo Editoriale l'Espresso, Roma, 2006.
- Piepoli 2009 = A. Piepoli, *L'esotico tra romanza per ragazzi e narrativa disegnata. Alcuni esempi da fine ottocento ad oggi*, "Heteroglossia", 10, 2009, pp. 299-348.
- Petitfaux 1992 = D. Petitfaux, *All'ombra di Corto*, Milano, Rizzoli, 1992.
- Siebert 2010 = R. Siebert, *Scrivere nella lingua dell'altro: Fadhma Aïth Mansour Amrouche e Assia Djebar*, in R. Siebert, S. Floriani (a cura di), *Incontri fra le righe. Letterature e scienze sociali*, Pellegrini editore, Cosenza, 2010, pp. 63-81.
- Stefani 2010 = G. Stefani, *Eroi e antieroi coloniali. Uomini italiani in Africa da Flaiano a Lucarelli*, "Zapruder", 23, 2010, pp. 41-56.

L'autore

Sergio Contu

Dottore di ricerca in Metodologie della ricerca etnoantropologica, è attualmente cultore della materia in M-DEA/01 presso il Dipartimento di Storia, beni culturali e territorio dell'Università degli Studi di Cagliari. Si occupa di tecniche di documentazione biografica, fenomeni di mutamento sociale e culturale pertinenti la sfera lavorativa e la mobilità migratoria. Ha pubblicato i saggi: *Pastori per procura: nascita di una nicchia migratoria* (2013), *Equazioni personali e squarci d'opinione* (2015) e *In viaggio. Etnografia di un percorso migratorio condiviso* (2017).

Email: contusergio@yahoo.it

L'articolo

Data invio: 03/06/2018

Data di accettazione: 12/07/2018

Data di pubblicazione: 30/09/2018

Come citare questo articolo

Sergio Contu, *Peripli immaginari e arcipelaghi dell'incertezza*. *Alterità e immaginario in un'opera grafico-narrativa di Hugo Pratt, "Medea"*, IV, 1, 2018, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-3173>