Pandemos 4 (2026)

https://ojs.unica.it/index.php/pandemos/index
ISSN: 3103-1617
ISBN: 978-88-3312-232-8
presentato il 23.8.2026
accettato il 23.9.2026
pubblicato il 30.9.2026

DOI: https://doi.org/10.13125/pan-7195

Maurizio de Giovanni alla prova del fumetto: Il commissario Ricciardi

di Alberto Sebastiani

IULM, Milano
(alberto.sebastiani@iulm.it)

Abstract

A partire dal 2017, Sergio Bonelli Editore ha adattato le avventure del commissario Ricciardi di Maurizio de Giovanni, ambientate negli anni trenta a Napoli, che ibridano poliziesco e modo fantastico. Lo studio delinea per le prime quattro storie, nella serie Le stagioni del commissario Ricciardi *(2017-2018), il dialogo intertestuale e intermediale coi rispettivi romanzi (2007-2010), su aspetti narrativi e stilistici, a livello di intreccio, composizione delle tavole e raffigurazione dei «Fatti», ovvero dell'immagine della vittima di una morte tragica, che resta accanto al suo cadavere e ripete ossessivamente una frase che riguarda la sua fine. In particolare, l'analisi si concentra su come il fumetto interpreti visivamente i «Fatti» a partire da alcuni elementi linguistici caratterizzanti di tali figure.*

A partire dal 2017, Sergio Bonelli Editore ha adattato le avventure del commissario Ricciardi di Maurizio de Giovanni. In questa sede consideriamo le prime quattro, nella serie *Le stagioni del commissario Ricciardi*[1]: *Il senso del dolore* (2017, di seguito *SDf*), *La condanna del sangue*

[1] I soggetti sono di de Giovanni, le copertine di Daniele Bigliardo; le sceneggiature e i disegni sono invece di Claudio Falco e Bigliardo, di Sergio Brancato e Lucilla Stellato, di Paolo Terracciano e Alessandro Nespolino, di Brancato, Terracciano e Falco e di Luigi Siniscalchi. In seguito Sergio Bonelli Editore edita altri adattamenti di Ricciardi, nonché cinque volumi dei *Bastardi di Pizzofalcone* (2019-2024), e il «Ricciardi Magazine» dal 2018.

(2018, *CSf*), *Il posto di ognuno* (2018, *POf*), *Il giorno dei morti* (2018, *GMf*), tratte rispettivamente dai romanzi *Il senso del dolore. L'inverno del commissario Ricciardi*[2] (2007, *SD*); *La condanna del sangue. La primavera del commissario Ricciardi* (2008, *CS*); *Il posto di ognuno. L'estate del commissario Ricciardi* (2009, *PO*); *Il giorno dei morti. L'autunno del commissario Ricciardi* (2010, *GM*). L'obiettivo è delineare il dialogo intertestuale e intermediale su aspetti narrativi e stilistici, a livello di intreccio, composizione delle tavole e raffigurazione dei «Fatti», ovvero dell'immagine della vittima di una morte tragica, che resta accanto al suo cadavere e ripete ossessivamente una frase che riguarda la sua fine. Infatti, gli elementi topici del giallo (delitto, indagine e soluzione) ricorrono in romanzi a enigma o neri[3], ma nella quotidianità realistica di una Napoli degli anni trenta coi «Fatti» si genera un insolito connubio tra poliziesco e fantastico[4].

Nella serie le parti diegetiche prevalgono sulle mimetiche; il narratore è onnisciente, ma le vicende hanno più punti di vista, anche se la focalizzazione principale è Ricciardi. Per le scelte pronominali prevale la terza persona, ma ricorre la prima singolare, anche in capitoli autonomi. Ad esempio prendono parola Attilio in *CS* con le sue vanterie e in *PO* Ettore Musso quando pensa alla madre defunta. In questi casi non è mascherata l'identità della voce, ma in *PO* appare una seconda persona singolare per spaesare il lettore e creare suspense, la cui paternità si rivela solo nel finale.

Ogni personaggio ha una microstoria introdotta da una digressione, poi ripresa nei volumi successivi. Nessuno è abbandonato alla mera onomastica. Le trame sviluppano le vicende di Ricciardi, della sua amata Enrica, di Maione, sua moglie Lucia e i figli (in particolare Luca, poliziotto ucciso in servizio, dal cui «Fatto» Ricciardi raccoglie le ultime parole per il padre), del medico legale antifascista Bruno Modo, dell'arrivista e incapace vicequestore Garzo, del femminiello informatore Bambinella, della vedova Vezzi, Livia Lucani (che torna da *SD* a *PO* e *GM*), di don Pierino Fava (da *SD* a *PO*), della bellissima e sfregiata Filomena (da *CS* a *PO*).

Le trame sono centrate sull'indagine, ma con digressioni e, nelle singole avventure e in prospettiva seriale, più linee narrative, che possono es-

[2] Citeremo dalle prime edizioni Fandango; la serie è stata riedita da Einaudi. Sull'autore, cfr. L. Crovi, *Storia del giallo italiano*, Marsilio, Venezia 2020, pp. 327-338.

[3] Cfr. T. Todorov, *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, tr. it. E. Ceciarelli, Bompiani, Milano 1995, pp. 7-20.

[4] Cfr. R. Ceserani, *Il fantastico*, Mulino, Bologna 1996.

sere estranee o inerenti al caso. Tra le prime ricordiamo un'indagine secondaria, su Filomena, di Maione in *CS*; tra le seconde, in *SD*, la relazione tra Maddalena e Michele, centrale per la soluzione, ricostruita per frammenti in flashback, come intermezzi alle indagini. Tra le ipernarrazioni, la principale è la storia d'amore di Ricciardi ed Enrica. In *SD* la sera si guardano pudichi dalla finestra, in *CS* Enrica è convocata in Questura in quanto persona informata sui fatti, per un confronto nel quale Ricciardi non proferisce parola per l'emozione e la ragazza si arrabbia perché teme di passare per una sciocca cliente della vittima, una cartomante. Enrica è una persona non appariscente, cliché dell'angelo del focolare, ma già in *CS* dimostra carattere e indipendenza, e vuole conoscere quell'uomo che la guarda tutte le sere; in *PO* però la signora Lucani (vedova della vittima di *SD*) torna a Napoli da Roma per viverci, e corteggiare il commissario, il quale invece scrive una lettera d'amore a Enrica, ma in maniera anche comica: per vincere la sua timidezza ne copia una da *Il moderno segretario galante o l'arte di farsi amare: utili ammaestramenti per gli innamorati novizi* di Gian Dàuli. In *GM* inizia uno scambio epistolare con Enrica; Livia però vuole il commissario e, quando lo trova per caso in strada febbricitante, lo porta a casa sua per curarlo e, come da *topos*, i due hanno un rapporto sessuale; nel finale del libro, quando Modo salva Ricciardi a seguito di un incidente, Enrica, che ha fatto voto di non avvicinare più l'amato se si salvasse, si allontana dalla sala operatoria e lascia che la rivale vi entri di corsa. Basti questa vicenda, che poi prosegue nei romanzi successivi, per mostrare come emergano anche elementi del comico e del modo melodrammatico[5].

Ricciardi è la figura centrale nel sistema relazionale dei personaggi. È introdotto nel primo capitolo di *SD*, il cui *incipit* è però dedicato a una figura del fantastico:

> Il bambino morto stava all'impiedi, fermo sull'incrocio tra Santa Teresa e il Museo. Guardava i due ragazzi che, seduti a terra, facevano il giro d'Italia con le biglie. Li guardava e ripeteva: "Scendo? Posso scendere?".
> L'uomo senza cappello sapeva della presenza del bambino morto ancora prima di vederlo: sapeva che il lato sinistro, il primo che i suoi occhi avrebbero incontrato, era intatto; mentre a destra, il cranio era stato cancellato dall'impatto, la spalla era rientrata nella cassa toracica sfondandola, il bacino era ruotato attorno alla colonna vertebrale spezzata. E sapeva anche che al terzo piano del palazzo d'angolo che gettava in quel primo mattino di mercoledì una fascia d'ombra fredda sulla strada, un balconcino era serrato; sulla bassa ringhiera restava appeso un drappo nero. Poteva so-

[5] Cfr. R. Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma 1999, pp. 559-560.

lo immaginare il dolore di una giovane madre che, contrariamente a lui, il figlio non lo avrebbe più rivisto. Meglio per lei, pensò. Tutto questo strazio. (*SD*, p. 7)

Nella descrizione dettagliata e realistica appare un «bambino morto», il «Fatto»; solo Ricciardi lo vede e ne ricostruisce la vicenda, commentandola con un discorso interiore narrativizzato, soluzione enunciativa ricorrente nella serie. È un elemento straordinario per il lettore, ma ordinario per Ricciardi, la cui presentazione, poco dopo, è cronachistica: «Luigi Alfredo Ricciardi, l'uomo senza cappello, era commissario di pubblica sicurezza presso la squadra mobile della Regia Questura di Napoli. Aveva trentun anni, quanti erano gli anni di quel secolo. Nove dell'era fascista» (*SD*, p. 8). È caratterizzato da un'anomalia: è «senza cappello», insolito per gli anni trenta, ed è poi introdotto per negazione, a evidenziarne l'isolamento (corsivi nostri, *ibidem*): «*Non* era povero il bambino che giocava da solo in un cortile della casa padronale di Fortino», orfano della madre «malata di nervi» e del barone Ricciardi di Malomonte («del padre, morto giovanissimo, *non* avrebbe avuto mai un ricordo»). Una descrizione dettagliata risalta l'eleganza e il colore verde degli occhi, e della psicologia le scarse relazioni personali, la timidezza e la solitudine (*SD*, p. 13), ma anche la dedizione al lavoro, una sorta di contrappasso del dono (o maledizione) di vedere i «Fatti», che lo istigano a fare giustizia[6].

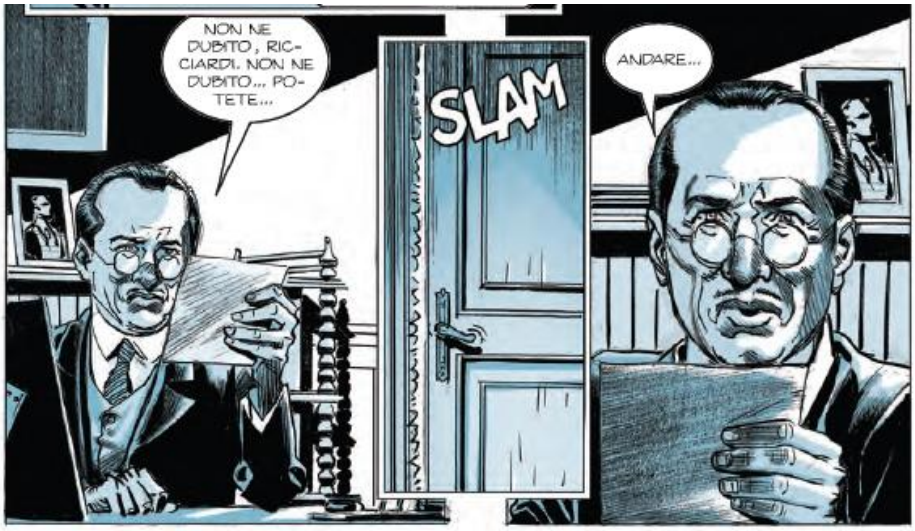
Come noto, non è nella fedeltà al testo originario la qualità di un adattamento[7]. Riteniamo anzi i "tradimenti" funzionali alla sua valutazione, in quanto nello scarto emerge la sua identità. Se trame primarie, secondarie e ipernarrazioni sono riprese fedelmente, per personaggi e intreccio si hanno scelte originali. Sul piano figurativo, se per Ricciardi e Maione sono rispettate le descrizioni, per gli altri i disegnatori si sono sbizzarriti con un citazionismo *mainstream*: ad esempio modello di Modo è Vittorio De Sica, Livia Lucani è Ava Gardner nel viso e Monica Bellucci nel fisico, Bambinella riprende Leopoldo Mastelloni. Sul piano narrativo, invece, alcuni personaggi possono acquisire maggior rilievo, come Maione che in *SDf* svolge indagini o compie azioni che in *SD* sono di Ricciardi (*SD*,

[6] Cfr. *SD*, pp. 12-13: «Provate voi, avrebbe detto se avesse potuto, a sentirlo, tutto quel dolore: costante, perenne; in ogni forma. Da sempre, tutti i giorni, a chiedere pace, a reclamare giustizia. Aveva deciso di studiare giurisprudenza, la tesi in diritto penale, poi era entrato in polizia: l'unico modo per raccogliere l'istanza, per alleggerire quel peso. Nel mondo dei vivi, per seppellire i morti».

[7] Sulla questione, in una vasta bibliografia, cfr. *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, a cura di T. Leitch Oxford University Press, Oxford 2017.

pp. 83-86; *SDf*, pp. 72-73). Di altri si accentuano le caratteristiche psicologiche.

Pensiamo, in *SDf* (p. 60), quando Ricciardi esce sbattendo la porta dall'ufficio del vicequestore, che ancora sta parlando: è un atto che accentua la caricaturalità di Garzo, ma mostra un'esplicita insofferenza estranea al Ricciardi romanzesco.



© Sergio Bonelli Editore. Il commissario Ricciardi è stato creato da Maurizio de Giovanni

Sono esigenze di una narrazione che mostra più che raccontare. In questa prospettiva nasce la necessità di dare ritmo a una serie letteraria che privilegia scene statiche, di riflessione, i dialoghi e le descrizioni[8]. Gli adattamenti ricorrono così a una significativa varietà di gabbie. La loro morfologia presenta vignette diverse per forme e dimensioni; sul piano sintattico, di conseguenza, non si riscontrano tavole "bonelliane"[9], ma soluzioni articolate, tanto che in alcuni casi delle frecce indicano l'ordine di lettura (*SDf*, pp. 23, 45; *CSf*, pp. 11, 15, 24); in altri sul disegno principale di

[8] Cfr. M. de Giovanni, *Ascoltare le storie della mia città*, in M. Carlotto, L. D'Andrea, M. de Giovanni, *Tre passi nel buio. Il noir, il thriller e il giallo raccontati dai maestri del genere*, a cura di L. Briasco, Minimum fax, Roma 2018, p. 76: «Una storia è fatta sempre di tre aspetti: trama, personaggi e ambientazione. Dove per ambientazione intendo anche lo stile, che per esempio è diversissimo tra Ricciardi e i *Bastardi*. I romanzi dei *Bastardi* sono veloci, secchi, fatti di azioni ed eventi. Quelli di Ricciardi invece sono lenti: lenti nel modo di fare, lenti nei rapporti umani, lenti nella psicologia, lenti nelle conversazioni».

[9] "Bonelliane" sono le tavole canoniche dell'editore, di sei vignette disposte a coppie su tre livelli. Tale schema rigido è ormai superato da quasi tutta la produzione Bonelli.

sfondo si collocano vignette per focalizzare dettagli, azioni o scambi; né mancano infrazioni alle cornici (*POf*, pp. 39, 157; *GMf*, pp. 35, 36), mentre rare sono le supervignette (*POf*, p. 49).

Analogamente, gli scarti relativi all'intreccio danno fluidità a racconti di capitoli brevi, a focalizzazione multipla. Ciò comporta anticipazioni o posticipazioni di scene, sintetizzate, o l'inserimento di altre originali. In *CS* la narrazione alterna all'indagine le voci di personaggi secondari, come Attilio, che racconta i suoi obiettivi e le sue imprese amatorie, o la sua concubina, la ricca Emma Serra di Arpaja, di cui conosciamo i sogni attraverso discorsi interiori narrativizzati. In *CSf* se ne offre una sintesi in un immaginario dialogo tra i due: prima, in un'ampia vignetta quadrata, Attilio danza con Emma, elegante, tra gli ospiti di un ricevimento, mentre in due vignette laterali, speculari, lei gli dice: «Sono così felice con te, Attilio … Ho deciso, lascerò Ruggero»; e lui le risponde: «Te l'ho detto che ce l'avrei fatta, nessuno può fermarmi, né quel patetico vecchio di tuo marito …». Le battute melodrammatiche e vanesie sono coerenti anche sul piano stilistico coi pensieri semplici di Attilio (es. «Sono sempre stato bello, ho sempre saputo raccontare, incantare con le parole», *CS*, p. 47) e di Emma, che riecheggia la sua omonima Bovary (es. «Lo aveva notato sul palcoscenico, certo. E come avrebbe potuto ignorare la sua bellezza? Quel ricordo la fece sorridere, il cuore le batteva forte al solo pensiero. E si era persa in quegli occhi che le ricordavano la notte stellata», *CS*, p. 156). La sequenza si rivela una fantasticheria di Attilio. Il salone in cui danzano, infatti, nella quarta vignetta appare solo alle spalle della donna, mentre si vede una camera da letto in disordine dietro l'uomo, in biancheria intima, con tanto di retina per i capelli, che continua a ballare con la sua dama immaginata. E quando si sdraia a letto con la sigaretta accesa, dal fumo si delinea la forma della donna, accanto a lui (*CSf*, pp. 10-11). Così facendo, il fumetto sintetizza i frammenti della narrazione letteraria, in modo non didascalico.

Altri tradimenti sono scelte stilistiche della serie bonelliana. Ad esempio, i fumetti sono colorati in quadricromia[10], e in ogni volume una tinta dominante in funzione espressionistica evoca la stagione in cui è ambientata la storia.

Lo scarto però emerge soprattutto in due aspetti. In primo luogo diminuisce la suspense, ricercata nei romanzi con la frammentazione sul piano

[10] I colori sono curati da Ylenia Di Napoli, Andrea Errico, Francesco Carotenuto, Marco Matrone.

narrativo e la reticenza su quello retorico. Se il montaggio colpisce l'una, la raffigurazione l'altra. Quando in *PO* (pp. 192-193) Ricciardi vede due persone baciarsi all'ingresso di un palazzo, ne riconosce una ma non è detto il nome. In *POf* (pp. 88-89) la reticenza scompare, perché l'immagine mostra Ettore, e soprattutto che bacia un altro uomo, evento svelato nel romanzo solo dopo. Tale scelta narrativa e stilistica ricorre negli adattamenti e può riguardare anche la soluzione, per un maggiore coinvolgimento del lettore.



© Sergio Bonelli Editore. Il commissario Ricciardi è stato creato da Maurizio de Giovanni

Nei romanzi le indagini partono dall'osservazione della scena del delitto, dal «Fatto» e le sue parole, su cui Ricciardi poi si arrovella. In *SD*, ad esempio, il «Fatto» del tenore Vezzi ucciso canta «*Io sangue voglio, all'ira m'abbandono, in odio tutto l'amor mio finì*»; Ricciardi si chiede: «Cosa induce un uomo in punto di morte a cantare? Stava preparandosi a entrare in scena? Ripassando la parte? Perché piangeva? […] O forse il pianto

aveva espresso un'emozione legata all'opera? E in questo caso, quale? Cosa c'era, in questa rappresentazione, di particolare?» (SD, p. 63)

Con metodo si informa sulla vittima e i suoi conoscenti per capire il defunto e il suo mondo, come Maigret, fino all'intuizione che fa quadrare il «Fatto» con le scoperte delle indagini. Allora il ritmo della narrazione aumenta fino alla conclusione: le associazioni mentali epifaniche del com-



© Sergio Bonelli Editore. Il commissario Ricciardi è stato creato da Maurizio de Giovanni

missario e l'accelerazione degli eventi sono una caratteristica stilistica della serie letteraria, che il fumetto ha saputo in alcuni casi accentuare. Come in *POf*, grazie a soluzioni sia grafiche che di relazione tra parola e immagine.

Nel romanzo, il caso ruota intorno alla frase dal «Fatto»: «*L'anello l'anello, hai tolto l'anello, l'anello mi manca*». Le indagini rivelano che gli anelli, come 'gioielli', appartenuti alla donna sono più di uno: quello che l'amante Capece le ha tolto dopo un litigio e quello di famiglia, che il figlia-

stro Ettore voleva indietro. Nessuno dei due è al dito della vittima. La soluzione, introdotta dagli stessi dubbi del commissario su quanto ripete il «Fatto» («si chiedeva perché l'ultimo pensiero fosse stato per il gioiello, invece che per un'invettiva finale o per un rimpianto», *PO*, p. 376), è però da cercare nella polisemia di *anello*, in «un anello manomesso della catena che chiudeva il cancello, rimosso da Sciarra per introdursi nell'appartamento quando lei era fuori e la governante si era già ritirata» (*PO*, p. 406). Il servitore così prendeva del cibo dalla dispensa dei signori, nel caso i suoi figli avessero fame, quasi a compensare, con quei piccoli furti, quanto patito quando, disoccupati, i due genitori vivevano per strada e i bambini senza cibo andavano difesi persino dai topi. La duchessa la sera del delitto rientra prima del previsto per il litigio con Capece e scopre il custode con del formaggio, capisce l'inganno della catena e lo licenzia, così l'uomo si vede di nuovo in strada coi figli e d'impulso la uccide.

La soluzione dell'enigma è in un gioco verbale, e Ricciardi intuisce la questione grazie all'omelia di don Pierino sulla Madonna della Catena:

> 'Noi conosciamo infatti soprattutto le catene cattive: quelle della schiavitù, della prigionia. […] Esistono anche catene buone, come quella che ha protetto la Madonna del quadro nella sua cassa, fino alla spiaggia di Santa Lucia quasi un secolo fa. Ma la catena migliore […] è quella che lega l'uomo a Dio […]. Allora potremmo pensare […] che questa catena […] non si possa mai rompere. Purtroppo non è così. Esiste un modo, per spezzare la catena: una cesoia terribile, che può fare questo irreparabile danno […]. Questa cesoia è il peccato […]. Il peccato spezza la catena […]. Il peccato spezza l'anello, il più importante. Spezza l'anello che non può essere sostituito, senza di esso non c'è più il contatto: la catena non esiste più […]. Il più importante è l'anello che manca. Compiendo il peccato hai tolto l'anello'.
> Ricciardi rimase a bocca aperta: davanti ai suoi occhi […] si presentò la verità nella sua forma più ovvia e semplice. Aveva capito: aveva capito tutto. (*PO*, pp. 398-399)

L'epifania avviene grazie a parole altrui, ma il lettore ignora la verità fino al successivo dialogo con Sciarra, in cui Ricciardi costringe il custode a confessare il crimine. Il fumetto rende la medesima sorpresa, anticipando però la chiave di lettura. Le potenzialità del passaggio dal narrare al mostrare[11] sono qui evidenti: si visualizza l'epifania, preferendo alludere e dare ritmo alla narrazione invece di riprodurre la suspense della reticenza. Il tutto in una sola tavola (*POf*, p. 153), ambientata in chiesa, durante l'omelia, composta da 9 vignette, 3 per livello, dei cui ultimi due le prime e le terze hanno la cornice stondata, perché sono ricordi in analessi. Nelle

[11] Cfr. L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, tr. it. G. V. Distefano, Armando, Roma 2011.

altre 5 la voce è di Don Pierino, in grassetto per il tono predicatorio e il volume alto; le sue parole sintetizzano la predica del romanzo, in cinque vignette disposte a T, creando nella colonna verticale una climax, perché se nelle due laterali è zoomata la figura del prete, nelle altre tre il focus è



© Sergio Bonelli Editore. Il commissario Ricciardi è stato creato da Maurizio de Giovanni

sul viso di Ricciardi, da mezzobusto a primissimo piano: è la presa di coscienza. L'epifania è invece illustrata nei suoi passaggi nodali, per dettagli nelle vignette esterne del secondo livello (la catena al cancello della casa dei duchi e le labbra della defunta), per estratti di scambi dialogici in quelle del terzo[12] (di Ricciardi con Maione e con Sciarra). Il lettore intuisce un

[12] Tali vignette sono riprese a distanza: le prime due e la quarta sono zoom dei sopralluoghi (*POf*, pp. 28, 32, 148), la terza è a prospettiva rovesciata (ivi, p. 35). I minimi tagli alle battute danno velocità alla lettura, quindi al tempo del racconto, per imitare l'istantaneità dell'epifania.

orizzonte risolutivo, perché l'immagine degli anelli della catena, anaforicamente legata alle parole di Don Pierino e del «Fatto», scioglie il gioco di parole. Il fumetto sostituisce così alla reticenza l'allusione, che mostra e connette testo e scene risolutive, per coinvolgere il lettore nella soluzione dell'enigma.

Infine, è una scelta stilistica autonoma e identitaria anche la messa in scena dei «Fatti». Offre un'interpretazione originale sul piano visivo rispetto sia alla tradizione figurativa canonica dei fantasmi, sia alla serie tv *Il commissario Ricciardi*, ovvero l'altro adattamento dei romanzi, prodotto da Rai Fiction e Clemart per Rai 1 dal 2021, diretto da Alessandro D'Alatri (st. 1) e Gianpaolo Tescari (st. 2 e st. 3), con Lino Guanciale nei panni del protagonista.

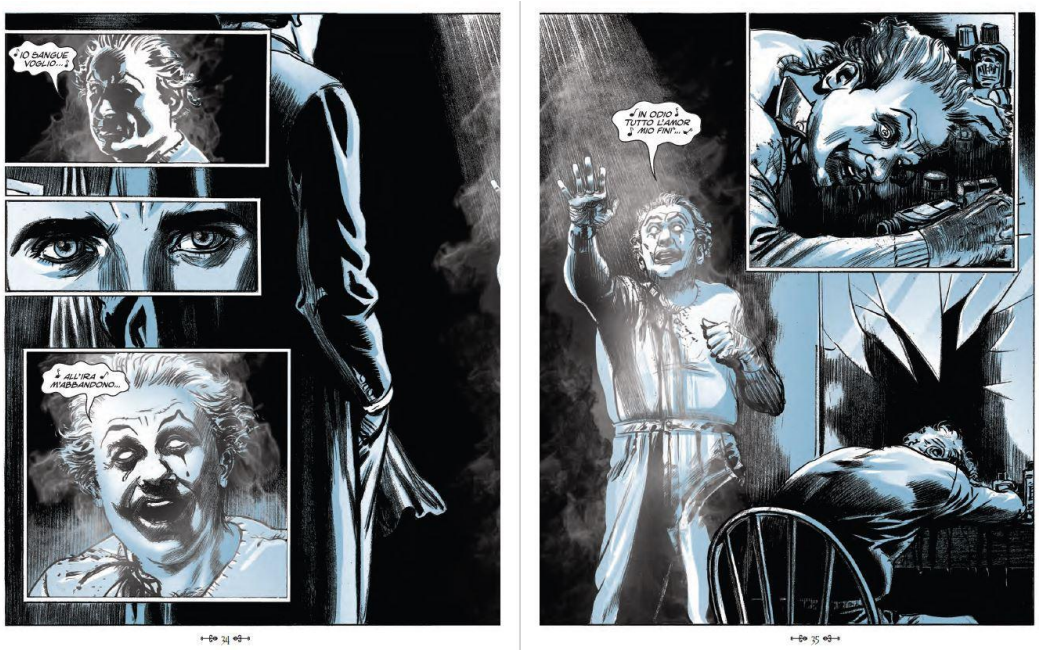
Anche qui c'è un'attenzione linguistica. Se non abbiamo mai detto «fantasma» per il «Fatto», è perché il termine ha poche attestazioni nei romanzi, così come il suo sinonimo «spettro». Il primo appare per «Fatto» 20 volte su 51 occorrenze della parola, il secondo 2 su 5, e mai «spirito». L'evento fantastico attiva un campo lessicale che comprende anche, con più frequenza, *immagine* (50/107) e *figura* (11/41), cui vanno aggiunte 3 occorrenze di *rappresentazione* per indicare quanto fanno. Il «Fatto» è qualcosa di concreto per Ricciardi, emerge nella quotidianità, e in esso parla l'*anima* del defunto: «L'anima di Vezzi piangeva e cantava e chiedeva giustizia: ma la sentiva solo Ricciardi» (*SD*, p. 201). L'anima è da scoprire con le indagini: «riconoscere l'anima della vittima: i lati chiari e i lati oscuri; dalle parole, dagli sguardi di quelli che l'avevano conosciuta» (*SD*, p. 159).

I «Fatti» nei fumetti hanno le sembianze del morto, con le menomazioni: le *rappresentazioni* sono organizzate in sequenze; l'*immagine*, il picco drammatico, in singole vignette. La raffigurazione introduce però elementi estranei ai romanzi: gli occhi hanno le sole sclere[13]; si accentua la condizione soprannaturale con un'aura, per cui i «Fatti» sono circonfusi di una sorta di fumosità, e sbiaditi. Sono così rielaborati i termini del campo lessicale della loro consistenza: si parla di *figura traslucida* (*CS*, p. 240; *PO*, p. 189), *immagine sospesa* (*GM*, pp. 12) o *fatta di nebbia* (*PO*, p. 142), destinata prima o poi a svanire. Infine, la loro voce è subito in-

[13] Nelle descrizioni dei «Fatti» nei romanzi si parla di occhi *spenti*, *vitrei*, *fuori dalle orbite*, *sbarrati* (*SD*, pp. 35, 114, 238); occhi *sporgenti* (*CS*, p. 329); *socchiusi*, *spenti*, *sgranati*, *spalancati*, *strabuzzati* e *sporgenti dalle orbite* (*PO*, pp. 16, 268, 272, 274, 320); *rivolti all'interno delle palpebre*, *spenti*, e solo in un caso *mostravano il bianco delle cornee* (*GM*, pp. 78, 268, 381).

dividuabile, per la forma del *balloon*, ondulato, e per la grafia in corsivo grassetto delle battute.

La loro raffigurazione evidenzia una immanenza nella quotidianità, sono parte della realtà in cui appaiono, e segna un ulteriore scarto rispetto ai testi originari, figurando una relazione tra modo fantastico e mimetico-realistico. Ciò risulta evidente negli *incipit* di *SD* e di *SDf* (pp. 5-18): il romanzo si apre con la descrizione della figura del fantastico, il «bambino morto», nell'ambiente realistico delle strade di Napoli, poi appare il commissario, che lo vede, ed è così introdotta la sua condizione di "male-

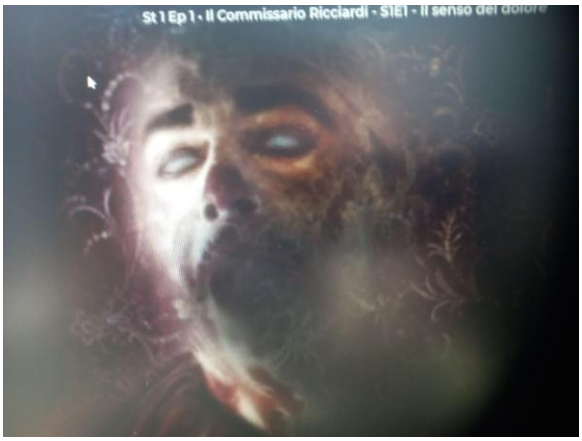


© Sergio Bonelli Editore. Il commissario Ricciardi è stato creato da Maurizio de Giovanni

detto" dal «Fatto». Il fumetto si apre invece con la scena d'azione della morte di Luca, che introduce la città criminale, in cui appare il commissario al quale si rivela a sorpresa il «Fatto». Una scena, quindi, con la medesima posizione nell'intreccio, non equivalente per contenuto, ma significativa perché costruita *a contrario*. Infatti, se anche nel fumetto è cercato l'effetto spettacolare, l'elemento fantastico qui non è posto in primo piano, come nell'incipit di *SD*, per caratterizzare la narrazione: l'uccisione di Luca focalizza un ambiente realistico più che i «Fatti». L'adattamento, qui come altrove, evidenzia il contesto fisico, concreto, quotidiano, in

cui appaiono eventi perturbanti. Di fatto, siamo nella tradizione del fantastico novecentesco[14].

I «Fatti», quindi, riprendono le indicazioni testuali con una notevole libertà, sul piano morfologico nella raffigurazione, sintattico nell'intreccio e modale nella riflessione sul fantastico. I disegni e la colorazione evocano inoltre la figura del fantasma senza usare gli stilemi canonici della sua rappresentazione, a partire dalla trasparenza, come invece avviene nella trasposizione televisiva. Se infatti confrontiamo la tavola con il «Fatto» del tenore Vezzi in *SDf* (pp. 34-35) e il fotogramma equivalente della serie tv (st. 1, ep. 1), che peraltro adotta la medesima inquadratura, ci accorgiamo della differenza:





[14] Cfr. S. Lazzarin, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)*, in S. Lazzarin, F. I. Beneduce, E. Conti, F. Foni, R. Fresu, C. Zudini, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Le Monnier, Firenze 2016, pp. 1-44.

Nei fumetti Bonelli ricorrono zombie, *revenants* e figure spettrali, da *Dylan Dog* a *Martyn Mystère*, *Magico Vento* e *Napoleone*, per limitarci a pochi esempi. Testate alle quali, peraltro, collaborano le matite degli adattamenti di Ricciardi. In attesa di uno studio sistematico su come queste figure siano disegnate in tali testate, *Le stagioni* rivela l'intenzione di dar forza al perturbante nella quotidianità e offrire una rappresentazione che eviti stereotipi. In questa prospettiva, però, dobbiamo riscontrare anche una incoerenza nel paratesto: nella raffigurazione dei «Fatti» nelle copertine di *SDf*, *CSf* e *GMf* appare la tradizionale trasparenza.

I fumetti quindi tradiscono i testi originari sia per necessità proprie del linguaggio d'arrivo, sia per scelte stilistiche autonome, rilevanti per la valutazione dell'adattamento da un lato come prodotto, perché determinano, sul piano della ricezione, un maggior coinvolgimento del lettore, al quale è richiesta una diversa cooperazione; dall'altro come processo, per il dialogo metatestuale con la serie letteraria, che porta, sul piano estetico, a una raffigurazione dei «Fatti» disgiuntiva dalla serie tv, pur offrendo forse un modello per le sue inquadrature.