

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 37, 2022

Un amour exemplaire tra visualità e verbalità: un'analisi icono-lessicografica del graphic novel

*Un amour exemplaire between visual and verbal representations:
an icon-lexicographic analysis of the graphic novel*

LAURA GIURDANELLA

ABSTRACT

Codice verbale e codice iconico sono un binomio inscindibile in quello che si sta definendo sempre più come graphic novel. E più che mai essi sono complementari nell'ultimo roman graphique di Daniel Pennac, Un amour exemplaire. A partire da un'analisi lessicografica, accompagnata da una lettura d'immagine, è stato possibile non solo individuare il fil rouge che lo attraversa, ma anche tentare di dare merito all'ingegno dell'autore e dignità al genere in questione.

Verbal code and iconic code are an inseparable pair in the definition of what is coming to be known as graphic novel. More than ever, these codes complement each other in Daniel Pennac's latest roman graphique, Un amour exemplaire. Through a lexicographic analysis, accompanied by an image reading, it was possible not only to identify the common thread of the book, but also to try to acknowledge the author's genius, and to give dignity to the genre in question.

PAROLE CHIAVE: *graphic novel, Pennac, double coding, fumetto, analisi icono-lessicografica*

KEYWORDS: *graphic novel, Pennac, double coding, comics, icon-lexicographic analysis*

AUTORE

Laura Giurdanella ha conseguito il titolo di Dottore di Ricerca e di Doctor Europaeus in "Studi sul Patrimonio Culturale" presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania, discutendo una tesi intitolata All'origine del «contrasto d'innesti»: l'Ungaretti "egiziano". Tra i suoi ambiti di ricerca si annovera lo studio della modernità letteraria dell'Otto-Novecento francese (Baudelaire, Flaubert, Du Camp, Apollinaire, Max Jacob, Boris Vian, Daniel Pennac) e italiano (Ungaretti, Pirandello).

laura.giurdanella@unict.it

1.1 Per un cenno alla icono-bibliografia di Daniel Pennac

Ormai da tempo Daniel Pennac rivolge la propria attenzione alle arti visive, offrendo accattivanti romanzi *noir* o saggi *engagés* impressi, in bianco e nero, su carta stampata, che gli hanno valso, tra tutti, il premio internazionale Grinzane-Cavour (2002) e il titolo di Cavaliere della Legion d'onore in Francia (2005). Ma non solo. Si può dire che nella sua lunga carriera di affabulatore, lo scrittore francese ha confezionato di norma opere pensate come pregevoli scrigni di materiali disposti all'ibridazione. Segni tangibili della sua poliedricità, queste autentiche scatole delle meraviglie lasciano affiorare sprazzi di memorie personali, pagine di storia collettiva, frammenti efrastici di vita quotidiana, di realtà immaginarie o, ancora, richiami intertestuali ai classici della *Weltliteratur*: elementi che mirano – tutti e ognuno con la propria specificità tecnica – a rendere vivida e palpabile la complessità del reale e a trasmetterne, al tempo stesso, la bellezza. E nella continua ricerca di mezzi espressivi più efficaci, Pennac sembra preferire molto spesso l'ibridazione di (almeno) due linguaggi, mettendo in atto la tecnica del «*double coding*»,¹ come se i linguaggi non verbali fossero delle prospettive 'altre', necessarie e complementari sul mondo, che ne risulta arricchito da questa voluta 'realtà aumentata'.

Quello di Pennac è insomma un laboratorio di scrittura e composizione artistica sempre attivo, creativo e aperto alla fusione di categorie letterarie, generi e forme espressive diverse. Difatti, i format semiotici ed editoriali prediletti sono molteplici e testimoniano, tra l'altro, la lungimiranza dell'autore per una fruizione testuale che non si consuma in una sola dimensione, ovvero quella del testo narrativo scritto, ma bensì si completa in virtù di una componente non linguistica sempre molto curata ed elaborata. Prendendo in prestito la terminologia proposta da Calabrese e Zagaglia,² nell'universo di Pennac si possono ammirare *bande dessinée* in serie,³ *graphic*

¹ Il «*double coding*» si genera quando a «un testo narrativo verbale [...] si affianca una componente non linguistica, secondo combinazioni gerarchiche e lotte intestine assai varie», in S. CALABRESE, E. ZAGAGLIA, *Che cos'è il graphic novel*, Carocci, Roma 2017, p. 37.

² Cfr. *ivi*, pp. 8-12 e 37.

³ Sulla caratterizzazione di «*bande dessinée*» si ritornerà in seguito, basti intanto accennare qui a una narrazione la cui videoscrittura è contenuta in «strisce disegnate», monotematica attorno alla figura di un solo eroe, in serie. Cfr. D. PENNAC, *Les Aventures de Lucky Luke d'après Moris. Lucky Luke contre Pinkerton*, in collaborazione con T. Benacquista, ill. di Achdé, Lucky Comics, Givrins 2010; ID., *Les Aventures de Lucky Luke d'après Moris. Cavalier seul*, in collaborazione con T. Benacquista, ill. di Achdé, Lucky Comics, Givrins 2012.

novel in modalità *one-shot*,⁴ libri illustrati,⁵ *picturebooks*,⁶ albi fotografici,⁷ e ancora audio-libri⁸ o libri musicati (*conte musical*).⁹

1.2 Il caso studio del *graphic novel* *Un amour exemplaire*

Ulteriore testimonianza dell'instancabile ricerca espressiva e della genialità di Pennac è rappresentata dall'ultimo *graphic novel*, *Un amour exemplaire*, apparso in Francia nel 2015 e in Italia nel 2018, con il titolo *Un amore esemplare*, tradotto dalla fedele Yasmina Melaouah,¹⁰ sinora non indagato e scrutato debitamente dalla critica.

A definirlo *graphic novel* è la casa editrice italiana, sebbene, in occasione della presentazione del libro presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Univer-

⁴ Seguirà una problematizzazione della definizione di "*graphic novel*", tuttavia, si intende ora come uno stadio evolutivo della *bande dessinée*, in cui la narrazione sequenziale si presenta con la medesima impaginazione ma con intrecci più intricati, talvolta realistici, tra l'altro condensati in un singolo albo in formato libro, rivolto a un pubblico *kidults* (di adolescenti e giovani adulti). Cfr. ID., *Le sens de la houppe*, ill. di J. Tardi, Gallimard, Parigi 1991, coll. «Futuropolis»; ID., *La débauche*, ill. di J. Tardi, Gallimard-Futuropolis, Parigi 2000, coll. «Folio BD»; ID., *Un amour exemplaire*, ill. di Florence Cestac, Dargaud, Parigi 2015 (d'ora in poi AE15).

⁵ Con "libri illustrati" ci si riferisce essenzialmente a un testo in cui la componente narrativa è preponderante rispetto al materiale iconografico che arricchisce la lettura. Cfr. ID., *Cabot-Caboche*, ill. di C. Reisser, Pocket Jeunesse, Parigi 1982; ID., *Le Grand Rex*, Centurion Jeunesse, Parigi 1986, coll. «J'aime lire»; ID., *Bon bain les bambins*, *Le Crocodile à roulettes*, *Le Serpent électrique*, ill. di B. Ciccolini, Gallimard Jeunesse, Parigi 2001, coll. «Gaffobobo»; ID., *Les dix droits du lecteur*, ill. di G. Lo Monaco, Gallimard Jeunesse, Parigi 2012; ID., *Kamo: L'idée du siècle – Kamo et moi – L'agence Babel – L'évasion de Kamo*, ill. di J.-Ph. Chabot, Jeunesse, Parigi 2012, coll. «Folio junior»; *L'Œil du loup*, ill. di C. Reisser, Gallimard Jeunesse, Parigi 2012, coll. «À voix haute»; ID., *Journal d'un corps*, «mis en dessin» da M. Larcenet, Gallimard-Futuropolis, Parigi 2013; ID., *Le roman d'Ernest et Célestine*, ill. di B. Renner, Casterman, Tournai 2017; ID., *Lire*, ill. de L. Terranera, Thierry Magnier, Parigi 2021.

⁶ I "*picturebooks*" sono composti invece da piccole porzioni testuali che affiancano una o poche immagini e sono essenzialmente rivolti a un pubblico infantile. Cfr. ID., *Némo*, ill. di D. Pennac, Hoëbeke, Parigi 2006; ID., *Écrire*, ill. di D. Pennac, Hoëbeke, Parigi 2007.

⁷ Gli "albi fotografici" sono da intendersi come libri fotografici accompagnati da componente testuale. Cfr. ID., *Les Grandes Vacances*, fotogr. di R. Doisneau, Hoëbeke, Parigi 1991; ID., *La vie de famille*, fotogr. di R. Doisneau, Hoëbeke, Parigi 1993.

⁸ Per i testi letti dalla viva voce dell'autore, si veda: ID., *Bartleby le scribe* d'Herman Melville, trad. di P. Leyris, Gallimard, Parigi 2000, coll. «À voix haute»; ID., *Merci*, Gallimard, Parigi 2003, coll. «Écoutez Lire»; ID., *Kamo. L'idée du siècle*, *Kamo. L'agence Babel*, Gallimard, Parigi 2004, coll. «Écoutez Lire»; ID., *Une lecture égoïste*, con J.-B. Pontalis, Gallimard, Parigi 2006, coll. «À voix haute»; ID., *L'Œil du loup*, Gallimard Jeunesse, Parigi 2012, coll. «À voix haute».

⁹ Cfr. ID., *L'Œil du loup*, musicato da K. Beffa con l'*Orchestre de chambre de Paris*, Gallimard Jeunesse, Parigi 2012, coll. «À voix haute». Il libro è letto e interpretato dall'autore e anche accompagnato da un sottofondo musicale eseguito sotto la direzione di J. Deroyer.

¹⁰ ID., *Un amore esemplare*, ill. di F. Cestac, trad. di Y. Melaouah, Feltrinelli, Milano 2018.

sità degli Studi di Catania il 5 marzo 2018, l'autore – con un italiano solo in apparenza timido e di fronte a una platea gremita – utilizzava la parola «fumetto»: termine che rimanda tanto alle vignette a forma di nuvoletta in cui vengono racchiuse le parole dei personaggi (laddove in francese «*bande dessinée*» significa letteralmente 'striscia disegnata'), quanto a una forma d'arte "fumosa", a un linguaggio considerato "minore".¹¹ Al di là delle scelte linguistiche di Pennac, probabilmente solo intenzionato a non utilizzare un forestierismo, è forse tempo di chiedersi se oramai parlare di *graphic novel* non sia più solamente un'opzione, una trovata editoriale e dunque una strategia di marketing per accattivare la curiosità del lettore, ma al contrario una necessità epistemologica.

In effetti, la matassa terminologica non sembra affatto semplice da districare né da dirimere in questa sede per il fatto che si tratta di un dibattito recente,¹² se non addirittura in corso, non solo a livello internazionale, ma anche all'interno delle nostre stesse frontiere. Anche i testi critici più recenti non sembrano concordare: se Tosti preferisce la denominazione di «romanzo a fumetti»,¹³ Calabrese-Zagaglia preferiscono invece utilizzare il termine inglese o, tutt'al più, tradurlo con «romanzo figurativo». ¹⁴ Ma del resto, come ricorda Brandigi, «il problema non si esaurisce in una questione di etichette, ma consiste nella capacità di concepire lo statuto di parità simbiotica dei termini "romanzo" e "fumetto", parola e immagini»,¹⁵ nonostante la formula "a fumetti" riconduca all'idea di un adattamento della forma romanzo in immagini. Il processo sembra essere ancora più articolato, poiché Pellitteri suggerisce che non è solo l'appellativo ad essere al centro della questione ma è l'opera artistico-letteraria stessa ad essere in continua evoluzione.¹⁶

A questo punto, si cerchi di indagare la ragione per cui *Un amour exemplaire*, a nostro avviso, non sia un fumetto o *bande dessinée*, ma un *graphic novel* o *roman*

¹¹ Cfr. A. TOSTI, *Graphic novel. Storia e Teoria del romanzo a fumetti e del rapporto fra parola e immagine*, pref. di M. Pellitteri, con una testimonianza di Igort, Tenué, Latina 2016, p. 4.

¹² La storia dei *visual studies* è antica e gli esemplari di "protofumetti" o "prefumetti" risalgono all'alba dei tempi, tuttavia, solo 40 anni circa ci separano dall'atto di nascita ufficiale del primo *graphic novel* con l'apparizione di *A contract with God and Other Tenement Stories* di Will Eisner (edito in Italia nel 1985 con il titolo *Bronx 1930* e in Francia nel 1987 con *Le Bronx*). Cfr. S. CALABRESE, E. ZAGAGLIA, *Che cos'è il graphic novel* cit., p. 19 e 37-38; M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012; ID., *Cultura visuale*, Cortina Raffaello Editore, Milano 2020.

¹³ A. TOSTI, *Graphic novel. Storia e Teoria del romanzo a fumetti e del rapporto fra parola e immagine* cit.

¹⁴ S. CALABRESE, E. ZAGAGLIA, *Che cos'è il graphic novel* cit., p. 9.

¹⁵ E. BRANDIGI, *L'archeologia del Graphic Novel. Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*, Firenze University Press, Firenze 2013, p. 21.

¹⁶ Cfr. M. PELLITTERI, *Prefazione*, in A. TOSTI, *Graphic novel. Storia e Teoria del romanzo a fumetti e del rapporto fra parola e immagine* cit., p. XVI.

graphique, con una complessità maggiore ravvisabile a tutti i livelli, dall'apparato formale alle tematiche, dal format editoriale alla sua produzione e distribuzione.¹⁷

Anzitutto, *Un amour exemplaire* è un'opera concepita in «modalità *one-shot*», ovvero «come storia autoconclusa in un singolo albo».¹⁸ Ora, il sito web della *maison d'éditions* Dargaud utilizza l'etichetta «*roman graphique*», seppur inserito sotto la categoria più vasta di «*bandes dessinées*»; mentre l'editore italiano opta per il tag «narrativa a fumetti», a sua volta inglobato in «fumetti e graphic novels», distinguendo *de facto* i due generi.¹⁹

Per quanto concerne le copertine delle due edizioni, francese e italiana (*fig. 1*), appaiono diverse se si presta attenzione alla rilegatura (copertina cartonata per la prima e brossurata per la seconda), alle dimensioni (22,5x30 cm *versus* 16x24 cm)²⁰ e alla scelta del soggetto rappresentato. L'editore Dargaud ha optato per un formato che gli conferisce la dignità del "libro" – elemento che lo contraddistinguerebbe dal fumetto, spesso sottoforma di opuscolo di dimensioni inferiori, brossurato e distribuito in punti vendita specializzati – e per un'immagine predominante in bianco e nero, se non fosse per il cuore rosso al centro che scompare. Nella copertina italiana, invece, l'editore Feltrinelli ha preferito un'immagine molto colorata e vivace ma con un numero inferiore di elementi raffigurati. Il format italiano sembrerebbe in effetti allontanare l'opera dall'aura dell'album, per avvicinarlo sin da subito a un romanzo per immagini, in cui predomina l'*action* di un'esplosione.²¹



Fig. 1

¹⁷ Cfr. S. CALABRESE, E. ZAGAGLIA, *Che cos'è il graphic novel* cit., pp. 9-12.

¹⁸ *Ivi*, p. 11.

¹⁹ In genere, il fumetto gode della serializzazione e si colloca in settori specifici delle librerie o è persino distribuito da punti vendita specializzati.

²⁰ Sebbene le dimensioni dell'edizione italiana siano inferiori, le tavole sono rimaste invariate nella composizione e nella numerazione.

²¹ Si riferisce all'esplosione raffigurata nella tavola 53.

Anche l'impianto narratologico non ha nulla da invidiare a quello di un romanzo della tradizione modernista o postmodernista; difatti, come in una cornice metanarrativa, il romanzo inizia a bordo di una «bagnole» speciale (registro familiare per «automobile»), ovvero una vecchia Renault Dauphine, rossa fiammante, il cui valore si scoprirà alla fine del romanzo. I passeggeri dell'autovettura sono Daniel Pennac e Florence Cestac, cofondatrice della casa editrice Futuropolis, disegnatrice protagonista sulla scena del fumetto francese per il suo tratto «*cartoon*», di primo acchito indefinito ma invece molto efficace.

I due si danno appuntamento in un caffè parigino e il romanziere chiede alla sua amica di trasporre in immagini la storia di due signori che ha conosciuto da bambino, una coppia al centro della cronaca ai tempi in cui trascorrevano le vacanze dalla nonna a La Colle-sur-Loup. La storia era questa. Jean Bozignac, che doveva essere l'erede di un grande e prestigioso vigneto, era stato diseredato dal padre poiché aveva sposato una giovane sarta, Germaine, figlia di rigattieri dediti al bere. Jean per di più non lavorava. Giocava a carte, amava leggere e grazie alle edizioni originali ereditate dallo zio, aveva costruito il «nido d'amore» in cui vivevano in un'atmosfera gioiosa e sempre di buon umore.

Tutto comincia così nel segno del ricordo. Pennac affida ai disegni di Cestac la sua testimonianza infantile (reale o presunta)²² e Florence la trasforma, la converte, la traduce in grafemi della memoria, in fotogrammi appunto. La memoria assume un ruolo capitale e rappresenta il *fil rouge* del racconto. Ma ci ritorneremo. Basta comunque *l'incipit* per annoverare il *graphic novel* nel filone dei *Memory Studies*, poiché il processo memoriale di *Erlebnis*, ovvero di recupero dell'esperienza vissuta, è posto al centro della stessa narrazione e si fonde inscindibilmente col rapporto immagine-parola: l'immagine diviene «immagine documentaria» di un'esperienza accumulata e rivissuta allo stato della coscienza.²³

A questo punto, è possibile fare due tipi di riflessione: il primo sul rapporto tra narratore-storia, il secondo sui livelli temporali del racconto.

La complessità del *graphic novel* di Pennac si esplica non solo nell'impianto narratologico, ma anche nella multimodalità attraverso cui il narratore si palesa nella

²² Siamo dinnanzi a un caso di *faction*, «in quanto gli eventi sono utilizzati come base per un racconto di finzione». (S. CALABRESE, E. ZAGAGLIA, *Che cos'è il graphic novel* cit., p. 11.) Tale capacità del *graphic novel* di porsi tra narrazione di finzione e narrazione autobiografica, tra narrazione in terza persona o in prima persona singolare è dimostrazione della complessità di un genere che si apparenta maggiormente, ancora una volta, al romanzo, piuttosto che alla «giustapposizione di "immagini pittoriche in sequenza deliberata"» che è il fumetto (ivi, p. 37; mentre la citazione interna è tratta da S. MCCLOUD, *Understanding Comics: The Invisible Art*, Harpet, New York 1994, p. 9).

²³ Cfr. A. CATI, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni 2013; P. JEDLOWSKI, *Il racconto come dimora. Heimat e le memorie d'Europa*, Bollati Boringhieri, Torino 2009; W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolj Leskov*, Einaudi, Torino 2011.

storia: difatti, il metanarratore del livello extradiegetico, il personaggio Pennac-adulto, in virtù di un atto di memoria, tradotto in immagine da Cestac-personaggio, diviene talvolta personaggio intradiegetico e influisce sulla capacità di orientamento del lettore. Si alternano dunque momenti di focalizzazione zero a focalizzazione interna, in cui Pennac-bambino prende le redini della narrazione:²⁴ emblematico è a tal riguardo il passaggio dal riquadro 1 al 2 della tavola 11: nella prima, Pennac-adulto racconta a Cestac-personaggio: «*ce soir-là, avec Bernard, on a fait le point sur cette affaire Jean et Germaine*»; mentre nella seconda, improvvisamente Pennac-bambino prende la parola e chiede al fratello: «*Qu'est-ce que ça veut dire "repudié"?*».

Come conseguenza di tale ingegneria narratologica, si attiva una interpolazione temporale – e siamo al secondo spunto –, in cui la rappresentazione dei due assi temporali (il presente della cornice extradiegetica e il passato del racconto nel racconto) supera la mera alternanza sequenziale di codici verbali e iconici, tipica del fumetto. Proprio in ragione del fatto che nessun espediente linguistico o grafico segnala il passaggio dai due piani temporali di riferimento,²⁵ l'intreccio non è più lineare e implica un maggiore coinvolgimento da parte del lettore, il quale partecipa attivamente al percorso di comprensione. Questa componente, propria del *graphic novel*, si inserisce nel quadro di una struttura narrativa con «procedimento ellittico»,²⁶ che non fa altro che costringere il lettore a prendere parte alla costruzione del senso e a vestire i panni di «spettatore». ²⁷ Egli semantizza lo spazio e interagisce con il testo, che mette in atto una comunicazione di tipo *web-oriented*, propria dei linguaggi informatici non sequenziali, manipolabili e analogicamente interattivi.²⁸

Dopo aver passato in rassegna gli aspetti legati al format editoriale, alla distribuzione nonché alla natura morfologica e narratologica dell'opera, non rimane che approfondire l'analisi tematica, per poter ritrovare, anche a questo livello, una complessità che lo porrebbe in una posizione problematica rispetto a quello che potremmo forse concepire come il suo prototipo, ovvero, il fumetto. Di questo avviso era già Brancato nel 1994, il quale così scriveva a proposito di quest'ultimo:

²⁴ Da un'analisi del testo, risultano all'incirca 77 turni di parola di Pennac-adulto contro 49 del piccolo Daniel: ciò dimostra che la cornice extradiegetica ha un peso maggiore rispetto al racconto in focalizzazione interna, dunque, anche qui, l'impianto narratologico sembra essere più intricato, meno lineare ed evidente di quello del fumetto.

²⁵ Ciò avviene esclusivamente in una circostanza, cioè quando gli eventi narrati si riferiscono a un passato più remoto rispetto al passato intradiegetico di Daniel-bambino, ed è segnalato mediante una patina di colore blu che appiattisce i colori a eccezione del rosso fiammante dei cuori di Jean: cfr. 2°-3°-4°-5° quad., tav. 21 e 3° quad., tav. 29, in AE15.

²⁶ S. CALABRESE, E. ZAGAGLIA, *Che cos'è il graphic novel* cit., p. 39.

²⁷ Ivi, p. 43.

²⁸ Cfr. ivi, p. 40.

per anni e anni esso è stato lì, in *nuce*, pronto a sviluppare le proprie grammatiche e ad essere letto. Ha dovuto attendere, invece, che l'atteggiamento del pubblico verso il sistema dei media nel suo insieme cambiasse, si presentasse più attrezzato ad accettare nuove soluzioni. Ha dovuto aspettare che l'occhio dello spettatore si adeguasse ai media cinetici, che nella psicologia collettiva si creasse lo spazio atto ad ospitarlo.²⁹

Per analizzare ora *Un amour exemplaire* si incroci la lettura d'immagine con la dimensione lessicale del testo e si provi a cogliere a pieno lo spessore semantico dell'opera.³⁰

1.3. Analisi icono-lessicografica

Si prendano le mosse dal campo lessicale dell'amore: «amour» è il sostantivo a più alta frequenza, mentre «aimer» è tra i primi cinque verbi semanticamente più significativi³¹ (dopo «faire», «aller» e «dire»).

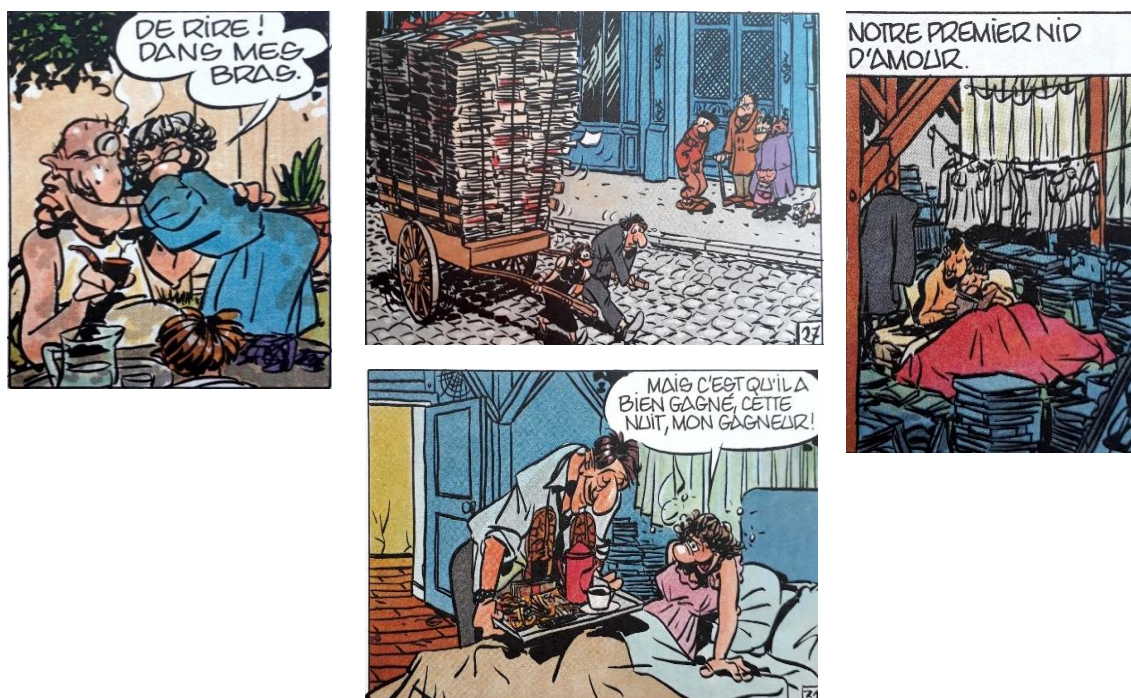


Fig. 2

²⁹ S. BRANCATO, *Fumetti. Guida ai comics nel sistema dei media*, DataneWS, Roma 1994, p. 32.

³⁰ Cfr. F. TOMASI, *I sistemi di analisi del testo e la linguistica computazionale*, in EAD., *Metodologie informatiche e discipline umanistiche*, pref. di D. Buzzetti, Carocci, Roma 2012, pp. 191-210.

³¹ Si escludono dal novero i verbi ausiliari e predicativi «être» e «avoir», nonché i verbi modali «vouloir», «pouvoir».

Ora, gli ingredienti di questo «amore esemplare», come recita il titolo, sono molteplici. Dalla lettura d'immagine (*fig. 2*),³² emergono certamente la tenerezza (quella di un abbraccio o di una lettura intima nonostante la contingenza di un luogo precario e ostile), l'affetto (la semplicità di una colazione servita a letto) e la resilienza (la fatica e lo spirito di sacrificio di una coppia che a tutti i costi desidera stare insieme, contro tutti, ed è pronta ad allontanarsi con tutti i propri averi alla ricerca di una casa tutta per sé).

Ma anche la sensualità e la passione. Ne deriva un linguaggio del corpo che è decisamente più presente a livello grafico (*fig. 3*)³³ che testuale, ancora una volta a dimostrazione di quanto il «non-detto-ma-mostrato»³⁴ possa essere eloquente tanto quanto il codice linguistico.

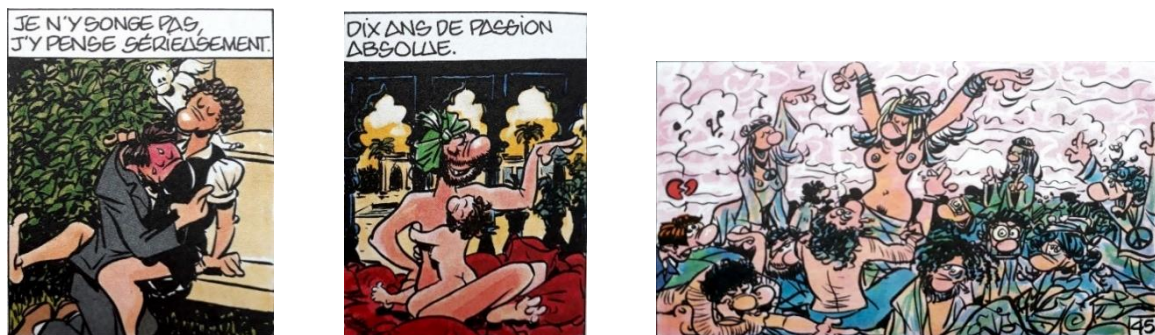


Fig. 3

A tal proposito, è indicativa una sequenza (*fig. 4*)³⁵ che ha inizio nel 2° quadro della tavola 14. Alla domanda ingenua di Daniel-bambino («Jean, è vero che non hai mai lavorato?»), il signor Bozignac risponde: «Abbiamo fatto cattleya!!!». Già da questo quadro è visibile sullo sfondo, anche se ancora un po' nascosto da una vignetta, un ritratto che fornisce dei suggerimenti utili al lettore accorto. Esso diventa chiaro nel terzo quadro, in cui prende persino la parola, sentenziando: «Vous saurez ce que ça veut dire quand vous me lirez, mon garçon!» («Quando mi leggerà scoprirà cosa significa, mio caro ragazzo!»).

³² Fig. 2. Cfr. 3° quad., tav. 25; 8° quad., tav. 27; 6° quad., tav. 29; 8° quad., tav. 31, in AE15.

³³ Fig. 3. Cfr. ivi, 5° quad., tav. 15; 6° quad., tav. 23; 6° quad., tav. 45.

³⁴ S. CALABRESE, E. ZAGAGLIA, *Che cos'è il graphic novel* cit., p. 39.

³⁵ Fig. 4. Cfr. 1°, 2° e 3° quad., tav. 16, in AE15.



Fig. 4

È chiaro, anche se non lo è per il piccolo Daniel, che il ritratto appartiene a Marcel Proust e che la sua presenza è un richiamo intertestuale, una citazione visuale dell'autore della *Recherche du temps perdu*. In questo preciso frangente, l'immagine viene in sostegno della parola, in quanto completa il silenzio e il non detto dei personaggi. Attraverso questo gioco, il lettore è chiamato, ancora una volta, a partecipare attivamente allo svolgimento della storia, quindi alla sua comprensione. Ma non si tratta di una sfida ardua in cui chi non abbia riconosciuto Proust o chi non lo abbia mai letto o chi non abbia inteso il significato della sua espressione (come Florence nel fumetto)³⁶ rimane escluso; si tratta bensì di un gioco coinvolgente la cui risposta viene fornita al 4° quadro della tavola 15. Alla domanda «Ma che vuol dire “fare cattleya”?», Pennac-scrittore risponde: «Proust. “Un amore di Swann!”».

E ancora, dato che il rapporto di complementarità tra immagine e parola è inestricabile in questo *graphic novel*, la vignetta successiva (fig. 5)³⁷ sembra particolarmente emblematica, poiché, da un lato, la disegnatrice traspone in immagine il concetto di «cattleya» e, dall'altro, decide di inserirvi, mediante l'illustrazione di una pagina di un libro, l'estratto di *Un amour de chez Swann (Dalla parte di Swann)* in cui si legge il significato della metafora. Tale immagine rimanda a una orchidea, i cui nomi – comune e scientifico – sono dovuti al botanista inglese William Cattley, il quale nel 1824 riceveva in dono la pianta – scoperta nel Pernambuco in Brasile – da un certo William Swainson.³⁸ Nelle pagine della *Recherche* questi fiori, dai petali colorati, profumati e delicati, sono i preferiti di Odette de Crécy che, indossandoli, seduce Swann.

³⁶ Cfr. *ivi*, 4° quad., tav. 15.

³⁷ Fig. 5. Cfr. *ivi*, 5° quad., tav. 15.

³⁸ Cfr. *cattleia*, in *Enciclopedia Treccani*, <https://www.treccani.it/vocabolario/cattleia/> (url consultato il 15/03/2022).

Stessa suspense et stesso effetto testuale sono riprodotti nel testo di arrivo, nel quale il lettore italiano leggerà «fare cattleya» con due <t>, secondo la nomenclatura di riferimento nel Paese.



Fig. 5

In entrambi i casi, è evidente lo stadio di intersecazione tra testo e immagine, prima, e tra i quadri stessi, poi. Tali sono i presupposti per il *braiding*, così definito da Calabrese-Zagaglia:

il fatto che nella narrazione grafica ogni riquadro si ponga in una potenziale, se non effettiva, relazione con gli altri riquadri, favorisce un addensamento dei dettagli [...] e una maggiore “complessità sociocognitiva”, proprio in quanto ci troviamo di fronte a una strutturazione dell’intreccio che si basa sulla sovrapposizione tra logica *mostrativa* della mimesi e la logica *narrativa* della diegesi, e su un’indistinguibilità tra leggere e guardare che costringe il lettore a frequenti cortocircuiti e processi di *blending* tra testo e immagine. Tutto converge su tutto, mentre ogni segno significa se stesso e gli altri.³⁹

In secondo luogo, il tema immediatamente successivo, suggerito ancora una volta dalla lista di frequenza dei primi 100 sostantivi, sembrerebbe quello della lettura: difatti, se sommiamo le occorrenze di «*livre*» con quelle di «*bouquin*», il campo semantico del «libro» si afferma al secondo rango. Del resto, tale risultato non sorprenderà i lettori di Pennac: basta scorrere la bibliografia e l’icono-bibliografia per rendersi conto di come trasmettere la passione per la lettura e la letteratura sia diventata una *mission* per l’autore. A tal riguardo, appare paradigmatica la frase «Mi piaceva anche ascoltarli quando si leggevano l’un l’altra» (*fig. 6*),⁴⁰ in quanto vi sono racchiusi i nuclei semantici più rappresentativi del romanzo.

³⁹ S. CALABRESE, E. ZAGAGLIA, *Che cos’è il graphic novel* cit., p. 40.

⁴⁰ Cfr. 4° quad., tav. 44, in AE15.



Fig. 6

In questa vignetta si celano difatti le diverse forme dell'amore: quello di Daniel nei confronti dei personaggi Jean e Germaine, i quali, a loro volta, colgono ogni occasione (persino un momento dedicato alla cura del corpo) per scambiarsi amore reciproco e condividere il loro interesse nei confronti della lettura, in questo caso di *Voyage au bout de la nuit* di Céline, come si legge nell'estratto del riquadro e poi, in maniera più esplicita, dall'elemento paratestuale, nell'ultima pagina del *graphic novel*. L'espressione «*se faire la lecture*», resa in italiano con «si leggevano l'un l'altra», lascia trasparire la profondità e la sacralità di un sentimento così puro e «vero». ⁴¹ Del resto, già in *Come un romanzo*, Pennac aveva scritto:

Pourtant, si la lecture n'est pas un acte de communication immédiate, elle est, finalement, objet de partage. Mais un partage longuement différé, et farouchement sélectif. ⁴²

E di libri e suggerimenti, l'autore ne ha sparsi tanti nel testo: oltre a una serie di citazioni disseminate nel racconto ed esplicitate, come già detto, nel paratesto, si segnala una vignetta (la quinta della tavola 35) in cui è rappresentata una lettera indirizzata a Jean da parte dello zio (*fig. 7*). ⁴³ Gli autori menzionati rappresentano metonimicamente i libri che l'anziano parente ha lasciato in eredità a Jean. E se questo quadro, oltre a quelli di ispirazione proustiana, fungesse anch'esso da *invitation à la lecture*? Quanto alla versione italiana, esso è stato interamente tradotto mantenendo, come si legge, i nomi degli autori francesi. ⁴⁴

⁴¹ L'aggettivo «vrai» si pone al terzo rango della categoria grammaticale che rappresenta.

⁴² D. PENNAC, *Comme un roman*, Gallimard, Parigi 1992, p. 96.

⁴³ *Fig. 7*. Cfr. 5° quad., tav. 35, versione francese a sinistra, in AE15, versione italiana a destra.

⁴⁴ Ciò non avviene nella presentazione teatrale dell'opera, a cui si farà riferimento al termine del saggio.

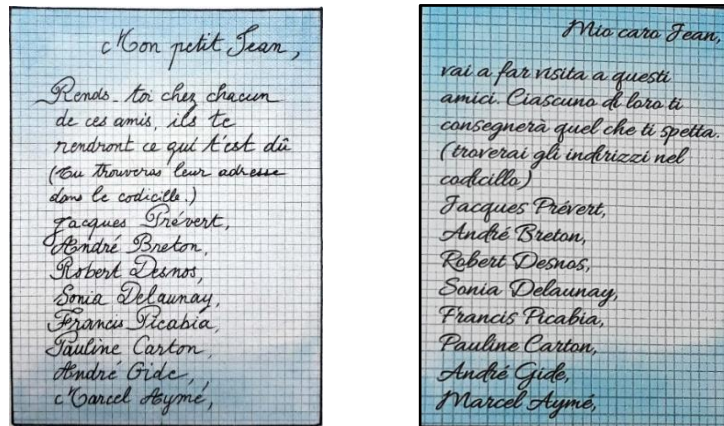


Fig. 7

Vale la pena fare un cenno al terzo campo semantico che emerge con chiarezza: quello della «*famille*», con tutti i suoi componenti: «*père*», «*mère*», «*enfant*» e «*frère*», che abitano gli spazi della «*maison*» di Colle-sur-Loup. Luogo, fisico e metaforico, che acquisisce le sembianze di un «nido d'amore», reale o, meglio, realistico e tangibile anche a partire dal linguaggio (spesso quello argotico) che è utilizzato da chi lo popola.⁴⁵

Infine, a dimostrazione di quanto il solo testo verbale sia insufficiente per la decodifica di un *graphic novel* come *Un amour exemplaire*, è necessario forzare i dati testuali per ritornare – rispettando tuttavia la struttura circolare dell'opera stessa – a un elemento già menzionato della costellazione tematica, ovvero, il ricordo.

Se è vero che non vi sono evidenze lessicali rilevanti («*souvenir*» torna solo due volte nel romanzo, «*rappeler*» una), non si può dire altrettanto dell'iconotesto che, nello spirito del romanzo grafico in cui è auspicata la «creolizzazione degli ambiti estetici»,⁴⁶ è interamente percorso dal *Leitmotiv* dell'atto di memoria. Si potrebbe pertanto affermare che, se il campo lessicale dell'amore si pone al primo rango nello spazio del testo linguistico, quello della memoria è indiscutibilmente il campo semantico predominante nella morfologia dello *storyworld* grafico.

Come accennato agli inizi dell'analisi, l'intera narrazione prende avvio dal desiderio di fissare su carta in maniera indelebile frammenti di vita del personaggio Penac-adulto nel quadro di una presunta autobiografia. Al di là della veridicità dei fatti, il «patto autobiografico»⁴⁷ tra lettore e autore è comunque instaurato, poiché il

⁴⁵ Sono all'incirca un centinaio le parole del registro *argotique* che non fanno che imprimere realismo e spessore alle scene di vita quotidiana narrate. Tra queste, le espressioni: «*je suis pas friande*», il «*toubib*», «*faire jaser*», «*biffin*», etc.

⁴⁶ S. CALABRESE, E. ZAGAGLIA, *Che cos'è il graphic novel* cit., p. 52.

⁴⁷ Ivi, p. 97.

primo si aspetta che le esperienze del protagonista-narratore coincidano esattamente con quelle del secondo.⁴⁸ Ma la presenza del genere autobiografico non si esplica solo nel recupero di fotogrammi personali. Essa avviene anche attraverso la rievocazione di un evento storico collettivo preciso come la Seconda guerra mondiale.⁴⁹ Microstoria e macrostoria si intersecano, e anche questo rappresenta un elemento di intertestualità, generalmente esterno al fumetto.

Sempre sulla scia delle immagini memoriali, è interessante mettere in luce l'esistenza, nella sola edizione italiana, di una prefazione, il cui titolo è *Una risurrezione*. Non si può certamente trascurarla e non interrogarsi sui motivi di tale difformità rispetto all'originale. Dalle prime battute si leggono le intenzioni di Pennac-autore che si esprime in prima persona e si indirizza direttamente al lettore italiano:

Mi sono chiesto a lungo come raccontare la storia che Florence e io vi proponiamo qui. È la storia dei miei vicini di casa quando da bambino trascorrevi le vacanze da mia nonna. [...] Il loro ricordo mi ha sempre accompagnato. Mentre scrivevo i *Maussène*, talvolta Jean e Germaine mi affioravano dalla penna, e sono diventati addirittura dei personaggi (i genitori adottivi dell'ispettore Pastor, per esempio, ne *La fata carabina*). Allora ho pensato che avrei dovuto dedicare loro un intero romanzo. Ma avvertivo in me come una resistenza. Trovavo che Jean e Germaine meritassero qualcosa di meglio delle parole. [...] Sì, ancora oggi io li vedo come li vedevo i miei occhi di bambino estasiato!⁵⁰

Del resto, leggendo le circa due pagine, il lettore italiano ritrova immediatamente il senso globale della storia, nonché la ragione per la quale l'autore ha scelto l'arte e lo stile di Florence Cestac:

Per restituire la loro immagine avrei potuto fare un film. Ma non è il mio mestiere, e gli attori, per quanto somiglianti, avrebbero offerto solo un'immagine approssimativa dei miei amici. E allora ho pensato a Florence Cestac.⁵¹

Ma perché dunque *Una risurrezione*? Una risurrezione di chi o di cosa? E se ciò che riemerge, risale in superficie sotto forma di «*intermittances du cœur*», per dirla con Proust, fosse in fondo il "ricordo" di Jean et Germaine che covava silenzioso nel "cuore" dell'autore, fin quando quest'ultimo non incontra l'arte di Cestac, che gli permette di fissarlo su carta per sempre? Da qui, la centralità del segno grafico del "cuore", posto al centro della copertina dell'edizione francese (*fig.1*), sotto forma di

⁴⁸ Cfr. *Una risurrezione*, in ID., *Un amore esemplare* cit.

⁴⁹ Cfr. a partire dal 4° quad., tav. 40 al 1° quad., tav. 41, in AE15.

⁵⁰ Cfr. *Una risurrezione*, in ID., *Un amore esemplare* cit.

⁵¹ *Ibid.*

fragments che si ricostituiscono in virtù dell'atto di memoria e della conseguente *mise en dessin*.

E ancora. Se la parola «risurrezione» fosse stata scelta per rievocare l'esperienza sensoriale e intellettuale della *madeleine* proustiana, probabilmente non così esplicita e immediata per il lettore italiano? Si spiegherebbe in tal modo l'assenza di una tal forma paratestuale nell'edizione francese, il cui lettore potrebbe forse attingere facilmente al bagaglio culturale e letterario nazionale per districarsi nella matassa narrativa e simbolica.⁵²

1.4 Conclusioni: l'esperienza di lettura del *graphic novel*

La complessità dell'architettura testuale, a tutti i livelli di accesso dell'opera, rende il *graphic novel* (o *roman graphique*, in onore dei suoi autori) una forma di comunicazione «multistrato»⁵³ a tutti gli effetti. Ciò per diversi ordini di ragioni: anzitutto, per l'intricato impianto narrativo e per la presenza di un personaggio-protagonista che potrebbe esser definito *round* per la sua forte implicazione psicologica ed emotiva; in secondo luogo, per l'interazione obbligata con il lettore-ermeneuta, che è chiamato ad operare delle scelte interpretative con un alto grado di immersività; poi, per la «multilinearità»,⁵⁴ ovvero per la stratificazione simultanea di più livelli spazio-temporali (quello dell'analessi e quello del presente extradiegetico); infine, per i numerosi richiami extratestuali che alimentano suggestioni e creano connessioni multiple con altri testi della letteratura mondiale.

Tali esiti sono stati raggiunti interpellando tutti gli elementi – narrativi, testuali e visivi, traduttivi, intersemiotici e interlinguistici – del *visual storytelling*, poiché più che mai in *Un amour exemplaire* parola e immagine entrano in una relazione di profonda compenetrazione e i due codici ne risultano altamente contaminati: nessuno dei due predomina sull'altro, anzi si registra una interdipendenza tale per cui il prodotto finale non è più meramente un libro in formato bidimensionale, ma un oggetto editoriale a elevata densità che si avvale della transmedialità, ovvero dell'interazione di più codici espressivi.

L'esperienza multimodale che è alla base della fruizione di *Un amour exemplaire*, quasi nel segno di una *Gesamtkunstwerk*, ha persino raggiunto il palcoscenico, con il coinvolgimento diretto sia di Pennac che di Cestac, la quale, durante la narrazione

⁵² Sarebbe stato altrettanto interessante analizzare la ricca rete lessicale del gioco (per esempio, la «*pétanque*», il «*bridge*», le «*cartes*», la «*belote*», il «*poker*» ecc.), che appare anch'esso un elemento costante nel romanzo grafico.

⁵³ S. CALABRESE, E. ZAGAGLIA, *Che cos'è il graphic novel* cit., p. 71.

⁵⁴ *Ibid.*

del romanziere, dà forma alle sue parole in estemporanea. Sarebbe altrettanto interessante e stimolante passare in rassegna gli adattamenti scenici, linguistici e persino culturali concepiti per il pubblico italiano nella messinscena teatrale, curata dalla regista italo-argentina Clara Bauer, in una tournée che si è conclusa proprio al Teatro Massimo Bellini di Catania il 6 marzo 2018. E anche in questo caso, l'opera ne risulta arricchita e impreziosita.

Così come la narrazione gode di una "realtà aumentata" della sua *Gestalt* originaria, – dal testo verbale, a quello iconico sino a quello drammaturgico, – anche il lettore beneficia di una esperienza di lettura complessa e composita a seconda dei codici implicati.