

Giovanna Lo Monaco

Il *graphic novel* tra avanguardia e underground: il caso di Pablo Echaurren

In questo articolo vengono presi in esame i *graphic novel* di Pablo Echaurren dedicati alla vita e alle opere di artisti “rivoluzionari”, quali Marinetti, Picasso, Majakovskij, e alla storia di movimenti d'avanguardia come il Futurismo e il Dadaismo. Questi testi, che si collocano tra i primi esempi di *graphic novel* in Italia, si presentano come una rielaborazione critica delle tecniche caratteristiche del fumetto. In questo senso viene evidenziato come, in linea con gli obiettivi e le strategie artistiche dei movimenti controculturali degli anni Settanta, l'obiettivo precipuo dell'autore sia quello di contrapporsi alle modalità mimetiche della rappresentazione, invalse in un genere di consumo quale il fumetto, attraverso l'utilizzo di soluzioni di tipo avanguardistico.

This paper investigates Pablo Echaurren's graphic novels dedicated to the life and works of “revolutionary” artists, such as Marinetti, Picasso and Majakovskij, and to the history of avant-garde groups such as Dadaism and Futurism. These texts, which are among the first examples of this genre in Italy, present themselves as a critical reworking of the techniques used in comics. In this sense, it is highlighted how, in accordance with the objectives and artistic strategies of the countercultural movements of the seventies, the author's main objective is to oppose the mimetic modes of representation, established in a kind of entertainment texts such as comics, through the use of avant-garde solutions.

1. Il fumetto, la controcultura, l'avanguardia

L'utopia rivoluzionaria dei movimenti di protesta degli anni Sessanta e Settanta, tesa alla modificazione della realtà sociale e delle strutture istituzionali e economiche che la regolano, si accompagna, in modi più o meno consapevoli, a una battaglia sul piano dei “linguaggi” che mira a stravolgere i sistemi rappresentazionali della realtà stessa, coinvolgendo tutti gli ambiti e i livelli della cultura e della comunicazione mediatica. Sul finire degli anni Settanta, alcuni dei più attenti osservatori della cultura italiana evidenziano a questo proposito l'esistenza di uno stretto legame tra le avanguardie storiche del Novecento e la cosiddetta “ala creativa” del movimento del Settantasette, che viene individuato proprio nell'utilizzo di determinate forme della comunicazione estetica come veicolo di contestazione culturale e politica. Oltre ai noti saggi di Umberto Eco raccolti in *Sette anni di desiderio*,¹ si deve ricordare in tal senso il fondamentale studio di Maurizio Calvesi *Avanguardia di massa*,² in cui l'autore spiega come le tecniche delle avanguardie diventino appannaggio dei

¹ Si veda in particolare U. Eco, *Il laboratorio in piazza*, in Id., *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 2012, pp. 155-156.

² M. Calvesi, *Avanguardia di massa*, Milano, Feltrinelli, 1978.

movimenti di protesta, ovvero di un numero crescente di operatori culturali, che mirano a espropriare le *élite* intellettuali dalla pratica esclusiva dell'arte, trasformando l'avanguardia in un fenomeno, per l'appunto, di massa. Tale processo risulta particolarmente evidente da una attenta analisi dei numerosi fogli, periodici e manifesti autoprodotti dal movimento, nei quali si inverte un meccanismo di abbassamento e democratizzazione della produzione estetica che porta all'annullamento della distanza tra cultura alta e cultura bassa, tra sperimentalismo d'avanguardia e cultura pop; in questo contesto il fumetto diventa una delle forme espressive privilegiate del movimento.

Tradizionalmente inteso come un genere popolare, il fumetto era stato accolto all'interno del circuito artistico proprio grazie alle avanguardie storiche e in particolare al Dadaismo, nel segno dell'opposizione all'industria culturale e della ridiscussione dello statuto elitario dell'opera d'arte ad essa connesso.³ Durante gli anni Sessanta, è sempre in ambito avanguardistico che si sviluppa in Italia – in particolare grazie ai saggi di Eco sui fumetti,⁴ ma anche al lavoro di Oreste del Buono all'interno della redazione di «Linus» – una legittimazione del genere come forma d'arte autonoma.⁵ Meno note, ma altrettanto significative in questo senso, sono anche alcune operazioni editoriali d'avanguardia, come i romanzi grafici di Antonio Faeti,⁶ Carlo Santachiara⁷ e Giovanni Morelli⁸ pubblicati dall'editore Sampietro di Bologna tra il 1966 e il 1967, che anticipano, seppur di poco, le edizioni in volume dei celebri fumetti di Hugo Pratt e Dino Buzzati,⁹ ponendosi come attestazioni precoci di quello che negli anni Ottanta verrà definito *graphic novel*.¹⁰

In questi testi è possibile verificare come la sperimentazione all'interno del genere del fumetto da parte delle avanguardie si accompagni a una infrazione delle norme stesse del genere, in linea con la contestazione delle forme letterarie e artistiche tradizionali da esse propugnata.¹¹ Tale strategia si trasmette poi, diremmo

³ Cfr. C. Favari, *Le nuvole parlanti. Un secolo di fumetti tra arte e mass media*, Bari, Dedalo, 1996, p. 187.

⁴ Si rimanda soprattutto a U. Eco, *Il linguaggio del fumetto*, in Id., *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 2016, pp. 145-151.

⁵ Oreste Del Buono, come Eco tra i partecipanti ai convegni del Gruppo 63, è tra i fondatori di «Linus» e ne sarà il direttore dal 1972 e il 1981; è anche compilatore della prima enciclopedia del fumetto (*Enciclopedia del fumetto*, a cura di Oreste Del Buono, Milano, Milano Libri, 1969).

⁶ A. Faeti, *Palomares*, Bologna, Sampietro, 1967.

⁷ C. Santachiara, *Il caso limite*, Bologna, Sampietro, 1966.

⁸ G. Morelli, *Il fabbro armonioso*, Bologna, Sampietro, 1966.

⁹ *Poema a fumetti* di Dino Buzzati, viene pubblicato a Milano da Mondadori nel 1967; del 1972 è invece la pubblicazione in volume de *La ballata del mare salato* di Hugo Pratt, sempre da parte di Mondadori, già comparsa a puntate nel 1967.

¹⁰ Per la definizione del *graphic novel* si rimanda a S. Calabrese e E. Zagaglia, *Che cos'è il graphic novel*, cit., oltre che a *Tirature '12. Graphic novel. L'età adulta del fumetto*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, il Saggiatore, 2012; S. Colaone e L. Quaquarelli, *Bande à part. Graphic novel, fumetto e letteratura*, Milano, Morellini, 2016.

¹¹ I testi pubblicati da Sampietro, spiega Maurizio Osti, si costituiscono infatti come «la sponda eversiva della tradizionale striscia dei comix» (*3 editori storici d'avanguardia: Sampietro Editore, Geiger Baobab, 3ViTre: dalla sperimentazione grafica al suono*, a cura di Maurizio Osti e Enzo Minarelli, Pesian di Prato, Campanotto, 2012, p. 18), proponendosi come i primi esempi di una nuova “scuola di fumetto”, così come si legge nella fascetta editoriale che accompagna *Il caso limite*.

naturalmente, agli ambienti *underground* attraverso la mediazione fondamentale del Situazionismo, la cosiddetta “ultima avanguardia” del ‘900, che introduce e diffonde la tecnica del *détournement*, affermatasi negli anni Settanta come pratica molto diffusa, così come dimostrano le numerose riviste di fumetti nate in seno ai movimenti di dissenso culturale.¹² Come ricorda Pablo Echaurren, durante gli anni Settanta

Il fumetto (la sua dissoluzione, il suo detournamento, il suo sconvolgimento) sembrava il grimaldello per compiere la necessaria effrazione contro l'erudizione e la banalizzazione della creatività. Dapprima militante e *underground* (“Puzz”) poi [...] vero e proprio fumetto d'avanguardia (che ebbe la sua punta di diamante in “Frigidaire”), fu dunque il mezzo perfetto per portare nuovi linguaggi in territori considerati dozzinali, contaminati, incolti. Fu il tentativo finale di annullare le distanze tra “alto” e “basso”, tra elitario e popolare, lo strumento ideale con cui abbattere gli steccati tra arte nobile e ignobile, tra ricerca pura e applicazione impura. Fu la prosecuzione del discorso sull'insensatezza della separatezza dell'arte dall'esistenza reale.¹³

2. Echaurren e il fumetto: sviluppo e “sovversione” di un genere

Artista vicino agli ambienti della Neoavanguardia, sin dagli inizi della sua carriera Echaurren introduce programmaticamente all'interno della composizione pittorica il repertorio di immagini dei *mass media* e ne rielabora le strategie rappresentative, con una particolare predilezione per il fumetto, con lo scopo di abolire le distinzioni tra generi e codici specifici, ma anche le antinomie tra categorie estetiche tradizionali quali, in primo luogo, proprio quella tra “alto” e “basso”.¹⁴ L'iconografia del movimento del Settantasette è profondamente segnata dalle sue illustrazioni poiché, come spiega Calvesi, proprio a Echaurren si deve attribuire «gran parte dei materiali grafici pubblicati sulle riviste soprattutto romane del movimento». ¹⁵ Tra questi l'esempio più noto è sicuramente rappresentato dai disegni apparsi su «Oask?!», giornale legato al movimento degli Indiani Metropolitani, pubblicato nel 1977 come

¹² Si veda sulla questione lo studio di Gaia Cocchi, che analizza il ruolo anticipatore dell'Internazionale Situazionista e i maggiori fumetti militanti dell'*underground* italiano (G. Cocchi, *Comix riot. Il graphic novel come forma d'arte politica*, Roma, Bordeaux, 2014, pp. 61-64, e pp. 110-115). Sul fumetto militante si veda anche S. Rossi, *Il fumetto al tempo della politica*, in *L'immaginazione e il potere. Gli anni 70 tra fumetto, satira e politica*, a cura di Sergio Rossi, Milano, RCS 2009.

¹³ P. Echaurren, *Prefazione*, in *Il fumetto come linguaggio dell'arte. Libri riviste poster e documenti originali. L'Arengario studio bibliografico*, Gussago, Edizioni dell'Arengario, 2015, n.n.

¹⁴ Figlio del pittore surrealista Sebastian Matta, alla fine degli anni Sessanta Echaurren entra in contatto con gli ambienti dell'avanguardia romana e con gli scrittori del Gruppo 63 grazie alla mediazione del noto gallerista Arturo Schwartz e dell'artista Gianfranco Baruchello. Durante la sua carriera l'artista ha lavorato nell'ambito pittorico, in quello grafico e nelle arti applicate, sperimentando in ogni settore forme di ibridazione tra media differenti. Per una panoramica sulle sue opere e gli sviluppi della sua arte si rimanda a *Pablo Echaurren: verso un'arte virale*, a cura di Claudia Salaris, Bertiole, AAA, 2000; *Pablo Echaurren. Lasciare il segno. Opere 1969-2011*, Catalogo della mostra al MAR di Ravenna, 8 ottobre-11 dicembre 2011, a cura di Franco Calarota e Roberta Calarota, Cimisello Balsamo, Silvana, 2011; *Pablo Echaurren. Dagli anni Settanta a oggi*, Catalogo della mostra, Roma, 24 giugno-12 settembre 2004, a cura di Fabio Benzi, Federica Pirani, Claudia Salaris, Roma, Gallucci, 2004, nonché al sito internet dell'autore, www.pabloechaurren.com (ultimo accesso 06/2020).

¹⁵ M. Calvesi, *Vent'anni dopo*, in *Oltre-confine. Indiani metropolitani, maodadaisti e altri avventurieri a Roma*, Catalogo della mostra al Museo Laboratorio di Arte Contemporanea, Roma, Università La Sapienza, a cura di Patrizia Ferri, Roma, Joyce & Co, 1998, n. n.

supplemento a «Lotta continua».¹⁶ Negli anni Settanta Echaurren diventa anche l'illustratore "ufficiale" di uno degli editori indipendenti di maggior peso, la casa editrice Savelli, per la quale realizza – tra le tante – la copertina di uno dei testi simbolo del periodo, il noto *Porci con le ali*.¹⁷ Le sue illustrazioni compaiono in seguito nelle maggiori riviste *underground* dedite ai fumetti, tra cui «Zut», «Alter-alter», «Il Grifo», «Tango», «Il male» e, soprattutto, «Frigidaire».¹⁸

L'artista si cimenta nel fumetto a partire dal 1983, quando, cogliendo il suggerimento di Vincenzo Mollica, realizza la sua prima tavola, esposta in occasione della mostra *Nuvole a go-go* al fianco delle opere di Altan e Andrea Pazienza.¹⁹ La tavola, intitolata *Sto Picasso* e ideata, come suggerisce lo stesso titolo, a partire da una commistione tra le opere di Picasso e i disegni di Sergio Tofano, in arte Sto – autore del famoso Signor Bonaventura apparso sul «Corriere dei piccoli» –, risulta indicativa dell'unione tra arte pittorica e fumetto, così come dell'accostamento tra generi popolari e arte colta, che si ritroveranno nelle sue *stripe* successive. La produzione di vere e proprie storie a fumetti inizia invece nel 1986, quando Echaurren pubblica su «Linus» le prime puntate di *Caffeina d'Europa: vita illustrata di F. T. Marinetti*,²⁰ la cui pubblicazione viene tuttavia interrotta dalla redazione della rivista per motivi che rimangono ignoti, ma che, secondo l'autore, sono da ricondurre all'ostracismo che colpisce, per ragioni eminentemente politiche, la figura di Marinetti e con lui l'immagine del Futurismo nel suo complesso, poiché, nota Echaurren, la storia si interrompe in maniera "sospetta" proprio nel momento dell'adesione dell'artista al Fascismo.²¹

Già durante gli anni Settanta le nuove avanguardie avvertono difatti la necessità di un'opera di riabilitazione del Futurismo agli occhi del pubblico, che viene poi portata avanti, in particolare, da Luciano Caruso e Stelio Maria Martini,²² e corroborata, in un certo senso, dall'"ala creativa" del Settantasette, che recupera la lezione del Futurismo – accanto a quella del Dadaismo – assumendolo come modello di riferimento nelle strategie di comunicazione e nelle espressioni artistiche del movimento.²³ In questo senso i *graphic novel* di Echaurren si pongono in continuità

¹⁶ Per una descrizione dettagliata del lavoro di Echaurren come collaboratore o come fondatore delle riviste *underground* si rimanda a Raffaella Perna, *Pablo Echaurren. Il movimento del '77 e gli Indiani Metropolitani*, Milano, Postmedia books, 2016. Si deve ricordare che numerose illustrazioni di Echaurren vengono pubblicate anche su «Lotta Continua», di cui l'artista è redattore dal 1977.

¹⁷ M. Lombardo Radice e L. Ravera, *Porci con le ali*, Roma, Savelli, 1976. A Echaurren si deve anche la copertina de *La violenza illustrata* di Nanni Balestrini (Torino, Einaudi, 1976), altro testo emblematico degli anni Settanta.

¹⁸ Echaurren ha collaborato a una lunga lista di periodici e quotidiani di vario genere, tra cui «L'Espresso», «La Repubblica»; per un elenco completo delle illustrazioni, dei fumetti e degli articoli pubblicati su periodici dall'autore si rimanda a *Pablo Echaurren. Dagli anni Settanta a oggi*, cit., pp. 203-204.

¹⁹ *Nuvole a go-go: Altan, Echaurren, Pazienza*, Catalogo della mostra tenuta a Roma, Palazzo delle Esposizioni, Sale di Via Milano, settembre-ottobre 1983, Montepulciano, Editori del Grifo, 1983.

²⁰ P. Echaurren, *Caffeina d'Europa: vita di F. T. Marinetti*, Roma, Gallucci, 2009.

²¹ Cfr. P. Echaurren, *I 50 anni di Linus e quel fumetto su Marinetti interrotto senza motivo*, in www.huffingtonpost.it/pablo-echaurren/60-anni-linus-fumetto-marinetti-interrotto-senza-motivo_b_6937724.html (ultimo accesso 06/2020).

²² Cfr. *Tavole parolibere futuriste (1912-1944): antologia*, a cura di L. Caruso e S. M. Martini, Napoli, Liguori, 1975.

²³ Cfr. C. Salaris, *Il Settantasette*, Bertolo, AAA, 1997.

con il lavoro avviato negli ambienti della Neoavanguardia e della controcultura, connotandosi come lo strumento privilegiato di una strategia che prevede sia la rielaborazione di moduli delle avanguardie all'interno delle proprie opere, che un'azione divulgativa rispetto alla storia e alle poetiche delle avanguardie stesse; tale intento, a partire da *Caffeina d'Europa*, si manifesterà nell'adozione di un linguaggio grafico e verbale estremamente comunicativo, rivolto soprattutto a un pubblico molto giovane, che colloca questi testi all'interno della "tradizione" del fumetto didattico, genere che, in maniera trasversale, interessa sia la distribuzione di massa che il sistema editoriale *underground*.²⁴

Dopo aver visto le prime tavole di *Caffeina d'Europa*, Francesco De Gregori, al tempo direttore della piccola casa editrice del Serraglio, propone a Echaurren di realizzare un libro a fumetti sulla vita di Majakovskij, che verrà pubblicato nel 1986 dallo stesso De Gregori con il titolo *Majakovskij: pitture parlanti*,²⁵ il *novel* su Majakovskij anticipa dunque l'uscita in volume di *Caffeina d'Europa*,²⁶ che sarà edita nella sua interezza dalle Edizioni del Grifo – casa editrice specializzata in fumetti – nel 1988, con prefazioni di Hugo Pratt e Vincenzo Mollica. Seguirà l'edizione di un'altra biografia illustrata, *Vita di Pound*,²⁷ nel 1992, stampata in formato manifesto, mentre nel 1994 viene pubblicato un altro racconto biografico, *Evola in Dada*,²⁸ dedicato agli inizi del percorso artistico di Julius Evola – altro autore alquanto discusso per le sue scelte politiche – condotti in seno al Dadaismo. Tra le biografie di poeti si inserisce anche *Vita disegnata di Dino Campana*, del 1994,²⁹ che nel 2000 l'autore raccoglie per Bollati Boringhieri assieme alle biografie di Majakovskij e Pound sotto il titolo *Vita di poeti*,³⁰ in un'edizione venale che pone l'accento proprio sull'operazione biografica.

Per la scelta del genere le opere di Echaurren sembrano invero anticipare una tendenza editoriale che negli ultimi anni, perlomeno in Italia, vede una produzione quantitativamente rilevante di *graphic novel* dedicati a grandi personaggi della storia, dell'arte e della letteratura.³¹ Se, tuttavia, questo tipo di *graphic novel* sembra

²⁴ Si noterà in proposito che sono numerose le pubblicazioni di Echaurren rivolte specificamente ai bambini; si ricordano in particolare *Libro diseducativo*, Mantova, Corraini, 1999, e *C'era cioè c'è: cantilene disegnate in cui il nonsense acquista senso e il senso finalmente nonsense, o no?*, Roma, Savelli, 1978, scritto con Claudia Salaris.

²⁵ P. Echaurren, *Majakovskij: pitture parlanti* (1986), Roma, Gallucci, 2012.

²⁶ Cit.

²⁷ P. Echaurren, *Vita di Pound*, Rimini, Guaraldi, 1992.

²⁸ P. Echaurren, *Evola in Dada*, Roma, Settimo Sigillo, 1994.

²⁹ Id., *Vita disegnata di Dino Campana*, Montepulciano, Edizioni del Grifo, 1994.

³⁰ Id., *Vita di poeti: Campana, Majakovskij, Pound*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

³¹ Si vedano, ad esempio, il *graphic novel* su Gauguin realizzato da Fabrizio Dori (*Gauguin. L'altro mondo*, Latina, Tunuè, 2016) o quello sulla vita di Frida Kahlo di Vanna Vinci (*Frida: operetta amorale a fumetti*, Milano, 24 ore Cultura, 2016); si ricordi anche la vita di Caravaggio illustrata da Milo Manara (*Caravaggio: la tavolozza e la spada*, Modena, Panini, 2015). Nel 2009 Paolo Cossi realizza una biografia a fumetti su uno dei capostipiti del *graphic novel*, il già citato Hugo Pratt (*Un gentiluomo di fortuna: biografia a fumetti di Hugo Pratt*, Milano, Hazard, 2009). A Pier Paolo Pasolini sono state invece dedicate numerose biografie a fumetti, tra cui *Il delitto Pasolini* di Gianluca Maconi (Ponte di Piave, Beccogiallo, 2015), *Diario segreto di Pasolini: la vita di Pier Paolo Pasolini prima di diventare Pasolini*, di Elettra Stambuolis e Gianluca Costantini (Oderzo, Beccogiallo, 2015) e *Intervista a Pasolini* di Davide Toffolo (Pordenone, Biblioteca dell'immagine, 2002, poi ripubblicato numerose volte con il titolo *Pasolini*, fino

ribadire, nella sostanza, la consacrazione nell'Olimpo dell'Arte degli artisti e dei poeti trattati, e contare proprio sulla notorietà dei soggetti per lanciare le vendite del prodotto editoriale, l'operazione di Echaurren si rivolge, al contrario, alla vita di autori che risultano del tutto refrattari al processo di canonizzazione – e dunque di mercificazione –, e che incarnano lo spirito iconoclasta delle avanguardie, evidenziando il potere sovversivo dei linguaggi da loro elaborati. Come spiega lo stesso Echaurren, egli seleziona infatti artisti e poeti «irregolari, maledetti e reietti. Quelli che fuoriescono dalle antologie lucidate, paludate e collaudate dagli addetti ai lavori»;³² l'obiettivo, lo stesso che anima i testi di tipo saggistico pubblicati dall'autore, quali ad esempio *Controistoria dell'arte*,³³ è proprio quello di mettere in discussione il canone dell'arte e i principi su cui è basato, del tutto coincidenti, del resto, con quelli del mercato-museo, e di valorizzare tutto ciò che non può essere inquadrato e definito, ovvero reimmesso nel mercato stesso.

Diversa appare la scelta dell'autore di illustrare la vita di quello che può essere considerato senza molti dubbi l'artista più noto del Novecento, Pablo Picasso, tuttavia, anche questa biografia viene narrata nel segno della riscoperta della carica eversiva e dissacrante, propriamente rivoluzionaria, dell'arte del protagonista, puntando a ristabilire tali caratteristiche contro il processo di mitizzazione operato nella contemporaneità. Pubblicata inizialmente nel 2004 sulla rivista «Il Caffè Illustrato» e due anni dopo in volume con il titolo *Terremoto Picasso*,³⁴ questa è l'ultima, per il momento, delle biografie a fumetti di Echaurren, che nel tornare a Picasso chiude idealmente il cerchio rispetto alla prima tavola da lui realizzata. Tra le vite illustrate dell'autore si deve infine ricordare, completando la panoramica, *Nivola vola*,³⁵ storia a fumetti del pilota automobilistico Tazio Nuvolari, pubblicata in un libretto dall'atipica forma allungata, edito nel 1992 da Corraini, galleria d'arte e laboratorio artistico, oltre che casa editrice, che poco dopo pubblicherà anche i volumi *Futurismo contro*³⁶ e *Dada con le zecche*,³⁷ rispettivamente del 1995 e del 1997, con i quali, attraverso uno sguardo rivolto all'attività dei gruppi, Echaurren amplia, e quasi completa, la rivisitazione della storia delle prime avanguardie attraverso il fumetto.

La sede editoriale di questi testi rappresenta un dato affatto rilevante, giacché occorre a mettere in rilievo la natura particolare di questi prodotti che, nonostante adottino una forma estremamente comunicativa quale il fumetto, si presentano come un prodotto non commerciale e trovano difatti collocazione, più frequentemente, presso

all'edizione milanese di Rizzoli Lizard, 2015), che hanno trattato in maniera sensibilmente diversa tra loro la figura dell'intellettuale “eretico e corsaro”.

³² *Il graphic novel in salsa futurista*, intervista a Pablo Echaurren di Roberta Vanali, in www.artribune.com/attualita/2012/05/il-graphic-novel-in-salsa-futurista/ (ultimo accesso 06/2020).

³³ P. Echaurren, *Controistoria dell'arte*, Roma, Gallucci, 2011.

³⁴ Id., *Terremoto Picasso*, Bagheria, Drago, 2006.

³⁵ Id., *Nivola vola: storia disegnata di Tazio Nuvolari*, Mantova, Corraini, 1992.

³⁶ Id., *Futurismo contro*, Mantova, Corraini, 1995.

³⁷ Id., *Dada con le zecche*, Mantova, Corraini, 1997.

piccoli editori dediti alla promozione della ricerca grafica e nell'ambito del fumetto, o veri e propri editori d'arte.

Oltre che nella scelta dei soggetti e nella veste editoriale, la differenza rispetto ai *graphic novel* più commerciali risiede nello specifico nelle tecniche utilizzate da Echaurren, che si sottraggono programmaticamente alla standardizzazione delle forme artistiche, spezzando la barriera che separa il fumetto dall'arte istituzionalizzata e lo relega tra i generi di consumo per eccellenza. Spiega chiaramente l'autore nella postfazione a *Vita di poeti*:

non è solo il mondo dell'arte che si nega testardamente a quello del fumetto considerandolo un genere inferiore [...] ma avviene anche lo speculativo contrario. [...] Quante volte ho sentito affermare che i comic hanno delle loro leggi bene precise, di impostazione grafica, di sceneggiatura, di sequenza, di scemenza, infrante le quali non si parla più di fumetto in senso stretto ma di illustrazione, di decorazione o di altra libera narrazione. [...] adducono principalmente queste di ragioni per spiegare lo scenario che ha portato a morte prematura le poche italiane riviste sperimentali anormali (*Frigidaire*, *Frizzer*, *Alter-alter*) le quali [...] si sarebbero macchiate della grave colpa non veniale ma esiziale di ignorare le esigenze del pubblico [confondendo] il lettore fruitore con inutili fumisterie d'avanguardistiche isterie.³⁸

Quella del fumetto, aggiunge Echaurren, è

un'arte che, seppur partorita da un dio minore, se arte ha da essere considerata [...] deve essere anche disposta, la suddetta art, a subire tutte quelle violenze e rivoluzioni e disordini e baraoandate che le altre espressioni hanno subito in this XX century boxe, altrimenti ci si pone in un limbo [...] fuori da ogni possibile confronto con il movimento reale. [...] Ogni forma di comunicazia è stata toccata dalla grazia di un doveroso alito di follia, di antifotogenia, ha sentito l'esigenza di un azzeramento per poi riscoprire il piacere di un ricominciamento. E il fumetto poveretto? Sarebbe forse l'unica struttura espressiva che dovrebbe rimanere immune alla furia iconoclasta del blast ciclone che sparcchia le tavole delle leggi?³⁹

Echaurren reclama dunque per il fumetto un'azione devastante e rigeneratrice come quella effettuata dall'avanguardia in tutti gli altri ambiti artistici. Tuttavia la sua strategia personale non si traduce nella distruzione delle forme del fumetto, trasmutate fino a diventare irricognoscibili – come in certe operazioni delle neoavanguardie, risolte spesso in una sostanziale o programmatica assenza di comunicatività nei confronti del fruitore⁴⁰ –, ma nella rivendicazione della libertà ludica di intervento su di esse, una rielaborazione delle forme tradizionali che fa leva sulla stessa natura ibrida e aperta del genere, pronta ad accogliere soluzioni provenienti da altri media.⁴¹

Il *graphic novel* di Echaurren si mantiene infatti perfettamente in bilico tra le soluzioni commerciali e quelle sperimentali, in una dialettica costante tra le forme dell'arte provocatoria e disorientante delle avanguardie e quelle tradizionali e

³⁸ P. Echaurren, *Vita di poeti*, cit., p. 100.

³⁹ *Ibidem*, pp. 100-102.

⁴⁰ Si ricordino in proposito le accuse di illeggibilità che hanno colpito i testi degli autori del Gruppo 63.

⁴¹ Cfr. S. Calabrese e E. Zagaglia, *Che cos'è il graphic novel*, cit., p. 52.

omologanti del fumetto di massa: «L'ordine pop, sottoculturale [viene] affermato e negato nel medesimo tempo».⁴²

Lo si comprende, in particolare, considerando quella che si potrebbe definire come la “regolazione” della funzione didascalica – ovvero mimetica – che ricoprono immagini e parole per sé stesse e nel loro rapporto reciproco, dosata in misura sufficiente da garantire una comunicazione efficace e immediata, ma evitando, al contempo, l’“appiattimento” del messaggio, mantenendo cioè uno iato tra parola e immagine in cui possa agilmente insinuarsi la libera interpretazione del lettore. È infatti nel rapporto di continuità tra parole e immagini, di vicendevole completamento e assonanza, che si stabilisce il quoziente mimetico di una forma rappresentativa e su cui si assesta tutt’oggi la dominante culturale, nel fumetto come in tutti gli altri media; ed è sull’infrazione di questo rapporto che sono state costruite le poetiche avanguardistiche del secolo scorso.

3. *Sul rapporto tra immagine e parola*

Nel racconto delle vite di artisti e poeti, le soluzioni narrative e stilistiche di Echaurren si presentano nel complesso omogenee confrontando i diversi volumi: l’autore si sofferma generalmente sulle tappe più significative della loro vicenda artistica, seguendone il percorso in senso cronologico, e evidenzia le influenze culturali e gli incontri che hanno determinato gli sviluppi della loro poetica, elaborando tuttavia in maniera originale l’accostamento tra parola e immagine che struttura il racconto. Per quel che riguarda nello specifico le vite dei poeti, è interessante sottolineare l’intervento di Echaurren sui testi degli autori soggetto della narrazione. I testi si compongono infatti di citazioni dalle opere e dai manifesti di poetica degli scrittori, rimaneggiate e “riassemblate” liberamente da Echaurren che, in alcuni casi, effettua anche una sorta di travestimento delle parole dell’autore: la risultante è un *pastiche* in cui si mescolano, prevalentemente, il parlato contemporaneo e il linguaggio poetico, lo stile alto e quello basso, caratteristica che, del resto, è possibile ritrovare anche nei romanzi dello stesso Echaurren.⁴³ Occorre poi soffermarsi sul trattamento della voce all’interno del testo; in *Caffeina d’Europa*⁴⁴ è lo stesso Marinetti, ad esempio, a raccontare la propria vicenda con l’utilizzo dei classici *ballon*, che riportano dichiarazioni di poetica tratte per lo più dai manifesti futuristi, rispetto alle quali l’intervento di Echaurren è costituito da un’operazione di *collage* e dalla creazione di testi di raccordo narrativo che accompagnino le immagini. Nelle altre vite di poeti lo statuto della voce all’interno del testo pare invece complicarsi, laddove domina la voce di un narratore esterno, e con essa

⁴² T. Ottonieri, *L’arte è il suo virus: quattro passi nella lingua di Echaurren*, in *In forma di libro. I libri di Pablo Echaurren*, Modena, Biblioteca civica d’arte Luigi Paoletti, 2001, p. 5.

⁴³ Tra questi si ricordino *Compagni* (Torino, Bollati Boringhieri, 1998) dedicato ai “compagni” e amici che con lui hanno preso parte al movimento del Settantasette, e *Delitto d’autore* (Milano, Shake, 2003), romanzo giallo ambientato nel mondo dell’arte.

⁴⁴ Cit.

l'utilizzo delle didascalie, ma con la costante interpolazione della voce degli stessi poeti-protagonisti, una sovrapposizione, in sostanza, tra la voce narrante e quella del personaggio, che è soluzione per nulla atipica in ambito letterario ma che, rispetto ai più tradizionali fumetti, acquisisce una valenza innovativa.

Della sovrapposizione tra prima e terza persona è particolarmente esemplificativa la *Vita illustrata di Dino Campana*,⁴⁵ in cui Echaurren riprende l'intero immaginario dei *Canti orfici*, alludendo inoltre al ritmo dei versi campaniani.⁴⁶

Si legge ad esempio, all'interno di un'unica didascalia:

Di Genova, la città di donne al corpo bronzino, Dino s'imbarca per le Americhe. Io vidi dal ponte della nave i colli di Spagna svanire. Ballasse ballasse il bastimento ino a Buenos Aires [...] ora i versi s'annidano tra catene cigolanti, cavi d'acciaio, odore di catrame, di carbone misto al nauseante odor di infinito⁴⁷

dove il racconto del narratore si lega senza soluzione di continuità alla voce del "personaggio", operando inoltre una densa commistione di versi appartenenti a testi differenti dell'autore, tra i quali si riconoscono facilmente *Genova, Passeggiata in tram in America e ritorno* e *Viaggio a Montevideo*.⁴⁸

Sia il testo che le immagini tendono poi a riportare sulla pagina la poetica "visiva" di Campana⁴⁹ e «il colorismo forsennato, pazzo e splendente dei *Canti orfici*»,⁵⁰ di cui l'autore rende conto con queste parole:

Notte viola, bastioni rossi, piazze dorate, ombre brunite, splendori opalini, spigoli verdi e sempre più rosso rosso rosso in un parossismo coloristico che trapassa le viscere dai piedi in cammino su su, lo stomaco, gli occhi fino al cervello di una esaltazione irrefrenabile.⁵¹

Infine, Echaurren inserisce, per mezzo delle immagini, riferimenti alla pittura Metafisica e al Futurismo, tra i quali si riconoscono in particolare le piazze e gli archi di De Chirico, così come la dinamicità delle linee dei quadri di Boccioni, a segnalare la vicinanza del poeta a tali correnti artistiche [figura 1].

Se nei *graphic novel* dedicati agli artisti e ai movimenti – a Picasso, al movimento Dada e al Futurismo – Echaurren ripropone al lettore le opere dei protagonisti della storia, nel caso della vita degli scrittori le immagini "riprodotte" nel fumetto fanno per l'appunto riferimento al contesto artistico da cui l'autore rimane influenzato o ai pittori con cui è in contatto: il Vorticism per Pound, il Futurismo russo per Majakovski, il Dadaismo per Evola. Vengono in questo senso riportati "in forma di

⁴⁵ Cit.

⁴⁶ Si vedano in proposito anche gli esempi tratti dalle vite di Majakovskij e Pound segnalati da Enzo Siciliano in *Un Mercurio di nome Pablo Echaurren*, prefazione a *Vita di Poeti* (cit., n.n.).

⁴⁷ P. Echaurren, *Vita di poeti*, cit., n.n.

⁴⁸ Cfr. D. Campana, *Canti orfici*, a cura di G. Grillo, Firenze, Vallecchi, 1990, pp. 141-147, 245-256, 283-307.

⁴⁹ Per la definizione di Campana come poeta visivo si rimanda evidentemente a Contini (G. Contini, *Dino Campana*, in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974).

⁵⁰ E. Siciliano, *Un mercurio di nome Pablo Echaurren*, in P. Echaurren, *Vita di poeti*, cit., n.n.

⁵¹ P. Echaurren, *Vita di poeti*, cit., n.n.

fumetto” interi quadri, oppure dei dettagli delle opere pittoriche, che si comportano esattamente come delle citazioni e financo come semplici allusioni all’opera specifica, oppure ne vengono adottate le tecniche di esecuzione, come nel caso dei numerosi *panel* costruiti per *collage*. Si rintracciano ad esempio, nel racconto della vita di Marinetti, i quadri dei sodali, come *I funerali dell’anarchico Galli* e le geometrie più tarde di Carrà, figure e stili grafici che rimandano a Depero, oppure, tornando alla vita di Campana, si osserva di frequente l’utilizzo della tecnica mista e di *collage* di testi a stampa, che rimandano generalmente all’avanguardia storica [figura 2 e figura 3].

Così come le citazioni testuali, la riproposizione delle opere artistiche sembra assolvere in primo luogo a una funzione illustrativa rispetto alle poetiche rappresentate, offrendo ulteriori elementi di comprensione delle poetiche stesse e del contesto culturale in cui si inseriscono. In questo modo parole e immagini si rafforzano vicendevolmente nella loro funzione esplicativa e didattica, senza che questo implichi necessariamente una perfetta corrispondenza tra immagine e testo all’interno della stessa pagina. L’immagine proietta infatti il senso verso “qualcos’altro” – un altro contesto artistico, mediatico o storico – moltiplicando il gioco dei rimandi e creando un forte effetto di straniamento.

Le immagini riprese dall’ambito pittorico subiscono poi una forte decontestualizzazione per effetto della commistione con altri ambiti artistici da un lato – come ad esempio le arti applicate, di cui si trova traccia evidente nelle colonne decorative che affiancano le didascalie in *Majakovskij*, *Terremoto Picasso* e *Vita di Pound* – dall’altro, con il repertorio iconografico della comunicazione di massa, quello dei cartoni animati, delle vecchie vignette, delle illustrazioni a stampa, della grafica pubblicitaria e, su tutti, dei fumetti stessi, in particolare quelli disneyani,⁵² così come si può osservare nel panel in cui Echaurren affianca ai versi di *Amore nella marina militare*⁵³ di Majakovskij l’immagine “fedele” di due torpedinieri personificati che presentano tratti disneyani [figura 4].

Si può in sostanza parlare di *pastiche* in riferimento alle immagini, oltre che alle parole, per la programmatica commistione di stili⁵⁴ per la quale Echaurren guarda in primo luogo all’esempio di Depero, «Lui [che] ha mescolato per primo alto & basso, high & low. Lui ha spaziato fra arti maggiori e minori, arti applicate»,⁵⁵ e per tale ragione si pone come principale modello di riferimento per l’artista.

Su tale miscuglio di immagini si applica, infine, una sorta di “patina”, il *pastiche* viene cioè omogeneizzato per effetto della campitura piatta del colore e dei contorni marcati tipici delle pagine a fumetti, in modo tale che esse appaiono come

⁵² Lo sottolinea anche Hugo Pratt nell’introduzione a *Caffeina d’Europa* (cit., n.n.).

⁵³ Cfr. V. Majakovskij, *Poesie d’amore e di rivoluzione*, trad. it, a cura di A. Pittiglio, Roma, Red Star press, 2012, p. 65.

⁵⁴ Cfr. P. Echaurren, *Vita di poeti*, cit., p. 106.

⁵⁵ D. Dogheria, *Underground ultimo atto, intervista a Pablo Echaurren e Massimo Giacon*, in www.questotrentino.it/articolo/8761/underground_ultimo_atto, 27 settembre 2003 (ultimo accesso 03/2020).

“tipicizzate” e “sintetizzate”⁵⁶ attraverso la stessa tecnica dei *comics*. L’oggetto di partenza subisce dunque una seconda decontestualizzazione, stavolta in senso decisamente pop, e si “fumettizza”, per così dire, ricordandoci che quelle immagini sono già state assimilate dal sistema mediatico entrando nel serbatoio uniformante dell’immaginario collettivo.⁵⁷ Se da questo punto di vista il riferimento più immediato per Echaurren sembrerebbe essere la *Pop art*, lo stesso artista avverte che, anche in questo caso, l’antecedente principale è rappresentato da Depero, che ben prima degli americani, secondo l’autore, ha inventato la stessa *Pop art*.⁵⁸

Si dovrà anche notare in questo senso la forte componente metadiscorsiva dei fumetti di Echaurren, che difatti possono essere definiti interamente come “metafumetti”, poiché la costante mescolazione con le tecniche delle altre arti – lo straniamento reciproco e costante di codici⁵⁹ – porta di fatto il genere a rimettere in discussione, ad ogni pagina, forme e strutture caratteristiche.

Tra gli elementi fondanti delle tradizionali *stripe*, minati sottilmente da Echaurren nei loro meccanismi di funzionamento, si deve considerare infine anche la linearità narrativa determinata dalla sequenza dei *panel* e dal modo in cui essi entrano in rapporto tra loro nella composizione della pagina. Se la narrazione procede sostanzialmente rispettando l’ordine cronologico degli eventi relativi alla vita dei protagonisti, alcuni elementi della composizione delle pagine si fanno infatti carico di “disturbare” la lettura, creando pause e percorsi alternativi. Come nota Colonnetti, nei fumetti di Echaurren

il taglio delle sequenze, gli spazi interni al disegno [...] si organizzano secondo ritmi geometrici inaspettati, [che determinano] la possibilità di entrare e uscire dal racconto isolando un’immagine o, addirittura, un particolare dell’immagine.⁶⁰

La forma stessa dei *panel*, inoltre, è spesso irregolare, simile a quella di “schegge” che si intersecano e si compenetrano,⁶¹ e che scardinano l’ordine sequenziale di lettura; essi si accostano tra loro in modi sempre differenti, organizzandosi in maniera da restituire, prevalentemente, un effetto di simultaneità o di contrasto [figura 5]. Tali soluzioni si pongono evidentemente in linea con la destrutturazione della rappresentazione mimetica propugnata dalle avanguardie storiche così come dalle Neoavanguardie degli anni Sessanta in ambito letterario e artistico, incentrata sull’intenzionalità contestativa nei confronti delle forme invalse nella comunicazione di massa, determinando così una totale continuità tra il soggetto della narrazione –

⁵⁶ G. Briganti, *Storie di fiori, foto di gruppo con Sigmund Freud*, in «La Repubblica», 27 febbraio 1976, p. 10.

⁵⁷ Scrive infatti Ottonieri, che Echaurren sembra effettuare, su immagini e parole, dei «*cut-up* ‘iconoclasti’ al quadrato [...] che egli opera sugli esemplari già in rovina delle avanguardie storiche» (T. Ottonieri, *L’arte è il suo virus*, cit., p. 7).

⁵⁸ D. Dogheria, *Underground ultimo atto*, cit.

⁵⁹ Cfr. T. Ottonieri, *L’arte è il suo virus*, cit., p. 7.

⁶⁰ A. Colonnetti, *Il fumetto e le cose*, in «Alfabeta», VIII, n. 91, 1986, p. 2.

⁶¹ O. Cosulich, *I fumetti fatti a schegge*, in «L’Espresso», n. 11, 11 marzo 1984, p. 99.

l'avanguardia, per l'appunto – e le tecniche adottate.⁶² In questo senso si può dunque concludere adottando pienamente per i *graphic novel* di Echaurren la definizione di *controfumetto* suggerita da Salaris,⁶³ per la riattualizzazione in essi presente della tradizione eretica dell'“avanguardismo perenne”, fortemente interiorizzata da chi ha attraversato la stagione dei movimenti contro-culturali,⁶⁴ in un periodo in cui questa stessa tradizione sembra essersi definitivamente esaurita sotto il peso di un'omologazione dei linguaggi che neutralizza ogni tentativo di scarto rispetto alla norma imposta dal mercato.

Immagini

Figura 1. Pablo Echaurren, *Vita illustrata di Dino Campana*

Figura 2. Pablo Echaurren, *Caffeina d'Europa*

Figura 3. Pablo Echaurren, *Vita illustrata di Dino Campana*

Figura 4. Pablo Echaurren, *Majakovskij*

Figura 5. Pablo Echaurren, *Caffeina d'Europa*

Si ringrazia Pablo Echaurren per averne concesso la riproduzione.

⁶² Echaurren rispolvera in sostanza quella oramai vecchia nozione di impegno politico e di “intervento sulla realtà” da parte dell'artista intesa come “modo di formare”, suggerita già negli anni Sessanta (cfr. U. Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 2013, pp. 235-290) e praticata poi dai movimenti sotto lo slogan foucaultiano della sovversione dell'“ordine del discorso” come “discorso dell'ordine” (cfr. M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1971).

⁶³ Cfr. Pablo Echaurren. *Lasciare il segno*, cit., p. 135.

⁶⁴ T. Ottonieri, *L'arte è il suo virus*, cit., p. 9.

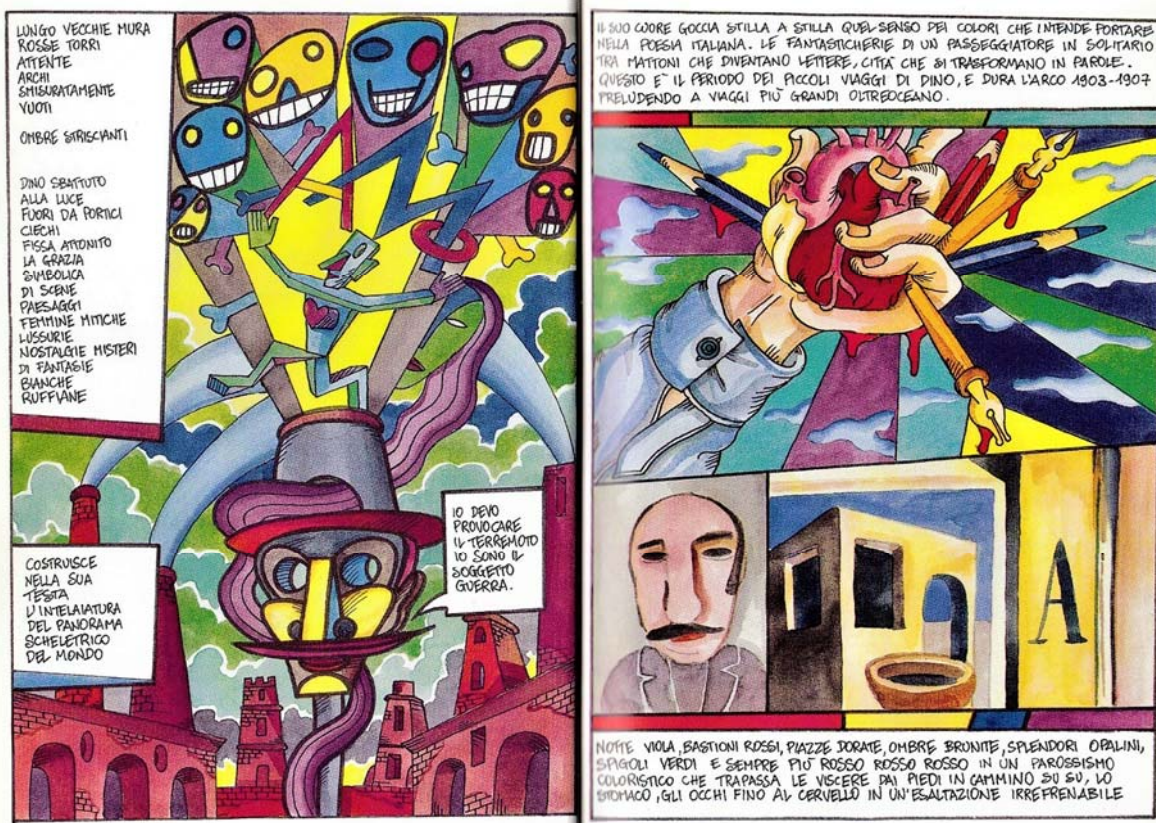


Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



12



13

Figura 5