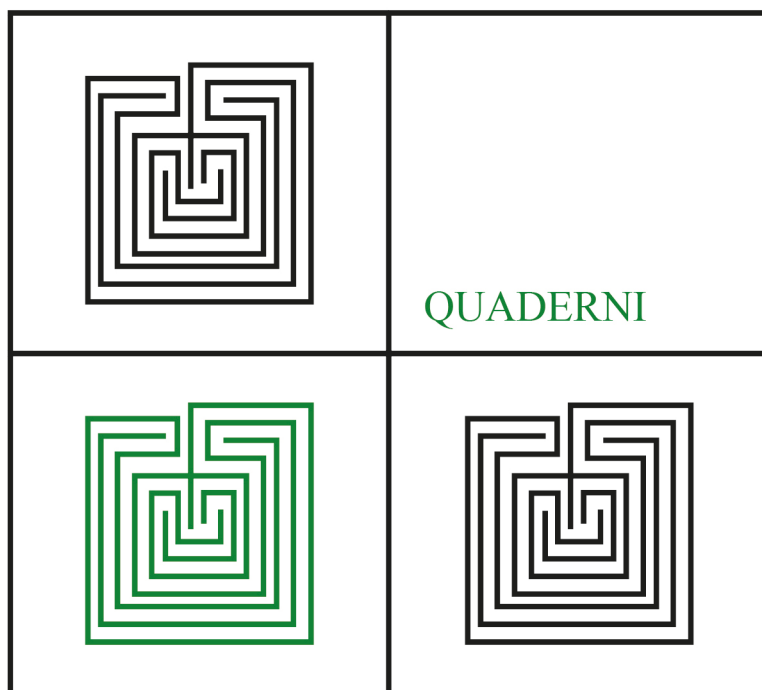

RIELABORAZIONI DEL MITO NEL FUMETTO CONTEMPORANEO

a cura di Chiara Polli e Andrea Binelli



LABIRINTI 182

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Labirinti 182



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Comboni (coordinatore)

Università degli Studi di Trento

Francesca Di Blasio

Università degli Studi di Trento

Jean-Paul Dufiet

Università degli Studi di Trento

Caterina Mordeglia

Università degli Studi di Trento

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

Collana Labirinti n. 182

Direttore: Andrea Comboni

Impaginazione: Matteo Fadini

© 2019 Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Lettere e Filosofia

Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO

Tel. 0461-281722 - Fax 0461 281751

<http://www.unitn.it/154/collana-labirinti>

e-mail: editoria@lett.unitn.it

ISBN 978-88-8443-873-7

Stampa: Supernova srl – Trento

RIELABORAZIONE DEL MITO
NEL FUMETTO CONTEMPORANEO

a cura di

Chiara Polli e Andrea Binelli

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

SOMMARIO

<i>Introduzione</i>	vii
GINO FREZZA, Mito e fumetto negli ultimi trent'anni. Una lettura transmediale	1
FULVIO FERRARI, <i>L'Edda</i> a fumetti: <i>Odin</i> di Nicolas Jarry ed Erwan Seure-Le Bihan	19
SERENA GRAZZINI, Storia – Mito – Biografia. Lutero nel fumetto a 500 anni dalla Riforma	43
ANDREA BINELLI, Myth of Túan MacCairill and Northern Irish Conflict in the Circulation of a Comic Work	73
GIUSEPPE NOTO, Mitologia, mitografia e mitopoiesi nei settant'anni di Tex Willer	89
ROBERTA CAPELLI, «Vade retro, Vathek!». Medievalismi vampireschi all'ombra di Dampyr	101
GINO SCATASTA, <i>Promethea</i> , una via psichedelica al mito	113
ALESSANDRO FAMBRINI, H. P. Lovecraft e la macchina mitologica	129
FABIO BARTOLI - GIOVANNI SAVINO, Tra trionfo e tragedia: mitologie e memorie russe nel fumetto e nell'animazione	155

CHIARA POLLI, <i>Translating the Untold: Greg Irons's Raw War Comics and the challenge to American Mythologies</i>	179
DANIELE BARBIERI, <i>Odisseo e Assenzio. Mitologie a conflitto nel fumetto contemporaneo.</i>	209
Notizie bio-bibliografiche	221

ROBERTA CAPELLI

«VADE RETRO, VATHEK!».

MEDIEVALISMI VAMPIRESCHI ALL'OMBRA DI DAMPYR

Oh vita mia vitale per cui vivo,
per cui vivendo muoio e vivo a morte.
(Patrizia Valduga, *Donna di dolori*, 1991)

Il mito fondativo che garantisce la coerenza continuativa della serie-saga di *Dampyr*, fumetto creato da Mauro Boselli e Maurizio Colombo, pubblicato in Italia dalla Sergio Bonelli a partire dal 2000,¹ è quello, di lontanissima tradizione, del vampiro, con contaminazioni da diversi rami e diverse versioni del mito stesso: non il mito delle origini di stampo sacrale, che è al femminile (la Lilith mesopotamica e talmudica, le Empuse e Lamie dell'antica Grecia, le Striges dell'antica Roma con la loro fortunata progenie di 'streghe' del folclore paneuropeo, fino a Carmilla di Sheridan Le Fanu), bensì il mito letterario del vampiro uomo, creazione del neogotico ottocentesco (John Polidori e Bram Stoker su tutti), benché dichiaratamente – a detta degli autori – non decadente né aristocratico, e infatti ibrido, mezzo umano e, per parte soprannaturale di padre, discendente da una stirpe aliena venuta dall'ignoto (genealogia cara alle scuole esoteriche),² ma

¹ Cfr. il sito Sergio Bonelli Editore (<https://www.sergiobonelli.it/sezioni/18/dampyr>).

² Cfr. Intervista di Francesco Borgoglio a Mauro Boselli, pubblicata sul sito BadTaste.it (20 dicembre 2016): «L'idea è venuta a me e a Maurizio Colombo lavorando sull'*Almanacco della Paura*, l'antesignano del *Dylan Dog Magazine*. Avevamo scritto un manuale del cacciatore di fantasmi e poi quello del cacciatore di vampiri. La cosa ci ha portato a scoprire che esisteva davvero una figura del genere nel folclore e nella storia dei Balcani chiamata 'dampyr', figlio di un vampiro e di una donna mortale. Abbiamo ritrovato documenti e

fortemente radicato nel vampirismo di matrice slava, dove per l'appunto troviamo il dampiro, da cui il nostro Dampyr (Harlan Draka), che nel folclore rom dei Balcani è figlio di un vampiro e di una donna umana.³

Su questo sostrato mitico si innestano miti minori, nel senso di episodici, legati cioè ad un episodio (e risolti all'interno di un solo fascicolo), ad un gruppo di episodi, o ricorrenti ad intermitenza in numeri anche lontani fra loro, ma sempre di limitata autonomia e incidenza narrativa, in quanto inserti concepiti all'insegna della *brevitas* e di una *utilitas* digressiva, ornamentale e commerciale; si intuisce, cioè, la funzione pragmatica che essi svolgono nel creare e mantenere aperti nuovi filoni narrativi.

La quantità e varietà di questi filoni ancillari è enorme, perciò vorrei concentrarmi solo su uno di essi, classificabile come esempio di 'medievalismo' (inteso quale tendenza artistica e culturale volta al recupero e alla rielaborazione del medioevo in epoca moderna e contemporanea),⁴ adombrato dal titolo ed esemplificato

testimonianze di *dampyr* operativi nella Serbia e nella Bosnia Erzegovina fino agli anni '50 del secolo scorso. [...] Allora c'era una guerra civile in quell'area geografica. Era l'occasione per mettere in scena la nostra personale creatura, il Maestro della Notte: un arcivampiro, un super-predatore che riesce a rimanere nascosto agli occhi dei più mimetizzandosi attraverso le sciagure delle guerre. [...] In casa editrice si vide subito che il nostro fumetto si discostava dal genere della collana più improntato alla fantascienza e all'heroic fantasy. Il nostro *Dampyr* era molto più cupo, crudo e realistico» (<https://fumetti.badtaste.it/2016/12/bonelli-viaggio-nella-mitologia-di-dampyr-intervista-a-mauro-boselli/137941/>).

³ Sul 'vampiro slavo' si veda lo studio di J. L. Perkowski, *The Darkling. A Treatise on Slavic Vampirism*, Slavica, Columbus (OH) 1989, rist. in Id., *Vampire Lore: From the Writings of Jan Louis Perkowski*, Slavica, Bloomington (IN) 2006, pp. 317-488. Più in generale, della vastissima bibliografia sui vampiri, mi limito a segnalare lo studio di riferimento di M. Introvigne, *La stirpe di Dracula. Indagine sul vampirismo dall'antichità ai nostri giorni*, Oscar Mondadori, Milano 1996, e l'antologia di G. Pilo, S. Fusco (a cura di), *Storie di vampiri*, Newton Compton, Roma 2009.

⁴ Il Medievalismo è una categoria critica che tende a sfuggire a definizioni univoche, sia per la varietà degli oggetti d'indagine, sia per la diversa concezione storiografica e storico-letteraria delle cosiddette 'scuole nazionali'. Per Leslie J. Workman, fondatore della prima rivista di settore, «[Medievalism is] the study of the Middle Ages, the application of medieval models to contemporary

dal personaggio (malvagio) di Vathek, sanguinario Maestro della Notte in *Dampyr*, ma, in origine, abnorme protagonista del romanzo eponimo dello scrittore e viaggiatore britannico William Beckford, redatto in francese ma pubblicato prima in inglese (1786),⁵ espressione, per così dire, di un 'gotico esotico', piuttosto originale all'interno delle spinte revivalistiche pre-romantiche inglesi che modellizzano, con le opere di Horace Walpole, Clara Reeves e Ann Radcliff, la successiva e copiosa 'letteratura nera', storie di amore e terrore, tra castelli diroccati, tenebrosi spazi ipogei, manifestazioni naturali turbolente, presenze fantasmatiche.⁶

Il medievalismo sette-/ottocentesco guarda al medioevo sognando e riportando in auge un passato di volta in volta barbarico o risorgimentale, superstizioso o mistico, filosofico o filologico, e così via.⁷ Il nostro fumetto agisce in modo analogo nei confronti del medievalismo sette-/ottocentesco, riesumandolo e reinventandolo; insomma, attualizzandolo. Il medioevo in *Dampyr* è

needs and the inspiration of the Middle Ages in all forms of art and thought» (L. J. Workman, in «Studies in Medievalism», III (1987), fasc. I, p. 1). Per Tommaso di Carpegna Falconieri: «'Medievalismo' è il termine con cui si individuano le rappresentazioni postmedievali del periodo medievale» (T. di Carpegna Falconieri, *Medievalismi italiani (secoli XIX-XXI)*, in T. di Carpegna Falconieri, R. Facchini (a cura di), Gangemi Editore, Roma 2018, p. 7). Per Vincent Ferré è «la réception du Moyen Âge aux siècles ultérieurs (en particulier aux XIX^e-XXI^e siècles) dans son versant créatif et son versant érudite» (V. Ferré, *Médiévalisme. Modernité du Moyen Âge*, L'Harmattan, Paris 2010, p. 8).

⁵ In realtà, la prima traduzione inglese di Samuel Henley, *Vathek: An Arabian Tale, From an Unpublished Manuscript*, esce per J. Johnson (London) senza il consenso dell'autore. L'originale francese andò disperso, per cui la versione francese del romanzo fu una traduzione di questa traduzione inglese.

⁶ Per una sintesi sulla letteratura 'gotica' sono sempre utili i lavori di M. Billi, *Il Gotico inglese*, il Mulino, Bologna 1999, e Ead., *Il romanzo gotico*, in P. Boitani, M. Mancini, A. Vârvaro (dir.), *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il Medioevo volgare*, vol. IV: *L'attualizzazione del testo*, Salerno Editrice, Roma 2004, pp. 13-38; M. Charlesworth (ed.), *The Gothic Revival 1720-1870: Literary Sources and Documents*, Helm Information, Mountfield 2002, 3 vols; D. Punter, *The Literature of Terror*, Longman, London 1980.

⁷ Mi rifaccio all'ormai canonica classificazione di U. Eco, *Dieci modi di sognare il medioevo*, in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985, pp. 78-89.

infatti ‘di terza mano’ (o ‘di terzo grado’, per usare una terminologia filo-genettiana),⁸ inscritto nella cornice del racconto principale, cronologicamente seriore, con un effetto di *mise en abyme* che allontana e fa regredire il medioevo in un passato remoto, oserei dire defunto e, pertanto, sotteso alla trama vitale e centrale, come citazione, allusione o illusione (visione, sogno, ecc.): questo meccanismo è evidente, ad esempio, nelle avventure dei nn. 33-34 di *Dampyr*, già studiate da Fulvio Ferrari, nelle quali la rievocazione di situazioni e personaggi appartenenti alle saghe islandesi è una sottotrama rispetto alla storia principale delle investigazioni condotte, ai giorni nostri, all’interno di una comunità di discepoli dell’antica religione tradizionale norrena pre-cristiana.⁹

Il revivalismo dampiresco non è pertanto ‘medievaleggiante’ quanto piuttosto ‘medievalisticheggiante’, è cioè un ‘nuovo medievalismo’, nel senso che non rinnova un repertorio e un immaginario medievali, bensì post-medievali.

Ecco allora Jan Vathek, l’alter-ego postmoderno dell’eroe negativo creato da Beckford, il califfo Vathek, distorsione fantastica, a partire dal nome, di *al-Wāthiq bi-llāh*, nono califfo della dinastia abbaside, effettivamente vissuto tra 812 e 847.¹⁰ A partire dal capostipite arabo, di cui storicamente poco si sa, se non che durante il suo breve regno (842-847) fu guida politica e militare di scarso talento (e talvolta cruento), ma mecenate munifico e intellettualmente curioso, molto incline al sibaritismo, Beckford plasma un gigante dell’amoralità, dell’eccesso e della perversione (anche erotica), assetato di sapere fino al punto di rinnegare

⁸ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982 [ed. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. di R. Novità, Einaudi, Torino 1997].

⁹ F. Ferrari, *Sagas as Sequential Art: Some Reflections on the Translation of Saga Literature into Comics*, in J. Quinn, A. Cipolla (eds.), *Studies in the Transmission and Reception of Old Norse Literature. The Hyperborean Muse in European Culture*, Brepols, Turnhout 2016, pp. 327-345, alle pp. 341-343.

¹⁰ Cfr. J. P. Turner, *The Enigmatic Reign of al-Wāthiq (r. 227/842-232/847)*, in M. Bernards (ed.), *‘Abbāsīd Studies IV. Occasional Papers of the School of ‘Abbāsīd Studies (Leuven, July 5-July 9, 2010)*, Gibb Memorial Trust-Short Run Press, Exeter 2013, pp. 218-231.

Maometto per ascendere ai segreti dell'onniscienza, finendo invece per sprofondare negli abissi del suo patto con il diavolo.

Il nostro (Will-)Jan⁷ Vathek è uno dei più temibili e longevi Maestri della Notte affrontati da Harlan Draka, già sovrano nell'antichissima civiltà di Kush, poi emiro musulmano nel periodo di espansione araba nell'Africa del Nord, al presente monopolista dell'estrazione diamantifera in Africa del Sud, dove fomenta e foraggia i conflitti tra le popolazioni africane; nello specifico della serie a fumetti, quelli in Namibia e Angola per l'indipendenza. Entra in scena nel n. 6 (settembre 2000) *La costa degli scheletri* e muore nel n. 90 (settembre 2007) *L'oasi perduta*.

Un passato medievale, dunque, Jan Vathek ce l'ha, ma non è quello che interessa a Mauro Boselli (soggettista e sceneggiatore) e – come si vedrà meglio più avanti – al disegnatore, Maurizio Dotti. Anzi, l'unica reminiscenza del Califfo medievale compare alla fine della parabola di Jan Vathek, nell'ultimo capitolo della sua vita, quasi a voler metaforicamente seppellire tutta quell'epoca insieme al «mostro venuto dai Secoli Bui». ¹¹

Le affinità di lignaggio, 'di sangue', tra i due Vathek si stabiliscono meglio non per via intertestuale (poco utile, data la diversa concezione di testualità che esprimono), bensì per via interdiscorsiva, e metaforico-allegorica. Vathek è simbolo dell'umanità rivolta al male – l'uno per superbia, l'altro per avidità – ed entrambi prefigurano il male assoluto: l'inferno ultraterreno nella visione religiosa di Beckford, l'inferno su questa terra, cioè la guerra, nella visione laica di Boselli e Colombo. Laica fino ad un certo punto, perché, a guardar bene entrambi questi 'cattivi' provengono da un (Medio)Oriente del quale rappresentano, in modo nemmeno tanto celato, il lato oscuro, lo stereotipo – questo sì medievale! – dell'infedele-nemico, l'«estraneo» (nel senso etimologico di 'straniero') sul quale si riversano le paure dell'Occidente cristiano. A differenza di altre sottotrame dampiresche, quella

¹¹ Harlan Draka e compagni scovano Vathek grazie ad un reperto archeologico che attesta la sua presenza millenaria in Sudan, prima come amante della regina kushita Nawidemak, poi come il Grande Emiro che conquistò i regni cristiani della Nubia [cfr. il *Riassunto delle puntate precedenti* all'inizio del n. 90, 2007].

protagonizzata da Vathek si radica nell'attualità degli equilibri instabili e tumultuosi dello scacchiere geopolitico internazionale contemporaneo e Vathek, vero e proprio 'signore della guerra', viene sconfitto, non senza fatica, solo da chi conosce l'arte e il mestiere delle armi, giacché i 'buoni', anzi i 'semi-buoni' (non senza macchie né senza paure), eroi postmoderni del *Dasein* immersi in questo mondo (Harlan Draka e i suoi aiutanti, Emil Kurjak e Tesla Dubcek), sono in modi e per motivi diversi tutti 'figli della guerra', quella della ex-Jugoslavia, dei Balcani.

L'attualizzazione del testo si aggancia alla Storia solo per quel tanto che serve a rendere credibile e verosimile il racconto; ma più di tutto esso deve risultare 'familiare' al pubblico cui si rivolge. Per questo il medioevo orientale di Beckford è un'anacronistica e intellettualistica fantasia di ribellione e fallimento delle aspirazioni – in larga parte autobiografiche – di un uomo del XVIII secolo, ricostruito secondo i canoni estetici della propria epoca, quelli concretizzati, ad esempio, dalla casa di Horace Walpole a Strawberry Hill, dalle stampe di Piranesi, dalla stessa abitazione di Beckford, Fonthill Abbey, con la torre alta oltre 82 metri fatta a immagine e somiglianza della torre degli undici mila gradini di Vathek e, ironia della sorte, crollata dopo soltanto un decennio sotto il peso della propria sproporzione.¹²

Con un grado di intellettualismo volutamente diverso, l'attualizzazione dell'ipotesto operata in *Dampyr* segue lo stesso principio di adeguamento all'orizzonte d'attesa e all'immaginario del pubblico; un pubblico, a dire il vero, vasto ed eterogeneo, che

¹² W. Beckford, *Vathek*, Isaac Hignou & Co., Lausanne 1787, p. 7: «Son orgueil parvint à son comble lorsqu'ayant, pour la première fois, monté les onze mille degrés de sa tour, il regarda en bas, & vit que les hommes paroisoient des fourmis, les montagnes des coquilles, & les villes des ruches d'abeilles. L'idée qu'une telle élévation lui donna de sa propre grandeur, acheva de lui tourner la tête; il étoit prêt à s'adorer lui-même». Costruita come residenza di campagna nello Wiltshire, tra 1796 e 1813 (anno della morte dell'architetto incaricato, James Wyatt), Fonthill Abbey, considerata 'Beckford's folly' per l'esagerazione del progetto e dei costi, fu messa in vendita nel 1822 e nel 1825 crollò; cfr. M. Charlesworth, *The Gothic Revival*, vol. II, pp. 117 e sgg. Inoltre, la sezione dedicata a *Horace Walpole and Strawberry Hill*, ivi, vol. I, pp. 261-441.

sfugge alle tassonomie statiche (età, estrazione sociale, cultura, ecc.), ma che, molto semplicisticamente e imprecisamente, potremmo riconoscere in quello interessato ad un tipo di produzione 'evasiva', di svago.

Per avere un identikit di Jan Vathek, non sarà perciò necessario forzare i tratti del califfo beckfordiano, come si legge sulla pagina di Wikipedia:

L'incipit del romanzo è la miglior descrizione dell'omonimo personaggio del fumetto: "La sua figura era gradevole e maestosa: solo quando montava in furia uno dei suoi occhi diventava così terribile che nessuno avrebbe osato sostenerne lo sguardo, e lo sventurato su cui quell'occhio si posava cadeva istantaneamente riverso e talvolta spirava. Per paura tuttavia di spopolare i suoi territori e di rendere desolato il palazzo, solo raramente egli dava sfogo a tale furore. Essendo molto proclive alle femmine e ai piaceri della tavola, Vathek cercava con la sua affabilità di procurarsi piacevoli compagnie; e in questo tanto meglio riusciva in quanto la sua generosità era senza limiti e la sua indulgenza senza restrizioni".¹³

Il personaggio del fumetto ha molto poco in comune con questa descrizione: Jan Vathek, seppur dotato di un certo carisma *re-trò*, non ha un aspetto gradevole, non risulta particolarmente sensibile ai piaceri della carne e del cibo (tranne che per le sue voglie ematofaghe), non è né affabile né indulgente (al contrario, si compiace della propria crudeltà e spietatezza), e non ama circondarsi di piacevoli compagnie (adepti e aiutanti incarnano tipi umani d'indole e condotta riprovevoli). L'unico dettaglio fisiognomico che entrambi i personaggi condividono è l'occhio che uccide, che però nel fumetto rimanda ad ascendenze cinematografiche illustri: Terminator [Figg. 1.a e 1.b].

¹³ È la pagina dedicata ai Maestri della Notte, https://it.wikipedia.org/wiki/Maestri_della_Notte#Jan_Vathek.



Fig. 1a. *Vathek* n° 90 (09/2007), p. 82



Fig. 1b. *Terminator* (alias Arnold Schwarzenegger)

Dampyr è un vero e proprio *pastiche*, dove c'è un po' di tutto e tutto insieme: l'azione, specialmente bellica, con un intreccio adrenalinico, spettacolarità ai limiti dell'incredibile, un eroe per cui tifare; il giallo e il poliziesco, che si sviluppano attorno ad un problema o ad un crimine che richiede investigazioni sul campo e ragionamenti deduttivi; il noir, le cui trame criminose sono avvolte in atmosfere cupe e violente, con forti zone d'ombra psicologiche e comportamentali (memorabile l'incontro tra Dylan Dog e *Dampyr*);¹⁴ l'horror fantasy, ambientato nel mondo dell'irrazionale e del soprannaturale (o surreale), delle paure ancestrali, delle ossessioni e delle fobie quotidiane; i videogiochi di avventura (a enigmi, di combattimento, di sopravvivenza, di esplorazione/azione, ecc.).

La commistione è meno banale di quanto sembri perché incrociando i generi tradizionali se ne incrociano non soltanto le funzioni narrative (gli aspetti morfologici) ma anche le funzioni interpretative (le intenzioni comunicative). Mauro Boselli spiega che «si deve dare l'illusione, a differenza di quello che succede in *Dylan Dog*, che quella di *Dampyr* è la nostra realtà. [...] Noi

¹⁴ Crossover tra *Dylan Dog* n. 371 (*Arriva il Dampyr*) e *Dampyr* n. 209 (*L'indagatore dell'incubo*), usciti nell'estate 2017.

fingiamo che quello di Dampyr sia il nostro mondo, non uno alternativo. [...] Il fantastico di Dampyr è sempre laico e razionale». ¹⁵ Questo 'iperrealismo magico' non è per nulla innocente, perché dà consistenza alle nostre ansie, rende normale, plausibile la mostruosità (letterale e metaforica), e spinge a tifare *per*, se non addirittura a identificarsi *con* un mezzo uomo, dalle mezze qualità. In fin dei conti, Harlan è – come recita programmaticamente la copertina del numero inaugurale (14 aprile 2000) – *Il figlio del Diavolo*.

Ma torniamo a Vathek. Harlan Draka è il 'sosia ufficiale' di Ralph Fiennes (*Strange Days*, 1995); Emil Kurjak copia George Clooney (*From Dusk 'till Dawn*, 1996); Jan Vathek di trench vestito e borsalino evoca Keyser Söze (*The Usual Suspects*, 1995), con i lineamenti di Dolph Lundgren in *Man of War* (1994), la crudeltà splatter di *Frankenstein-De Niro* (1994) e le distorsioni fisiognomiche del *Dracula* di Francis Ford Coppola (1992) [Figg. 2.a e 2.b]; i fedelissimi di Vathek sono modellati sui soldati scheletrici e demoniaci dell'*Armata delle Tenebre* (1992). I film citati sono tutti usciti nelle sale nella stessa manciata di anni, metà Anni '90, ed è Boselli stesso ad ammettere che «ispirazione per Dampyr sono stati alcuni film di John Carpenter, come quello sui vampiri», ¹⁶ cioè *Vampires* (1998).



Fig. 2.a. Francis Ford Coppola, *Bram Stoker's Dracula* (1992)



Fig 2.b. Vathek in *Dampyr* n. 40 (2003), p. 90

¹⁵ Intervista di David Padovani a Mauro Boselli, pubblicata sul sito *Lo Spazio bianco*. *Nel cuore del fumetto* (23 aprile 2014), prima parte: <https://www.lo-spaziobianco.it/boselli-dampyr-tex-bonelli-1/>.

¹⁶ *Ibidem*.

Nella serie *Dampyr* ci sono anche i vampiri di celluloidi ‘titolari’, che interpretano loro stessi e così compaiono nelle storie: ad esempio, il *nosferatu* muto e in bianco e nero che esce dallo ‘schermo demoniaco’ di *Dampyr* n. 18 (settembre 2001) [Fig. 3]. Ma questa è un’aperta citazione, non una cripto-citazione come quelle precedentemente descritte.

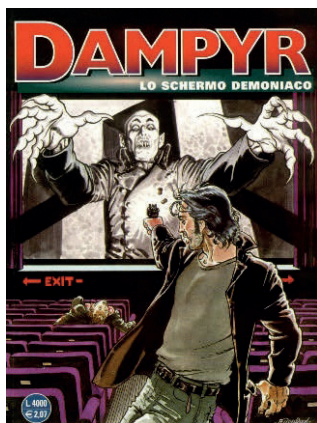


FIG. 3. Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu* (1922)

La differenza tra la modalità di citazione esplicita del *Nosferatu* di Murnau (1922), che esce letteralmente dal grande schermo, e la citazione occulta, tacitamente integrata nella storia, mi sembra evidente e incide in maniera, a mio avviso, profondamente diversa sulle strategie di enunciazione visiva e sulla funzione mitopoietica del fumetto:¹⁷ la citazione esplicita riflette una tradizione per così dire ‘passiva’ (il canone riconosciuto dei vampiri più famosi del cinema); la citazione occulta, integrata e manipolata all’interno di una tradizione ‘attiva’, che sta cioè creando nel presente nuove forme di cultura (nell’accezione più ampia di manifestazioni delle conoscenze, della sensibilità e della coscienza collettive), produce un nuovo sistema mitico, quello del vampiro ‘postmoderno’, attuale, che trasforma e aggiorna l’immagine del vampiro *fin-de-siècle* per renderlo più familiare al

¹⁷ Cfr. D. Barbieri, *Semiotica del fumetto*, Carocci, Roma 2017, pp. 24-27. Inoltre, P. Polidoro, *Che cos’è la semiotica visiva?*, Carocci, Roma 2008.

pubblico del XXI secolo. Si tratta dello stesso meccanismo di ri-visitazione, riscrittura e rivivificazione attuato dal revival gotico per restituire al 'suo' pubblico una versione presentificata e altrettanto contraffatta del medioevo:

Piace pensare che quello fondamentale sia l'apprendimento di come cinema e fumetti, nelle loro differenze e profonde similarità, nel verificarsi dei propri ambiti comunicativi, restino entrambi tecnologie dell'*abitare*, del riconoscersi di una cultura che, grazie al loro filtro, giunge a testimoniare se stessa.¹⁸

E si aggiunga che, traducendo/trasferendo creativamente la mitologia vampirica, con innumerevoli mutamenti di forma ma non di significato archetipico e di impatto emotivo, *Dampyr* (come molti dei suoi simili di questi ultimi decenni), è a tutti gli effetti una 'transcreazione',¹⁹ un elaborato processo non-lineare di adeguamento del testo-nel-tempo e una riuscita operazione di *marketing*.

¹⁸ G. Frezza, *Fumetti, anime del visibile*, Meltemi, Roma 1999, p. 131.

¹⁹ Cfr. E. R. P. Vieira, *Liberating Calibans: Readings of Antropofagia and Haroldo de Campos' Poetics of transcreation*, in S. Bassnett, H. Triverdi (eds.), *Post-colonial Translation: Theory and Practice*, Routledge, London-New York 1999, pp. 95-113, in partic. p. 107. La transcreazione come espressione estrema, in senso soggettivo e manipolativo, della pratica traduttiva fu teorizzata dal poeta brasiliano concretista Haroldo De Campos, il quale la definisce una sorta di vera e propria 'trasfusione di sangue', un processo trasformativo di ricreazione e, dunque, di rivitalizzazione della tradizione; cfr. H. De Campos, *Deus e o Diabo no Faust de Goethe*, Perspectiva, São Paulo 1981, p. 208. Le possibilità commerciali della transcreazione (del suo principio di *adattabilità* del messaggio a contesti culturali diversi) hanno trovato fertile terreno di applicazione nel campo dei media, delle comunicazioni e delle campagne pubblicitarie; cfr. D. Katan, *Translation at the Cross-Roads: Time for the Transcreational Turn?*, «Perspectives. Studies in Translation Theory and Practice», published online: 28 August 2015, e Id., *Translation as Intercultural Communication*, in J. Munday (ed.), *The Routledge Companion to Translation Studies*, Routledge, London-New York 2009, pp. 74-91; Y. Gambier, *Changing Landscape in Translation*, «International Journal of Society, Culture & Language», 2 (2014), pp. 1-12; D. Gouadec, *Translation as a Profession*, John Benjamins Publishing, Amsterdam 2007.