

Titolo: ***InterArtes***

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

Direzione: Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

Comitato di direzione

Gianni Canova, Mauro Ceruti, Paolo Proietti,
Giovanna Rocca, Vincenzo Trione

Comitato editoriale

Maria Cristina Assumma; Matteo Bittanti;
Mara Logaldo; Stefano Lombardi Vallauri;
Marta Muscariello

Comitato scientifico

Daniele Agiman (Conservatorio Giuseppe Verdi Milano); Maurizio Ascari (Università di Bologna); Sergio Raúl Arroyo García (Già Direttore Generale del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Claude Cazalé Bérard (Université Paris X); Gabor Dobo (Università di Budapest); Felice Gambin (Università di Verona); Maria Teresa Giaveri (Accademia delle Scienze di Torino); Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna); Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli); Rizwan Kahn (AMU University, Aligarh); Anna Lazzarini (Università di Bergamo); Massimo Lucarelli (Université de Caen); Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid); Luiz Martínez-Falero (Universidad Complutense de Madrid); Donata Meneghelli (Università di Bologna); Giampiero Moretti (Università Orientale di Napoli); Raquel Navarro Castillo (Escuela Nacional de Antropología y Historia, Mexico); Francesco Pigozzo (Università e-campus); Richard Saint-Gelais (Université Laval, Canada); Massimo Scotti (Università di Verona); Chiara Simonigh (Università di Torino); Evangelia Stead (Université Versailles Saint Quentin); Andrea Valle (Università di Torino); Cristina Vignali (Université de Savoie-Mont Blanc); Frank Wagner (Université de Rennes 2); Anna Wegener (Università di Firenze); Haun Saussy (University of Chicago); Susanna Zinato (Università di Verona).

Segreteria di redazione

Caterina Bocchi

INTERARTES n.5

Letterati/e, letteratura e fumetti

dicembre 2024

Alberto Sebastiani – Introduzione

ARTICOLI

Donata Bulotta – Le rune germaniche e il loro simbolismo nelle vignette del fumetto *Beowulf. Leggenda cristiana dell'antica Danimarca* (1940-1941)

Virginia Benedetti – Nella biblioteca di Valentina. Crepax rilegge Italo Calvino

Gino Scatasta – Comics in Orwell, Orwell in comics

Daniele Barbieri – Ritorno a Dino Buzzati

Federica La Manna – Fisiognomica a fumetti: Töpffer, Goethe e *Le Docteur Festus*

Lorenzo Resio – «Qualcosa di fumettistico e definitivo»: Enrico Brizzi e i fumetti. Il caso *Bastogne*

Alberto Sebastiani – Da *Linus* a *Ti con zero*. *L'origine degli uccelli* di Italo Calvino tra fumetto e illustrazione

VARIA

Maria Chiara Gnocchi – Figuration, défiguration, cannibalisme. Conflits de culture dans *Le peintre dévorant la femme* de Kamel Daoud

«Qualcosa di fumettistico e definitivo»: Enrico Brizzi e i fumetti. Il caso *Bastogne*

Lorenzo RESIO
Università di Torino

Abstract:

The essay intends to describe how the Bolognese narrator Enrico Brizzi approached the imagery of Italian underground comics that underlies the first phase of his work, starting from the case of his novel *Bastogne* (1996). The first part of the article theorises and illustrates the methods Brizzi chose to narratively characterise the story, relating it to the associated comic book imagery. In the second part, we examine the comic strip adaptation of the novel published in 2006, in which the imagery of Pazienza, Tamburini and Liberatore, which had already inspired the novel, is honored by the cartoonist Maurizio Manfredi through various graphic techniques evocative of that period.

Keywords:

Enrico Brizzi, *Bastogne*, Andrea Pazienza, Underground comics, Comics adaptation.

«Cousin Jerry è tornato in città a fine settembre, ed è stato chiaro da subito che stava iniziando qualcosa di fumettistico e definitivo» (Brizzi, 2021: 9). La voce narrante di Ermanno Claypool nel secondo romanzo di Enrico Brizzi, *Bastogne*, edito per la prima volta da Baldini & Castoldi nel 1996 dopo il successo di *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, nel presentare il coprotagonista della vicenda, Jerry Claypool, introduce due aggettivi che rimandano a una delle fonti dichiarate del romanzo.

«Fumettistico» apre infatti ad un vasto campo dell'immaginario, che potrebbe comprendere numerose fonti d'ispirazione. Potremmo tuttavia non dover andare troppo oltre la dedica del romanzo precedente, «Per Andrea P. e per T. che hanno disegnato e scritto» (Brizzi, 2016: 7), per trovarne una delle principali. Se «T.» è sicuramente Pier Vittorio Tondelli¹, anche su «Andrea P.» non ci sono dubbi: si parla di Pazienza, omaggiato più volte già nel primo romanzo (quando si cita «la raccolta di “Frigidaire”» di «kuel kranio elettriko del vecchio Hoge», (Brizzi, 2016: 22), o quando più avanti, parlando di ragazze minorenni, si cita «l'amica di Zanardi», (Brizzi, 2016: 58).

L'aggettivo «definitivo» si ritrova poi in riferimento a un altro (anti)eroe del fumetto underground, il Ranxerox di Tamburini e Liberatore, qualificato in quel modo

¹ Per cui si rimanda a (Brizzi, 2005).

proprio qualche pagina più avanti («Quanto al resto delle celebrità locali a giro pei negozi di lusso, be', loro sarebbero caduti uno dopo l'altro sotto le revolverate del vostro affezionato, incendiario come Jerry Lee Lewis, demolitore come Pete Townshend, definitivo come Ranxerox» (Brizzi, 2021: 84).

Insomma, se la vicenda narrata nel romanzo (la degenerazione di un gruppo di quattro amici – Ermanno, Jerry, Raimundo e Dietrich, «deformazioni schizoidi della stessa identità» (Izzo, 2006: 67)² – in un crescendo di violenza, tra spaccio, rapine e stupri) è palesemente ispirata a quella dei drughetti creati da Anthony Burgess e portati sullo schermo da Stanley Kubrick³, il referente fumettistico rimane comunque fondamentale per ragionare sugli episodi di violenza estremi ritratti dall'autore nelle pagine della sua narrazione. È una violenza (questa, come quella del film di Kubrick) da fumetto, portata volutamente all'eccesso per suscitare lo sgomento del lettore.

L'atmosfera "fumettistica" nel corso degli anni ha poi caratterizzato gli sviluppi del "brand" *Bastogne*, che nel 2006 è divenuto un *graphic novel* firmato in collaborazione con Maurizio Manfredi, mentre nel 2021 si è trasformato in uno spettacolo teatrale con il gruppo Yuguerra, registrato nel 2023 in un disco in stile *shoegaze* con *spoken word* simile alla produzione degli Offlag. Si parla quindi di una storia editoriale che è durata un quarto di secolo, immaginata da un autore che nel frattempo è cresciuto, allontanandosi dalla scrittura generazionale, per un pubblico a sua volta divenuto adulto. Se già il romanzo vedeva molti dei suoi punti forti nella nostalgia di un decennio, gli Ottanta, ormai trascorso, tra il 2006 e il 2021 si è assistito (anche grazie ad alcune iniziative commerciali che riguardavano marchi più famosi legati al cinema e alla musica) a una richiesta di prodotti che recuperassero l'atmosfera di quegli anni.

² In (Brizzi, 1999: 62) i personaggi vengono definiti «squadruplamenti» dello stesso soggetto.

³ Ci si riferisce qui a *A Clockwork Orange* di Stanley Kubrick (1971). Il film, molto importante per Brizzi, è omaggiato anche nella scelta del nome di Alex per il protagonista di *Jack Frusciante*; questa particolarità rimanda a una possibile continuità tra le due narrazioni a cui si farà cenno svariate volte nel corso del presente saggio. Per quanto riguarda Burgess, (Izzo, 2006: 72) sostiene che «il debito è evidente non solo nella ferocia delle vicende, ma anche nel conio di neologismi e nella creazione-imitazione di uno slang giovanile particolarmente contaminato».

⁴ Si tratta di un sottogenere dell'*alternative rock* in cui le chitarre sono spesso impegnate in *drone*, cioè *riff* monocorda; a differenza però delle parti vocali melodiche, i gruppi che scelgono lo *spoken word* sostituiscono la voce cantata con un recitato di testi, il più delle volte dal contenuto militante. In alcune varianti, i *riff* sono sostituiti da basi elettroniche. Il riferimento agli Offlag, gruppo più rappresentativo del genere in Italia, è dovuto anche alla partecipazione di Max Collini, voce del gruppo, al brano *Supetognazzi* in *Bastogne*. Si rimanda, per un inquadramento del genere e del gruppo a (Fontanelli, 2018).

Le conclusioni a cui si vuole arrivare illustrando alcune particolarità dell'opera di Brizzi riguardano soprattutto il modo in cui funziona l'approccio multimediale dell'autore dal romanzo al *graphic novel* (escludendo in questa trattazione il disco per motivi di spazio; ci si propone di tornarci in una futura occasione). Come si vedrà, il progetto di Brizzi parte dall'uso di citazioni e rimandi alla cultura fumettistica e cinematografica, con il fine di caratterizzare l'impianto narrativo in cui vuole inserire una vicenda che non è del tutto originale, ma imita l'immaginario di Burgess e Kubrick per la costruzione dei personaggi e delle loro linee narrative. Contestualmente, viene rielaborato il narrato, con la sostituzione in particolare di Bologna con Nizza e la creazione di una realtà alternativa, fumettistica, in cui i personaggi si muovono liberamente potendo agire in maniera sfacciatamente *splatter* come in un fumetto e evitando parzialmente il rischio di una moralizzazione.

Nel passaggio dal romanzo al fumetto verrà poi portato alle estreme conseguenze il mondo fumettistico creato dieci anni prima: Jerry, Ermanno e gli altri sono maschere della *pop culture* riconoscibili, personaggi di un fumetto di Paziienza o Liberatore.

Il testo del 1996 nasce come estensione del racconto *Mio cugino Jerry è arrivato a metà settembre*, pubblicato nello stesso anno di *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (1994) all'interno dell'antologia giovanile *Iceberg. Giovani artisti bolognesi*. Va notato che il racconto che diverrà il primo capitolo del romanzo descrive un episodio di violenza su una ragazza ben prima dell'inaugurazione del *pulp* italiano con *Gioventù cannibale*, curato da Daniele Brolli e pubblicato da Einaudi Stile Libero solo nel 1996⁵. In comune con Brizzi, il gruppo – che non ha un vero e proprio manifesto programmatico – ha anche una interessante abitudine all'intertestualità (Brondino, 2019). Tuttavia queste caratteristiche, come anche la distinzione tra autori «buonisti» e «cattivisti» degli anni Novanta italiani proposta da (Mondello, 2007: 67), non appaiono del tutto adeguate per classificare l'opera e lo stile del narratore⁶, che nel corso della carriera ha cambiato costantemente stile e modelli d'ispirazione. Del resto, Brizzi non si direbbe neanche troppo attento ai *blockbuster* cinematografici da cui

⁵ Una scena simile a quella descritta da Brizzi è ad esempio presente nel racconto *Diario in estate* di Massimiliano Governi. Nel 1996 uscirà anche, per Mondadori, la raccolta *Fango* di Niccolò Ammaniti, in cui è presente il racconto *Rispetto*, anch'esso affine per tematiche.

⁶ Si veda a tal proposito (Izzo, 2006: 35-38).

Mondello fa discendere i due filoni di autori giovani⁷. Piuttosto, il racconto d'esordio (come anche il romanzo che sarebbe uscito per Baldini & Castoldi nel 1996) vuole essere una rilettura ironica⁸ di *A Clockwork Orange* di Burgess (e della sua riduzione cinematografica a opera di Kubrick), ambientata nella Bologna del riflusso post-1977 (anche se l'episodio viene spostato in una poco credibile Nizza, da cui traspare più volte in diversi dettagli la vera identità del capoluogo emiliano)⁹.

In una ipotesi di compartimentazione della sua produzione pubblicata nell'ultima pagina del *graphic novel* tratto da *Bastogne* nel 2006, l'autore immagina il romanzo/estensione di *Mio cugino Jerry* quale secondo capitolo di una ideale «Trilogia dei vent'anni», inaugurata da *Jack Frusciante* e conclusa nel 1998 da *Tre ragazzi immaginari* (Brizzi-Manfredi, 2006: 205). Sebbene l'idea non sia più stata annunciata successivamente, si può pensare che qui Brizzi riprenda ed evolva i *Parlamenti buffi* celatiani, trilogia molto probabilmente conosciuta dal giovane cresciuto con il mito del '77 bolognese: in entrambi i casi vediamo diversi percorsi di crescita e di fuga da gabbie (dorate o infernali che siano) da parte dei giovani protagonisti, accompagnate da una sperimentazione linguistica che guarda con interesse ai gerghi giovanili (Arcangeli, 2007: 118-122).

Per caratterizzare maggiormente il linguaggio giovanile, nel romanzo del 1996, si diceva, sono inseriti volutamente rimandi alla cultura popolare degli anni Ottanta (usata sempre, come giustamente fa notare (Izzo, 2006: 37-38), «attraverso la lente dell'ironia»): tra questi agganci, l'omaggio alla produzione fumettistica del periodo risulta essere quello più importante e stimolante. Il primo e più palese rimando ai

⁷ Mondello (2007: 67 e ss.) sostiene infatti che al principio dei due filoni giovanili che caratterizzano il decennio dei Novanta, uno volto ai buoni sentimenti, l'altro ad atmosfere più *pulp*, ci fossero quelli che sono ormai considerati due classici del cinema del decennio, *Forrest Gump* (1994) di Robert Zemeckis e *Pulp fiction* (1994) di Quentin Tarantino.

⁸ In questo, si appoggia quanto sostenuto nella lettura di (Izzo, 2006: 65-74). Va detto che le recensioni all'uscita andavano, se guardiamo a (Mondo, 1997), verso una lettura di «nichilismo etico» vicino a quello dei Cannibali: «A lettura ultimata resta una riserva di fondo, che riguarda le motivazioni di così aberrante rivolta. [...] Questi personaggi, se non si vuole ridurli a casi clinici o alla superficie della "franca" narrazione, meritano ragioni che li "giustificano"». La risposta di Brizzi sarà un rifiuto dell'etichetta, rivendicando una poetica personale: si veda a tal proposito (Carraro, 1997).

⁹ Per anni Brizzi ha voluto nascondere le sue ascendenze borghesi (è figlio del docente universitario dell'Ateneo bolognese Gian Paolo Brizzi) sostenendo di provenire da Nizza. Ad esempio, è quanto dichiara sull'«Unità» del 19 gennaio 1997: «Sono nato il 20 Novembre 1974 a Nizza, come sta scritto sulla quarta di copertina su *Bastogne* e pure su *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*. I miei genitori sono tutti e due insegnanti», (Brizzi, 1997b). Tale dichiarazione probabilmente è tesa a costruire un *alias* dell'autore, più affine al narratore *pulp* che è cresciuto in una città dotata di un qualche «esotismo»; in più probabilmente ha permesso a Brizzi di salvaguardare la *privacy* in un momento in cui, grazie alla fortuna del *Jack Frusciante*, era al centro di un'attenzione mediatica non del tutto richiesta (si pensi alle numerose recensioni sui quotidiani, non sempre positive, e all'ospitata alla trasmissione Fininvest «Maurizio Costanzo Show», di cui parla in (Brizzi, 2010)).

comics è già nella copertina del volume (idea poi ripresa anche dalle due edizioni Oscar Mondadori 1998 e 2021), in cui appare un personaggio che ricorda il Massimo Zanardi creato da Andrea Pazienza per «Frigidaire»¹⁰. Nella prima edizione guarda dritto verso il lettore con un naso meno pronunciato rispetto al referente originale; nel tascabile del 1998 preferisce invece accendere una sigaretta mostrando un profilo che rivela il naso aquilino, riconoscibile, dell'antieroe fumettistico; nella versione più recente, il cui design è curato dall'illustratore Andrea Cavallini AKA DrBESTIA, rimane la silhouette su sfondo rosso tracciata sul profilo realistico della terza tavola di *Massimo Zanardi l'inesistente* (da «Frigidaire», 29, 1981), che viene semplicemente invertito di senso. Quest'ultima è la prima tra le storie più riflessive e meno vincolate alla trama, in cui Paz prende una pausa dalla gabbia tradizionale in formato editoriale belga della serie *La proprietà transitiva dell'uguaglianza* a favore di una scansione della tavola più affine al modello di Moebius, già seguito ai tempi delle *Straordinarie avventure di Pentothal*. Le scelte stilistiche dell'*Inesistente* anticipano (con il variare di diversi supporti e l'uso di una narrazione più affine a quella tradizionale diaristico-epistolare) *Gli ultimi giorni di Pompeo* e, lo si vedrà, lo stile scelto da Brizzi e Manfredi nell'adattamento a fumetti del romanzo.

Il riferimento a Zanardi convince perché la vicenda raccontata da Brizzi è simile a quella dei tre "monelli" di Pazienza, anche se viene spostata fuori dall'habitat abituale dei personaggi, il Liceo scientifico "Enrico Fermi" di Bologna in cui si svolgono le prime "avventure" di Massimo Zanardi. Tali vicende scolastiche furono in origine raccontate sulle pagine di «Frigidaire» tra il 1981 e il 1983, per poi spostarsi (in una versione più adulta, senza scuola e quindi più affine a quanto narrato da Brizzi) su "Corto Maltese", "alter alter" e "Comic art". In queste avventure, Zanardi, detto Zanna, è un liceale ripetente, incarnazione del deamicisiano Franti scelta per incarnare lo spettro degli anni Ottanta, il riflusso con cui si era concluso il carnevale bolognese. Non a caso lo definiamo qui con il nome di uno dei personaggi del libro *Cuore*¹¹: due, infatti, sono i motivi per cui Zanardi ricalca l'immagine del compagno di scuola di Enrico. *In primis*, come si vedrà, le avventure iniziali insistono soprattutto sul contesto scolastico in cui

¹⁰ Al personaggio Brizzi aveva dedicato un articolo per «Tuttolibri» nello stesso anno. Nel testo si legge un elogio del fumetto di Pazienza: «c'è poesia vera, in quelle tavole; la vera poesia marcia di un decennio brillante di devianze e riflussi, rese separate (e fondatissime) paranoie. Quel decennio tragico, b-side dell'Italia potenza craxiana e industriale, Andrea l'ha vissuto alla grande, e nel mentre l'ha immortalato per certi amici, per noi sbarbi arrivati dopo» (Brizzi, 1997a).

¹¹ Lo stesso significato potrebbe assumere la scelta di Pazienza di accostare, in una tavola di *Massimo Zanardi l'inesistente*, un ritratto di Zanna a un Pinocchio collodiano vestito nello stesso modo; (Pazienza, 2018b: 92).

Massimo e i suoi scagnozzi si muovono e operano: la prima apparizione, sul n. 5 di «Frigidaire», è in una storia intitolata *Giallo scolastico*, una vicenda dalle tinte fosche che, tra ricatti, furti e omicidi, si sviluppa anche tra le mura del liceo frequentato dai protagonisti.

Inoltre, a partire dal ghigno sul volto dell'antieroe nella tavola che ritrae un furto in un negozio di fotografia, fino al sorriso con cui, nel finale del *Giallo*, Zanna ammette che il motivo per cui ha scatenato il caos, il timore che la preside della scuola abbia messo le mani su un'agendina che cela all'interno un sacchetto di cocaina, sia stato solo un pretesto, risultano evidenti soprattutto l'animo irriverente e sfacciato del personaggio: vengono subito in mente le parole di Umberto Eco nell'*Elogio a Franti*, per cui «Franti ride perché è cattivo [...] ma di fatto pare cattivo perché ride» (Eco, 1963: 160).

Lo slogan con cui viene portato in scena («Perché il freddo, quello vero, sa essere qui, in fondo al mio cuore di sbarbo. Perché la pazienza ha un limite, Pazienza no», (Pazienza, 2018b: 15)) lo rendono portatore di un nuovo modo di considerare il reale e di interpretarlo, una versione estrema del discorso scelto da Eco per parlare di Franti:

Il riso di Franti è qualcosa che distrugge, ed è considerato malvagità solo perché Enrico identifica il Bene all'ordine esistente e in cui si ingrassa. Ma se il Bene è solo ciò che una società riconosce come favorevole, il Male sarà soltanto ciò che si oppone a quanto una società identifica con il Bene, ed il Riso, lo strumento con cui il novatore occulto mette in dubbio ciò che una società considera come Bene, apparirà col volto del Male, mentre in realtà il ridente - o il sogghignante - altro non è che il maieuta di una diversa società possibile (Eco, 1963: 162).

Per continuare con la lettura di Eco, Zanardi diviene l'incarnazione estrema dell'«abbozzo di Comico possibile» (Eco, 1963: 162) che era stato Franti. Zanardi è la bestemmia all'Ordine, il tentativo di valicare i limiti della morale in nome del nulla. In una dichiarazione di Pazienza, «la caratteristica principale di Zanardi è il vuoto. L'assoluto vuoto che permea ogni azione» (Serra e Tettamanti, 1981: 128): è il gelo con cui osserva ghignando le sue malefatte, intese sempre come scherzi, anche quando portano a brutali omicidi (*Lupi*) o a incesti e conseguenti suicidi (*Cenerentola 1987*).

Le sue storie per Bruno Pischedda sono

il culmine di una corrosività ideologica ormai orfana di prospettive; e di questo vuoto esistenziale, valoriale, nichilistico, non solo il giovinastro biondo con la sua cricca, bensì Pazienza stesso appare campione. Il *no future* come messaggio è esso stesso un messaggio, certamente provocatorio, dirompente, ma rischioso (Pischedda, 2008: 56).

A voler essere precisi, in realtà Zanardi riesce addirittura a superare Pazienza, come dimostra il racconto del 1985 *Zanardi. La prima delle tre*, in cui viene portato in scena l'incontro tra il personaggio e il suo creatore. L'avventura, che li vede (come nei *team-up* dei supereroi) prima scontrarsi, quindi viaggiare nella notte e fronteggiare addirittura il mostro di Firenze (protagonista delle pagine di cronaca di quegli anni), si conclude con Zanna che, dopo avere assistito a un omicidio, ordina al suo creatore di dimenticare tutto ciò di cui è stato testimone («Ora, se sei intelligente come dici, ti dimentichi di tutto», (Pazienza, 2018b: 161)). È l'incubo del narratore, il momento in cui la creatura prende il sopravvento come nel romanzo di Mary Shelley, dimostrando di avere ottenuto indipendenza. È anche la dimostrazione che Andrea, a differenza dell'anti-eroe da lui creato, non è uno «psicopatico vero» (Pazienza, 2018b: 124). Sicuramente il Brizzi adolescente, sfogliando le pagine della collezione di qualche «kranio elettriko» simile al già citato Hoge, deve avere notato il magnetismo di questo eroe e deve essere stato tentato dalla possibilità di riportarlo sulla pagina, circondato da una banda simile a quella che appare nelle pagine del fumetto.

I protagonisti della saga di Pazienza vengono presentati con una descrizione completa solo nel 1984, in *Lupi*, dopo che il primo nucleo di avventure era già stato raccolto in volume dalla casa editrice Primo Carnera di Roma nel 1983. Qui troviamo tre ritratti dei personaggi:

Massimo Zanardi “Zanna”. 21 anni. Madre vedova. “Adottato” da uno zio (fratello della madre) scapolo, proprietario di una concessionaria Alfa Romeo. Frequenta il 5° anno del liceo scientifico Fermi. Segno zodiacale: Vergine.

Roberto Colasanti “Colas”. 21 anni. Abita nei quartieri alti. Nessuna informazione circa la sua famiglia. Considerato “molto difficile” da insegnanti e assistenti. È in classe con Zanardi. Numerosi processi (furto-rissa), nessuna condanna. Segno zodiacale: Gemelli.

Sergino Petrilli “Pietra”. 19 anni. Famiglia benestante. Due sorelle di venticinque e diciotto anni. Frequenta il 5° nello stesso liceo di Zanna e Colas, ma in un'altra classe. Incensurato. Segno zodiacale: Pesci (Pazienza, 2018b: 113).

Il terzetto rappresenta tre volti del male: il capobanda (Zanna), la sua «emanazione [...] soggiogata dalla stessa noia e aridità interiore»¹² (Glioti, 2018: 131)

¹² Va detto che Colas in realtà ha un animo nobile che Pazienza non ha avuto la possibilità di approfondire. Se in *Giallo scolastico* la sua bellezza da star del cinema viene fatta bilanciare da un umiliante lavoro da gigolò, in *La prima delle tre* scopriamo un lato romantico espresso in una lettera indirizzata a una tale Luisa: «Luisa, scuserai il mio modo di scrivere così... elementare, ma non ci sono abituato. Anzi, ti confesso che questa è la prima lettera che scrivo da quando sono nato. Ho letto il libro che mi hai regalato, i tre moschettieri, e all'inizio mi sentivo uno stupido, ma poi non riuscivo a smettere, BELLISSIMO!!!! Io mi sono riconosciuto nel personaggio del conte de la Fere, col suo carattere nobile

(Colas) e lo “sfigato” (Pietra); sempre insieme, «Asinus cum asinum fricat» dirà a un certo punto Massimo (Pazienza, 2018b: 60). Come ricorda l'introduzione alla raccolta dei primi due anni di storie, *La proprietà transitiva dell'uguaglianza* (1983), i tre compagni infatti si equivalgono e sono simili tra di loro¹³.

Al suo interno però si instaura il classico gioco di potere che è facile vedere nei gruppi di adolescenti che frequentano le aule scolastiche: il più debole viene preso di mira, anche se amato, dagli altri. È il caso di Pietra, così descritto da Oscar Glioti:

Petrilli è basso, ha il naso a pera, per salire le scale usa il corrimano. Ha due anni in meno dei compagni di avventure. Facile da plagiare e raggirare, perde a carte e a dadi, sbarbe niente, soldi sì, ma non basta: il problema di Sergio Petrilli, detto Pietra, è di voler giocare a un gioco le cui regole presuppongono una purezza e una statura morale che lui non si sogna neanche, è di essere un frustrato e un insicuro, che langue e vive di luce riflessa. Un debole, in altre parole, con minime possibilità di sopravvivenza (Glioti, 2018: 136).

Confrontiamo i profili degli eroi di Pazienza con quelli inseriti a metà vicenda in un flusso di coscienza di Ermanno.

No, cazzo. Che uomo sei? Un uomo deve emanare un alone odinico di autosufficienza, e tu sei pieno di bisogni: sei impastato di voglie, non sai pianificare, stabilire le priorità. [...] E i tuoi amici? Prendi Dietrich, per esempio: un alcolista. Né più né meno. Un alcolista fissato con la Seconda guerra mondiale a fascicoli [...]. Raimundo, un mezzo pusher che cammina come un gigolo cubano, camiciola da bowling e basette ben tenute. Probabilmente è solo un aspirante adulto in cerca di sicurezze. [...] Cousin Jerry, poi, è un pazzo che va in giro senza meta alle cinque di mattina, un maniaco, un tossico, un disadattato da quasi tutti i punti di vista, una bestemmia urlata contro le geometrie del buon comportamento umano (Brizzi, 2021: 94).

I personaggi descritti nel passo appena riportato, almeno i primi tre, appaiono come adulti insicuri: Ermanno nasconde dietro il desiderio di onnipotenza una grande immaturità, Dietrich è un bambinone che si è dato all'alcolismo, mentre Raimundo si atteggia a gangster per celare le sue insicurezze. Tra questi svetta Jerry, la scheggia

ma virile e focoso (anche se un po' la mena). Ma non ho amici come lui ne ha avuti, e le avventure che vivo io sono schifose. Ho ripreso un po' col pianoforte, e quando suono mi sento persino intelligente! Ho ricevuto l'invito della sbarba di Alberto ma non potrò venire perché proprio in quei giorni devo andare a Firenze...» (Pazienza, 2018b: 141). La possibilità di redenzione del personaggio verrà però subito negata: quando scopre che Petrilli ha letto la missiva, lo pesta, interrompendo il clima più disteso che era andato creandosi.

¹³ Anche se Glioti, nel suo valido commento all'opera di Pazienza, interpreta il titolo come una anticipazione della sorte dello “sfigato” Pietra, destinato a morire ben due volte all'interno della raccolta del 1983: «Petrilli muore da eroe per rinascere da sfigato e nuovamente morire da sfigato, quale in fondo è. E via di seguito. Nessuna pietà, per lui. E non può essercene, perché niente può cambiare il suo destino: se Petrilli (A) è un perdente (B) e il massimo della perdita (B) è uguale alla morte (C), Petrilli non può che morire e morire continuamente (A=C), e fanculo le stupide leggi che regolano lo “sviluppo romanzesco” del fumetto seriale. Qui si sta facendo altro» (Glioti, 2018: 135).

impazzita: implacabile, si presenta a Nizza e cambia la vita del cugino e dei suoi amici, immettendoli nel vortice di vizi e delitti che sarà la loro rovina.

Per vedere dietro Dietrich e Raimundo i due compari di Zanna bisogna in realtà andare qualche pagina più avanti, al nostalgico capitolo *Splende il sole anche d'inverno*, in cui Ermanno ricorda la sua adolescenza prima dell'arrivo di Jerry:

C'ero io, nella mia inquietante presenza, poi Raimundo teppistello rubacuori, e infine il panzuto Dietrich, capace di stapparti le bottiglie di birra coi denti. A quattordici anni eravamo già una temibile squadra di disertori liceali, personaggi misteriosi e inquieti su cui si raccontavano leggende notevolissime con tanto di spargimenti di sangue, sciabolate alle guardie, evasioni, genitori morti di crepacuore. I miei, per altro, godevano di discreta salute (Brizzi, 2021: 127).

Al di là della leggenda che attornia i tre adolescenti (su cui lo stesso narratore scherza ironicamente), la giovinezza dei protagonisti ricorda quella della banda di Zanardi nelle tavole di Pazienza: Raimundo, come Colas, è un «teppistello rubacuori» che non si comporterebbe diversamente dal Colas ritratto all'inizio del racconto *I modi. Cuore di mamma*. A sua volta, Dietrich, «panzuto» zimbello del gruppo, potrebbe essere una rivisitazione di Petrilli. Il freddo Zanardi non può che essere riconosciuto in Jerry, che arriva a Nizza per portare il disordine e poi sparisce senza lasciare traccia. Rimane fuori Ermanno, la cui voce nel corso del romanzo si alterna a quella del narratore esterno: viene quasi la tentazione, considerando l'idea di Brizzi di leggere *Bastogne* come capitolo successivo a Jack Frusciante, di interpretarlo come un *alter ego* del «vecchio Alex», dopo il finale sospeso, senza punto fermo che aveva chiuso l'ultimo capitolo del romanzo precedente: «Se ha gli occhi un pochino lustri, è per via che il vecchio Alex, quando fila così come il vento» (Brizzi, 2016: 153).

Ma restiamo su Zanardi: non è l'unico eroe di “Frigidaire” a fare la sua apparizione tra le pagine del romanzo. La rivista a fumetti fondata da Stefano Tamburini nel 1980 per Primo Carnera editore appare direttamente nel romanzo già nelle prime pagine, mentre Raimundo «fa cacà sfogliando un numero di Frigidaire preso dalla pila di giornali» e «prende sonno proprio mentre Ranxerox grattugia la faccia del sadomacho negro in mezzo alle pale del ventilatore» (Brizzi, 2021: 46-47). Il riferimento è a una tavola del secondo episodio di *Buon compleanno, Lubna!*, pubblicato sul n. 17 della rivista nell'aprile 1982, in cui il droide coatto che dà il titolo alla serie si reca a una festa nella New York del futuro, dove tra gli altri verrà avvicinato da una coppia di omosessuali in tute di pelle nera (i «sodomachos», appunto) che scambiano il fazzoletto rosso da lui tenuto in tasca per un segnale di disponibilità a

prestarsi per il *fisting*. Le *avances* dei due sventurati porteranno alla reazione violenta dell'energumeno descritta da Brizzi. Il Ranxerox di Tamburini e Liberatore, come si è già detto, è il secondo riferimento diretto per il romanzo, più che per la vicenda (nel fumetto di genere fantascientifico) per la violenza esplicita e spudorata.

Gli omaggi ad altre riviste di *comics* nel corso della narrazione sono spesso espliciti e facilmente riconoscibili: ad esempio viene citato anche l'esordio di Pazienza con il nome del gatto di Ermanno, che si chiama Pentothal («voglio bene a questa vita storta, che penso simile a quella del siamese Pentothal, il piccolo muso da killer con gli occhi azzurri», (Brizzi, 2021: 67)), oppure ci si spinge anche verso la produzione di Hugo Pratt degli anni Ottanta. Nei primi anni del decennio, momento in cui è ambientato il romanzo di Brizzi, era infatti in corso la travagliata pubblicazione della *Casa dorata di Samarcanda*, che nel giro di un lustro attraversò a puntate le pagine di diverse testate, tra cui "linus" e "Corto Maltese". Nella vicenda, Corto tenta di salvare la sua nemesi, Rasputin, che è tenuto prigioniero nella prigione che dà il titolo alla storia, dove viene sedato con l'uso di oppiacei che gli procurano svariate allucinazioni. Le sostanze consumate dal russo sono tra quelle abusate dal gruppo di amici del romanzo di Brizzi: Cousin Jerry, dopo una notte di eccessi, è «prigioniero in casa col cervello acquatico proprio come Rasputin annichilito dai sogni d'hashish nella casa dorata di Samarcanda» (Brizzi, 2021: 83).

Tuttavia, quando nel 2006 la casa editrice Dalai dà alle stampe, nel decimo anno dalla pubblicazione del romanzo, il *graphic novel*¹⁴ con le illustrazioni di Maurizio Manfredi, il punto di riferimento principale non è sicuramente Pratt, ma restano i fumetti *pulp* di «Frigidaire». Il volume esce in un momento di grande interesse per il fumetto "da libreria": come fa notare (Interdonato, 2012: 24), proprio a metà degli anni zero va infatti fatto risalire l'inizio dell'«esplosione progressiva»¹⁵.

Il fumetto illustrato da Manfredi può essere considerato una traduzione fedele del romanzo, sia nel susseguirsi delle scene che nel testo, sempre quello di Brizzi, sintetizzato solo nelle parti descrittive e narrative che possono agevolmente essere sostituite dalla tavola. In questo caso, lo si vedrà, il lavoro del singolo narratore viene sostituito dalla collaborazione con un disegnatore, stabilendo un rapporto simile a

¹⁴ Sull'uso del termine per indicare un adattamento a fumetti si veda soprattutto (Baetens, 2015: 201-209). Per Calabrese (2017: 8) il termine andrà definito come «libro figurativo che racconta una storia lunga o molte storie brevi, in modo seriale o autoconcluso, rispettando le convenzioni tipiche del fumetto o veicolando istanze autobiografiche, storiche, giornalistiche»; cfr. per una definizione simile Spinazzola, 2012, 22.

¹⁵ Si veda però anche Calabrese (2017: 20), che anticipa il periodo alla metà degli anni Novanta.

quello descritto da (Hutcheon, 2011: 122-128). Si tratta, per essere precisi, di quella che (Genette, 1997: 246) definisce «trasformazione seria, o *trasposizione*»; in particolare il tipo di ipertesto riconoscibile potrebbe essere un'«auto-concisione», cioè una «correzione essenzialmente riduttrice» (Genette, 1997: 282-283) grazie all'uso di un *medium* diverso, qual è il fumetto. L'accorciamento delle parti rinunciabili avviene insomma nell'ambito di una «transmodalizzazione» (Genette, 1997: 334) in cui dell'ipotesto si perde solo quanto può essere sostituito dall'illustrazione. Si tratta, per le sequenze descrittive e narrative, di una «traduzione intersemiotica», per usare l'espressione di Jakobson 1995: 51, per cui l'adattamento avviene in un codice diverso e in un sistema di segni non linguistico. Siamo insomma di fronte a quella che Brignoli 2021: 11 ha definito una «“rimediazione” cioè un cambiamento del medium» che, almeno in questo caso, non implica «uno slittamento di significato complessivo, che invece entra sempre in gioco nella transfinzionalità».

Secondo Sebastiani (2009: 1441), che ha condotto forse la prima analisi del volume a fumetti di Brizzi e Manfredi, i tagli attuati sono lessicali, di indicatori discorsivi, di periodi o di interi paragrafi, ma «lo stile, nella trasposizione, resta quello del romanzo», mentre «l'elemento grafico di *Bastogne* risulta quasi completamente illustrativo». Come si vedrà, se in effetti il testo vede solo alcune modifiche probabilmente finalizzate a rendere la scrittura meno didascalica e a integrare le immagini, le illustrazioni potrebbero essere dotate di ulteriore significato, soprattutto in quanto a ricostruzione dell'atmosfera del periodo storico in cui è ambientata la narrazione.

Daria Luzi ha fatto notare recentemente che la vera novità sta nella scelta di Manfredi riguardo il modo di impostare la gabbia della pagina o nelle scelte registiche, dove «l'intervento dell'illustratore è evidente e riconoscibile nell'enfasi che riserva ad alcuni elementi, una frase o un'immagine, ai quali viene dedicato uno spazio considerevolmente maggiore di quello concessogli nel romanzo» (Luzi, 2017: 144-145). Si tratta di una modalità che l'autrice collega principalmente alla necessità di «trasferire integralmente la verbosità del romanzo di Brizzi sulla pagina, cercando di alleggerire l'effetto con l'adozione di soluzioni ogni volta diverse» (Luzi, 2017: 144), ma che nel frattempo risponde all'esigenza del genere, riscontrata da (Baetens, 2015: 9), di «try to push the medium beyond the limits that have restrained it for so many years». Insomma, Manfredi è evidentemente consapevole dell'importanza che l'impatto visivo ha nel genere che sta trattando: citando (Barbieri, 2017: 55), «il leggere

che caratterizza il fumetto è quindi un leggere profondamente intessuto di guardare, talmente intessuto che talvolta la dimensione visiva, planare, di pagina, trasmette una parte del senso anche autonomamente del racconto»; per cui, «il colpo d'occhio con cui si coglie la pagina nel suo insieme prepara la lettura vera e propria che sta per iniziare, fornendone un *mood*, un umore complessivo, all'interno del quale la lettura sarà poi compiuta; ma il mood è esterno, e precedente al racconto» (Barbieri, 2017: 85).

Nell'intervista a Brizzi di cui vengono riportati nell'articolo alcuni stralci, il romanziere racconta, a proposito della scelta di pubblicare il fumetto in bianco e nero:

Io e Manfro veniamo entrambi dallo stesso mondo, quello delle fanzine: nessuno ci pubblicava, quindi ci facevamo da soli il nostro giornale, fotocopendolo e distribuendolo. Perciò anche se l'originale era a colori, le copie erano in bianco e nero. Considerando il periodo in cui era ambientato il romanzo, il colore sarebbe stato un falso storico (Luzi, 2017: 142).

L'insistenza sul «falso storico» fa riflettere su una possibile fonte che Luzi nel saggio sembra non avere riconosciuto (o almeno non la cita mai direttamente).

Prendiamo una tavola del fumetto, come la *splash page* di p. 134. L'unica vignetta che occupa interamente la gabbia (sovrastata dal titolo del capitolo, *Ventiquattro gennaio, 1984.*, nello stesso font Manlo scelto per introdurre tutti i capitoli del romanzo) vede Ermanno a bordo della sua Vespa con il sellino dalmata mentre pronuncia due battute: «Merda!» e «Mi sono partiti di nuovo i parafacciali». L'esclamazione *non sense* è dovuta al fatto che siamo nel mezzo di una delle numerose allucinazioni che nella seconda parte del romanzo interrompono la narrazione. Nel testo originale lo stato allucinato del protagonista è reso con una breve descrizione del volto che spiega il motivo della preoccupazione del *drugo*:

Sotto gli occhiali eccentrici da aviatore, regalo di Cousin Jerry, ci sono pupille dilatate a canaglia sull'iride castana, spalancate a raccogliere risposte che difficilmente troverà lungo la via di casa, anche se lui si ostina ad allungare la strada per seguire il boulevard panoramico (Brizzi, 2021: 132).

Le «pupille dilatate a canaglia» nel fumetto sono interpretate creativamente da Manfredi con un volto da cane che, accostato ai guantoni disneyani, potrebbe forse ricordare il Pippo sballato di Pazienza (non a caso gli «occhiali eccentrici da aviatore» sono qui sostituiti da un modello squadrato Wayfarer, più simile a quelli indossati nelle strisce di Pazienza dalla spalla di Topolino).

A noi interessa però la cornice della gabbia, che in basso riporta una nota apparentemente senza senso di cui non si trova traccia nel romanzo: «Hai mai scopato una fica nera?.. è rosa-rosa! Lo so. L'ho visto nei documentari!».

Prendendo un'altra tavola, quella di p. 158, troviamo un caso affine: la gabbia è ancora una volta occupata da un'unica vignetta con un personaggio (il «mezzo adulto» conosciuto al «vernissaggio da Ludovica Tora», (Brizzi, 2021: 149), interessato a comprare una dose di fumo, qui impersonato da una caricatura di Amadeus). Il presentatore del Festivalbar sta indicando un riquadro a forma di schermo televisivo in cui scorre un albero gerarchico che ricostruisce lo schema di vendita del «miglior charas dell'anno», intervallato dalle battute del personaggio. In basso, con un font diverso (battuto a macchina su supporto di quaderno a quadretti) c'è invece il pensiero di Ermanno, «atterrito da quanto potrebbe cantare una testa di cazzo del genere, se mai si trovasse seduto in questura a bere il tè con i capi spirituali degli sbirri». In fondo alla pagina invece incombono minacciose cinque figure di questurino che ghignano con in mano delle tazze da tè. Come avviene in altre *splash page* (ad esempio quella del massacro al ristorante cinese a p. 119, o quella del ritorno a Nizza nel 1992 a p. 184) c'è una firma lungo la cornice: nel caso in esame c'è scritto «BRIZZI-MANFREDI-PRODUCTION-FALCONARA-BOLOGNA-NICE-1984». Troviamo insomma i nomi dei due autori e dei luoghi in cui è stata prodotta la pagina (scritta a Bologna da Brizzi, illustrata a Falconara da Manfredi): a seguire, l'ambientazione della scena (Nizza, 1984). La scelta di Brizzi e Manfredi sarebbe insomma quella di ricreare un falso a imitazione delle riviste con i fumetti di Pazienza, indicando come periodo di produzione delle pagine a fumetti la prima metà degli anni Ottanta, in cui è ambientato il romanzo.

Il riferimento omaggiato infatti sarebbero in questo caso le firme *non sense* scelte dall'artista di San Benedetto del Tronto sin da *Pentothal*, come l'etichetta ricorrente «È UNA TRAUMFABRIK PRODUKTION» (rimando alla casa occupata frequentata ai tempi delle prime puntate delle *Straordinarie avventure*), o nella settima tavola di *Verde matematico* «ANDREA PAZIENZA – SAN BENEDETTO DEL TRONTO – SAN SEVERO 56 – BOLOGNA VIA EMILIA PONENTE 82» (Pazienza,

2018b: 45), in cui leggiamo i dati anagrafici dell'autore e l'indicazione dell'anno e del luogo in cui è stata conclusa la tavola¹⁶.

Malgrado le apparizioni frequenti di Ranxerox tra una tavola e l'altra, è infatti proprio Pazienza a rappresentare la fonte principale dello stile scelto dal duo Brizzi-Manfredi, e non solo per l'impostazione della tavola (che nella tradizione allucinata lanciata da Pentothal rinuncia alla gabbia classica a favore di pagine uniche dedicate a un soggetto intorno al quale si sviluppa il testo): anche la scelta curiosa di lavorare su diversi formati cartacei è un rimando all'ultimo periodo dell'artista. E così, se le pagine zeppe di testo in corsivo rimandano al già citato *Zanardi l'inesistente*, salta all'occhio, tra le tavole dedicate soprattutto ai momenti lisergici dei quattro amici, il supporto della pagina a quadretti, che Manfredi ha deciso di non eliminare in fase di impaginazione. Evidentemente la fonte è rappresentata dal fumetto pubblicato postumo di Pazienza *Gli ultimi giorni di Pompeo*, che ha la stessa caratteristica (e parla, tra l'altro, di dipendenza dall'eroina). Marina Comandini Pazienza spiega che nel corso dell'elaborazione l'artista, volendo ottenere l'effetto del racconto di «un'esperienza personale, [...] ha usato di proposito qualsiasi tipo di foglio assomigliasse a un diario, e chiesto in fase di stampa di non cancellare righe e quadretti» (Pazienza, 2020: 127). È probabilmente la stessa scelta che ha guidato Brizzi e Manfredi, decisi a replicare nello stile il diario di Pompeo.

In questo possiamo vedere quasi un passaggio da un possibile uso “decorativo” della pagina (che, secondo Baetens, (2015: 110), «emphasizes the visual properties of the layout, independent of any given context») ad un uso “produttivo”, proprio perché contribuisce a creare l'atmosfera del racconto richiamando, per il lettore che coglie gli ipotesti richiamati, una narrazione parallela. Per Peeters (n.d.) in questo caso «the organization of the page [...] seems to dictate the narrative. A particular arrangement generates a piece of narration».

L'esperimento di traduzione a fumetti non ebbe seguito, anche se il volto di Cousin Jerry (calcato sulle foto di un giovane Vasco Rossi) sarebbe tornato quindici anni dopo a decorare la locandina e parte del *merchandising* del concerto con *reading* dedicato a *Bastogne* in collaborazione con Yuguerra. In attesa dell'uscita dell'annunciato seguito di *Jack Frusciante*, al momento il secondo romanzo

¹⁶ Si tratterebbe di uno strumento, come viene detto *infra*, che connota l'esperienza di lettura, nel rispetto della constatazione di (Baetens, 2015: 143) per cui «any parameter [...] can display either a convergence or a divergence between the verbal and the visual».

rappresenta insomma una costante a cui periodicamente il narratore torna, quasi a rispondere al desiderio di Dietrich nell'ultima pagina di vedere ricomparire gli amici dei vecchi tempi di cui prova nostalgia.

È la lettura che dà Izzo (2006: 71):

Nell'aporia di un mondo in grottesco tracollo, la vita di banda appare come una sorta di fuga obbligata, l'unico motivo di esistenza, e il gruppo [...] diventa il luogo in cui fuggire per sottrarsi all'angoscia dell'esistenza [...] Non a caso, tra scene di sangue e di sesso, l'unico episodio che non viene descritto è il tradimento che mette fine alle avventure dei quattro, che è perciò condannato come il gesto più ignobile, più grave anche delle rapine, degli stupri e degli omicidi.

Il *graphic novel* da *Bastogne* può, in conclusione, essere letto come un'estensione del romanzo di Brizzi, più che una semplice traduzione. Se infatti il romanzo non vede una riscrittura vera e propria (al di là dei passaggi sostituiti dal disegno, come già dimostrato da (Sebastiani, 2009)), alcune scelte nell'impostazione della gabbia della pagina e nel contenuto ampliano prima di tutto il rimando ai fumetti di Pazienza, del quale spesso viene ripresa anche l'impostazione della pagina. Inoltre è possibile trovare una inserzione continua di riferimenti liberi alla cultura degli anni Ottanta, con integrazioni che spesso sembrano gratuite rispetto alla pagina del romanzo (vedi ad esempio la tavola con Amadeus), ma che contribuiscono a costruire una trama di rimandi al decennio in cui l'autore si è formato.

Bibliografia

- ARCANGELI Massimo (2007), *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, "bad girls"*, Roma, Carocci.
- BAETENS Jan e FREY Hugo (2015), *The graphic novel. An introduction*, New York, Cambridge University Press.
- BARBERIS Lorenzo (2018), «Pazienza e la letteratura», *Lo spazio bianco*, 11 settembre, URL: <<https://www.lospaziobianco.it/comeunromanzo/pazienza/>>.
- BARBIERI Daniele (2017), *Semiotica del fumetto*, Roma, Carocci.
- BRIGNOLI Laura (2021), «Quale riscrittura?», *InterArtes* [online], n.1 "Confini" (Laura Brignoli, Silvia Zangrandi (eds.), ottobre, pp. 1-15.
- BRIZZI Enrico (1997a), «Non mettete Pazienza in Frigidaire», *Tuttolibri*, 10 luglio.
- BRIZZI Enrico (1997b), «Ucciderò Banana Yoshimoto», *l'Unità*, 19 gennaio.
- BRIZZI Enrico (1999), *Il mondo secondo Frusciante Jack*, GASPODINI Cristina (ed.), Ancona, Transeuropa.
- BRIZZI Enrico (2005), «Chi ha paura dell'agente PVT?», *Il Foglio*, 10 agosto.
- BRIZZI Enrico (2010), *La vita quotidiana in Italia ai tempi del Silvio*, Roma-Bari, Laterza.
- BRIZZI Enrico (2016), *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* [1994], Milano, Mondadori.
- BRIZZI Enrico (2021), *Bastogne* [1996], Milano, Mondadori.

- BRIZZI Enrico e MANFREDI Maurizio (2006), *Bastogne. Graphic novel*, Milano, Baldini Castoldi Dalai.
- BRONDINO Andrea (2019), «A brani. Paratesto e intertestualità in *Gioventù cannibale*», *Griseldaonline*, vol. XVIII, n. 2, URL: <<https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/9838>>.
- CALABRESE Stefano e ZAGAGLIA Elena (2017), *Che cos'è il graphic novel*, Roma, Carocci.
- CARRARO Andrea (1997), «Sono Brizzi. E non chiamatemi Cannibale», *L'Unità* 2, 19 gennaio.
- ECO Umberto (1963), *Diario minimo*, Milano, Mondadori.
- ERCOLANI Adriano (2023), «Pazienza, una moltitudine», *Linus*, vol. LIX, n. 6, pp. 69-71.
- FONTANELLI Fabrizio (2018), *OfflagaDiscoPax. Una piccola rivoluzione reggiana*, BORRILLO Simona (ed.), Reggio Emilia, Corsiero.
- GENETTE Gérard (1997), *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* [1982], Torino, Einaudi.
- GLIOTI Oscar (2018), *Fumetti di evasione. Vita artistica di Andrea Pazienza*, Roma, Fandango libri.
- HUTCHEON Linda (2011), *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando editore.
- INTERDONATO Paolo (2012), «Il formato fumetto», *Graphic novel. L'età adulta del fumetto*, SPINAZZOLA Vittorio (ed.), Tirature, pp. 22-28.
- IZZO Stefano (2006), *Enrico Brizzi*, Fiesole, Cadmo.
- JAKOBSON Roman (1995), *Teorie contemporanee della traduzione* [1959], traduzione di Siri Nergaard, Milano, Bompiani.
- KUBRICK Stanley (1971), *A Clockwork Orange*, video, colore, suono, 136 minuti.
- LUZI Daria (2017), «Oltre la riga: l'anatomia del riscrivere. Dal romanzo al graphic novel in *Bastogne* e *La signorina Else*», *Nuvole d'autore. Volti e risvolti del graphic novel*, Pavia, Edizioni Santa Caterina, pp. 137-145.
- MONDELLO Elisabetta (2007), *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci e televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, il Saggiatore.
- MONDO Lorenzo (1997), «I balordi di Brizzi con l'orrore del futuro», *Tuttolibri*, 2 gennaio.
- PAZIENZA Andrea (2018a), *Le straordinarie avventure di Pentothal* [1977-1981], Roma, Coconino Press – Fandango libri.
- PAZIENZA Andrea (2018b), *Tutto Zanardi* [1981-1997], Roma, Coconino Press – Fandango libri, 2018.
- PAZIENZA Andrea (2020), *Gli ultimi giorni di Pompeo* [1985], Roma, Coconino press – Fandango libri.
- PEETERS Benoît (n.d.), «Four conception of the page», *Image text*, vol. III, n. 3, URL: <<https://imagetextjournal.com/four-conceptions-of-the-page/>>.
- PISCHEDDA Bruno (2008), «Zanardi o la carnevalizzazione della morte», *L'immaginario a fumetti*, SPINAZZOLA Vittorio (ed.), Tirature, pp. 49-57.
- SEBASTIANI Alberto (2009), «Quale sintassi per i *graphic novel*? Un fumetto verso il romanzo?», in FERRARI Angela (ed.), *Sintassi storica e sincronica dell'italiano. Subordinazione, coordinazione, giustapposizione*, Atti del X Congresso della Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana, Basilea, 30 giugno-3 luglio 2008, vol. III, Firenze, Franco Cesati, pp. 1429-1445.
- SERRA Franco e TETTAMANTI Antonio (1981), «Pazienza e la manutenzione del fumetto», *Linus*, vol. XVII, n. 12, pp. 127-129.
- SPINAZZOLA Vittorio (2012), «Graphic novel. L'età adulta del fumetto», in SPINAZZOLA Vittorio (ed.), *Graphic*, Tirature, pp. 15-21.

Come citare questo articolo:

Lorenzo Resio, “«Qualcosa di fumettistico e definitivo»: Enrico Brizzi e i fumetti. Il caso *Bastogne*”, in *InterArtes* [online], n. 5, “Letterati/e, letteratura e fumetti” (Alberto Sebastiani ed.), dicembre 2024, pp. 65-81, URL: <https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/b77726ba-8bc8-4164-a476-ad380f580coc/o6_Resio_articolo+Brizzi.pdf?MOD=AJPERES>.