

### Pulpy fiction? Dylan Dog sulla rotta di Moby-Dick

Giorgio Mariani\*

Dal 1932, anno in cui Cesare Pavese pubblicò la sua traduzione di *Moby-Dick*, il romanzo di Melville ha acquisito piena cittadinanza nella cultura letteraria italiana.<sup>1</sup> Non solo il testo è stato oggetto di studi critici spesso intelligenti e originali, ma è altrettanto evidente che *Moby-Dick* ha lasciato il segno su un piccolo ma significativo gruppo di opere italiane, a partire dalla poesia dello stesso Pavese per arrivare a *Il partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio e, naturalmente, al monumentale *Horcynus Orca* di Stefano d'Arrigo, definito da George Steiner "senza dubbio, la risposta europea a *Moby-Dick*".<sup>2</sup> Tracce del "possente libro" di Ishmael sono presenti anche in altri ambiti della nostra cultura. Nel mondo della musica, ad esempio, come dimostrato dall'opera del 1988 del compositore e critico musicale Armando Gentilucci, o, passando a un genere differente, dalla canzone *Grande Moby Dick* del Banco del Mutuo Soccorso, oppure, recentissimamente, dall'album di Vinicio Capossela *Marinai, Profeti e Balene*, che include brani dedicati ai capitoli *Il sermone*, *La bianchezza della balena* e *Le candele*.<sup>3</sup> *Moby-Dick* ha inoltre ispirato importanti disegnatori di fumetto italiani, tra cui Gino d'Antonio e Dino Battaglia, per non parlare della sua presenza sui palcoscenici italiani, dove il personaggio di Ahab è stato interpretato negli ultimi due decenni da due mostri sacri della nostra drammaturgia come Vittorio Gassman e Giorgio Albertazzi.<sup>4</sup> Né va dimenticata la produzione pittorica, nella quale si è distinto in modo par-

---

\* Giorgio Mariani insegna all'università "Sapienza" di Roma ed è condirettore di "Ácoma". Ha coordinato il comitato organizzatore del convegno "Melville and Rome" (Roma, 22-26 giugno 2011) e a luglio dello scorso anno è stato eletto Presidente della *International American Studies Association* (IASA).

1. Il primo romanzo di Melville a essere tradotto in Italiano fu *Typee*, pubblicato nel 1931.

2. George Steiner, *Il mistero dell'Orca Moby Dick d'Europa*, "Corriere della Sera", 4 novembre 2003, p. 33.

3. L'opera di Gentilucci, un prologo e due atti, è del 1988, con libretto dello stesso compositore. Il brano del Banco fa parte

dell'album *Banco* (CBS), del 1983. L'album di Capossela, distribuito dalla Atlantic, ha avuto un grandissimo successo e, oltre ai testi già menzionati, include due ulteriori brani d'ispirazione melvilliana: *Il grande leviatano* e *Billy Budd*.

4. Il fumetto di D'Antonio è del 1966 e appartiene al suo "periodo britannico" (apparve difatti sulla rivista "Tell Me Why"). Quello di Battaglia è stato pubblicato per la prima volta nel 1967 sulla rivista "Sgt Kirk", ed è poi stato ripubblicato numerose volte. Lo spettacolo di Gassman, *Ulisse e la balena bianca*, è del 1992. Quello con Albertazzi, *Moby Dick*, è del 2007 per la regia di Antonio Latella.

ticolare Franco Fortunato.<sup>5</sup> Infine, vale la pena ricordare l'interessante discussione del romanzo da parte di Barbara Spinelli su Radio 3, preceduta nel 2007 dalla *reading-performance* a cura di Alessandro Baricco, nell'ambito del Romaeuropa festival.<sup>6</sup> Non è dunque sorprendente che la maggior parte degli italiani sia al corrente della storia della caccia alla balena da parte del capitano Ahab, e questo spiega perché dozzine di piccole e medie imprese commerciali – negozi per animali, compagnie di traghetti, ristoranti e piscine termali – utilizzino il nome Moby Dick nonostante non vendano balenottere, non organizzino crociere per osservare balene, non abbiano bistecche di capodoglio nel menu né balene che sguazzino nelle proprie vasche.

Le balene bianche non sono dunque a rischio di estinzione nella cultura italiana, sia essa colta o popolare. In questa sede, però, piuttosto che provare a inseguire la loro scia in ambiti tra loro molto diversi, limiterò la discussione a una singola recente, e a mio giudizio pregevole "rivisitazione" (per impiegare un termine caro a Linda Hutcheon) del testo melvilliano, concepita per un pubblico popolare, ma che ripetutamente strizza l'occhio anche al lettore colto. Mi riferisco all'albo speciale numero 15 di *Dylan Dog*, dal titolo *Sulla rotta di Moby Dick*, uscito originariamente nel 2001 e ripubblicato in un volume rilegato nel 2005 come un vero e proprio *graphic novel* a se stante per i tipi di Mondadori. [Figura 1, pag. 125].

Prima di procedere con l'analisi una brevissima premessa metodologica. Il mio approccio alle tematiche dell'adattamento si ispira in larga misura al lavoro di Linda Hutcheon. In particolare, mi trovo del tutto d'accordo con lo sforzo profuso dalla Hutcheon, nel suo *A Theory of Adaptation* e altrove, per contrastare "la costante denigrazione critica del fenomeno generale dell'adattamento", come se tutte le riscritture di un testo fossero per definizione "lavori minori e sussidiari e certamente mai all'altezza dell'originale".<sup>7</sup> Peraltro, se un adattamento è tanto in linea di principio quanto in via pratica godibile e analizzabile come se fosse un testo "autonomo", studiarlo in quanto adattamento vuol dire necessariamente inserirlo in un genere di opere che si presentano come "rivisitazioni deliberate, dichiarate e prolungate di precedenti lavori" (xiv). Se dunque non è mia intenzione produrmi in un esercizio di "critica in nome della fedeltà" perché, al pari di Hutcheon, anch'io rifiuto "l'assunto implicito per cui tutti gli adattatori non hanno altro scopo se non riprodurre il testo adattato" (7), è evidente che per comprendere in quale misura un adattamento sia in grado di garantire, per citare ancora Hutcheon, il piacere di una "ripetizione con variazione", un raffronto con il testo d'origine è inevitabile.<sup>8</sup> Il mio, ovviamente,

5. I dipinti di Franco Fortunato si possono ammirare sul suo sito web, [www.francofortunato.com](http://www.francofortunato.com). Degna di menzione è anche la mostra *La Notte della Balena Bianca*, presso la Neoartgallery di Roma, del Settembre 2007, a cura di Ida Mirano, con opere di artisti sia italiani sia stranieri.

6. Per i file MP3 delle quattro puntate della Spinelli, si veda [http://www.radio.rai.it/radio3/uomini\\_profeti/view.cfm?Q\\_EV\\_ID=265859](http://www.radio.rai.it/radio3/uomini_profeti/view.cfm?Q_EV_ID=265859).

7. Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York 2006, pp. xi, xii, tr. it. *Teoria degli adattamenti*, Armando editore, Roma 2011.

8. Ivi, p. 4.

non sarà un raffronto di taglio “edipico”, volto a dimostrare l’irraggiungibile grandezza – e dunque l’inadattabilità – del capolavoro melvilliano. Considerato poi che nel caso di Dylan Dog l’adattamento è tanto una “ri-mediazione”, e cioè una trasposizione da un sistema di segni (il romanzo) a un altro (il fumetto), quanto una radicale rielaborazione del racconto melvilliano in epoca contemporanea, è chiaro che il raffronto con l’originale, più che lamentare quello che inevitabilmente si perde nel processo di transcodificazione, dovrà servire a rendere conto degli elementi di novità introdotti dall’adattamento. Questo non vuol dire che qualsiasi adattamento sia da apprezzare in modo incondizionato. Lo studio di un adattamento non deve certo rinunciare a esprimere giudizi critici, ma deve semplicemente evitare di farlo agitando il feticcio della “fedeltà” per sottolineare invece quanto ben costruita, intelligente e stimolante sia, o non sia, la rivisitazione di un dato testo. Nel nostro caso sarebbe davvero ozioso proporre un raffronto alla pari tra un fumetto di meno di duecento pagine e uno dei capolavori della letteratura dell’Ottocento. Scopo della mia analisi sarà, piuttosto, mettere in luce non solo le interessanti frizioni tra adattamento e testo originale, ma le modalità narrative attraverso cui il fumetto di Dylan Dog propone una rilettura di *Moby-Dick* incentrata sulla tensione tra quella cultura “alta” nella quale l’originale è stato da alcuni confinato, e quella popolare e di massa al cui interno si muove l’adattamento fumettistico.

### Ahab redux

A differenza di altri adattamenti contemporanei di *Moby-Dick* come quelli di Baricco e Gassman, la cui relazione col testo originale è in larga misura di tipo sineddochico in quanto le rielaborazioni teatrali e letterarie dei due artisti italiani sono concepite come parti destinate a evocare il tutto del testo di partenza, nel caso del racconto di Dylan Dog la relazione con *Moby-Dick* è dichiaratamente di tipo metonimico. Il fumetto si presenta sin dal principio come contiguo ma anche come esplicitamente diverso dal testo cui s’ispira. Qualcuno potrebbe obiettare che *Sulla rotta di Moby Dick* non si può considerare un adattamento vero e proprio in quanto gli adattamenti, per quante licenze si prendano con il testo originale, si presentano come ri-scritture di una specifica storia originaria mentre il fumetto qui preso in considerazione non solo sceglie di ambientare le vicende narrate in epoca contemporanea, ma si presenta sin dalle prime battute come un sequel piuttosto che una ripetizione della storia di Ahab e della balena bianca. In effetti molti dei protagonisti del testo originale sono assenti oppure appaiono completamente trasfigurati, e altri vengono creati ex novo. Eppure, alla fine, non solo la trama ripropone l’ossessiva caccia alla balena bianca, ma, preso nel suo insieme, il fumetto si segnala come un ardito e creativo confronto intertestuale con *Moby-Dick*.

Come è noto, Dylan Dog è un “investigatore dell’incubo” che vive a Londra, al 7 di Craven Road (in omaggio al regista di film horror Wes Craven), in compagnia di Groucho, un sosia di Groucho Marx perennemente impegnato nella produzione di battute comiche e giochi di parole. Dylan Dog appartiene alla schiatta dei detective squattrinati ma amati da donne splendide e, considerato che soffre il mal di mare ed è un convinto difensore dei diritti degli animali, appare del tutto inadatto

a imbarcarsi per un'avventura sul *Pequod II*, la controparte ipertecnologica della baleniera di Melville, guidata naturalmente da un Capitano Ahab misteriosamente resuscitato e più che mai incallito nella sua vecchia ossessione. Quest'ultimo, però, ha le idee chiare. Per dare la caccia a una balena fantasma come Moby Dick, la presenza a bordo di un esperto d'incubi è del tutto necessaria ed è per questo che una sera si presenta al 7 di Craven Road, identificandosi sin dall'inizio come il Capitano Ahab. Dopo aver ammesso che c'è in effetti qualcosa di pressoché inspiegabile nella sua storia, l'uomo racconta come, dopo il naufragio della sua imbarcazione, sia stato tratto in salvo nei pressi della Nuova Caledonia da una nave di passaggio. L'uomo viene issato a bordo, ma oltre ad aver perso una gamba, ha anche perso la memoria sino a quando, per caso, un giorno trova su un banchetto di libri usati una copia del *Moby-Dick* di Melville. L'ex naufrago inizia a leggerlo e subito immagina che racconti la *sua* storia. Immedesimatosi nel Capitano Ahab, l'uomo recupera rapidamente le sue forze fisiche e psicologiche e, nell'arco di pochi anni, accumula una fortuna grazie al commercio del pesce. Nel frattempo si convince che, come lui è stato in grado di viaggiare "attraverso il vortice del tempo", anche il suo odiato nemico – la balena bianca che gli ha mozzato la gamba – deve aver fatto altrettanto e dunque la caccia deve essere ripresa. Dylan Dog, che ama gli animali e ovviamente considera l'uomo un pazzo, si rifiuta recisamente di unirsi al sedicente Capitano Ahab, ma quest'ultimo fa rapire Dylan e Groucho dal gigantesco Tamura, un polinesiano che si presenta come una sorta di avatar del Queequeg melvilliano, questa volta all'esclusivo servizio di Ahab.

A bordo del *Pequod II* incontriamo Richard Lasseter, un medico; Sergej Nabok, l'ingegnere che ha disegnato la nave; Sam Rexas, l'uomo d'azione cui è affidata la cura delle armi di bordo; il timoniere Fred Wilson e la biologa marina Rachel Sturgeon, una graziosa fanciulla dai capelli neri e gli occhi azzurri, esperta di balene, con la quale, ovviamente, Dylan Dog avrà una storia d'amore. Tutti questi personaggi sono reduci da esperienze traumatiche che riverberano in un modo o nell'altro sulla vicenda principale. L'evento passato più significativo è certamente quello che coinvolge in prima persona Ahab, che ben presto Dylan si dimostra incline ad accettare come una reincarnazione del personaggio melvilliano, colpito dalla somiglianza tra il suo comportamento e la sua determinazione e quelle dell' "originale". Dylan è in effetti in grado di osservare lo svolgersi degli eventi da un punto di vista particolare. Come rivela ad Ahab durante il loro primo incontro, "tutti conoscono Moby Dick. Io sono uno di quelli che l'ha perfino letto".<sup>9</sup> Ma se da un lato la lettura del testo di Melville aiuta Dylan ad avere una più profonda comprensione degli eventi, nel caso di Ahab si configura come la causa indiretta della sua follia, o meglio, gli mette a disposizione un canovaccio sul quale dispiegare il suo dolore e la sua follia.

---

9. P. 16. Tutti numeri di pagina delle citazioni si riferiscono alla versione Mondadori del 2005 e saranno segnalati in parentesi nel testo. La storia era apparsa originariamente nel 2001, come albo fuori serie numero 15. Il personaggio di Dylan Dog, com'è noto, è stato creato da Tiziano Scavi. Nel caso di *Sulla rotta*, però, il soggetto e la sceneggiatura sono di Tito Faraci, i disegni di Bruno Brindisi e la copertina di Angelo Stano.

## Moby Dick arma letale

Come il lettore scopre più avanti, Tamura non è solamente il marinaio che ha ripescato Ahab, ma anche colui che lo ha letteralmente salvato dallo squalo che gli aveva maciullato la gamba e, in due precedenti attacchi, aveva divorato la moglie e la figlioletta [Figura 2, pag. 125]. Il sopravvissuto cancella dalla memoria il terribile trauma sofferto, ma il rimosso torna freudianamente a manifestarsi in forma distorta e camuffata una volta che l'uomo legge una storia – il *Moby-Dick* di Melville – che gli offre l'opportunità di mettere in scena, per così dire, il suo profondo tormento. L'uomo si convince in maniera definitiva di essere il capitano Ahab, però, solo dopo aver ottenuto la prova che anche la balena bianca continua a solcare gli oceani. Poco dopo aver levato l'ancora, il capitano mostra a Dylan e al resto dell'equipaggio un filmato nel quale una balena bianca attacca senza pietà una baleniera al largo della Norvegia. Ironia vuole che l'evento sia filmato da un gruppo di attivisti che si battono contro la caccia alle balene e che finiscono con l'essere divorati dal feroce cetaceo assieme ai marinai della baleniera. Solo una videocassetta, recuperata da Sergej Nabok in una telecamera precipitata nel fondo degli abissi, consente di ricostruire l'accaduto. Con la sua proiezione Ahab intende dimostrare che mentre persone come Dylan "ama[no] la natura e la rispetta[no]," "la natura non ama l'uomo, e tanto meno lo rispetta" (39). Successivamente, però, il lettore scoprirà che la *Moby Dick* nostra contemporanea, lungi dall'essere un mostro "naturale", è in larga misura un prodotto della volontà e dell'artificio umani. Quella che a prima vista si presenta come una tematica di tipo ambientalista, si rivela essere una questione del tutto politica. Per venire incontro alle richieste del padre, un alto ufficiale dell'esercito degli Stati Uniti, Rachel Sturgeon dispensa all'esercito le sue conoscenze di cetologia al fine di creare una nuova arma: una coppia di feroci capodogli da impiegare per attaccare navi nemiche nel corso di battaglie navali. In un secondo momento, però, l'esercito teme che la notizia degli esperimenti divenga di pubblico dominio e, preoccupato dallo scandalo che ne seguirebbe, decide di porre fine al programma. Il padre ordina dunque a Rachel di eliminare le balene killer. Rachel è costretta a obbedire a quel "mostro" di suo padre, ma lascia l'esercito e taglia i ponti con lo spietato genitore.

*Moby Dick* si rivela essere il feroce parto della coppia di balene killer prima addestrate e poi eliminate dall'esercito. Poiché la madre era stata sottoposta a una serie di esperimenti anche durante la fase della gestazione, gli istinti della balenottera ne sono condizionati per sempre. Rachel e la sua équipe sono così colpiti tanto dal colore particolare della balena quanto dalla sua intelligenza che, dopo averla battezzata *Moby Dick*, non esitano a sottoporla allo stesso training dei genitori, evitandole però l'eutanasia.<sup>10</sup> Quella che Ahab considera la stessa balena di Mel-

---

10. Come ha osservato la mia studentessa Silvia Scognamiglio, se nel testo di Melville la baleniera Rachel, ripescando Ishmael, "salva un altro orfano", qui è il personaggio di Rachel a cercare di salvare un'orfana. Proseguendo in questa direzione, si potrebbe aggiungere che come salvando Ishmael la nave Rachel rende possibile il *Moby-Dick* di Melville, il personaggio di Rachel rende possibile il fumetto salvando la balena che ne sarà protagonista.

ville è dunque il prodotto di un esperimento militare andato storto: un esempio di cosa accade quando gli uomini manipolano madre natura per i loro fini egoistici. Questo concetto viene ribadito a chiare lettere da un'apparizione femminile che, in sogno, si annuncia a Dylan come "una parte di [Moby Dick ...] "Un sogno, sì. Un sogno ... dentro un incubo" (125). Qui si deve segnalare un'importante differenza tra l'originale e l'adattamento. Mentre nel romanzo di Melville Moby Dick ha effettivamente strappato ad Ahab la gamba, nel fumetto di Dylan Dog la balena cui Ahab dà la caccia è, almeno da questo punto di vista, innocente.<sup>11</sup> L'Ahab del fumetto è un personaggio in larga misura manipolato da Nabok, Lassater e Rachel, tutti ex collaboratori dell'esercito degli Stati Uniti che hanno nel frattempo deciso di non avere altra scelta che eliminare Moby Dick, essendo questa divenuta una creatura troppo pericolosa. Nel testo di Melville, Ahab viene descritto come "l'agente del destino"; qui, invece, è un "Uomo delle Sofferenze" tragicamente ingannato da sé e dagli altri, il cui trauma viene sfruttato per porre rimedio a un delirante programma militare.<sup>12</sup> Se si può dire che, almeno sino a un certo punto, anche l'Ahab originale è non solo carnefice ma anche vittima, nel fumetto qui analizzato il suo status di capro espiatorio viene ulteriormente sottolineato.<sup>13</sup> Questo Ahab non ha alcuna possibilità di colpire il bersaglio giusto. Lo squalo che gli ha mozzato la gamba è già stato ucciso da Tamura e la narrazione sembra dunque voler mettere in risalto come l'idea di vendetta poco o nulla abbia a che fare con la giustizia. L'uomo roso dal desiderio di vendicarsi è in realtà alla ricerca di una storia, una narrazione che possa dare sfogo al suo disperato bisogno di trovare qualcosa all'altezza del suo trauma. Ripensando al romanzo di Melville da questa prospettiva, viene da chiedersi se la scelta d'impiegare una cornice shakespeariana e miltoniana per la vicenda di Ahab non sia da interpretare solamente come una scelta di Ishmael per rendere più tragico e regale il capitano del Pequod, ma anche come un riferimento a quei testi che hanno forse nutrito lo spirito di vendetta del capitano, leggibile in questo caso come una sorta di *bovarysme* americano.

### Ritorno al futuro

Non si è però ancora fatto cenno a quella che è probabilmente la caratteristica più innovativa del racconto di Dylan Dog. Nel fumetto, il *Pequod II* e il suo equipaggio non vengono distrutti dall'avatar di Moby Dick, per lasciare i soli Dylan e Groucho

11. Un'ulteriore differenza che meriterebbe un ragionamento a parte riguarda il genere della balena bianca. In Melville si tratta di un esemplare maschio, connotato già dal suo nome come creatura fallica. Nel racconto di Dylan Dog Moby Dick è invece una balena femmina.

12. Herman Melville, *Moby Dick*. Tr. di Nemi D'Agostino, Garzanti, Milano 1998, pp. 491, 380. I numeri di pagina delle successive citazioni saranno indicati in parentesi nel testo.

13. Su Ahab come vittima si vedano Waichee Dimock, *Empire for Liberty. Melville and the Poetics of Individualism*, Princeton University Press, Princeton 1989, pp. 109-39, e il mio "*Chiefly Known by His Rod*": *The Book of Jonah, Father Mapple's Sermon, and Scapegoating*, in J. Bryant, M. K. Bercaw Edwards, T. Marr, a cura di, *Ungraspable Phantom. Essays on Moby-Dick*, Kent State University Press, Kent 2006, pp. 37-57.

a testimoniare l'accaduto. Gli autori scelgono invece di far soccombere solamente il folle Ahab e il suo arcinemico, la balena militarizzata. Quando la nave è attaccata da Moby Dick, il Capitano balza in sella a uno acquascooter, armato con una piccola bomba nucleare e, a una distanza di sicurezza dalla nave, si fa esplodere contro la balena. Quest'azione sembrerebbe porre fine alla storia, ma nella logica del racconto fine e inizio degli eventi vengono a coincidere, per così dire, l'uno con l'altro. Come Sergej Nabok spiega a Dylan, la ragione per cui le radiazioni della bomba hanno un raggio d'impatto così limitato non ha solo a che fare con la loro bassa energia, ma con un meccanismo interno che consente a quest'ultima di propagarsi non solo attraverso lo spazio, ma lungo il *tempo*. Quando Nabok manda un robot a compiere un sopralluogo sulla scena dell'esplosione, questi recupera alcuni frammenti dell'arto meccanico di Ahab, senza però ritrovare un grammo di materiale organico appartenuto alla balena o al capitano. Al lettore viene dunque chiesto d'immaginare, come spiega Nabok, che i due "siano stati sbalzati indietro di ... diciamo .... Un paio di secoli!" (168). Se le cose stanno proprio così, allora, come conclude Dylan, Moby Dick e Ahab sono tornati indietro nell'Ottocento non tanto per continuare, quanto per *dare inizio*, al loro scontro. Ma forse "iniziare" non è il verbo giusto da usare. Il racconto di Dylan Dog, difatti, sembra rovesciare il meccanismo di causa ed effetto: eventi che a prima vista appaiono come causati dalla storia di Melville, si rivelano essere all'origine di quest'ultima. Quello che sembrerebbe essere un sequel, è a conti fatti un *prequel*. Come in *The Sense of the Past* di Henry James e in un buon numero di racconti di fantascienza, il senso comune che vuole il passato come causa degli eventi futuri, viene accantonato a favore dell'opposto principio per cui è il futuro a essere responsabile di quanto accaduto nel passato. A questo punto del racconto, Dylan osserva che in un certo senso "Ahab" aveva ragione. La storia di Moby Dick non è un parto dell'immaginazione, ma la versione romanzata di eventi realmente accaduti. Il timoniere Fred Wilson corrobora l'interpretazione di Dylan spiegando che egli non è altri che un discendente di Ishmael, e che non ha letto il romanzo di Melville perché "non ne avevo bisogno. A me la storia l'ha raccontata mio padre, prima di morire, così come il nonno aveva fatto con lui..." (169). Sarebbe stato un Ishmael in carne e ossa, dunque, a narrare a Melville la storia che quest'ultimo avrebbe poi trasformato in romanzo.

Questa risignificazione della storia di Moby Dick è di particolare interesse soprattutto da un punto di vista allegorico ed ermeneutico. L'idea che la dimensione traumatica della caccia alla balena bianca da parte di Ahab sia leggibile in termini di ripetizione, così che il trauma "originale" acquista un significato solo quando viene esperito di nuovo nel presente, appare direttamente collegata alla nozione freudiana della *Nachträglichkeit* o, in italiano, "retroattività". Semplificando, questo concetto psicoanalitico suggerisce che "il significato o contenuto di un'esperienza passata si viene a costituire ripetendola in una modalità *diversa* o *dissimulata*".<sup>14</sup> Questo è precisamente ciò che accade ad Ahab nella storia di Dylan Dog: l'uomo

---

14. Klaus Puhl, *Only Connect ... Perspicuous Representation and the Logic of Nachträglichkeit*, in Michael Kober, a cura di, *Deepening our Understanding of Wittgenstein*, Rodopi, Amsterdam 2006, p. 23. Traduzione mia.

riempie il vuoto traumatico lasciato in lui dall'attacco dello squalo reinventandosi come Ahab e facendo dello squalo la balena di Melville. Ma il fumetto non si ferma qui, ed estende questa riconfigurazione narrativa a se stesso, per così dire, collegando la tragedia dell'Ahab di Dylan Dog a quella del suo modello "originale". L'esplosione nucleare che trasforma il sequel in un prequel sembra difatti suggerire che il "vero" significato del romanzo di Melville vada rintracciato non nel passato, ma nel futuro. Il romanzo può essere letto solo "retroattivamente" così che, ad esempio, quello che per l'Ahab di Melville e in una certa misura per lo stesso Ishmael è l'incarnazione di un terrore metafisico, nella ricreazione contemporanea proposta dal fumetto di Dylan Dog si rivela essere una creatura del militarismo statunitense nella sua fase imperiale. Pubblicato nell'ottobre del 2001, in un momento in cui, come argomentato con particolare efficacia da Edward Said, l'amministrazione Bush era intenta a propagandare la guerra al terrorismo come una guerra metafisica al terrore, *Sulla rotta di Moby Dick* si segnala come un racconto che si oppone a tale logica, lasciando intendere che la causa ultima del desiderio di vendetta di Ahab va ritrovata nella follia di una superpotenza alla ricerca di quel *full-spectrum dominance* agognato dalla cosiddetta "dottrina Bush".<sup>15</sup> In chiave post-moderna, il fumetto di Dylan Dog sembra voler sottolineare che il significato di un classico della letteratura come *Moby-Dick* ha poco a che fare con le ipotetiche intenzioni "originali" dell'autore, quanto con le letture che un futuro in continua evoluzione è in grado di offrire di quella traccia traumatica registrata nel romanzo melvillianiano. La fantasia di un Ahab futurista come modello anziché imitazione dell'eroe di Melville credo sia da leggere come una provocazione volta a evocare la natura "retroattiva" di qualsiasi lettura del trauma, così come di ogni atto interpretativo in quanto tale.<sup>16</sup>

C'è però una ulteriore dimensione nella estensione da parte del fumetto di una "struttura temporale non lineare e reversibile (cioè circolare)" dal contesto della "causalità psichica" a quello storico e narrativo.<sup>17</sup> Qui è opportuno ricordare quanto scritto una ventina di anni fa da Fredric Jameson in un importante saggio intitolato *Reificazione e utopia nella cultura di massa*: "Il paradosso filosofico della ripetizione [...] consiste nel fatto che la ripetizione può avere luogo solo dalla seconda volta. Per definizione la prima volta dell'evento originario

15. Edward Said, *There Are Many Islams, "Counterpunch"*, 16 settembre 2001, <http://www.counterpunch.org/2001/09/16/there-are-many-islams/>.

16. Sulle complesse relazioni tra interpretazione, trauma e narrazione, si vedano gli studi di Cathy Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1995 e *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996. Parlo di un Ahab "futurista" non solo nel

senso che quello di Dylan Dog è un Ahab del futuro, ma nel senso che l'immagine di una figura della letteratura americana "classica" a cavallo di uno acquascooter armato di bomba nucleare mi pare evocare quei quadri futuristi in cui le figure della classicità sono accostate alle macchine moderne. Un esempio particolarmente efficace è il *Ratto d'Europa* dell'artista maceratese Ivo Pannaggi, in cui il toro bianco del quale Zeus ha preso le sembianze è trasformato in una motocicletta.

17. Puhl, cit., p. 23.



non è una ripetizione di niente: essa è poi riconvertita nella ripetizione dalla sua seconda apparizione secondo quel peculiare meccanismo che Freud chiama 'retroattività' [...]. Ma ciò implica che, come per il simulacro, non c'è mai una 'prima volta' della ripetizione, non c'è un 'originale' di cui le successive ripetizioni sono mere copie [...]. Nella cultura di massa la ripetizione fa evaporare l'oggetto originale – il 'testo', l' 'opera d'arte' – cosicché lo studioso di cultura di massa non dispone di un oggetto di studio originale".<sup>18</sup> Alla luce del fatto che ciò di cui ci stiamo occupando è un esempio di un genere di massa per eccellenza come il fumetto, è suggestivo leggere il racconto di Dylan Dog da un punto di vista meta-narrativo come la *mise-en-scène* di quel che accade quando un classico letterario viene riadattato e riciclato nel contesto della cultura di massa contemporanea. Nell'immaginare che il romanzo di Melville sia una versione fattuale di un evento causato retroattivamente da una esplosione nucleare del ventesimo secolo, il fumetto sembra contestare la stessa "originalità" di un testo primario, che non può più vantare alcuno status privilegiato una volta che sia stato trascinato nell'oceano di una cultura post-moderna nella quale proliferano una miriade di versioni della storia di *Moby-Dick*.<sup>19</sup> Si può così interpretare *Sulla rotta di Moby Dick* come un testo che proietta il suo disagio come produzione imitativa nell'idea "comica" che è in effetti l'epica di Melville a essere l'ombra di una narrazione culturale di massa. Il fumetto sarebbe in tale chiave leggibile come centrato non tanto sul desiderio di vendetta di Ahab, quanto su quello del testo popolare nei confronti della sua presunta fonte modernista. Questa chiave di lettura ha una sua legittimità, io credo, soprattutto se si tiene a mente che il *Moby-Dick* di Melville ha importanti radici nella cultura popolare dell'Ottocento americano e che, come già quasi un secolo fa osservava D. H. Lawrence, "[ci] ostiniamo a considerarli libri per ragazzi, quei vecchi classici americani".<sup>20</sup>

Se da un lato mi pare corretto vedere nel fumetto preso qui in considerazione un testo che esplicitamente – e intelligentemente – richiama l'attenzione su come la popolarità di *Moby-Dick* ("tutti hanno sentito parlare di Moby Dick") può rendere volatile la versione originale del romanzo, dall'altro si deve al contempo sottolineare come il racconto di Dylan Dog si opponga al suo stato di mero prodotto popolare sforzandosi di resuscitare, dopo tutto, quella unicità e originalità del testo primario che per altri

---

**18.** Fredric Jameson, *Reificazione e utopia nella cultura di massa*, tr. it. di A. Cervini, N. Denis, L. Fabbri e A. Natella, *Antasofia* 2 (2003), p. 163. Il saggio era apparso originariamente in *Social Text* 1 (1979), pp. 130-48.

**19.** Questa strategia narrativa è leggibile come un occhio strizzato al lettore, che nella maggioranza dei casi si troverà a leggere la versione di Dylan Dog prima del romanzo di Melville, del quale avrà, semmai, solo una esperienza "postuma". Ringrazio Masturah Alatas per questa e per numerose altre osser-

vazioni (compresa quella sull'Ahab futurista della nota precedente) in risposta a una precedente versione di questo saggio.

**20.** D. H. Lawrence, *Classici americani* (1923), tr. di Attilio Bertolucci, Bompiani, Milano 1966, p. 23. Sui rapporti tra la cultura popolare dell'Ottocento e *Moby-Dick* si veda l'ampio studio di David S. Reynolds, *Beneath the American Renaissance: The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville*, Harvard University Press, Cambridge 1989.

versi pare voler contestare. Qui il ragionamento di Jameson ci viene di nuovo in aiuto, soprattutto la sua visione dei modi in cui il modernismo, nonostante tutti gli sforzi di distinguersi dalla cultura di massa, finisca con l'avvinghiarsi in molte delle tensioni e contraddizioni di quest'ultima. In particolare, dopo aver osservato come della volatilità del testo popolare il modernismo offra "un eco curioso nella produzione di libri che, come la *Fenomenologia* di Hegel o Proust o *Finnegan's Wake* non si possono che rileggere", Jameson si affretta a sottolineare che "nel modernismo il testo ermetico resiste non solo come un Everest da scalare, ma anche come un libro alla cui stabile realtà si può tornare sempre di nuovo".<sup>21</sup> Ovviamente, alla lista di capolavori modernisti che si possono solo ri-leggere proposta da Jameson, si potrebbe tranquillamente aggiungere *Moby-Dick* e non solo perché la sua densità richiede molteplici letture, ma anche nel senso che è difficile immaginare un lettore contemporaneo che possa accostarsi a questo testo senza averne già assorbito quantomeno un preconcetto. Eppure, dopo aver opportunamente evidenziato la volatilità di *Moby-Dick* nel contesto fluido dell'odierna cultura di massa, gli autori del racconto di Dylan Dog sembrano desiderosi di fare ritorno, quantomeno sul piano figurativo, alla stabilità del testo originario.

### Pulpy fiction

Questo ritorno prende la forma di una postfazione. Subito dopo che la parola "Fine" sembra aver concluso la narrazione, una nuova, breve storia ha inizio, intitolata "Dagli abissi del tempo". Questo racconto di appena quindici pagine ha inizio dove la trama principale s'era conclusa, con la ciurma di sopravvissuti del *Pequod II* diretti verso casa. Ma la prima tavola del fumetto ci trasporta sul fondo del mare, dove le prime parole del racconto non sono pronunciate da una voce umana, bensì da quella di un animale: la grande piovra bianca. Attenzione, dico *la* grande piovra e non una grande piovra perché, per la prima volta nel volume, troviamo un rimando diretto al testo di *Moby-Dick* che la identifica in modo incontrovertibile [Figura 3, pag. 126]. La gigantesca piovra è di pessimo umore, intenta a domandarsi perché il mondo che la circonda le appare così familiare e al tempo stesso così strano. Il mostro non è impaurito; prova solo "rabbia" per essere in presenza di "creature che conosco eppure sento estranee ... come appartenenti a un altro mondo ... o a un altro tempo" (177). La sua presenza nel tempo presente del fumetto non viene in alcun modo spiegata, ma sembrerebbe naturale attribuirle alla esplosione nucleare che ha trasportato Ahab e Moby Dick indietro di quasi due secoli. Per qualche ragione misteriosa l'esplosione sembra aver generato una reazione di doppio scambio, spingendo nel presente un "personaggio" del racconto ottocentesco. Ma la piovra non è il solo mostro del racconto. All'improvviso, dall'oceano balza fuori una creatura verde, simile a una sorta di lucertola umana, che inizia a seminare il panico a bordo [Figura 4, pag. 126]. Il mostro è disegnato in modo tale da ricordare i prototipici rettili giurassici di dozzine di film catastrofici o di fantascienza, e sembra invincibile: anche i proiettili

21. Jameson, cit. p. 163. In un paio di punti ho lievemente modificato la traduzione.

della pistola di Dylan rimbalzano sulla sua pelle ruvida come palline di polistirolo. Eppure, quando il mostro sembra averla completamente vinta, dal mare emerge un braccio della piovra gigante che afferra, stritola e divora il mostro. Le ultime parole del racconto in appendice sono pronunciate di nuovo dalla piovra: "Ho ritrovato qualcosa che appartiene a me ... al mio tempo. Qualcosa che mi fa sembrare giusto trovarmi qui, adesso ... e placare la mia rabbia" (188).

Quale può essere la funzione di questa breve storia, che sembra aver assai poco da aggiungere alla trama principale? Credo che la risposta a questa domanda sia da rintracciare su quello stesso livello meta-narrativo del quale ci siamo già occupati, e che viene richiamato sin dal principio grazie alla citazione da *Moby-Dick*. Mentre, come si è argomentato più sopra, la caratteristica chiave della trama principale può essere letta come una proiezione allegorica della volatilizzazione del testo originale in un mondo di infinite riscritture e adattamenti, qui l'allegoria prende una diversa direzione, con la grande piovra che emerge direttamente dal testo originale per portare a termine la vendetta sul suo "doppio" annacquato e degradato, qui rappresentato dal rettile simil-Godzilla proveniente dalla più trita cultura di massa. Gli autori del fumetto sembrano in questo caso ansiosi di mostrare che, come Dylan, anch'essi non hanno semplicemente sentito parlare di *Moby-Dick*, ma lo hanno letto, e letto con attenzione. Per dimostrarlo, nell'appendice permettono a un mostro melvilliano "originale" di divorare un tradizionale prodotto dell'immaginazione commerciale e di massa: un "nemico" giurato della complessa e sofisticata cultura modernista. Eppure, così come nella trama principale la dialettica tra il testo "originale" e la sua progenie di massa è instabile, anche nell'appendice c'è qualcosa d'ironico riguardo l'attacco portato dalla piovra al viscido mostro verde della cultura popolare. La piovra stessa, dopo tutto, non suggerisce tanto quella stabilità che si è soliti associare alla quasi sacralità dei testi modernisti. Priva di "faccia o fronte visibili", essa costituisce "un'ombra di vita informe, come venuta a caso e non di questa terra" (256). Oggetto di "superstizioni" e avvolta in "un alone misterioso" (256), come la stessa balena bianca anche la piovra è un esempio di quella cultura orale e popolare della quale la letteratura "colta" si nutre senza sosta.

Sebbene abbia sostenuto che il significato del fumetto posto in appendice sia soprattutto di natura meta-narrativa, si può al contempo notare che questo significato formale viene riflesso anche sul piano del contenuto. Se la storia principale ritrova la causa della malignità della balena nella perversione dei suoi istinti naturali a opera del complesso militare e industriale, lo scontro tra due mostri raffigurato nell'appendice sembra indicare che l'odio, la violenza e il desiderio di sopraffare il proprio nemico sono fenomeni non solo culturali ma in qualche modo anche naturali. L'appendice, in breve, potrebbe essere letta come un tentativo per dare forma a una celebre osservazione di Ishmael: "Siamo tutti assassini, a terra e in acqua. Bonaparte e pescicani inclusi" (135). Resta però pressoché impossibile stabilire dove sia il confine tra il mondo della natura e quello della cultura, così come è difficile separare il grano modernista dal loglio della cultura di massa. La grande piovra che fa la sua comparsa nella storia di Dylan Dog è solo in parte ascrivibile a Melville. Il suo affiorare nel mondo del fumetto è reso possibile da un evento – l'esplosione nucleare – messo in moto dalla narrazione popolare e di massa. In altre parole, non c'è davvero modo di stabilire con certezza sino a che punto la rabbia nutrita dalla piovra sia parte della sua natura o,

viceversa, sia conseguenza del suo essere stata brutalmente sottratta al suo mondo e al suo tempo da uno strumento di violenza creato dall'uomo. Nel romanzo di Melville la piovra è fonte di preoccupazione soprattutto per il mistero che la circonda: si favoleggia infatti che non sia tanto un cacciatore quanto una vittima dei capodogli. La piovra gigante di *Sulla rotta di Moby-Dick* può dunque essere vista come una creatura già manipolata e adulterata, la cui "natura" più intima è – sin dalle sue origini – impossibile da determinare. Alla fine non ci resta che domandarci sino a che punto questa "vasta massa polposa [pulpy mass]" (256) simboleggi il modo in cui il testo "colto" originale cerca di resistere i tentativi di adattarlo a una cultura di massa, oppure, al contrario, funzioni come ulteriore memento di come la *pulp fiction* trangugi inesorabilmente qualsiasi tentativo di resistergli. Quale che sia la risposta a questo dilemma, non ci possono essere dubbi, a mio giudizio, sul fatto che *Sulla rotta di Moby-Dick* merita di essere salutato come uno dei tentativi più stimolanti, creativi e intelligenti d'ingaggiare sul piano intertestuale il romanzo di Melville prodotti dalla recente cultura letteraria italiana. Prendendo in prestito i termini usati da Ishmael nel Capitolo 105, dove il narratore si chiede se la balena sia destinata a estinguersi, questa mia analisi non si è posta la domanda se, "nel lungo corso delle sue generazioni" le varie Moby Dick che solcano al momento i mari della cultura italiana "abbiano degenerato dal volume originario dei [loro] padri" (408). Mi rendo naturalmente conto che l'adattamento qui discusso potrebbe rivelarsi, nel corso degli anni, meno memorabile di quanto mi appaia in questo momento, o, per dirla con Ishmael, potrebbe dimostrarsi "mortale nella [sua] individualità" (411).<sup>22</sup> Posto accanto ad altri adattamenti che qui non c'è stato spazio per esaminare, però, mi pare che testimoni in modo eloquente come, anche in Italia, la balena bianca sia senz'altro "immortale nella sua specie".



figura 1



figura 2

22. Qui la traduzione è stata lievemente modificata.



figura 3



figura 4