

Jean-Marie Floch, *Tintin in Tibet. Un esercizio di semiotica del fumetto*, traduzione a cura di L. Virgolin, Milano, Meltemi, 2023 (pp. 247)

“Ho aperto ancora una volta il dossier Tintin [...]” (p. 15). È così che parla Floch, in una delle pagine introduttive, a proposito dell’aspetto discreto che scandisce la sua personale pratica di conservare certe immagini o fumetti per poi recuperarli – puntualmente – nei momenti più disparati. Accade infatti che la pubblicazione del suo *Une lecture de Tintin au Tibet*, peraltro postuma (nel 2002), giunga in seguito a un lavoro di revisione dell’opera di Hergé dispiegatosi ritmicamente lungo ben quattro decenni. D’altronde, è poco meno che un adolescente quando nel 1960 corre a comprare la nuova uscita delle avventure del più celebre reporter a fumetti in partenza, questa volta, per le montagne del Tibet. Una lettura, senza dubbio, di piacevole scoperta sull’amicizia e sul coraggio non ancora posta, com’è logico, sotto la lente semiotica.

Ciò accadrà esattamente venti anni dopo quando penserà bene di indirizzare una studiosa dell’espressione visiva delle passioni, allieva di Greimas, alla ricerca delle invarianti delle manifestazioni colleriche del capitano Haddock, irascibile comprimario di Tintin. O ancora quando, nella decade successiva, non potrà sottrarsi dall’esame delle modalità con cui gli spazi entrano in relazione con i diversi tentativi del giornalista di aggirare le impervie alture e gli ostili ghiacciai tibetani al fine di dar un certo senso alla storia di salvataggio narrata da Hergé.

Insomma, il semiologo capisce perfettamente che è possibile riaprire “il dossier Tintin” (vedi sopra) ancora una – l’ennesima – volta per tentare di traslare ed applicare un certo metodo di spiegazione dei meccanismi di senso al pari di quanto già fatto, ad esempio, nel caso di Waterman o Apple e IBM.

Identità pur sempre vive, certamente, ma che occorrono con altre forme dell’espressione e che dunque fanno sì che questa analisi rientri nell’alveo delle semiotiche sincretiche.

La dimensione narrativa della vignetta, questa l’unità di base del fumetto, è dopotutto affidata alla commistione di immagini, balloon e/o recitativi che tracciano parimenti e, per l’appunto, sincreticamente la rotta plastica della tavola.

Dopo poco più di vent’anni, nel 2023, viene pubblicata la traduzione italiana dell’opera, a cura di Luigi Virgolin e con postfazione di Daniele Barbieri, per la collana Biblioteca Semiotica di Meltemi. È così che la *lecture* di Floch diviene un *esercizio di semiotica del fumetto*. Undici capitoli gettano luce sulle tappe del viaggio dell’eroe e aderiscono perfettamente alle fasi canoniche della narrazione lungo 62 tavole illustrate.

Dopo l’*Introduzione* e un *capitolo primo* dedicati ai possibili criteri di scomposizione della narrazione, inizia il graduale avvicinamento di Tintin e dei suoi amici al Tibet. Dopo *il ritorno all’Hotel des Sommets* di Vargèse (fittizia meta europea di turismo sciistico) del *capitolo secondo* e l’episodio del *richiamo ascoltato* (*capitolo terzo*), i protagonisti fanno scalo a *Nuova Delhi* (*capitolo quarto*) e in *Nepal* (*capitolo quinto*) per poi giungere sul luogo del disastro aereo in Tibet e dare avvio alla performance vera e propria dei tre tentativi (*capitoli sesto, settimo e ottavo*) che culminano nella ridiscesa dal Muso dello Yack e nella sanzione positiva del *Preziosissimo Padre* (*capitolo nono*). Il *capitolo decimo* è dedicato alla tavola conclusiva dell’albo, quella del *ritorno in Europa*, a cui fa seguito un’esplorazione della dimensione mitica in Tintin (*capitolo undicesimo*). Nella bibliografia l’autore esplicita i suoi riferimenti teorici alla semiotica strutturalista facendo riferimento agli studi di Dumézil e Lévi-Strauss e alle ricerche del suo maestro Greimas sulla figuratività, sulle passioni e sui linguaggi non verbali.

L’albo di *Tintin au Tibet* deve essere apparso agli occhi di Floch come il modello perfetto per dimostrare le potenzialità del metodo semiotico nonché “[...] la capacità che ha la semiotica di sorprenderci e di farci scoprire quello che non cercavamo a priori” (p. 16). Una sorta di esperimento insomma che, oltre a essere confermato dalla voce esercizio dell’edizione italiana, getta nuova luce sul pionieristico lavoro di ricerca del semiologo francese. Che ne fosse un appassionato lettore poco importa probabilmente

dinanzi alla scelta di analizzare una forma espressiva nuova – quella del fumetto – e apparentemente recalcitrante. Come sostiene “[...] è inutile studiare separatamente testo e immagine con il pretesto che dipenderebbero da codici differenti [...]” (p. 17).

Già le prime pagine offrono un prezioso lascito metodologico dell'autore: una disciplina come la semiotica è trasversale e applicabile anche al più recalcitrante dei linguaggi e dei generi. Senza mai aver la pretesa di soddisfare questa o quell'altra interpretazione, la semiotica consente di render conto del principio organizzativo di un certo testo e, all'interno di un sistema di relazioni, di una certa cultura. Tenendo a mente il taglio pionieristico dell'intero lavoro del semiologo, si azzarderà dunque nel definire l'opera una sorta di vademecum per aspiranti addetti ai lavori. Anche Barbieri nella sua *Postfazione* ribadisce “[...] quanto Floch riesca a spiegarsi benissimo pur senza apparentemente utilizzare quei tecnicismi della semiotica generativa che spesso spaventano chi vi si avvicina per la prima volta” (p. 242). Ecco allora che l'*esercizio di semiotica del fumetto* proposto si configura come un testo validissimo per *aprire ancora una volta* (parafrasando lo stesso Floch) *il dossier* semiotica.

L'applicabilità ed estendibilità della metodologia semiotica a partire da *Tintin in Tibet* è posta in essere dalla linearità interna alla produzione e alla ricezione del senso. La “linea chiara” di Hergé è un tratto eminentemente grafico, ma anche narrativo: ogni momento dello schema d'azione canonico viene infatti esplicitato e tutto concorre a rendere questa avventura del reporter belga una storia “semplice”, effetto di senso che non si genera casualmente ma in virtù di una precisa organizzazione interna di immagini e parole, lungo una rotta tanto plastica quanto narrativa.

Giunti a questo punto, ci si potrebbe legittimamente domandare quale sia il valore che *Tintin in Tibet* assume per lo studioso. È l'analisi di un fumetto? Un manuale di semiotica del fumetto? Una prima risposta potrebbe essere che sì, effettivamente valorizza questo linguaggio mettendolo per la prima volta alla prova del metodo semiotico. Eppure non basta.

Il livello di pertinenza qui non è certo quello della forma espressiva, impiegata per narrare un'arrampicata in Tibet. L'esercizio di Floch altro non è invece che l'analisi semiotica di un viaggio, inedita e straordinaria proprio perché il viaggio qui è raccontato attraverso il vigore espressivo del fumetto e la forma della sua narrazione.

È proprio la logica narrativa a suggerire al semiologo una tale pertinenza: sin da subito Floch si sofferma infatti sui criteri di scomposizione delle “grandi masse narrative” (p. 19) di *Tintin in Tibet*. Snocciolando le possibili suddivisioni di matrice spaziale, temporale e attoriale – nonché testandone i relativi limiti – egli rintraccia una certa simmetria, tanto narrativa quanto plastica, tra la scena iniziale della prima tavola e la scena finale dell'ultima: in entrambi i casi si tratta di un ritorno (rispettivamente all'Hotel des Sommets e alla fine della storia in Nepal per proseguire verso l'Europa). È così che, una volta eletto a criterio di pertinenza il tema del ritorno – e dunque del viaggio – è possibile rintracciare logicamente tutte le co-occorrenze e relazioni che veicolano quell'organizzazione interna e quel tale effetto di senso condensato nell'albo apparso sul *Journal de Tintin* dal settembre 1958 al novembre 1959.

Partendo dalla situazione iniziale, (quasi) idilliaca, in quel di Vargèse, con conseguente rottura dell'equilibrio, l'allievo di Greimas rintraccia due differenti visioni e modi di stare al mondo. Due manifestazioni che si ritroveranno puntualmente a scandire lo schema narrativo che dall'Europa condurrà Tintin, il capitano Haddock e il cane Milù al salvataggio di Ciang, amico del giornalista protagonista di un disastro aereo tra le nevi del Tibet e attivatore, suo malgrado, dell'intera vicenda e di una precisa articolazione del tema del viaggio.

Così, due giorni e sei tavole dopo la rottura dell'equilibrio, l'azione si sposta a Nuova Delhi. Il primo scalo comporta indubbiamente una decelerazione della macchina narrativa per delineare due forme di vita dell'eventuale turista: Tintin, viaggiatore euforico e incuriosito dai luoghi che visita, e il caricaturale capitano Haddock. Tale assetto passionale costituisce per Floch il fil rouge dell'intero impianto narrativo: ogni manifestazione dei due soggetti conduce infatti a un sistema semisimbolico in cui verticalità e orizzontalità corrispondono a due differenti modalità di credere e di sapere variamente articolate (e dunque neutralizzate o enfatizzate) nella concatenazione delle tappe del viaggio. Lo spazio percorso fungerà da regolatore ora della visione euforica di Tintin (si pensi al paesaggio desolato e foriero di morte spalancatosi alla vista dei detriti e del relitto semi-sepolto del DC-3 su cui viaggiava Ciang), ora della visione disforica del capitano Haddock (peraltro in buona compagnia di Milù), nell'ossessiva

denegazione della spiritualità di luoghi e oggetti fortemente connotati dalla verticalità: “[...] è proprio alzandosi – cioè muovendosi secondo la verticalità – che la vacca dimostrerà che un animale sacro non può essere scambiato impunemente per una ‘brava bestia’.” (p. 62) così come “[...] l’episodio del *chorten* sembra una ripresa della disavventura del capitano a Nuova Delhi” (p. 83) a cui questi dà senso soltanto in termini di circolazione e viabilità. E infine il secondo tentativo di salvataggio lungo quello “[...] spazio di pura verticalità” (p. 127) figurativizzato dalla parete rocciosa.

La dimensione del viaggio è centrale anche quando Floch esplora alcune trasformazioni dei protagonisti. Il viaggio non è forse per tradizione alla base della narratività? Non esiste forse tutto un immaginario, studiato anche da Propp, che valorizza l’allontanamento da casa – ossia il viaggio ma anche altri riti di iniziazione – per pensare la trasformazione e a volte la salvezza?

Così, per distinguere le rotte valoriali ora intraprese ora tralasciate dai personaggi, il semiologo francese ricorre alle *forme di trifunzionalità* teorizzate da Dumézil a proposito delle origini della civiltà indoeuropea: Milù e la guida locale Tharkey si muovono lungo la terza di queste rotte (quella della ricchezza) fino a quando decidono di percorrere la seconda (quella della forza e del coraggio) per andare a salvare Tintin. E sarà la prima funzione – personificata proprio da quest’ultimo e corrispondente al sacro e alla sovranità – a produrre un effetto di elevazione e di ascesa morale dell’intero gruppo. Ciang potrà essere finalmente salvato.

Il viaggio è il livello di pertinenza dell’analisi anche quando l’autore di *Identità visive* si interroga sul valore dello spazio e del paesaggio. Giunto all’analisi del trittico delle vignette a detta sua famoso tra gli appassionati di fumetto e *tintinologi*, Floch si interroga sulla modalità di fruizione dello spazio. La scomposizione plastica restituisce un’articolazione di tre piani orizzontali e frontali rispetto all’enunciatario, totale assenza di profondità e una lettura invertita tra la continuità delle montagne tibetane (nella parte superiore) e il percorso dei personaggi (nella parte inferiore). È il primo tentativo di salvataggio del caro Ciang. Il gruppo procede verso l’ignoto dando le spalle all’enunciatario, che in questo modo ha l’impressione di essere gettato *in medias res* e di avanzare con la compagnia in un processo di graduale scoperta del territorio. Lo spazio è indifferenziato, per nulla definito, quasi intercambiabile tra una vignetta e l’altra.

Il trittico di ambientazione nepalese e dunque precedente all’arrivo in Tibet è invece molto diverso. Il livello plastico rende qui conto di un’articolazione pur sempre orizzontale, ma di profilo rispetto al lettore, con i personaggi in primo piano. La profondità è maggiore, ritmicamente articolata dal punto di vista spazio-temporale.

Le due differenti modalità di articolazione dello spazio e dell’effetto di senso generato potrebbero allora essere considerate nel momento in cui ci si ritroverebbe dinanzi alla progettazione e dunque alla costruzione del senso di dépliant e guide turistiche in cui la disposizione di questa o di quell’immagine nello spazio potrebbe essere foriera di un certo patto comunicativo con l’enunciatario e di una precisa aspettativa dell’esperienza di viaggio da parte di questi.

Questa idea è rinforzata dal richiamo del semiologo a un’altra vignetta in relazione ai due trittici. È quella in cui il relitto e i detriti del DC-3 occupano metà della tavola e spalancano dinanzi al lettore un paesaggio di morte “[...] sul fondo di un’alta valle glaciale, semisepolta dalla neve” (p. 99). Qui i personaggi sono poco più che punti neri e l’intera scena si staglia sulla tavola con un effetto di raggelante profondità che l’occhio riesce tuttavia a fotografare istantaneamente.

L’autore di *Forme dell’impronta* non può non soffermarsi sulla funzione della macchina fotografica, indispensabile fornitura del turista-viaggiatore. Nella sequenza che suggerisce ancora una volta a Floch di riflettere sul tema del viaggio, Haddock la porta al collo, nel corso di un’impresa di salvataggio dagli esiti incerti tra i ghiacciai del Tibet. Questa occorrenza serve allo studioso per rendere conto della dimensione patemica dell’intera storia, che si articola a partire dal sistema semi-simbolico verticalità e orizzontalità e Tintin *vs* Haddock. La macchina fotografica (dotata di flash!) è infatti uno strumento di comunicazione che, dice il semiologo, fornisce una prova a un destinatario collettivo e anonimo. Ma è anche una prova tangibile dell’affetto e dell’amicizia che il collerico capitano nutre per Tintin. Emerge così buona parte della dimensione patemica della storia: se Tintin non avesse dimenticato l’oggetto non ci sarebbe stato modo di tematizzarla e non ci sarebbe stato nessun flash a terrorizzare lo yeti e, col senno del poi, non sarebbe neppure partito l’intero viaggio di salvataggio.



Completa il quadro Tharkey con il suo ruolo da “buona guida” (p. 133), variamente declinato tra materialità e spiritualità nel corso dei tre tentativi che precedono la performance, tornato indietro ad aiutare Tintin. Egli, rischiando la sua stessa vita, riuscirà ad elevarsi, come già visto, alla seconda delle funzioni duméziliane (quella della forza e del coraggio).

A coronare l'esito positivo del viaggio e l'importanza di questa isotopia è infine il cane Milù. Nella terzultima vignetta l'equilibrio iniziale è stato finalmente ristabilito, il ricongiungimento è avvenuto e l'eroe si è trasformato: non resta che percorrere la strada già fatta al contrario e tornare in Europa, non prima però di abbandonare per qualche istante la carovana e afferrare, come fa Milù, un grande osso-souvenir, “[...] magnifico ‘ricordo del Tibet’” (p. 194).

(Giovanni M. Curione)