

“Il fato si svela sotto specie di avventura”: Hugo Pratt, il *Romanzo di Criss Kenton*

Fabio Moliterni

“Fate is revealed subspecies adventure”. *Il romanzo di Criss Kenton* by Hugo Pratt. *The essay examines the first novel written by Hugo Pratt. The novel, published in 1990, marks the transition from the cartoons to traditional literature. Il romanzo di Criss Kenton, set at the end of the Eighteenth century in North America, has the appearance of an autobiographical memoir, but it is also a wide historical and adventure narration: a “bastard” form congenial to impure nature of Pratt as an author.*

Keywords: *Hugo Pratt, Literature, Adventure, Historical fiction, Western, American Frontier*

Alle prese con l’amatissimo Stevenson del *Signore di Ballantrae*, Giorgio Manganelli illustrava le qualità precipue della grande narrativa d’avventura: la struttura gratuita e imprevedibile della trama che arriva a configurarsi come “macchina” e “ordigno”, inesauribile messa in opera di una violazione strutturale del quotidiano e della “vita attenta, cauta, prevedibile” (Manganelli 2004, p. 24); la natura complessa dei personaggi coinvolti nell’azione romanzesca, i quali smentiscono i facili stereotipi sul romanzo d’avventura inteso come romanzo di evasione *tout-court* (l’*entertainment*) proprio per la loro identità sfuggente e sfaccettata (i personaggi come “punti dinamici” dell’intreccio)¹. E soprattutto insisteva sul rapporto tra “stile” e “destino” come cardine della forma e delle strutture simboliche della narrazione avventurosa:

¹ “In Stevenson, non v’è dubbio, la ‘trama’ è importante: è importante sapere che cosa succede, come va a finire. Significa forse questo che Stevenson è scrittore di mero *entertainment*; [...] che ci suggerisce di identificarci con uno o altro personaggio, e affidargli la nostra sentimentale simpatia? In realtà, i personaggi stevensoniani sono inaccessibili: labili ed elusivi, li circonda una specie di protezione, tra cerimoniale e prestigiatore. [...] Nel tessuto di percorsi che diciamo trama, i personaggi si comportano come punti dinamici” (Manganelli 2004, pp. 24-27). In merito all’ostracismo della cultura ufficiale nei confronti della narrativa d’avventura, cfr. Pratt (in Mollica e Paganelli 1980, p. 14): “La parola ‘evasione’, che dà tanto fastidio ai materialisti storici, significa scappare da qualche cosa; l’avventura è cercare qualcosa, che può essere bella o pericolosa, ma che vale sempre la pena di vivere”; e dalla scheda di presentazione della collana I Gabbiani, da lui diretta per gli Editori del Grifo, che doveva proporre “una prima scelta di narratori del genere avventuroso poco conosciuti oggi” (in Pratt 1990): “La parola avventura fu messa al bando; non poteva andare d’accordo con l’impegno strutturale. (...) Venni subito accusato di infantilismo, di fascismo e di edonismo. Un po’ di tutto, ma soprattutto evasivo, inutile, come inutili erano ormai divenuti quegli scrittori che mi piacevano e che avrei dovuto dimenticare...”. Sulla “funzione-Stevenson” come “conduttore di felicità” per i narratori italiani del Novecento, cfr. Scarpa, 2001. Vedi anche Cortellessa, 2006.

Secondo gli imperativi di questo universo d'invenzione, stile e destino sono dunque tutt'uno. (...) Il fato si svela sotto specie di avventura, di rifiuto radicale del quotidiano: giacché quest'ultimo è il luogo che ignora stile e destino (...). L'assoluta artificialità (della narrazione) indica la qualità emblematica de(gli) event(i). (...) Tutto è falso, perché tutto è stile, è forma (Manganelli 2004, p. 24-27).

Quale sia per il narratore del *Romanzo di Criss Kenton* il significato di questa correlazione dinamica tra forme e destino, tra fato, stile e avventura è in effetti un interrogativo sul quale vale la pena di sostare.

Pur non essendo un *unicum* nella sua carriera autoriale², il testo si presenta infatti con le caratteristiche del romanzo di una vita. Non solo perché resta il primo tentativo compiuto da Pratt di fissare su carta il passaggio dalla "letteratura disegnata" a quella scritta, cimentandosi con l'arte del romanzo in veste ufficiale, ma anche perché, guardando alle date di stesura e di pubblicazione di *Wheeling. Il sentiero delle amicizie perdute* (1962-1994)³, che è il fumetto "gemello" del *Romanzo*, è possibile ipotizzare che la gestazione dell'opera abbia percorso per vie carsiche gran parte della sua vita e attività creativa, parallelamente alla lunga carriera di disegnatore. In questo senso vanno registrati – ma si tratta di un procedimento consueto in Pratt – i numerosi momenti di travaso o di riscrittura e riciclo testuale rispetto ad altri testi disegnati, ambientazioni e personaggi che appaiono in opere precedenti e tornano come "fantasmi" a popolare il romanzo: da *El Sargento Kirk* di Oesterheld a Ticonderoga.

La chiave d'accesso per una rilettura del *Romanzo*, che fu scritto in francese e poi tradotto in italiano in collaborazione con Paolo Rota, interessa direttamente un'analisi delle sue strutture formali, la forma del contenuto.

Le avventure romanzate di Criss, giovane colono orfano di padre che decide di abbandonare la noiosa quotidianità del villaggio d'origine alla ricerca del suo destino – tra agguati degli indiani e violenze o soprusi ad opera di un'umanità

² Cfr. i successivi romanzi *Jesuit Joe* (1991), riscrittura dell'omonimo fumetto del 1984 e de *L'uomo del Grande Nord* del 1981, pubblicato nella stessa collana degli Editori del Grifo dove vide la luce nel 1990 *Il Romanzo di Criss Kenton*; e si vedano poi *Una ballata del mare salato*, dalla saga di Corto (Einaudi 1995), e infine *Corte Sconta detta Arcana*, dall'omonimo fumetto, portato a termine da Marco Steiner (Einaudi 1996). Si rimanda a Marchese, 2006, per una lettura guidata delle fonti letterarie e delle opere propriamente narrative di Pratt.

³ Per questo aspetto cfr. Marchese 2006, pp. 14-15, che individua nel 1994 la data di conclusione della seconda parte di *Wheeling*.

“bianca” squallida e degradata, scontri e battaglie contro i nativi, vendette e rapimenti, incontri e agnizioni che coinvolgono il protagonista-narratore e una galleria pulviscolare di personaggi minori, all’ombra del conflitto nascente tra coloni e Inghilterra che sta per sfociare nella Guerra d’Indipendenza –, sono ambientate nei territori dei Grandi Laghi e collocate con precisione in un arco temporale che va dal 1774 al 1775. Si tratta di un cronotopo non casuale, come vedremo, che richiama la tradizione dei narratori o dei mitografi del romanzo western, di avventura e di frontiera, i cantori delle *Leatherstocking Tales* e delle *Captivity narratives* (da Zane Grey al Kenneth Roberts di *Passaggio a Nord Ovest*, dall’*Ultimo dei mohicani* di James Finimore Cooper a Louis L’Amour).

Nella cornice di un western che assumerà, anche grazie a queste fonti letterarie, i toni problematici e crepuscolari di un percorso dissacrante attraverso le mitologie e i *topoi* dell’epopea della frontiera – l’ossessione per la mobilità, la fuga, la ribellione individuale e la violenza⁴ –, il *Romanzo di Criss Kenton* si presenta come narrazione storico-avventurosa e insieme memoriale autobiografico, racconto della *Bildung* dell’omonimo protagonista, tra destini individuali e collettivi, storia e invenzione. Si vedano in questo senso le scelte che accompagnano il paratesto: la (apocrifa) carta geografica che introduce al *Romanzo* e soprattutto un consistente apparato di note in appendice con le quali si forniscono puntualmente riscontri e precisazioni storico-erudite in merito ai fatti narrati – numeri e cifre, date, riferimenti e fonti bibliografiche, approfondimenti e integrazioni su figure ed eventi storici, e in particolare sugli aspetti geopolitici e militari dell’America tra Sette e Ottocento, sui personaggi leggendari della storia coloniale americana (Daniel Boone, Simon Girty, il fratello di Criss Simon

⁴ Cfr. i lavori di Slotkin, 1973; Rosso, 2008 e 2010. Sono emblematiche le sequenze descrittive – tra campi lunghi e primi piani e in un regime marcato di espressionismo cromatico – dedicate alle battaglie (Wapatomika, Point Pleasant), alle operazioni militari, agli agguati e in particolare alle uccisioni degli indiani: “Sempre lo stesso indiano, quello che si era meritato due fucilate aveva in testa un cappellaccio di panno verde dalle larghe falde afflosciate e ricamate di rosso e di giallo, a motivi geometrici, con una fascia ricamata allo stesso modo attorno alla cupola a sostegno di una povera pinna di tacchino selvaggio sporca e stropicciata. [...] La faccia del secondo invece era ancora visibile, almeno in parte, giacché era caduto sul ventre, con la testa girata che posava sulla guancia sinistra. [...] Due righe rosse e nere correivano verticali sul suo viso prognato e macilento dagli zigomi alla mascella inferiore...” (pp. 37-38); “Perpendicolarmente alla striscia d’ombra proiettata dal bosco sul prato, era stato rizzato un lunghissimo accampamento di piccole tende grigie e triangolari che si susseguivano su tre o quattro file disposte regolarmente sulla piana, tanto da formare, visto dall’alto, il disegno di un tronco con il folto del bosco a disegnarne la chioma; e sul tronco chiaro di tende le piccole figure nere dei soldati si spostavano silenziose e senza senso come le termiti tra le asperità di un tronco di faggio” (pp. 300-301).

Kenton) e sulle tribù e i capi indiani (Logan e Cornstalk, Shawnee, Irochesi, Delaware e Seneca, eccetera)⁵.

La frontiera narrata è di tipo insieme spaziale e temporale, reale e metaforico, esistenziale e geopolitico, e diventa il motore o il principio organizzativo dell'intreccio. Il territorio dove si muovono i personaggi è infatti per definizione un territorio conteso dai nativi e dai coloni, dagli stessi coloni e dalla Corona; mentre il tempo delle azioni narrate – come in *The last of the Mohicans* di Cooper – rappresenta nella storia americana il periodo di tregua armata prima del faticoso e cruento processo di *Nation-building*, che come è noto verrà completato pagando il prezzo di una guerra civile e di un genocidio, ma anche con una lacuna destinata a restare al centro della storia e dell'immaginario dell'Ovest: la perdita dell'innocenza, il distacco dallo spirito originario della *wilderness*⁶. Ed è facile ipotizzare un qualche riflesso autobiografico che guida Pratt nella costruzione dell'intreccio e nel trattamento del giovane protagonista, una sorta di trasposizione letteraria e romanzesca della sua infanzia trascorsa in Africa e nella polizia coloniale durante gli anni della seconda guerra mondiale: il processo di formazione individuale come approdo a una non più vergine maturità, il confronto o lo scontro con i “selvaggi” e i “diversi” come decisiva esperienza (politica e) esistenziale.

Quello di Criss Kenton può essere definito un romanzo di frontiera dove si sperimentano diversi *crossover* testuali e di generi: tra parole e immagini⁷,

⁵ La tradizione del romanzo storico (e neo-storico) in Italia, insieme con il ricorso a questi espedienti testuali (prologhi o manoscritti apocrifi ritrovati, cartine e mappe geografiche in esergo, appendici e note a fine testo, diramazioni extra-testuali e intermediali), va almeno da Manzoni e Sciascia a Primo Levi (autore nel 1982 del malnoto *Se non ora, quando?*, ambientato nei territori dell'ex URSS durante la seconda guerra mondiale, che l'autore definiva un western), fino ai Wu Ming di *Manituana* (2007).

⁶ “E invece è proprio qui, nel passaggio tra Sette e Ottocento, che si manifesta la paura di perdere l'ethos della *wilderness*, la bellezza, l'asprezza e la 'lealtà' della foresta vergine. Pareva ormai evidente che 'non ci fosse recesso di boschi così nascosto o luogo remoto così bello che riuscisse a rimanere esente dall'irruzione di coloro che avevano impegnato la vita a saziare la loro vendetta o a sostenere la fredda ed egoistica politica dei lontani monarchi d'Europa'. La stagione della felicità e dell'abbondanza era finita”: W. Barberis 2003, p. 321. È dunque un periodo di transizione epocale che nel *Romanzo* viene tratteggiato nella pagine iniziali (p. 24): “Ma l'uragano che spirava da est a ovest non si era certo calmato. Prese come in un ineluttabile campo magnetico, tutte le attività umane sembravano attratte a ponente come il ferro di una gigantesca calamita. Anche Simon e la mia famiglia erano stati coinvolti. A est sbarcarono i primi schiavi negri...”.

⁷ La qualità iconica (e quasi sinestetica) di certe pagine è indiscutibile. Si intensifica, come è stato detto, in occasione delle scene cruente e di battaglie, ma anche nelle descrizioni degli usi e dei costumi dei capi e delle tribù native, della natura e del paesaggio del Kentucky, dell'Ohio o dell'Ontario (tra Emerson e Whitman): “La sera del 9 maggio, l'aria del crepuscolo si era fatta incerta, quasi traballante agli occhi, e piena come di un pulviscolo rosa e arancio invisibile da vicino, ma che prendeva un'umida consistenza sull'orizzonte del lago. Macchie della stessa tinta punteggiavano le acque turbolente del Champlain, alternandosi nell'ondeggiare con altre macchie color giada e nere e azzurro intenso. I boschi sulle rive tutt'attorno

letteratura scritta e disegnata (*Wheeling*), e in particolare tra le strutture del romanzo storico e d'avventura, un certo gusto per l'esotico e i modi della narrazione sentimentale e psicologica; tra l'epopea o l'epica comunitaria⁸ e il racconto di una *Bildung* individuale (in parte autobiografica), attraverso la quale si riscrivono i canoni del western in chiave anti-eroica, al di qua di ogni retorica della Rigenerazione e della Rinascita: ibrido letterario, vera e propria forma “bastarda” che doveva sembrare congeniale e quasi consanguinea alla natura impura del Pratt narratore.

Così come avviene nella tradizione ottocentesca del *Bildungsroman* e del romanzo d'avventura, qui la fusione e l'incrocio tra generi letterari diversi è il destino di una narrazione corale, multifocale e aperta, consacrata alla riproduzione del moto perpetuo dei personaggi nella dinamica delle forme e delle strutture, alla messa in scena dei conflitti – la frontiera intesa come luogo di tutti i conflitti – che investono l'esperienza individuale e la scena della Storia. Sono conflitti ideali e generazionali, etnici e sessuali: tra i coloni e la madrepatria, i vecchi e i giovani, la natura e l'uomo; tra l'uomo bianco e le tribù degli indiani, l'uomo e la donna; tra lo spirito libertario e le “esigenze di socializzazione”, gli ideali di fratellanza e “autodeterminazione”⁹ di fronte all'autorità costituita e alla “prosa del mondo” (la violenza, la realtà della guerra e del potere).

Vanno ascritte a questa mirabile mutevolezza di forme e strutture, trame e sotto-trame la profondità e la ricchezza antropologica o esistenziale del *Romanzo*. Come in una fuga perpetua che richiama una certa serialità tipica dei poemi cavallereschi¹⁰, all'inseguimento ora del fratello Simon Butler Kenton ora

parevano già solo grandi e spesse distese d'ombra. [...] Quando all'ultima luce del giorno subentrò quella sottile della luna, mi parve di essere uscito fuori dal mondo. Gli occhi adesso servivano a poco. Lo sciacquio delle onde, intenso ma monotono, i primi ululi dei gufi, degli allocchi e delle civette striate nei boschi, mi convincevano che il lato più misterioso di ogni cosa si svelasse proprio in assenza del sole...” (p. 603).

⁸ “Le storie di tutti questi straordinari personaggi mi avevano come ammaliato, e introdotto al vero mondo di frontiera che io, fin allora, non avevo conosciuto. (...) Ero solo impaziente di ascoltare gente nuova raccontarmi nuove storie...” (p. 78).

⁹ Per riprendere la terminologia di Moretti 1999, pp. 4 -6 e *passim*: “(...) i nuovi squilibri e le nuove leggi del mondo capitalistico rendono aleatoria la continuità tra le generazioni, e impongono una *mobilità* prima sconosciuta (...): quello stesso processo genera speranze inaspettate, e alimenta così un' *interiorità* non solo più ampia che in passato, ma soprattutto – come ben vide Hegel, che peraltro deprecò tale sviluppo – perennemente insoddisfatta e irrequieta. (...) La modernità come processo ammaliante e pericoloso, fatto di grandi speranze e di illusioni perdute” (corsivi nel testo).

¹⁰ Era Italo Calvino che insisteva sull'intreccio di generi e forme, all'incrocio tra la riscrittura letteraria della Storia e la narrazione avventurosa, tra esperienza individuale e destini generali, in una famosa rilettura di *Una questione privata* di Beppe Fenoglio (con un'eco dell'Ariosto): “*Una questione privata* (...) è costruito con la geometrica tensione d'un romanzo di follia amorosa e cavallereschi inseguimenti come l'*Orlando furioso*, e

dell'amore, del fato o del destino, il protagonista costruirà la propria identità in un regime inquieto e non pacificato di scambi e scontri con personalità altrettanto irregolari e sfuggenti, predisposte alla mescolanza tra le razze e all'abbattimento delle frontiere, alla messa in mora delle appartenenze. I personaggi nei quali si imbatte Criss sono infatti interpreti e portatori di una diversità che si presenta regolarmente come marca identitaria pluri-etnica, eretica o errante, fuori di chiave.

È una galleria popolata da figure realmente esistite, ai limiti della leggenda, e da altre liberamente inventate come l'ufficiale della Corona Patrick Fitzgerald, il quale stringe con Criss un'amicizia che non potrà non essere avventurosa (e vale lo stesso per un altro fratello di sangue acquisito, l'indiano-*sherpa* Tiny¹¹): “Con nessuno mi ero sentito tanto a mio agio come con Patrick e con Tiny: uno era inglese, e l'altro indiano...” (p. 511). O come Mohena, l'ex olandesina rapita dai nativi, una creatura apolide dall'identità ibrida e incerta che presto diventerà l'oggetto del desiderio, la ragione di vita del giovane ribelle (prima ostaggio e poi compagna di avventure in un finale virtualmente felice ma aperto, indeterminato e senza idillio): “Non voglio dire (...) che mi piacesse – e Dio sa quanto mi piaceva – perché somigliava a un'indiana. In verità sembrava dotata in ugual misura delle qualità della sua razza di origine come di quelle della razza di adozione...” (p.675).

Sono bande di spostati e individui solitari e randagi, “intrusi” e mezzosangue, disertori fuorilegge, *trappers* e *frontiermen* senza bandiera, tra i quali emerge la figura-chiave dell'irlandese Simon Girty. Personaggio storico e leggendario, protagonista controverso dell'epopea della frontiera, ex ostaggio dei Seneca e poi figura emblematica di cane sciolto, *outsider* e “rinnegato”, sospettato

nello stesso tempo c'è la Resistenza proprio com'era, di dentro e di fuori, vera come mai era stata scritta, serbata per tanti anni limpidamente nella memoria fedele, e con tutti i valori morali, tanto più forti quanto più impliciti, e la commozione, e la furia. (...) Ed è un libro assurdo, misterioso, in cui ciò che si insegue, si insegue per inseguire altro, e quest'altro per inseguire altro ancora e non si arriva al vero perché”: Calvino 1991, pp. 1201-1202. E si legga Pratt 1990, p. 388: “Ero di nuovo pronto a lasciarmi dietro le incertezze e gli imbarazzi che stavano per soffocarmi; ero pronto a continuare la ricerca di qualcosa di indefinito che nuovi luoghi avrebbero saputo svelare...”.

¹¹ “Mi afferrò la mano destra, chiusa a pugno, e sul punto dove finisce la mano e comincia il polso fece correre veloce la lama del coltellaccio. Immediatamente la linea tracciata dalla lama si coprì di rosso. (...) Poi lo osservai che portava il suo polso tagliato sul mio, attento a riunire le due righe dalle quali il sangue sgorgava piano, ma che già gocciolava sulla coperta. Ne seguì un'altra cantilena rasposa, mentre con una sola mano Tiny legava i lacci attorno ai polsi uniti. Si rimase immobili e silenziosi (...), aspettando che il sangue di ognuno penetrasse nel corpo dell'altro; e bisogna aver provato questa sensazione per capire quanto sia potente, magica, sovrumana quasi... Bisogna averne fatto l'esperienza per capire come il sangue del fratello stia lentamente invadendo le tue vene, come una parte di lui stia diventando una parte di te...” (p. 514).

di tradimento dai coloni come dagli inglesi e dagli indiani proprio per questa sua identità ambigua e mercuriale, Girty appare e scompare dalla scena del romanzo per poi riapparire – à la Corto Maltese – come un “fantasma” o un ambasciatore di oracoli e (spietate) lezioni di vita: “A me fanno schifo tutti, gli indiani e i bianchi, e gli americani lealisti e i patrioti e tutti gli altri... Tutte carogne! Non ti fidare di nessuno, dai retta a me. Mai! In questo mondo di belve sei solo come un serpente; puoi contare solo su di te. Gli altri devi soltanto cercarli di fregarli!” (p. 578).

I Seneca dunque tennero con loro Simon Girty per tre anni (...). Tuttavia Girty non poteva essere considerato un vero indiano, e neanche egli era più un vero irlandese. Dal giorno della sua cattura, egli aveva cessato di essere qualcosa di preciso e, ormai, ci si poteva intendere sulla sua persona solo chiamandolo “rinnegato” (...). A coloro che vogliono sapere senza indugi da che parte si trova tale persona, con chi codesta persona combatte e contro chi essa combatte, a questo tipo di gente, che era poi la maggioranza, Girty andava a genio quanto la rogna ... (p. 135);

Tutti vogliono sapere da che parte sto. Da che parte volete che stia? Dalla parte mia, perdio, dalla mia parte... Sto dalla parte di Simon Girty! (...) Io non sono nessuno... Non sono bianco e non sono indiano... Chi non è nessuno è pericoloso, perché tutto quel che non si capisce è pericoloso (pp. 139-141).

Fino all’agnizione finale (Simon Girty come “doppio” di Criss) affidata alle parole di Patrick: “In poche parole, tu, per lui, rappresenti la parte migliore... (...) Girty quasi si compiace nel ritenersi un rinnegato e un traditore, ma nello stesso tempo è affascinato dal tuo modo di credere ancora negli uomini...” (p. 671).

In effetti, il nomadismo e il conflitto identitario come temi e cifre costitutive dei personaggi al centro del *Romanzo* si legano alla progressiva maturazione del giovane protagonista, che segue le coordinate di quella che Manganelli chiamava la “dialettica dell’avventura”. Gli ideali libertari o romantici di autodeterminazione, incarnati di volta in volta dai suoi amici e deuteragonisti “bastardi”, insieme con i valori universali inseguiti da Criss (l’antimilitarismo, il

rispetto per il nemico e la sfida contro l'autorità), il vitalismo e lo spirito inesauribile della ricerca e dell'avventura sono via via insidiati dalla violenza e dalle ingiustizie della Storia, dal "sapore di guerra" e dal prevalere degli interessi particolari, dalla dimensione del dubbio e dal disincanto – mai patetico – che attraversano tutta la narrazione. Con l'incalzare delle avversative:

Ma di tutto ciò non ero sicuro, ed ero anzi più che mai scettico. Era come se ogni cosa mi stesse sfuggendo dalle mani, come se ogni pensiero mi si dileguasse nel cervello, come se ogni certezza mi abbandonasse... (...). Da anni ormai, presi a pensare, andavo cercando il mio posto tra la gente con cui vivevo e nei luoghi che attraversavo. Ma questo posto c'era veramente? (pp. 476-7);

Ma a me la guerra, le tensioni, la paura costante, le incomprensioni tra la gente, le lotte per la ricchezza di altri, la fame di potere, persino la gloria, la ricerca estenuante di niente, in fin dei conti, mi schiacciavano, più delle stesse difficoltà della vita dei boschi. In breve non vi trovo quel che ero venuto a cercare (p. 478).

E ancora:

La vittoria che avevo sognata partendo in guerra contro i selvaggi doveva per forza essere totale, doveva concludersi con il riconoscimento della nostra superiorità, con il nostro scherno per i vinti e la loro totale rinuncia a qualsiasi pretesa: ecco quel che stava succedendo, proprio come nei sogni... Eppure – aveva ragione Patrick – la realtà era così diversa! E mi lasciava un sapore amaro in bocca... (...). Questa guerra per me aveva già iniziato a essere insensata... (pp. 386-7).

A furia di sparare e di ammazzare mi ritrovavo come un pupazzo di cenci, ancora lì in mezzo agli altri, ma privo di vita vera, di vita umana; e come un pupazzo avevo perso l'ultimo briciolo di sensibilità; in mezzo a tanta desolazione se n'era andato il significato della guerra e quello delle mie proprie azioni. Il mondo intero mi parve falso (p. 320).

E se il finale fa registrare una sostanziale "decelerazione" della fuga del protagonista, in linea con la tradizione del romanzo avventuroso, come in una

sospensione (apparente e provvisoria) del moto perpetuo e dell'avventura, pure è contrassegnato dall'ultima battuta che rilancia – ma soltanto per sé – la fiducia e lo slancio verso un indeterminato futuro: “Non preoccupatevi” dissi. “Per me comincia un'altra vita”, e spronai il cavallo a muoversi tra gli alberi...” (p. 686).

Questa (residuale) poetica del vitalismo metamorfico o della “nuda vita”, quasi ai limiti di un *amor fati* individualistico e anarcoide (“Voglio vivere! Vivere! Capite? Vivere! Sapete cosa significa, perdio?”), p. 519; “Proprio perché la mia vita perdeva ogni senso io volevo restituirgliene uno; per il solo piacere, chissà, di sentirmi ancora vivo”, p. 279), un cinismo ben temperato pur sempre aperto al divenire e all'avventura, si iscrive in una tradizione di eretici, libertini e libertari molto vicina all'ideologia prattiana. E convive nel corso della narrazione con un'idea “forte” e positiva di umanità che, a guardare bene, si trasforma ma persiste nonostante il crollo delle illusioni e le continue sconfitte degli ideali.

Resiste nei valori *giusti* che si fissano non a caso nei ritratti di Patrick Fitzgerald e Tiny, di Mohena e Simon Girty, in certi passaggi che Pratt dedica trasversalmente alle gesta e ai destini consegnati alla storia, ma anche alla vita (o alla morte) di anonimi inglesi e americani, indiani e coloni, gli uomini e le donne della frontiera senza distinzioni di razze né colori: la *camarederie*, la lealtà, la solitudine “attiva”, la *pietas*; l'amicizia e l'amore, sentimenti che per durare dovranno essere mutevoli e multietnici, meticci, tolleranti e curiosi dell'altro e del diverso.

Per questo, il “sogno di una cosa” di Criss Kenton e il suo destino sempre incerto saranno legati a doppio filo con le forme di una narrazione centrifuga, ibrida e inclusiva, dedita alla mescolanza non ortodossa dei codici e dei linguaggi (tra parole e immagini, storia e invenzione): spazio letterario – come sempre in Pratt – consacrato agli attraversamenti dei generi e agli sconfinamenti di campo. “Ché gli dèi della modernità (...) parteggiano davvero per i bastardi” (Moretti 1999, p. 11).

Riferimenti bibliografici

- Barberis, W., 2003, *L'ultimo dei Mohicani - James Finimore Cooper, 1826*, in Moretti F., a cura di, *Il Romanzo. Vol. IV Temi, luoghi, eroi*, Einaudi, Torino, pp. 319-325.
- Calvino, I., 1991, *Prefazione* (1964) a *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), in *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, vol. I, Mondadori, Milano, pp. 1185-1204.
- Cooper, J. F., 1986, *The last of the Mohicans, with an introduction by Richard Slotkin*, Penguin books, New York.
- Cortellessa, A., 29 aprile 2006, *Nel romanzo non succede più un bel nulla*, "La Stampa – Tuttolibri", p. 6.
- Manganelli, G., (1965) 2004, *L'ordigno letterario*, in *La letteratura come menzogna* (1985) Adelphi, Milano, pp. 22-33.
- Marchese, Giovanni, 2006, *Leggere Hugo Pratt. L'autore di Corto Maltese tra fumetto e letteratura*, Tunué, Latina.
- Mollica, V., Paganelli, M., 1980, *Hugo Pratt*, Editori del Grifo, Montepulciano (Si).
- Moretti, F., (1987) 1999, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino.
- Pratt, H., 1990, *Il romanzo di Criss Kenton*, Editori del Grifo, Montepulciano (Si)
- Pratt, H., 1995, *Wheeling. Il sentiero delle amicizie perdute*, Lizard, Roma.
- Pratt, H., Oesterheld, H. G., 1981, *Ticonderoga*, Ivaldi, Genova.
- Rosso S., 2008, *Le frontiere del Far West. Forme di rappresentazione del grande mito americano*, Shake Edizioni, Milano.
- Rosso S., 2010, (a cura di), *L'invenzione del west(ern). Fortuna di un genere nella cultura del Novecento*, Ombre corte, Verona.
- Scarpa D., 2011, *L'arcipelago. Prefazione a R. L. Stevenson, L'isola del tesoro*, Feltrinelli, Milano.
- Slotkin, R., 1973, *Regeneration through violence: the Mithology of the American Frontier 1600-1860*, Wesleyan University Press, Middletown.