

# “Figli della stessa letteratura”: Maqroll il Gabbriere e Corto Maltese

Alessandro SECOMANDI  
*Università di Bergamo*

## *Resumen*

Questo articolo è incentrato su Maqroll il Gabbriere e Corto Maltese, protagonisti rispettivamente della narrativa di Álvaro Mutis e dei fumetti di Hugo Pratt. Dopo una breve introduzione, dedicata per lo più a un dialogo fra Mutis e Pratt, si mostreranno alcune convergenze tra Maqroll e Corto nel segno della ‘degradazione’ del genere d’avventura e della comune influenza di Joseph Conrad. L’articolo, infine, proporrà un’analisi specifica dell’albo di Pratt *Teste e funghi* (1970) e del romanzo di Mutis *La Nieve del Almirante* (1986).

*Parole chiave:* Maqroll il Gabbriere, Corto Maltese, Álvaro Mutis, Hugo Pratt, avventura.

## *Abstract*

This paper focuses on Maqroll el Gaviero and Corto Maltese, the main characters of Álvaro Mutis’s fiction and Hugo Pratt’s comic strips, respectively. After a brief introduction, mostly about an interview to both Mutis and Pratt, analogies will be shown between Maqroll and Corto. In particular, it will be analysed their ‘degradation’ of the adventure fiction, and the common influence of Joseph Conrad. Finally, this article will provide a close reading of Pratt’s comic book *Teste e funghi* (1970) and Mutis’s novel *La Nieve del Almirante* (1986).

*Keywords:* Maqroll el Gaviero, Corto Maltese, Álvaro Mutis, Hugo Pratt, Adventure.

## UNA CONVERSAZIONE A SAINT-MALO

Quando ci si occupa di scrittori affini e accostabili ad Álvaro Mutis, spiccano in prevalenza i suoi modelli dichiarati o presunti: Conrad e Melville su tutti, ma anche Stevenson, Traven e Rivera fra gli altri. Nomi legati, chi in forma più canonica e chi meno, al romanzo d’avventura. L’esercizio comparativo si complica con i suoi contemporanei, complice la ritrosia dello stesso Mutis a inquadrarsi in gruppi o correnti: si pensi all’amico García Márquez e a Gómez Valderrama, entrambi connazionali e quasi coetanei, ma lontani per stile, generi di riferimento, tematiche. Il reticolo diventa ancora più denso quando ci si concentra sulla figura di Maqroll il Gabbriere, protagonista prima di un ciclo poetico e poi di una saga narrativa. Con Maqroll Mutis rielabora, oltre ai capisaldi di cui sopra, un ventaglio davvero eterogeneo di tradizioni, figure e *tópoi*: dalla

mitologia greca al *wanderer* e al *seafarer* delle elegie anglosassoni, dal vecchio marinaio di S. T. Coleridge al romanticismo francese<sup>1</sup>.

Se dalla letteratura si amplia l'orizzonte, ecco che risulta sostanzialmente inedito il confronto tra Maqroll e Corto Maltese, il 'gentiluomo di fortuna' –eufemismo per avventuriero e pirata– di Hugo Pratt. Forse perché questi era molto più un autore di fumetti che non uno scrittore in senso stretto, o forse perché con ogni probabilità non si tratta di un legame genetico, finora il rapporto tra i due eroi-antieroi ha trovato pochissimo spazio nella critica su Mutis. Al contempo, se Conrad, Melville e Stevenson sono dei mentori anche per l'italiano, sulla cui ascendenza letteraria non mancano numerose note personali e studi convincenti, nella bibliografia dedicata a Pratt non si riscontra nessuna traccia su Corto e Maqroll<sup>2</sup>.

In un senso o nell'altro, per l'appunto, la pista genetica può escludersi senza grandi dubbi. Solo una volta Mutis parla di fumetti nelle tante interviste consultate, e neppure in modo lusinghiero<sup>3</sup>. Pratt, dal canto suo, apprezzava nella scena ispanoamericana gli argentini Lugones, Arlt e Borges<sup>4</sup>, ma nomina Mutis in un'unica occasione: il ricordo degli incontri a Saint-Malo. Nelle sue parole,

nel maggio 1990 ho scoperto Saint-Malo. Ero stato invitato dallo scrittore Michel Le Bris, che vi aveva organizzato il Festival internazionale del libro di avventure e di viaggi. [...] Mentre mi trovavo a Saint-Malo ho fatto amicizia con lo scrittore colombiano Louis [sic] Alvaro Mutis; abbiamo notato che i nostri personaggi principali, il mozzo [sic] Maqroll e Corto Maltese avevano molti punti in comune. Prima di incontrarci a Saint-Malo, ci eravamo visti a Parigi, perché abbiamo l'abitudine di scegliere lo stesso albergo, l'hotel Esmeralda, di fronte a Notre Dame, vicino alla Senna. (Petitfaux; Pratt, 1996: 168-169)

Il dato cronologico in apertura è significativo: Mutis e Pratt si presentano ufficialmente nel 1990, quando le prime apparizioni di Maqroll e di Corto –in ordine, la raccolta poetica *Los elementos del desastre* (1953) e *Una ballata del mare salato* (1967)– sono già state pubblicate da qualche decennio. Inoltre, le imprecisioni di Pratt sul nome proprio del

<sup>1</sup> Su molti di questi spunti comparativi si possono vedere Hernández (1996), Canfield (2018) e, in chiave più critica, Rodríguez Amaya (2000a: 324-346; 2000b: 49). Sulla riluttanza 'aggregativa' di Mutis, cfr. almeno García Aguilar (1993: 142-143).

<sup>2</sup> Su Conrad, Melville e Stevenson in Pratt si rinvia, per esempio, a Bianchetti (2006) e Marchese (2006). In quanto a Corto e Maqroll, invece, escludendo impressioni sparse e isolate su blog e portali in rete, a oggi l'unico accostamento fra i due personaggi sembra arrivare da un contributo di Antonio Joaquín González (2016) su Mutis. Il saggio accenna pure all'incontro con Pratt del 1990, a Saint-Malo, sul quale si tornerà a breve. Ciononostante, mancando di un qualsiasi approfondimento analitico, ed essendo per giunta incompleto sui contatti personali fra i due autori, va considerato soprattutto un invito a ulteriori indagini. Da non dimenticare i romanzi di Pratt *Una ballata del mare salato* (1995) e *Corte sconta detta arcana* (1996), tratti dagli albi omonimi su Corto.

<sup>3</sup> “[El] género de aventura [...] ha sido substituido por el cómic” (García Aguilar, 1993: 117).

<sup>4</sup> Cfr. Petitfaux; Pratt (1992: 153). Ma si veda pure Cristante: “In alcune delle storie [...] Pratt rielabora intrecci derivati dalla lettura di autori da lui molto amati (Jorge Luis Borges [...] in particolare), modificando però completamente lo scenario geografico o variando gli intrecci. È il caso della stretta discendenza del racconto *Concerto in O' minore per arpa e nitroglicerina* dal borgesiano [*Tema del traidor y del héroe*]” (2016: 104).

colombiano e sull’‘occupazione’ di Maqroll, che non è mozzo ma gabbiera (o meglio, era, in un passato indefinito), suggeriscono che non avesse piena dimestichezza con la materia.

Un aneddoto dà adito all’ipotesi di una conoscenza molto superficiale tra Mutis e Pratt fino al 1990. Secondo il giornalista Massimo Cotto, “Mutis [una] volta disse che quando pensava al Gabbiera, [...] gli veniva in mente la faccia di Corto Maltese, che aveva conosciuto a una mostra di fumetti di Hugo Pratt [...] a Saint-Malo” (2020: 188). Non si hanno elementi per confermare la prima parte della testimonianza, ma è vero che nella circostanza cui accennano Cotto e Pratt, il festival ‘Etonnants Voyageurs’ del 1990, venne organizzata una mostra dal titolo ‘Les voyages de Corto Maltese’. Ed è vero che tra i partecipanti alla manifestazione figurava Mutis.

Quattro anni più tardi un ulteriore incontro, nuovamente a Saint-Malo per ‘Etonnants Voyageurs’, dove Mutis e Pratt dialogano all’interno del caffè letterario, spazio di confronto tra gli autori e finestra di presentazione delle loro opere. Vale la pena riportare quasi integralmente un lungo passaggio di Pratt che, nei limiti del plausibile, dirime una volta per tutte la questione genetica e offre una preziosa serie di spunti:

quando lui [Mutis] parla di Maqroll e del suo amico libanese, mi viene in mente che anche in Corto Maltese c’è qualcosa del genere. Per esempio nel rapporto di Corto con Cush, si sviluppa più o meno la stessa vicenda. Solo che lui [Mutis] ha scritto il poema su Maqroll nel ’54 [sic], mi pare, quindi Maqroll nasce prima di Corto. Non avevo avuto l’occasione di leggere i romanzi di Mutis e il resto, però quando ho cominciato a sfogliare i suoi libri... Tra l’altro, già prima tutti mi chiedevano se lo conoscessi, e io rispondevo che l’avevo visto una volta in un piccolo hotel di Parigi, ci eravamo incrociati sapendo ognuno dell’altro, ma senza poi approfondire. [...] È sempre come una nemesi con Mutis... Dicevo, quando lui parla di questa bella ragazza, Ilona, che arriva sempre con la pioggia, mi viene in mente Bocca Dorata. Sono delle situazioni parallele: questo vuol dire che a volte, tra scrittori (anche se io sono un disegnatore, più che altro), emergono degli indizi che siamo figli della stessa letteratura, degli stessi libri letti. Io sono sicuro che Mutis ha letto Conrad, Melville, Jack London [...]. Comunque, siamo qui per rendere omaggio a quel grande scrittore che è Stevenson [Mutis: “È davvero come un padre”]. C’è tutto questo in gioco, e l’occasione di trovarci qui a Saint-Malo [,] di ritrovarsi a parlare di Stevenson proprio con Mutis è straordinaria, è un regalo<sup>5</sup>.

Tra scambi di battute, osservazioni di Mutis su altre analogie fra Maqroll e Corto –il senso del destino, per esempio– e omaggi al “padre” Stevenson, va sottolineato come per Pratt la rete di somiglianze si debba a un bacino comune, a un palinsesto condiviso di modelli: l’autore di *Treasure Island* (1883), poi Conrad, Melville e altri ancora<sup>6</sup>. Benché in maniera meno nitida, emerge pure una certa disparità nei rapporti con Mutis: se comunque Pratt dimostra di avere qualche nozione sulla nascita di Maqroll, sui suoi sviluppi e su alcuni comprimari dei romanzi quali Abdul Bashur e Ilona, lo stesso non si può dire dell’interlocutore, che si limita a considerazioni assai generiche su Corto.

<sup>5</sup> <https://www.etonnants-voyageurs.com/Maqroll-le-Gabier-et-Corto-Maltese.html>, min. 13.45. Di chi scrive la traduzione dal francese, con inevitabili adattamenti di trascrizione.

<sup>6</sup> Attraverso Umberto Eco, Bernardelli (2013: 95-96) spiega bene questa tipologia ‘piramidale’ di intertestualità.

Ultima curiosità, che potrebbe spiegare in parte l'interesse verso Maqroll, è la locandina promozionale che Pratt realizzò nel 1994, per Einaudi, sulle 'imprese e tribolazioni' del Gabbiero tradotte fino ad allora in italiano: *La Nieve del Almirante* (1986, tr. it. 1990), *Ilona llega con la lluvia* (1988, tr. it. 1991), *Un bel morir* (1989, tr. it. 1991), *Amirbar* (1990, tr. it. 1994) e l'antologia poetica *Summa de Maqroll el Gaviero* (1990, tr. it. 1993). Vi è raffigurato un Corto pensoso, che tra sé e sé allude a una sorta di improbabile *crossover*: "... Sì, Maqroll il Gabbiero... L'ho incontrato qui a Tetiaroa... Ora ricordo imperfettamente, ma fu proprio qui...":

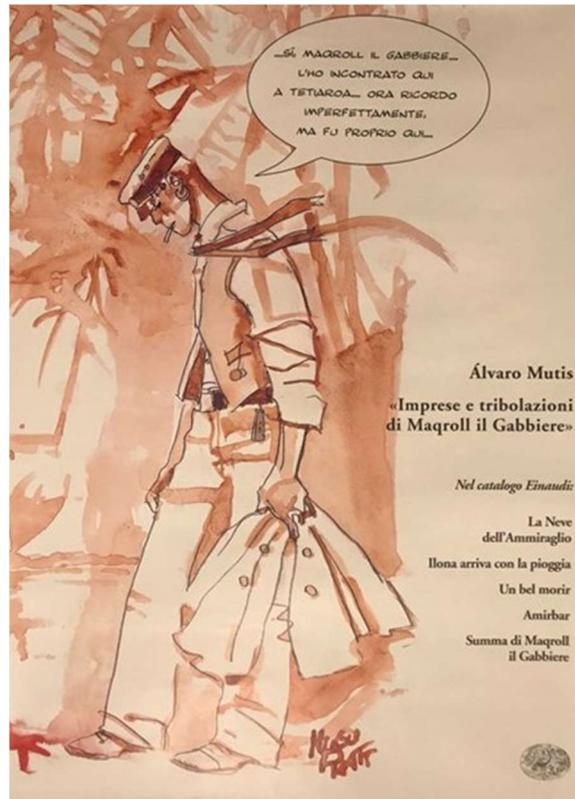


Fig. 1. Poster promozionale di Pratt per Einaudi (disegno originale da *Les femmes de Corto Maltese* © 1994 Cong S.A., Svizzera)

L'articolo proporrà, prima, un'ampia panoramica sui parallelismi fra Maqroll e Corto; poi, un'analisi ravvicinata dell'albo *Teste e funghi* (1970) e del romanzo *La Nieve del Almirante*. Questa terza sezione sarà leggermente più incentrata su Mutis rispetto alla precedente, anche se sempre nell'ottica di un confronto con Pratt che qui si declinerà pure in chiave inter-transmediale. Ovvero, con parentesi dedicate al dialogo tra la rappresentazione grafica del fumetto e quella solo testuale della letteratura<sup>7</sup>. La possibilità

<sup>7</sup> 'Intermedialità' e 'transmedialità' sono etichette fluide, contigue e osmotiche. Per provare a distinguerle senza alcuna pretesa di completezza, e conciliando posizioni teoriche a volte molto contrastanti, si può

è offerta da una convergenza affascinante: entrambe le opere hanno per motore narrativo una misteriosa meta nella selva amazzonica. In *Teste e funghi* è una torre cilindrica che, inconcepibile in Sud America, si presume sia un avamposto della leggendaria città di El Dorado. In *La Nieve del Almirante*, invece, Mutis immagina delle segherie che richiamano a loro volta il mito aureo dei *conquistadores*, seppur in forma grottesca. Sia dalla rassegna generale, sia dall'esame più dettagliato emergeranno due fronti d'indagine interconnessi: la 'degradazione'<sup>8</sup> del canone avventuroso e l'influenza predominante di Conrad, in particolare di *Heart of Darkness* (1899), che qui si vuole porre in primo piano rispetto a Stevenson e agli altri mentori di cui sopra.

### MAQROLL, CORTO E L'AVVENTURA 'DEGRADATA'

Al di là del sostrato marittimo che inevitabilmente lega un gabbiera a un pirata, fra Maqroll e Corto emerge un'analogia basica nelle origini incerte, o comunque complesse, e soprattutto nella condizione di apolidi. Dal ciclo narrativo su Maqroll si apprende a più riprese che il suo unico documento è quanto mai dubbio: “Viaja con pasaporte chipriota. El último refrendo caducó hace un año y medio y está fechado en Marsella. Los anteriores son de Panamá, Glasgow y Amberes. Como profesión, figura la de marino. Lugar de nacimiento, desconocido” (Mutis, 2002a: 315). Il resto delle scarse informazioni non aiuta a far luce su identità e provenienza del personaggio: lo stesso Gabbiera invita a non fidarsi del passaporto cipriota, emesso durante il dominio britannico sull'isola; il nome sarebbe impossibile da associare a una specifica nazionalità, mentre l'accento risulta genericamente mediterraneo (ma lo spagnolo non è la sua lingua madre). Nulla si sa della famiglia, se non che una sorellastra paterna lavora in uno squallido bordello<sup>9</sup>. Come sottolineato da Mutis e ancora più ampiamente dalla critica, dunque, Maqroll è un soggetto senza patria né radici, iperbole di un nomadismo esistenziale ora ricondotto all'archetipo del *nóstos*, ora al paradigma postmoderno<sup>10</sup>.

Viceversa, di Corto esiste una genealogia, per quanto fortuita e 'itinerante'. È proprio Maltese che la delinea a Pandora nel romanzo *Una ballata del mare salato*:

-Da dove viene lei, Corto?

-Da tutti i mari del mondo...

-Io... intendevo solo dire... dov'è nato?

---

riconoscere alla seconda una più profonda organicità narrativa e/o concettuale: per esempio, saghe che si sviluppano attraverso vari *media* in maniera complementare e senza ridondanza, ma pure singoli temi e motivi che trovano una particolare sinergia fra opere prive di dirette relazioni reciproche (oltre che dalle forme espressive diverse). L'intermedialità, d'altro canto, comprende soprattutto gli adattamenti, in qualsiasi loro declinazione e direzione. Per una prospettiva critica sulle due categorie si può partire da Bertetti (2020).

<sup>8</sup> Termine mutuato da Bizzarri (2006).

<sup>9</sup> Cfr., in ordine, Mutis (2002b: 374; 2002c: 517; 2002d: 413; 2002e: 710, 677; 2002f: 111). Per Rodríguez Amaya (2000b: 34-35) il nome 'Maqroll' è di derivazione francese.

<sup>10</sup> Sulle dichiarazioni dell'autore cfr. nuovamente García Aguilar (1993: 16-17). Riguardo a questa lettura da parte della critica, invece, si rinvia almeno a Torres-Rodríguez (2015).

-Lo so Pandora, lo so cosa volevi dire, ma penso che non abbia poi tutta questa importanza. Comunque, sono nato in una piccola isola del Mediterraneo, un'isola molto lontano da qui, si chiama Malta, ma ci nacqui per caso, mia madre era una gitana di Gibilterra e mio padre era un marinaio inglese che veniva da Tintagel, in Cornovaglia... (Pratt, 1995: 88; mio corsivo)<sup>11</sup>

Fermo restando che le origini di Corto sono piuttosto chiare, al contrario di quelle del Gabbriere, si presti attenzione alla battuta evidenziata in corsivo: non soltanto compendia l'irrimediabile vagabondare del personaggio, che come Maqroll nega "toda orilla" (Mutis, 2002f: 103)<sup>12</sup>, ma rinvia pure a Conrad e soprattutto a *Heart of Darkness*. In primo luogo, del celebre Kurtz si afferma che "[h]is mother was half-English, his father was half-French. All Europe contributed to [his] making" (Conrad, 2008: 158)<sup>13</sup>. Inoltre, il protagonista Marlow – e narratore non soltanto di *Heart of Darkness*, ma pure di *Youth* (1898), *Lord Jim* (1900) e *Chance* (1913)– è una figura dalla "vita errabonda, [che] ha navigato in molti mari [...]. Ogni tanto decide di fermarsi per un po' [...] a terra, ma subito sente un richiamo irresistibile verso [una nuova rotta]" (Bianchetti, 2006: 84). Basti ricordare, in effetti, come lo presenta *Heart of Darkness*: Marlow viene subito definito un "wanderer" (Conrad, 2008: 8), fin troppo ramingo e 'compulsivo' anche per i suoi compagni sulla Nellie.

Se ci si fermasse a questa prima convergenza, si potrebbe pensare che il più ampio denominatore comune tra il Gabbriere e Corto –sempre con Conrad sullo sfondo– sia l'avventura, la sua incessante ricerca. In fin dei conti, si tratta di due uomini di mare calati in una miriade di scenari diversi, spesso pericolosi, e sulle tracce di improbabili guadagni o tesori fantastici. Così è in qualche modo, ma in un senso degradato ora più e ora meno; nel segno del disincanto, dell'ironia e della decostruzione del genere letterario di riferimento. Ovvero, prendendo le distanze da un canone ben preciso:

In one sense, almost all fiction involves some sort of adventure, exposure to new experiences or knowledge, changes in the shapes of the characters' lives. Although there is no easily definable line of demarcation, we will assume that an adventure is an event or series of events that happen outside the ordinary course of the protagonist's life, usually accompanied by danger, often by physical action. Adventure stories almost always move quickly, and the pace of the plot is at least as important as characterization, setting, and other elements of a created work [...]. Sometimes the adventure is intellectual rather than physical, exposure to a series of revelations that changes how the protagonist thinks about the world. More often there is sharper conflict, either with a human antagonist or a force of nature, or there may be some other obstacle to be overcome. The protagonist might choose to have an adventure [...] or just try out a new experience. In other

<sup>11</sup> Si veda anche Pierre (1989), sorta di biografia 'ufficiale' di Corto esemplificativa della generosa critica francese su Pratt.

<sup>12</sup> Sull'omologa erranza di Corto è incisivo Cristante: "La patria di Corto Maltese, salvo il riferimento contenuto nel suo nome, non è [quasi] mai citata, né si parla esplicitamente delle sue esperienze biografiche, eccetto per talune allusioni [...]. Il tipo di straniero incarnato da Corto sembra quindi l'apolide, il senza-patria, nello stesso tempo lontano e vicino a ogni cultura [...] senza mai appartenere [...] a nessuna comunità" (2016: 103).

<sup>13</sup> Già per Remonato questa "mescolanza di origini ricorda un [...] personaggio della letteratura che porta anche un nome simile: il Kurtz [...] a cui Conrad assegnò un antenato in pressoché ogni stato europeo" (2015: 9). Più precisamente, il tedesco per 'corto' è 'kurz'.

cases, adventure is thrust upon the characters [...]. Most [...] adventure stories require their protagonists to be displaced from their usual environment. These journeys might be conscious choices or involuntary responses to circumstances. In most of the better adventure stories, the physical journey is mirrored by an interior one; the protagonist learns something about the world at large, or about his or her own personality. Usually, but not always, there is a change in the protagonist's environment, typically a journey, possibly into previously unknown territory, of the mind if not of the body. (D'Ammassa, 2009: VII-VIII)

Anzitutto, l'approccio del Gabbiero alle sue 'imprese e tribolazioni' va in assoluta controtendenza a questo schema, che si potrebbe riassumere in tre punti chiave: volontà, azione e conseguente ricavo esperienziale. Già la chiusura della prima giornata del diario di Maqroll, in *La Nieve del Almirante*, mostra lo scarto dal prototipo dell'avventuriero: “Todo esto es absurdo y nunca acabaré de saber por qué razón me embarqué en esta empresa. Siempre ocurre lo mismo al comienzo de los viajes. Después llega la indiferencia bienhechora que todo lo subsana. La espero con ansiedad” (Mutis, 2002f: 22-23). Per l'intero viaggio, di cui questa riflessione non è che un preambolo, il Gabbiero continuerà a pentirsi. Dalla premessa consapevolmente effimera, il fantomatico legname a ottimo prezzo verso la sorgente del fiume Xurandó, fino al raggiungimento della meta, le segherie; dagli incontri indecifrabili al passaggio per una selva che fiacca e opprime: tutto diventa oggetto di (auto)discussione.

Lo stesso principio si ripete per buona parte della saga narrativa (con dei preamboli nella produzione poetica)<sup>14</sup>. Per fare soltanto pochi esempi, in *Ilona llega con la lluvia* Maqroll chiede tra sé e sé “¿Qué hago aquí? ¿Quién diablos me ha traído aquí? Son las preguntas adonde va a parar esta mezcla de hastío sin fondo y de vago miedo cuando sé que me espera una larga permanencia en tierra” (Mutis, 2002g: 140); in *Un bel morir* dichiara che “en el fondo, todo ha terminado por serme indiferente. Creo que he perdido facultades y me dejo llevar por la suerte. Estoy un poco cansado de tanto andar” (Mutis, 2002a: 274); in *Amirbar*, sulla soglia della prima miniera, si domanda –ricalcando *La Nieve del Almirante* e *Ilona llega con la lluvia*– “por qué diablos había sorteado semejante riesgo [...]. Observé la entrada de la mina y la impresión de absurdo, de intolerable insensatez, iba creciendo hasta despojarme de la menor ilusión, del menor interés en penetrar en ese mundo” (Mutis, 2002d: 449).

Questo si traduce, a livello pratico-attanziale, in una clamorosa assenza di iniziative. Nel concreto, Maqroll fa poco o nulla: non combatte, ai pericoli scampa quasi sempre per caso –spesso grazie a un *deus ex machina*– e anche se svolge un qualche compito, come il trasporto di materiale non meglio precisato in *Un bel morir* o l'attività di estrazione in *Amirbar*, non ne è mai davvero convinto e di continuo ne mette in dubbio il senso, lo scopo ultimo. Ne deriva che, salvo rarissime eccezioni, dalle sue fatiche non riesce a trarre alcun profitto, nemmeno da quelle avviate nell'ottica di un guadagno. Giustamente Fabio Rodríguez Amaya sottolinea che nel Gabbiero “no hay voluntad de conocer, ni de explorar, ni [...] de viajar” (2000a: 320), e che quindi le sue esperienze, quasi del tutto passive, “no lo conducen a un crecimiento o transformación”

<sup>14</sup> Sulla continuità tra poesia e narrativa su Maqroll, si può partire da Torres-Rodríguez (2015).

(2000b: 46-47). L'insieme fa sì che questo personaggio possa considerarsi l'emblema della disperanza secondo Mutis: pur conscio che qualsiasi sforzo umano è segnato dalla sconfitta, Maqroll sceglie comunque di sfidare un destino già scritto e di non rassegnarsi alla completa inerzia. Il risultato, ovviamente paradossale, è che il Gabbriere si limita a quel barlume di azione necessario "para ahuyentar el tedio y nuestra propia muerte" (Mutis, 2002f: 82), ma senza farsi illusioni sull'esito. Come Mutis spiega in un'intervista, Maqroll "non è un pessimista, è semplicemente un uomo che [non] si aspetta niente da nessuno né da nessuna cosa" (Rodríguez Amaya, 1996: 209)<sup>15</sup>.

Corto vive molte più peripezie in senso stretto, e con un atteggiamento ben più propositivo: per stilare una lista parziale, si unisce a una rete di pirati nell'Oceano Pacifico, poi nel Sud America va sulle tracce di civiltà scomparse, di guerriglieri, di tesori –che non di rado gli sfuggono dalle mani– e di un bambino disperso, partecipa a scontri fra tribù rivali in Etiopia, viaggia tra Cina e Russia, si impossessa di un talismano magico a Venezia, fra sogno e realtà accede ai segreti esoterico-alchemici in Svizzera, di ritorno nel Pacifico scopre una sorta di avamposto del continente perduto di Mu<sup>16</sup>.

È vero perciò che non si avverte alcuna disperanza in Corto, ma neanche un'adesione pienamente romantica all'avventura in sé e per sé. Come evidenzia Giovanni Remonato (2015), infatti, a volte il 'gentiluomo di fortuna' vi prende parte

suo malgrado. Preferirebbe starsene per i fatti suoi [...]. Riesce a vincere il distacco quasi apatico che lo contraddistingue solo con una certa riluttanza. [...] Non è nemmeno per un senso di giustizia o per un innato altruismo che [...] sceglie di impegnarsi in una nuova impresa. (9-10)

Lo si coglie in due passaggi selezionati tra i tanti possibili. Il primo, dal romanzo *Una ballata del mare salato*, vede Corto meditare sui sottili, rischiosi equilibri fra la pirateria nel Pacifico e i prodromi della Prima guerra mondiale:

Corto si sedette comodamente nella veranda: l'oceano era tranquillo e la brezza muoveva le foglie delle palme. Si versò una generosa dose di rum e tirò fuori il suo pacchetto di sigarette [...], se lo girava fra le dita e osservava sorridendo la figurina del marinaio disegnata sopra. Avrebbe avuto voglia di andarsene lontano, di seguire quel marinaio che voleva sempre cambiare rotta ed equipaggio: c'erano equilibri troppo fragili, troppi interessi differenti e contrastanti, troppi autoritarismi e compromessi da sopportare. [...] L'importante era sempre godersi i momenti migliori della giornata, e quello era il suo momento quotidiano. Si lasciò avvolgere dal fumo e vuotò il bicchiere. Più tardi avrebbe deciso, ma in fondo si era stancato di quella storia e alla prima occasione se ne sarebbe andato in un'altra isola come il marinaio del suo pacchetto. (Pratt, 1995: 120-121)

---

<sup>15</sup> In aggiunta, cfr. ancora García Aguilar (1993: 22-23), dove il colombiano collega più esplicitamente Maqroll alla sua personale visione della disperanza, già illustrata nel 1965 in una conferenza presso la Casa del Lago di Città del Messico (UNAM, Università Nazionale Autonoma del Messico).

<sup>16</sup> Le ambientazioni stesse, ora più e ora meno tratteggiate, riflettono il dinamismo di Corto: a riguardo si veda Eco (1998: 99-104). Altrettanto 'funzionali' i luoghi di Maqroll, che coerentemente alla sua indole sono involucri vuoti, anodini e poco definiti, spesso fatiscenti e abbandonati: cfr. Rodríguez Amaya (2000a: 317-324) e Bizzarri (2006: 17).

Il secondo proviene dall'albo *...E di altri Romei e di altre Giuliette* (1973). Dopo aver lasciato l'amico-nemico Cush nel mezzo di una battaglia, Corto confessa:

ho abbandonato Cush durante la lotta?... Eh sì, è vero, l'ho abbandonato... ma perché non avrei dovuto farlo? Per amicizia? Per lealtà... ma che dico... Io non devo giustificarmi davanti a nessuno, io... Mi sentite?... Sono scappato! Ho avuto paura di morire e sono scappato... e scapperò ogni volta che vorrò farlo... Andate tutti all'inferno!... Non sono un eroe, io... Io sono come gli altri... e ho il diritto di sbagliare come tutti, senza dover fare un esame di coscienza ogni volta. (Pratt, 2016a: 195)

Queste piccole parentesi riflessive non impediranno comunque a Corto di tornare al centro dell'azione sia in *Una ballata del mare salato*, sia in *...E di altri Romei e di altre Giuliette*.

È chiaro, però, che non si tratta di un eroe classico, “senza macchia e senza paura” (Remonato, 2015: 9), anche per un altro elemento che grava sull'“avventurosità” *tout court* delle sue vicende (pur senza mai arrivare a demolirla, come invece fa lo smarrimento esistenziale di Maqroll). L'ironia, condita da una buona dose di apparente cinismo, sta a Corto come la disperanza al Gabbriere: è la cifra fondamentale del suo carattere. Emerge bene in *Il segreto di Tristan Bantam* (1970), per esempio, quando Corto spiega a Steiner perché si è sentito in dovere di difenderlo: “A dire la verità non lo so... Forse sono il re degli imbecilli, l'ultimo rappresentante di una dinastia [...] che credeva [...] nell'eroismo” (Pratt, 2016b: 11). Ma pure in *Nonni e fiabe* (1971) Corto ‘giustifica’ il suo intervento con smaccato sarcasmo: “puoi chiamarmi Uno-che-non-riesce-mai-a-starsene-per-i-fatti-suoi... ecco, puoi proprio chiamarmi così” (Pratt, 2016c: 238). O ancora, si veda la battuta finale di *Burlesca e no tra Zuydcoote e Bray-Dunes* (1972), albo che si snoda fra spie, intrighi militari e magia: “Tu forse non l'hai ancora capito... ma io ero venuto in Francia per bere i vostri vini... e per fare un bel bagno, fa caldo, oggi” (Pratt, 2016d: 136). Di nuovo, questa attitudine non preclude a Corto di agire in tutte le circostanze del caso, facendo anche affiorare dell'idealismo dietro la scorza sorniona e solipsista<sup>17</sup>. L'ironia, piuttosto, è la sfumatura più visibile di una moderata decostruzione del canone avventuroso; il lato più scoperto di un disincanto appena accennato rispetto a Mutis, ma comunque nitido.

Un altro elemento frequente in Pratt, e che contribuisce alla messa in questione del genere di riferimento, è l'onirismo. Molti degli episodi vissuti da Corto accadono solo nella sua mente, o in uno spazio liminare con la realtà che rende difficile, se non impossibile, stabilire quale delle due dimensioni prevalga. Nel puro sogno rientra *Le elvetiche* (1987), parodia dell'immaginario cavalleresco-allegorico: a Montagnola, in Svizzera, Corto legge un libro e fantastica nottetempo sulla Rosa alchemica e sul Graal, per poi finire processato da un tribunale demoniaco e risvegliarsi come se nulla fosse. Più opachi, fra gli altri, *Sogno di un mattino di mezzo inverno* (1972), tra Shakespeare e il ciclo arturiano con la Prima guerra mondiale ancora sullo sfondo, *Favola di Venezia* (1977), omaggio alla città lagunare e al teatro, e *Mu* (1991), che riprende e chiude dopo anni il

<sup>17</sup> “[Pur] badando bene a farsi i propri interessi, Corto Maltese fa in modo che essi coincidano sempre con la parte del più debole” (Brunoro, 1984: 54).

*Leitmotiv* del continente scomparso e delle città leggendarie. Lungo tutti e tre questi albi si rimane sospesi nell'interregno di cui sopra, con un'ambiguità che non permette di distinguere le proiezioni di Corto dagli eventi 'concreti': coglie nel segno Giovanni Marchese (2006) quando ne sottolinea il superamento delle tradizionali prospettive avventurose "attraverso il sogno, la fantasia, l'immaginazione" (22). Vale a dire che non mancano fatti meravigliosi, snodi rocamboleschi e agenti sovranaturali, ma spesso l'insieme si sviluppa con il sentore più o meno implicito che, da un momento all'altro, Corto potrebbe ridestarsene. Non sempre succede; anzi, complessivamente occorre di rado, ed è appunto più probabile che si mantenga un alone di incertezza. Il mero dubbio, però, getta un'ulteriore, lieve patina di disinganno sulla possibilità di una vera epopea moderna: come se questa non fosse concepibile nemmeno nella realtà del fumetto, ma soltanto nella più assoluta fantasia.

Le parentesi oniriche contraddistinguono pure diversi romanzi del ciclo di Maqroll, portando all'ennesima "rottura" del pragmatismo tipico dell'eroe [d'avventura]" (Bizzarri, 2006: 146). Notevoli quelle di *La Nieve del Almirante*, anche se si potrebbero citare altri casi di interesse da *Ilona llega con la lluvia*, *Un bel morir* e *Amirbar*. In *La Nieve del Almirante* capita che Maqroll prenda più iniziative –e ben più importanti– nel sogno, piuttosto che nel suo viaggio fisico sul fiume Xurandó. Il Gabbriere immagina di incontrare Napoleone dopo Waterloo e di cambiarne il destino: non più Sant'Elena ma, dietro suo consiglio, l'America del Sud. Tuttavia, un'imprudenza di Maqroll fa sì che Napoleone gli rinneghi la fiducia, ordinandone addirittura l'incarcerazione. Come il Gabbriere concluderà in seguito, tirando le fila di questa e delle altre proiezioni,

han comenzado a develarse las posibles claves de esas visitaciones que tuve durante la siesta de ayer. Son mis viejos demonios, los fantasmas ya rancios que, con diversos ropajes, con distinto lenguaje, con nueva malicia escénica, suelen presentarse para recordarme las constantes que tejen mi destino: el vivir en un tiempo por completo extraño a mis intereses y a mis gustos, la familiaridad con el irse muriendo como oficio esencial de cada día, [...] un continuo desplazarme hacia el pasado, procurando el momento y el lugar adecuados en donde hubiera cobrado sentido mi vida. (Mutis, 2002f: 51)

Non solo quindi l'onirismo interrompe il flusso già scarno di eventi, ma a sua volta conduce alla disperanza: il fallimento irrimediabile è l'amaro punto di continuità tra veglia e immaginazione.

Esiste un'altra convergenza tra Maqroll e Corto parzialmente legata al paradigma dell'inerzia. Entrambi sono sì uomini di mare, ma vi hanno un rapporto in ordine quasi nullo, Maqroll, e superficiale, Corto. Fra poesia e prosa sul Gabbriere, questo fa capolino soltanto due volte con una qualche funzione: in *Ilona llega con la lluvia* è lo scenario della drammatica vicenda dell'Hansa Stern e del capitano Wito, che però occupa una frazione del romanzo, mentre in "Jamil" (*Tríptico de mar y tierra*, 1993) fa da sfondo al rapporto tra Maqroll e il figlio di Abdul, con le battute di pesca nel placido porto di Pollensa. Per il resto, quando vi si allude, il mare rappresenta un ricordo da quel passato remoto in cui Maqroll era davvero un gabbriere, "muy joven, [en] los pesqueros" (Mutis, 2002e:

737)<sup>18</sup>. Ma sono piccoli squarci sul personaggio che subito si richiudono. Come osservato da Rodríguez Amaya (2000b), “[el] ámbito marítimo [...] no juega casi ningún papel en las intenciones [...] y en los resultados de la obra” (45-46); senza contare che Maqroll, in sé e per sé, non presenta nessun tratto immediatamente riconducibile alla figura del marinaio, e che “[singular] aparece [...] el hecho de que un gaviero que avizora y anuncia, [...] de quien depende la nave y la orienta, [...] sea, de modo paradójico, un hombre destinado a perderse continuamente [y con] infinita facilidad” (33).

Oceani e mari abbondano negli albi di Pratt. Dal Pacifico di *Una ballata del mare salato* –trasposizione romanzesca compresa, ovviamente– al mar dei Caraibi della suite sudamericana, dalle acque al largo di Tintagel in *Sogno di un mattino di mezzo inverno* a quelle della misteriosa isola in *Mu*: anche se quasi sempre sono soltanto cornici di passaggio, non è difficile vedere Corto che li solca su un’imbarcazione. Eppure, globalmente prevalgono le storie di terra. Un indice incompleto: nell’intero ciclo etiopico (1972-1973), così come in *Concerto in O’ minore per arpa e nitroglicerina* (1972), *Côtes de nuit e rose di Piccardia* (1972), *Corte Sconta detta Arcana* (1977), *Favola di Venezia* e *Le elvetiche*, il mare è assente o ha un peso del tutto irrisorio. Perciò non solo il suo ruolo risulta spesso marginale, fungendo da semplice tramite fra un episodio e l’altro, ma non è nemmeno preponderante a livello quantitativo. Che il marinaio di Pratt interagisca poco con questo elemento, nel concreto, diventa palese se si contano le vignette in cui impugna un timone: una per tutti i volumi menzionati nel paragrafo, e per di più si tratta forse di una fantasia. È lo snodo di *Sogno di un mattino di mezzo inverno* dove Corto fa schiantare un rimorchiatore contro un sommergibile tedesco (fig. 2). Pratt, dunque, non mette “in primo piano la rappresentazione della dura vita di mare”, e piuttosto lo rende un “fondale onirico, [uno] scenario di ascendenza letteraria che rimane in secondo piano” (Marchese, 2006: 22). Da notare che lo stesso, identico rilievo vale per Mutis con il suo Gabbiera.



<sup>18</sup> Si veda pure, in “Cocora” (*Caravansary*, 1981): “yo que soy hombre de mar, para quien los puertos apenas fueron transitorio pretexto de amores efímeros y riñas de burdel, yo que siento todavía en mis huesos el mecerse de la gavia a cuyo extremo más alto subía para mirar el horizonte y anunciar las tormentas, las costas a la vista, las manadas de ballenas y los cardúmenes vertiginosos” (Mutis, 2002f: 97).

Fig. 2. Da *Sogno di un mattino di mezzo inverno* (© 1972 Cong S.A., Svizzera –originale in b/n, qui da un'edizione a colori)

Per concludere su questa e sulle precedenti somiglianze fra Maqroll e Corto, si può citare il nome di un altro marinaio che, trovandosi lontano dal mare, non vi intrattiene di fatto alcuna relazione; che più in generale è il protagonista di una trama dalle promesse 'epiche' non mantenute, perché quasi niente accade: di nuovo, il Marlow di *Heart of Darkness*. Tzvetan Todorov (1995) ha descritto in maniera brillante soprattutto l'ultimo aspetto, rimarcando che

[*Heart of Darkness*] somiglia superficialmente a un racconto d'avventura. [Ma] il pericolo proviene da dentro, le avventure si svolgono nell'animo dell'esploratore, non già nelle situazioni [.. Marlow] viene condannato all'inazione dal naufragio del battello a vapore [...]. Trascorrono lunghi mesi, durante i quali la sola azione di Marlow è quella di attendere l'invio dei bulloni mancanti. Non accade nulla; e, quando accade qualcosa, il racconto omette di parlargliene. (171)<sup>19</sup>

Senza ancora arrivare a Kurtz, di cui ci occuperemo nella terza parte, si ricordi la premessa del narratore extradiegetico –e cioè, di 'primo livello'– al racconto di Marlow: l'anonimo compagno marinaio avverte, con sarcasmo, che presumibilmente si rivelerà un'altra delle sue "inconclusive experiences" (Conrad, 2008: 14). Oppure si pensi a quando, quasi al termine del viaggio sul fiume Congo (e non per mare), l'imbarcazione viene attaccata dagli indigeni fedeli a Kurtz. È l'unica scena concitata in *Heart of Darkness*, che per il resto si configura come una lunga riflessione di Marlow sul contesto, sui suoi incontri surreali, sulle aspettative riposte in Kurtz e successivamente frustrate. Il timoniere finisce ucciso nello scontro, ma Marlow ridimensiona la circostanza a evento da poco:

What we afterwards alluded to as an attack was really an attempt at repulse. The action was very far from being aggressive –it was not even defensive, in the usual sense: it was undertaken under the stress of desperation, and in its essence was purely protective. (136)

L'influenza di Conrad, specie su Maqroll, appare già ragguardevole fra il carattere meditabondo di Marlow, la passività delle sue 'imprese' e il fallimento dei suoi obiettivi<sup>20</sup>.

Prima di passare a un'analisi più specifica di *Teste e funghi* e *La Nieve del Almirante*, si può cogliere un'ennesima coincidenza tra Maqroll e Corto che, per quanto in sé poco pertinente al paradigma dell'avventura degradata, merita comunque un rapido cenno: l'avversione per le autorità. Sono diverse le occasioni in cui il Gabbiero incrocia dei soldati, venendone ostacolato o minacciato. Ad esempio, inizialmente il Maggiore di *La Nieve del Almirante* ammonisce Maqroll così: "usted –me señaló con el dedo como si fuera un recluta– haga su trabajo y lárguese después de aquí. No tenemos nada contra los extranjeros, pero entre menos vengan, mejor. [...] Lo quiero ver bajando el Xurandó

<sup>19</sup> Complementare White (1993: 172).

<sup>20</sup> "A mí lo que más me interesa de Conrad [...] es la noción de *destino*, con la cual comulgo completamente. Esta implacable acción del destino sobre los seres, la inutilidad de tomar decisiones" (Sefamí, 1993: 135).

lo más pronto posible, eso es todo” (Mutis, 2002f: 40). La considerazione più chiara sul mondo militare arriva da *Amirbar*, quando il Gabbiere sentenza: “Los militares y yo no nos entendemos muy bien, no hablamos el mismo idioma [...]. Los civiles somos para ellos lo que los ingenieros llaman una cantidad desdeñable” (Mutis, 2002a: 437). Nel romanzo *Una ballata del mare salato* Corto esprime giudizi affini: “[All’ufficiale Frazer] si leggeva in faccia che aveva un odio particolare per la gente libera, senza troppi schemi... Tutti uguali quelli inquadri” (Pratt, 1995: 197-198). E nell’albo *Nonni e fiabe* riceve un avvertimento molto vicino a quello del Maggiore: “lei Corto Maltese, farà bene ad andarsene. Noi diamo un solo avviso... addio!” (Pratt, 2016c: 245). Nel mondo di Corto, però, questo motivo non è usuale, e inoltre non costituisce né un effettivo impedimento, né un pericolo così temibile. È nella saga di Maqroll che le autorità contrastano i progetti del protagonista, a volte in modo determinante per la sua inerzia: lo vedremo a breve proprio in *La Nieve del Almirante*.

Infine, qualche nota sugli interessanti parallelismi proposti da Pratt, nel dialogo a Saint-Malo, fra Abdul/Cush e Ilona/Bocca Dorata<sup>21</sup>. Come riferito nel capitolo introduttivo, Pratt sembra conoscere l’opera di Mutis almeno a grandi linee. Il confronto tra Abdul e Cush, infatti, non risulta completamente peregrino: entrambi sono amici e ‘spalle’ dei due marinai, ed entrambi professano la religione islamica. Ma i punti di contatto terminano qui. Abdul è un armatore e faccendiere libanese, Cush un guerriero etiope; il primo dimostra un’adesione all’Islam più ideologica e fatalista che di stretta fede, mentre il secondo è devotissimo al Corano; questi ha un atteggiamento contraddittorio verso Corto, a tratti di aperta sfida, quando invece Abdul è come un fratello per Maqroll. Ancora meno solido il paragone fra Ilona e Bocca Dorata, forse nel segno –non detto, ma ipotizzabile tra le righe– del sovrannaturale, piuttosto che nuovamente del mero aiuto ai protagonisti. Non è da escludere che nel frangente Pratt confonda Ilona con Larissa, la sua nemesi in *Ilona llega con la lluvia*. Personaggio ambiguo e alienato, Larissa afferma di avere rapporti con due spettri: un’irruzione del fantastico che allora troverebbe vaghe attinenze con la magia di Bocca Dorata, sorta di sacerdotessa vudù.

#### UN CASO ESEMPLARE: L’IMPOSSIBILE EL DORADO

Nel 1596 Walter Raleigh scrive di aver

appreso da fonte sicura, ossia da quegli spagnoli che hanno visto Manoa, la città imperiale della Guiana che chiamano El Dorado, che essa supera in magnificenza, in tesori, e per l’ottima posizione ogni altra città del mondo, o per lo meno di quel tanto di mondo che è noto alla nazione spagnola: essa sorge su di un lago di acqua salata che è lungo duecento leghe, come il Mar Caspio. (cit. in Eco, 2013: 176)

È una delle prime e più celebri testimonianze su questo paradiso terrestre già cercato intorno a metà ‘500, senza successo, da *conquistadores* come Jiménez de Quesada,

<sup>21</sup> Cfr. ancora <https://www.etonnants-voyageurs.com/Maqroll-le-Gabier-et-Corto-Maltese.html>, minuto 13.45.

de Belalcázar e de Orellana. Tra meraviglia aurifera e idillio sociale, il leggendario Eden dorato assieme alla Città dei Cesari e alle sette di Cibola, più o meno complementari e a volte intersecanti— attraversa i secoli fino all'epoca contemporanea: letteratura, filosofia, cinema e videogiochi hanno reinterpretato con generosità quello che, dopo Atlantide, è quasi sicuramente il mito più noto di sempre nel mondo occidentale. Come messo in luce da storiografi e antropologi, l'invenzione deriva con ogni probabilità da un rituale *muisca* (Colombia) frainteso e ingigantito, oppure da dicerie altrettanto fantasiose sul popolo *omagua* (Brasile/Perù)<sup>22</sup>. In qualsiasi caso, nella sua costruzione narrativa El Dorado ha assunto una miriade di significati diversi, con l'unica costante del sogno a occhi aperti e dell'utopia.

A suo modo, anche Pratt riprende Manoa-El Dorado in tre albi brevi: il primo è *Teste e funghi*, seguito da *Nonni e fiabe* (1971) e *L'angelo della finestra d'oriente* (1971). Tuttavia, al contrario di Mu e Atlantide, la cui presenza e 'mitologia' risultano relativamente definite nell'universo di Corto, El Dorado è solo una cornice o poco più. Per esempio, in *Nonni e fiabe* le sue ricerche accompagnano quelle di un ragazzino cresciuto tra gli *indios*. Con la consueta ironia Corto, che trova sì il giovane ma, in compenso, nemmeno una traccia del fantomatico sito, concluderà osservando: "El Dorado è una bella favola [...] ed oggi è una bella giornata, senza mosche" (Pratt, 2016c: 246). Ancora più chiara la sua funzione di pretesto in *L'angelo della finestra d'oriente*, dove una mappa delle città di Cibola —El Dorado compresa— avvia un rocambolesco intreccio ambientato a Venezia, sullo sfondo della Prima guerra mondiale. A El Dorado non si farà più cenno dopo *L'angelo della finestra d'oriente*, confermando il suo ruolo marginale nella cartografia dell'immaginario di Corto.

In *Teste e funghi* 'compare' sotto forma di una presunta torre cilindrica nella regione amazzonica: forse un suo avamposto, di certo un elemento sorprendente perché non rinvia ad alcuna popolazione locale nota. Per questo diventa oggetto del desiderio di Corto e di altri personaggi. Così ne parla Levi Colombia, l'antiquario che gli proporrà una ricognizione sulla base di un documento in suo possesso:

Ma ho qui il giornale dell'esploratore inglese, Eliah Corbett, che, come sai, cercava il mitico El Dorado seguendo l'itinerario di Orellana [...]. Ti leggo: "15 dicembre 1910. [...] Ormai le nostre guide non torneranno più... Si sono spaventate nel vedere questa specie di torre cilindrica in mezzo alla giungla. Ma come potrei biasimarli [?] Non ho mai visto in America una simile costruzione cilindrica. Soltanto in Mesopotamia ne ho viste di questa forma. Ma qui nella giungla amazzonica, è un fatto incredibile". (Pratt, 2016e: 139)

È una delle pochissime testimonianze sull'edificio nell'intero albo, e la sola forse attendibile: Pratt dosa e centellina le informazioni a riguardo, ricorrendo anche a *tópoi* avventurosi come la spedizione perduta e il diario ritrovato. Insomma, le modalità del racconto concorrono ad alimentare un certo climax di mistero, in primis sull'effettiva realtà della meta.

<sup>22</sup> Per una rassegna genetica sulla leggenda, cfr. Slater (2002: 25-40).

Incalzato dall'amico Steiner, Corto –che soffre di amnesia– accetta di mettersi sui passi di Corbett e di Pierre La Reine, compagno di viaggio dell'inglese e ucciso da una tribù *jibaro* (o *shuar*). Dopo un salto temporale di qualche giorno, Corto e Steiner navigano a bordo di un battello sul fiume Pastaza, in Ecuador. Qui incontrano La Reine, apparentemente redivivo: Corto lo convince a scortarli alla torre. Come un miraggio, i tre riusciranno a vederla dalla distanza (fig. 3) prima di venire attaccati a loro volta dagli *jibaros*. Nel tentativo di difendersi dagli aggressori, Corto sale sulla cima; ma la scena si fa concitata e lo sfondo quasi irricognoscibile, se non fosse per la piattaforma di roccia con le scale e quella sorta di pozzo al centro (fig. 4)<sup>23</sup>. Il nostro si lancia poi nel vuoto, mossa disperata per scappare agli *jibaros* che non va a buon fine. Perciò la vignetta con l'avvistamento da lontano rimane unica: l'agognato traguardo non ritornerà né in quest'albo, né in futuro. La prospettiva si sposta sulla prigionia di Maltese, Steiner e La Reine tra gli *jibaros*. Questi viene pugnalato a morte e, proprio quando Corto sta per subire lo stesso destino, Steiner si sveglia. Era tutto un delirio provocato dai funghi che Steiner aveva ingerito, assieme a Corto, per fargli recuperare la memoria: quel che avviene dal Pastaza in poi è una fantasia, torre inclusa. Nell'ultima tavola Maltese, ormai rinsavito, riprende il discorso su El Dorado e sul suo ipotetico avamposto. Tra serio e faceto, risponde a Steiner: “Ma certo che ci credo!... Ma voglio che nessuno lo sappia. Un giorno andremo in cerca per conto nostro, senza soci” (Pratt, 2016e: 158).



Fig. 3. La vignetta di *Teste e funghi* con l'unica prospettiva d'insieme sulla torre (© 1970 Cong S.A., Svizzera)

<sup>23</sup> Aspetto che, a proposito di inter-transmedialità, cambia nell'adattamento animato RAI (2002, Ellipse Animation/RAI Fiction/Pomalur), dove si mostra molto più esplicitamente la fuga di Corto sulla sommità della torre.



Fig. 4. La lotta sulla cima della torre (*Teste e funghi* © 1970 Cong S.A., Svizzera)

Ricapitoliamo il processo di decostruzione dell'avventura. Prima la possibilità di una scoperta sensazionale, con la sua promessa di azione e di allettanti peripezie (ma sempre lontano dal mare, che qui manca). Poi la visione improvvisa e fugace di un 'tesoro', la torre, che subito svanisce come un sogno; di secondo grado oltretutto, perché la vicenda ha luogo soltanto nella mente di Steiner. Infine, l'ironia di Corto che assottiglia il margine tra realtà e immaginazione, già labile di per sé. Esiste davvero la struttura cilindrica nella foresta amazzonica? In tal caso, può ricondursi a El Dorado? Cosa nasconde? Non è dato saperlo e, a giudicare dalla sorniona *nonchalance* di Corto, neanche importa. Ha ragione Gloria Bianchetti (2006) quando afferma che, in generale, "a [Corto] sembra quasi che il tesoro [...] non interessi affatto, se non come pretesto per vivere un'avventura" (48). In *Teste e funghi*, però, il passo è ulteriore: neppure questa viene più contemplata, ridotta com'è a pura illusione.

La narrativa sudamericana del '900 ha spesso rielaborato il mito dei *conquistadores* in chiave figurata, obliqua. Nella panoramica di Charlotte Rogers, *Mourning El Dorado* (2019), che include opere di Alejo Carpentier, Vargas Llosa e Wilson Harris, figura anche *La Nieve del Almirante*. L'assurda Manoa di Mutis è rappresentata dalle segherie sul Xurandó, meta del viaggio  *río arriba* di Maqroll. Anzitutto, l'eco si deve alle vaghe opportunità di profitto che rendono questo complesso il motore del romanzo:

nos contó la historia de la madera que se podía comprar en un aserradero situado en el límite de la selva y que, bajando el Xurandó, podía venderse a un precio mucho más alto en los puestos militares que estaban ahora instalando a orillas del gran río. [Bajé] a la selva, siempre con la sospecha de que había algo incierto en toda esta empresa. (Mutis, 2002f: 26)

A suo modo si tratta di un tesoro, per quanto di nuovo degradato e privo di *epos*. Osservata dal fiume, la prima segheria si rivela per il Gabbriere "inconcepibile" e

“intolerable” all’interno della selva, innaturale nel suo scheletro “de aluminio y cristal que flota” come nell’aria, con tanto di un emblematico “tono dorado” (dettaglio ribadito da “halo dorado”, 83 e 87). È questo particolare a rendere per Rogers inequivocabile il richiamo alla città leggendaria (2019: 198-199)<sup>24</sup>.

Se in *Teste e funghi* El Dorado è un espediente e, al contempo, un miraggio all’interno di un delirio, qui si fa molto più radicalmente esperienza del vuoto, dell’incomprensibile, dell’Altro. Con assoluta parsimonia e opacità di informazioni, l’intreccio di *La Nieve del Almirante* getta prima dei dubbi sull’esistenza stessa delle segherie, poi sulla loro funzione; e gli ultimi non verranno risolti nemmeno nelle pagine conclusive. Giustamente Bizzarri segnala

una fitta rete di allusioni ambigue che, fin dall’inizio, tendono a ovattare [la meta] in una vera e propria nebulosa discorsiva [...]. Già nelle prime pagine del suo diario, Maqroll è costretto a registrare una scomoda perplessità circa la reale esistenza dei fantomatici *aserraderos*, intorno ai quali i suoi compagni di viaggio sembrano imbastire una specie di congiura del silenzio, non volendo – o non potendo – soddisfare in anticipo la curiosità dell’eroe. Se tale strategia, fino ad un certo punto, non fa che intensificare l’ansia della scoperta, creando, parallelamente, un climax di suspense nell’orizzonte di lettura, l’abuso [...] del topos finirà col minare la pazienza del viaggiatore, destinato a perdere ogni interesse per un raggiungimento impossibile, già nelle premesse. [...] È inoltre sintomatico che il macchinista si preoccupi di affermare la reale esistenza delle segherie [:] è tanto forte la situazione di dubbio ed incertezza che assedia [la] meta che il testo si affanna a produrre rassicurazioni generiche e disarmanti in proposito. (2006: 175-176)

Già l’inizio del viaggio offre un responso sinistro alle richieste di chiarimento del Gabbriere: “La palabra factoría produce la hilaridad de la tripulación, lo cual no me hace gracia y me deja en el desamparo de una vaga duda” (Mutis, 2002f: 22). Immagine reiterata dal dialogo con Ivar (“Dice que viaja también hasta el aserradero. Cuando lo llamé factoría, se lanzó a una confusa explicación sobre en qué consistían las instalaciones”, 28), da quello con il meccanico dell’imbarcazione (“Le pregunto por los aserraderos. Me informa que, en efecto, existen [...]. Me mira con [...] extrañeza y fastidio”, 63) e da altri ancora. L’insieme suggerirebbe che solo Maqroll non sappia a cosa servano le segherie, e che invece tutti i comprimari ne siano in qualche maniera consapevoli, chi più e chi meno. Il problema è che non arrivano mai spiegazioni nitide: Maqroll riceve soltanto commenti criptici, come sopra, o risposte ancora più reticenti. Sull’impresa del Gabbriere aleggia, soffiata da chi gli sta intorno, un’aria di perplessità e irrisione. Basti pensare al Maggiore dell’esercito che “tutto sa e tutto conosce” (Bizzarri, 2006: 170), e che però durante il primo colloquio con Maqroll si limita al pleonaso: “Respecto al aserradero. Bueno. Ya verá usted por sí mismo” (Mutis, 2002f: 40).

Perfino quando vi si trova davanti e ha occasione di parlare a un soldato semplice, chiedendogli un incontro con gli ingegneri, il segreto resta intatto. Replica il militare: “Aquí hace mucho que no hay ningún ingeniero. Sólo hay tropa y dos suboficiales. Tenemos instrucciones de no hablar con nadie. Es inútil que insista” (88). Maqroll è costretto a fare marcia indietro senza potervi accedere, e così la grottesca apparizione

<sup>24</sup> Cfr. anche Camacho Delgado (2007: 23-24).

nella selva, in lontananza, rimane l'unica vera immagine della struttura. Una coincidenza interessante con la torre di *Teste e funghi*, inquadrata dalla distanza in una vignetta sola (fig. 3) e poi, di fatto, messa da parte: addirittura, un elemento nella descrizione della segheria, ossia l'edificio che "flota" (87) nell'aria perché, visto dal fiume, sovrasta la foresta, può trasparire tale e quale alla resa grafica del disegno di Pratt.

Qualche preziosa, ma pur sempre scarna informazione sul fabbricato si ricava dal Maggiore, quando questo *deus ex machina* interrompe il viaggio di ritorno di Maqroll e lo trasporta con l'idrovolante – salvandogli la vita, come si scoprirà – sulle propaggini della Cordigliera:

Esas instalaciones van a revertir al Gobierno dentro de tres años. Alguien, muy arriba, está interesado en ellas. Debe ser un personaje muy influyente porque consiguió que sean custodiadas y mantenidas por la Infantería de Marina. Están, en efecto, intactas. Nunca se pudieron poner en marcha porque donde se encuentra la madera –y señaló hacia las estribaciones de la sierra– hay gente levantada en armas. ¿Quién la sostiene? No es preciso romperse la cabeza para adivinarlo. Cuando llegue la fecha de la reversión y se entreguen los aserraderos al Gobierno, es muy posible que la guerrilla desaparezca como por ensalmo. ¿Me entendió? Es muy sencillo. (90-91)

In realtà, a discapito della battuta in chiusura, la situazione delineata dal Maggiore è tutt'altro che semplice. Nessun indizio, per esempio, su chi sia il "personaje muy influyente" che "está interesado en ellas", né sul motivo per cui debbano passare proprio tre anni prima che il governo revochi la 'minaccia' della guerriglia. E ancora, sorge il sospetto che il Maggiore non sia pienamente attendibile sull'interruzione delle attività nel sito. Infatti, l'impianto continua a essere illuminato dalla medesima turbina che, si presume, darebbe corrente ai macchinari in un regime di normalità (ammesso e non concesso che questi siano spenti per davvero): "De repente, un fuerte chasquido anunció el arranque de una turbina. Todo el conjunto se iluminó con una luz parecida a la de los tubos de neón, pero mucho más tenue y difusa" (87).

Nonostante l'acuta indagine di Rogers, che individua alcuni riferimenti reali da cui Mutis potrebbe aver preso spunto per le segherie (2019: 201-207), è senza dubbio l'ineffabilità a prevalere nella loro presenza narrativa e scenica. Come al termine di *Teste e funghi*, il lettore resta con diverse domande irrisolte sulla costruzione. Le prime, più banali e sintomatiche: cosa sia effettivamente, cosa succeda al suo interno da giustificare tanto riserbo. In sostanza, come già preventivato da Maqroll con un nuovo richiamo a El Dorado, tutto rimarrà un "espejismo edificado con restos de rumores [sobre] vagas maravillas de riquezas" (Mutis, 2002f: 82). Una chimera, dunque, al punto che neppure dopo l'apparizione il testo smette di giocare con l'esistenza delle segherie, su cui grava una "impresión de irrealidad, de [...] pesadilla" (87).

Non sarà inutile schematizzare le convergenze tra *Teste e funghi* e *La Nieve del Almirante*: un viaggio –almeno in parte– per fiume, e attraverso la foresta, ha come destinazione un luogo misterioso che rievoca El Dorado; un sito il cui enigma, accuratamente alimentato e poi frustrato, non si schiude neanche con l'ultima pagina. La lettura che si vuole offrire della torre di *Teste e funghi* e del complesso di *La Nieve del Almirante* è che entrambi gli oggetti stiano ai rispettivi intrecci come Kurtz a quello di

*Heart of Darkness*. Vale a dire che ‘funzionano’ in modo analogo, con tanto di premesse e di conclusioni simili. Si veda sempre Todorov:

Kurtz è proprio il centro del racconto e la sua conoscenza la forza motrice dell'intreccio. [I racconti di lui in absentia] fanno tutti desiderare la conoscenza di Kurtz, nascono essi da ammirazione o da timore; ma non ci fanno sapere molto oltre al fatto che c'è qualcosa da sapere. [...] Kurtz appare, infine; tuttavia non se ne sa granché. [Non] lo si vede d'altronde che di lontano e di sfuggita. Allorché infine ci si trova in sua presenza, Kurtz è ridotto a pura voce: a delle parole [...] altrettanto soggette a interpretazione [. Ben] presto un “velo” si abbatte sul suo volto, rendendolo impenetrabile. La morte non cambia pressoché nulla, tanto la conoscenza si era dimostrata impossibile, lui vivente [.] Non solo [...] il processo di conoscenza di Kurtz satura il racconto di Marlow; tale conoscenza è anche impossibile: [...] ignoriamo il suo segreto. [...] Kurtz è il cuore della tenebra, ma tale cuore è vuoto. [E così quell'orrore] assoluto di cui non conosceremo mai l'oggetto. [...] Che la conoscenza sia impossibile, che il cuore della tenebra sia esso stesso tenebroso, il testo tutto ce lo dice. (1995: 179-183)

Ricordando a margine che pure in *Heart of Darkness* compare un'eco fugace di El Dorado<sup>25</sup>, anche Kurtz rappresenta un ‘tesoro’. Questo abile trafficante di avorio, che perde il senno, si mette a razzare brutalmente i villaggi sul fiume Congo e finisce adorato dalle tribù locali, viene anzitutto presentato come “a very remarkable person” (52). Le strane testimonianze –alla lettera, “strange rumours” (98)– sul suo conto affascinano Marlow: un ruolo di rilievo nella Compagnia, una voce profonda quanto magnetica, un eloquio suadente e la generale aura di mistero lo rendono un'ossessione. Ma, come osservato da Todorov, le tenebre intorno a Kurtz non si diradano nemmeno quando Marlow vi si trova al cospetto. Non mancano le descrizioni fisiche: sappiamo che Kurtz è altissimo, calvo, pallido e smagrito da una qualche infermità. Nessuna informazione specifica, invece, su cosa abbia causato il suo squilibrio, sulle terribili violenze nei dintorni del Congo, sugli “unspeakable rites” (158) cui ha presieduto, su quali verità trasmetta nei suoi ‘sermoni’ ipnotici, su cosa racchiuda quell'iconico “horror” (222) che ne compendia la storia. Riassumendo i suoi dialoghi con Kurtz, Marlow confessa:

I've been telling you what we said –repeating the phrases we pronounced– but what's the good? They were common everyday words –the familiar, vague sounds exchanged on every waking day of life. But what of that? They had behind them, to my mind, the terrific suggestiveness of words heard in dreams, of phrases spoken in nightmares. [...] I saw the inconceivable mystery of a soul. (212)

Analogamente a El Dorado nella leggenda e a Kurtz in *Heart of Darkness*, anche la torre di *Teste e funghi* e le segherie di *La Nieve del Almirante* sono spazi ermeneutici vuoti, impossibili da riempire. Abbiamo visto che la prima si rivela un'illusione, un miraggio tanto a livello grafico –la vignetta con l'inquadratura da lontano (fig. 3)– quanto fattuale: Corto scala l'edificio ma non lo esplora, ne rimane all'esterno; e pur sempre all'interno di un delirio, il sogno a occhi aperti di Steiner. La prospettiva sulla costruzione da lunga distanza corrisponde poi, in tutto e per tutto, a un commento che Todorov (1995) fa

<sup>25</sup> È la “Eldorado Exploring Expedition”, compagine di avventurieri senza scrupoli (Conrad, 2008: 92).

sull'inaccessibilità di Kurtz: “[Non] lo si vede d'altronde che di lontano e di sfuggita” (180).

È Mutis, però, che reinterpreta *Heart of Darkness* nella forma più nitida. Già alcuni fra i primi recensori di *La Nieve del Almirante* segnalavano, non senza superficialità e malizia, che il romanzo ricorda Conrad trasposto nella foresta amazzonica<sup>26</sup>. Al di là di queste banalizzazioni, le costanti sono inequivocabili: una struttura del racconto su più livelli, un viaggio per fiume che è anche figurato, una selva che nasconde – o almeno, che sembra nascondere – dei segreti, un traguardo vano. E se Mutis esaspera l'inconoscibilità della meta, che in *La Nieve del Almirante* è qualcosa di ancora più ‘altro’ del medesimo Kurtz (Bizzarri, 2006: 174-175), spiccano comunque le affinità tra il brano di Conrad riportato sopra, in cui Marlow ammette che le sue parole possono poco di fronte all'enigma, e l'ultima considerazione di Maqroll sulle segherie: “La verdad resulta imposible de transmitir” (Mutis, 2002f: 87-88).

Queste, oltretutto, non costituiscono l'unico oggetto indecifrabile nella saga narrativa di Maqroll. Si pensi alla Larissa di *Ilona llega con la lluvia*, vera e propria irruzione fantastica e forse sovranaturale nell'universo del Gabbie: esistono i due fantasmi con cui avrebbe un rapporto affettivo? Oppure sono frutto di psicosi? Sulla scia del celebre *The Turn of The Screw* (H. James, 1898), Mutis lascia in sospeso la questione, propendendo per la follia in maniera tanto implicita che sarebbe una forzatura sciogliere il dilemma in un senso o nell'altro. Si pensi anche alla macchina nelle miniere di “Cocora” che, a metà fra i mostri letteralmente indescrivibili di H. P. Lovecraft e le installazioni di Marchel Duchamp<sup>27</sup>, è una “representación absoluta de la nada” (Mutis, 2002f: 99). Analoga opacità aleggia sul seguito ideale di “Cocora”, *Amirbar*: Maqroll va alla ricerca di oro ‘maledetto’, nascosto in uno scenario inquietante, allucinato e di febbre aurea, ma soprattutto esistenziale. Come sempre, pure queste ricchezze gli sfuggiranno dalle mani.

Sia per Mutis, sia per Pratt, l'insieme contribuisce a un'ulteriore degradazione del canone avventuroso. Nessun tesoro da questi El Dorado, nessuna ricompensa e nemmeno una “exposure to new [...] knowledge” (D'Ammassa, 2009: VII): l'esperienza, se anche avviene, non porta e non lascia nulla. Corto la rinvia a un futuro imprecisato, che mai si darà. Mentre Maqroll, di fatto, conclude il suo diario in *La Nieve del Almirante* con un epitaffio al genere rielaborato, parodiato e decostruito per l'intero intreccio: “Conocí la selva. Nada tuve que ver con ella, nada llevo. [Espero] olvidar lo más pronto posible” (Mutis, 2002f: 93).

## CONCLUSIONE E PROSPETTIVE ULTERIORI

<sup>26</sup> Emblematica Mercedes Carranza (1993) che, sulla rivista di Bogotá *Credencial*, definisce *La Nieve del Almirante* un insieme di “[apuntes] de Joseph Conrad para una novela, traducidos por Álvaro Mutis”. In García Aguilar (1993: 23-25), il colombiano prende le distanze da questa sovrapposizione totale con Conrad, ammettendo la sua influenza ma in chiave molto meno sistematica e puntuale di quanto ipotizzato da certa critica. Cfr. anche l'intervista di Sefamí (1993: 135-137).

<sup>27</sup> Sulla suggestione di Duchamp si veda Rodríguez Amaya (2000a: 124). Più in generale sulla macchina, cfr. Bizzarri (2006: 171).

Con questo articolo non si sono offerte letture pienamente innovative né di *La Nieve del Almirante*, né dell’influenza di Conrad sul romanzo. La bibliografia su cui si appoggia mostra che prospettive simili, o comunque complementari, ricorrono dalla sua uscita fino alla critica contemporanea su Mutis: l’inazione, l’assenza del mare, l’onorismo, l’indecifrabilità di luoghi e personaggi e l’‘ombra’ di Conrad sono tutti aspetti già messi in luce da vari studi, alcuni dei quali qui citati<sup>28</sup>. Si confida, però, di averne evidenziato dettagli e sfumature almeno in parte originali proprio grazie alla ‘triangolazione’, questa sì inedita, fra Mutis, Pratt e Conrad, con l’ultimo come grande modello per i primi due. D’altro canto, la rete di analogie tra Maqroll e Corto, benché quasi certamente non riconducibile a una filiazione diretta (se non appunto condivisa e verticale, da Conrad, Melville, Stevenson e così via), è degna di interesse in sé e per sé: fra palesi convergenze tematiche e affinità narrative, il confronto può dimostrarsi solido, eterogeneo e, oltretutto, aperto a incursioni inter-transmediali.

Ritornando su Mutis, e per concludere, questo contributo rappresenta un ulteriore tassello nel vasto insieme di studi comparativi sull’opera del colombiano, in particolare su Maqroll. Difficilmente esauribile dato che, come si indicava nelle prime pagine, il personaggio e le sue imprese veicolano una serie straordinaria di suggestioni, echi e rimandi, l’intreccio in questione ammette senz’altro il confronto con forme espressive diverse dalla letteratura. In aggiunta al fumetto, e accennando alla ricezione di Maqroll, non si può ignorare la pellicola tratta da *Ilona llega con la lluvia*, omonima (S. Cabrera, 1996), né quella reinterpretazione musicale di alcune poesie sul Gabbie che è “Smisurata preghiera” (F. De André, *Anime salve*, 1996), così come il più recente album *Maqroll* (2021) di Federico Sirianni, cantautore che ha liberamente preso spunto dalla *Summa de Maqroll el Gaviero* e dalla saga narrativa (oltre che dallo stesso De André). Sono tutti ponti inediti, o quasi<sup>29</sup>, che attendono di arricchire la già generosa bibliografia critica su Mutis.

---

<sup>28</sup> In aggiunta, ma a titolo pur sempre parziale, si veda Verdugo Arellano (2007).

<sup>29</sup> Su *Ilona llega con la lluvia* e il suo adattamento cinematografico, l’unico studio ampio sembra essere Restom Pérez (2003: 235-264). Per quanto riguarda Mutis, De André e “Smisurata preghiera” come ‘pastiche maqrolliano’, l’omologo è Marrucci (2009). A oggi non sono noti saggi sull’album di Sirianni, *Maqroll*.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERNARDELLI, Andrea (2013): *Che cos'è l'intertestualità*, Roma: Carocci.
- BERTETTI, Paolo (2020): *Che cos'è la transmedialità*, Roma: Carocci.
- BIANCHETTI, Gloria (2006): *Voci del mare: Conrad, Melville, Pratt*, Verona: Ombre Corte.
- BIZZARRI, Gabriele (2006): *L'epica degradata di Álvaro Mutis*, Pisa: ETS.
- BRUNORO, Gianni (1984): *Corto come un romanzo. Illazioni su Corto Maltese, ultimo eroe romantico*, Bari: Dedalo.
- CAMACHO DELGADO, José Manuel (2007): "El discurso del fracaso en *La Nieve del Almirante* de Álvaro Mutis", *Arrabal*, V, pp. 16-25.
- CANFIELD, Martha (2018): "Álvaro Mutis: poesía onírica y sueños contados", in ORDÓÑEZ, Edward Javier (a cura di): *Maqroll y el imperio de la literatura: ensayos sobre la vida y obra de Álvaro Mutis*, II, Cali: Universidad Santiago de Cali, pp. 283-301.
- CONRAD, Joseph (2008): *Cuore di tenebra*, Milano: Mondadori.
- COTTO, Massimo (2020): *Decamerock. Ribellioni, amori, eccessi dal lato oscuro della musica*, Venezia: Marsilio.
- CRISTANTE, Stefano (2016): *Corto Maltese e la poetica dello straniero. L'atelier carismatico di Hugo Pratt*, Sesto San Giovanni: Mimesis.
- D'AMMASSA, Don (2009): *Encyclopedia of Adventure Fiction*, New York: Infobase.
- ECO, Umberto (1998): "Geografia imperfetta di Corto Maltese", in *Tra menzogna e ironia*, Milano: Bompiani, pp. 99-104.
- ECO, Umberto (2013): *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, Milano: Bompiani.
- GARCÍA AGUILAR, Eduardo (1993): *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis*, Bogotá: Tercer Mundo.
- GONZÁLEZ, Antonio Joaquín (2016): *Poesía visionaria y novela de aventuras. Sobre Álvaro Mutis*, Saragozza: Equipo Cayena.
- HERNÁNDEZ, Consuelo (1996): *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*, Caracas: Monte Ávila.
- MARCHESE, Giovanni (2006): *Leggere Hugo Pratt: l'autore di Corto Maltese tra fumetto e letteratura*, Latina: Tunué.
- MARRUCCI, Marina (2009): "Dalla carta alla voce. Fabrizio De André, la poetica del 'saccheggio' e il caso di 'Smisurata preghiera'", *Per leggere*, XVI, pp. 175-187.
- MERCEDES CARRANZA, María (1993): "La Nieve del Almirante", in MUTIS DURÁN, Santiago (a cura di): *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero. 1988-1993*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, p. 170.
- MUTIS, Álvaro (2002a): *Un bel morir*, in *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, Madrid: Alfaguara, pp. 217-330.
- MUTIS, Álvaro (2002b): *La última escala del Tramp Steamer*, in *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, Madrid: Alfaguara, pp. 331-400.
- MUTIS, Álvaro (2002c): *Abdul Bashur, soñador de navíos*, in *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, Madrid: Alfaguara, pp. 507-634.

- MUTIS, Álvaro (2002d): *Amirbar*, in *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, Madrid: Alfaguara, pp. 401-506.
- MUTIS, Álvaro (2002e): *Tríptico de mar y tierra*, in *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, Madrid: Alfaguara, pp. 635-774.
- MUTIS, Álvaro (2002f): *La Nieve del Almirante*, in *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, Madrid: Alfaguara, pp. 9-114.
- MUTIS, Álvaro (2002g): *Ilona llega con la lluvia*, in *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, Madrid: Alfaguara, pp. 115-216.
- PETITFAUX, Dominique; PRATT, Hugo (1992): *All'ombra di Corto*, Milano: Rizzoli.
- PETITFAUX, Dominique; PRATT, Hugo (1996): *Il desiderio di essere inutile. Ricordi e riflessioni*, Roma: Lizard.
- PIERRE, Michel (1989): *Corto Maltese. Memorie*, Milano: Rizzoli.
- PRATT, Hugo (1995): *Una ballata del mare salato*, Torino: Einaudi.
- PRATT, Hugo (2016a): *...E di altri Romei e di altre Giuliette*, in *Corto Maltese: l'integrale*, III, Milano: Rizzoli Lizard, pp. 181-202.
- PRATT, Hugo (2016b): *Il segreto di Tristan Bantam*, in *Corto Maltese: l'integrale*, II, Milano: Rizzoli Lizard, pp. 5-25.
- PRATT, Hugo (2016c): *Nonni e fiabe*, in *Corto Maltese: l'integrale*, II, Milano: Rizzoli Lizard, pp. 225-246.
- PRATT, Hugo (2016d): *Burlesca e no tra Zuydcoote e Bray-Dunes*, in *Corto Maltese: l'integrale*, III, Milano: Rizzoli Lizard, pp. 115-136.
- PRATT, Hugo (2016e): *Teste e funghi*, in *Corto Maltese: l'integrale*, II, Milano: Rizzoli Lizard, pp. 137-158.
- REMONATO, Giovanni (2015): “Corto Maltese tra fumetto e letteratura disegnata”, *Belphégor*, XIII, pp. 1-16.
- RESTOM PÉREZ, Marcela Patricia (2003): *Hacia una teoría de la adaptación: cinco modelos narrativos latinoamericanos*, Barcellona: Università Autonoma di Barcellona (tesi di dottorato).
- RODRÍGUEZ AMAYA, Fabio (1996): *D'oltremare. Venticinque scrittori iberoamericani*, Milano: Jaca Book.
- RODRÍGUEZ AMAYA, Fabio (2000a): *De MUTIS a Mutis. Para una ilícita lectura crítica de Maqroll el Gaviero*, Viareggio-Lucca: Baroni.
- RODRÍGUEZ AMAYA, Fabio (2000b): *El marinero y el río. Dos ensayos de literatura colombiana*, Viareggio-Lucca: Baroni.
- ROGERS, Charlotte (2019): *Literature and Extractivism in the Contemporary American Tropics*, Charlottesville-Londra: University of Virginia Press.
- SEFAMÍ, Jacobo; MUTIS, Álvaro (1993): “Maqroll, la vigilancia del orden: entrevista con Álvaro Mutis”, in MUTIS DURÁN, Santiago (a cura di): *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero. 1988-1993*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, pp. 117-160.
- SLATER, Candace (2002): *Entangled Edens. Visions of the Amazon*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- TODOROV, Tzvetan (1995): *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, Milano: Bompiani.

- TORRES-RODRÍGUEZ, Carlos Gerardo (2015): “Nomadismo, poética de la desolación e intertextualidad”, en *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero de Álvaro Mutis*, Madrid: Verbum.
- VERDUGO ARELLANO, Mario (2007): “El viaje hacia lo mismo: Maqroll y Marlow comparatistas”, *Discursos/prácticas*, II, pp. 101-112.
- WHITE, Andrea (1993): *Joseph Conrad and the Adventure Tradition. Constructing and Deconstructing the Imperial Subject*, Cambridge: Cambridge University Press.