

Comparatismi 8 2023

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20232290>

Disegnare l'indicibile La rappresentazione dell'attacco di panico in tre fumetti italiani contemporanei

Rodolfo Dal Canto

Abstract • All'interno del dizionario medico, il *panico* è definito come "senso di forte ansia", e l'*attacco di panico* viene descritto come una manifestazione di ansia incontrollabile o un picco di paura. Quando si manifesta, può portare a comportamenti irrazionali, insieme a una serie di sintomi fisici. Per queste ragioni, il panico viene identificato in molti casi come un'emozione difficile da raccontare efficacemente e per descriverlo si ricorre a metafore e similitudini. Anche le modalità di rappresentazione attraverso i media possono essere disparate e fare ricorso a strategie *medium specific*. Tra i tentativi svolti in questo senso, figura il medium fumetto: in quanto sia narrativo che visuale, il linguaggio dei *comics* si presta per raccontare un episodio con un forte fattore emotivo che coinvolge profondamente il corpo di chi lo sperimenta. Rivolgendoci alla produzione italiana contemporanea, sono stati individuati tre testi a fumetti che affrontano la rappresentazione dell'attacco di panico, di cui verrà proposta un'analisi, andando a discutere di quali strategie grafiche e stilistiche il medium dispone per raccontarlo, con particolare attenzione alla rappresentazione dei corpi e alla loro gestualità, come anche alla loro manipolazione attraverso il disegno e all'effetto di *embodiment* che può essere suscitato.

Parole chiave • Emozioni; Panico; Fumetto; Identificazione; Embodiment

Abstract • Within the medical dictionary, panic is defined as a "sense of severe anxiety," and the panic attack is described as a manifestation of uncontrollable anxiety or a spike of fear. When it occurs, it can lead to irrational behavior, along with a range of physical symptoms. For these reasons, panic is identified in many cases as an emotion that is difficult to describe effectively and metaphors are used to describe it. Strategies to represent it through media can also be disparate and resort to medium-specific tools. Among the attempts, is the comics medium: as both narrative and visual, the language of comics lends itself to telling an episode with a strong emotional factor that deeply engages the body of the person who experiences it. Turning to contemporary Italian production, three comics have been identified that deal with the representation of the panic attack, an analysis of which will be proposed, going on to discuss what graphic and stylistic strategies the medium has at its disposal to tell it, with particular attention to the representation of bodies and their gestures, as well as their manipulation through drawing and the effect of *embodiment* that can be elicited.

Keywords • Emotions; Panic; Comics; Identification; Embodiment

Ledizioni 

Disegnare l'indicibile

La rappresentazione dell'attacco di panico in tre fumetti italiani contemporanei

Rodolfo Dal Canto

I. Introduzione: il Disturbo da Attacchi di Panico

Andando a toccare la rappresentazione di un'emozione complessa come quella del panico, è senza dubbio necessario individuare delle coordinate definitorie prima di procedere con l'analisi dei testi. Senza avere la pretesa di riassumere in questa sede il complesso dibattito scientifico sull'argomento, ci sembra opportuno proporre una definizione del panico e individuarne la sintomatologia.

In base alle ricerche recenti, il panico viene considerato come un picco estremo e fuori misura dell'emozione primaria da cui deriva, la paura (Barlow, 1988), che insorge con forte intensità e si manifesta in breve tempo, insieme a diversi sintomi fisiologici. Naturalmente, questa prima definizione può variare in base all'approccio attraverso cui il panico viene preso in considerazione: le indagini nel campo della biologia, ad esempio, tendono a differenziarlo dall'ansia e a considerarlo una disfunzione del cervello (Klein, 1993); successivi studi di psicologia e delle scienze cognitive, d'altro canto, suggeriscono come questo non sia in realtà qualitativamente diverso dall'ansia, ma si differenzi da essa in quanto concentrato su sensazioni somatiche di cui non si riesce a individuare una causa precisa (Beck, 1988). All'interno del *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM-5, 2013), il Disturbo da Attacchi di Panico (DAP) viene definito appunto come "disturbo d'ansia": esso consiste in attacchi di panico ricorrenti, che possono portare a una successiva e differente sensazione d'ansia persistente per la possibilità di insorgere di altri attacchi, in momenti e situazioni impreviste.

È importante ricordare che la definizione di un'emozione può variare in maniera significativa a seconda della cultura, dell'area geografica e del momento storico (Oatley, 2007, p. 27). Fornire un'analisi del panico nel corso di diversi periodi storici e aree geografiche non è semplice e non è questa la sede per condurla. Ci limitiamo a notare che numerosi studi hanno individuato un legame con credenze religiose e superstizioni, a partire dalla sua etimologia che si rifà alla divinità greca Pan, patrono della vita agreste, e dunque a un immaginario di possessione divina (o demoniaca) e di perdita del controllo di sé. È con l'avvento della psicologia tra il XIX e il XX secolo che vengono sviluppate le prime teorie psicologiche sul panico, con contributi di James (1884) e di Freud ([1926] 1981). In seguito, negli anni Sessanta, troviamo le prime ricerche relative ai disturbi d'ansia e l'individuazione del panico come una psicopatologia con caratteristiche specifiche, il cui rilievo viene riconosciuto a partire dal 1980, con il suo inserimento nel DSM-III dell'American Psychiatric Association. Oggi, il DAP è oggetto di ricerche interdisciplinari che vedono coinvolte la psicologia, la psichiatria, le neuroscienze e le scienze cognitive, a evidenziare ancora una volta come si tratti di una psicopatologia complessa, che per lungo tempo non è stata riconosciuta in quanto tale.

D'altra parte, se questa si caratterizza per il proporsi di ricorrenti "attacchi di panico", è il caso di discutere più nello specifico quale sia la loro sintomatologia in modo da avere,

in sede di analisi, maggiori strumenti per comprenderne le rappresentazioni. Un attacco di panico viene descritto come un picco intenso di paura o di ansia, che insorge in maniera improvvisa e imprevedibile. Si manifesta con sintomi fisici e cognitivi, tra cui battito cardiaco accelerato e difficoltà respiratorie, sensazione di soffocamento, sudorazione, tremori, dolore al petto e vertigini, accompagnati, spesso, dalla paura di perdere il controllo o di impazzire (Beck, Emery, Greenberg, 1985, p. 72). Molti pazienti hanno associato l'esperienza con la paura di morire e una sensazione di distacco o di dissociazione dalla realtà, che in alcuni casi porta a un forte desiderio di allontanamento dalla situazione in cui ci si trova. La durata di un attacco si attesta intorno ai 20-30 minuti, con un apice che viene raggiunto in breve tempo, per poi scemare progressivamente (American Psychiatric Association, 2013). L'impatto emotivo, tuttavia, può persistere, dando origine a quell'ansia anticipatoria cui si è accennato, insieme a un elevato livello di stress emotivo e a una sensazione di affaticamento. Rispetto alla sintomatologia, va considerato come i racconti di tali episodi da parte di chi ne ha fatto esperienza siano generalmente differenti tra loro, estremamente personali e facciano spesso ricorso a metafore o similitudini (Hewitt, Tomlin, Waite, 2021), a conferma, da una parte, della varietà di sintomi con cui si può presentare il disturbo, dall'altra, della difficoltà a raccontarlo e razionalizzarlo, in quanto caratterizzato da un forte fattore emotivo percepito come incontrollabile.

Le cause sono state oggetto di indagini approfondite: un ruolo rilevante può essere svolto da fattori biologici, come l'ipersensibilità del sistema nervoso autonomo, ma può influire anche la presenza di fattori genetici. Tuttavia, più significative sono le cause psicologiche: un elemento ricorrente negli individui che sperimentano gli attacchi di panico sono infatti degli schemi di interpretazione di sensazioni corporee o di reazioni all'ansia definiti "catastrofici" (Clark, Beck, 2005, p. 66) che possono intensificare una sensazione di minaccia generando una paura crescente. Complice di tale processo è un'attenzione selettiva nei confronti delle proprie reazioni fisiologiche (Barlow, 1988), soprattutto se associate a una sensazione di ansia: le sue manifestazioni possono essere oggetto di una maggiore focalizzazione da parte di chi ne soffre, amplificando in questo modo la percezione dei cambiamenti fisiologici. È allora più comprensibile il ruolo cruciale giocato dall'ansia anticipatoria: le teorie a riguardo (Borkovec, 1994) individuano come fattori rilevanti le preoccupazioni relative a possibili o ipotetiche minacce future, che contribuiscono a un maggiore livello di attenzione ansiosa. Tale stato di ansia, che può divenire generalizzato, porta a un abbassamento della soglia oltre la quale la risposta fisiologica del corpo è quella dell'attacco di panico, poiché l'organismo si trova in uno stato di allerta che viene in breve tempo percepito come di pericolo.

A questo proposito, sarebbe interessante indagare le variazioni di incidenza e di diagnostica dei disturbi da panico nel corso degli anni. Tuttavia, si tratta di un'operazione soggetta a troppe variabili per poter ottenere, ad oggi, dei risultati soddisfacenti, che dipendono appunto dal contesto diagnostico, dalle definizioni del disturbo, dalla metodologia e dall'interpretazione dei dati. Dall'altra parte, sono numerosi invece gli studi che individuano un aumento dell'incidenza dei disturbi d'ansia nelle ultime decadi, in particolare relativamente alle nuove generazioni (Mojtabai, Olfson, 2020; Kessler *et al.*, 2006; Baxter *et al.*, 2013). Secondo questi studi, alcune possibili cause di tale incremento sarebbero da attribuire a cambiamenti culturali, sociali ed economici, quali la precarietà lavorativa, i ritmi di lavoro e l'aumento dello stress, la competitività, la diffusione di tecnologie digitali, unitamente all'esposizione a fattori ambientali, quali l'inquinamento, ma anche la minaccia data dalla crisi climatica (Hinton, Good, 2009). A questo proposito, sono diversi i contributi nell'ambito della sociologia, dell'antropologia e della critica culturale che sostengono una correlazione tra l'aumento dei disturbi d'ansia e i fattori sopra menzionati (Fisher, 2018; Berardi,

2018), in particolare relativamente al fattore ambientale, a proposito del quale in tempi recenti si è iniziato a parlare di *eco-ansia*, con una bibliografia sempre crescente.¹ Sintomo e conseguenza di tale aumento è una maggiore presenza dei disturbi d'ansia in generale e degli attacchi di panico in particolare all'interno delle narrazioni e delle produzioni culturali contemporanee: parallelamente a una maggiore attenzione scientifica, troviamo infatti una crescente rappresentazione dell'ansia all'interno di romanzi, cinema, serie tv e fumetti, confermando non solo la rilevanza del fenomeno, ma anche alcune sue caratteristiche e sintomatologie che vengono raccontate e rielaborate. Prima di affrontare la rappresentazione del panico all'interno dei fumetti che sono stati selezionati come *case studies*, dunque, può essere interessante andare a osservare, senza pretesa di esaustività, come viene raccontato il panico nella fiction letteraria e nel cinema, produzioni culturali che hanno contribuito a definire il nostro immaginario relativo alla sintomatologia del disturbo.

2. Il panico attraverso i media

Per discutere come viene rappresentato il panico all'interno del nostro immaginario, è fondamentale proporre una prima distinzione, conseguenza diretta delle coordinate definitorie tracciate nel paragrafo precedente: ciò su cui si concentra questo articolo, è infatti il disturbo del panico o la manifestazione di attacchi di panico che siano individuali, relativi a un singolo soggetto. Quando si va a indagarne le rappresentazioni medialì, infatti, non sorprende incontrare manifestazioni di quello che viene definito *panico di massa* o *collettivo*, una forma di panico senza dubbio rilevante nella società contemporanea, ma anche diversa per forme, sintomatologia e dinamiche dal Disturbo da Attacchi di Panico.

La letteratura scientifica relativa alla sua rappresentazione nei media non è numerosa, probabile conseguenza del suo riconoscimento in quanto disturbo solo in tempi relativamente recenti. A questo proposito, è interessante notare come gli studi che sono stati condotti circa la sua rappresentazione all'interno della narrativa si concentrino sulla fiction *young adult* (Smith, 2022; Thomas, 2021). Stando a tali ricerche, i romanzi per giovani adulti al cui interno troviamo un personaggio che soffre di attacchi di panico sono animati dallo scopo di offrire una rappresentazione del disturbo, in modo da fornire degli strumenti per riconoscerlo e affrontarlo (Thomas, 2021), oltre che per sensibilizzare lettori e lettrici circa la sua diffusione e sintomatologia (Smith, 2022). Naturalmente, l'ansia e i disturbi ad essa connessi hanno una lunga tradizione di rappresentazione nella fiction, ma vale la pena notare come, con la formalizzazione del disturbo d'ansia e, nello specifico, del panico, all'interno del DSM-5, si assista a una sua narrazione che individua i sintomi elencati nel paragrafo precedente, quali tachicardia, sudorazione, tremori, difficoltà respiratorie, vertigini e dolore addominale.

Tuttavia, se una vera e propria ricognizione di tali rappresentazioni nella fiction non è ancora stata condotta, ed è dunque difficile trarre conclusioni circa la frequenza e le forme in cui si manifesta l'attacco di panico in letteratura, il cinema ci può offrire qualche utile riferimento per la successiva analisi di testi a fumetti, un medium con cui è storicamente in stretto rapporto (Barbieri, 1991, pp. 247 e ss.). In effetti, la presenza di disturbi da attacchi di panico all'interno della produzione filmica e televisiva degli ultimi anni è notevole, sia per quantità che per trasversalità di generi e audience. Una generale *overview* può essere fornita da un database *audience based* come "doesthedogdie.com", un sito dove la *community* di internet può segnalare contenuti disturbanti o potenzialmente in grado di scatenare

¹ Tale bibliografia, in particolare all'estero, è già molto ricca. Per un'introduzione si rimanda a Grose 2020; Dodds 2021.

reazioni fobiche. Tra queste, troviamo proprio la rappresentazione di “attacchi d'ansia”, in quanto “images of someone having an anxiety attack can trigger an attack in others” (doesthedogdie.com, 2023), a conferma di quella attenzione ansiosa ai propri cambiamenti fisiologici che abbiamo visto come possibile fattore determinante di un attacco di panico.² Questi dati sono da trattare con la cautela richiesta da un database *audience based*: leggendo i singoli commenti si può facilmente constatare come non tutte le segnalazioni individuino un attacco di panico, ma in molti casi riguardino un generale comportamento ansioso; inoltre, solo alcuni film e serie tv hanno ottenuto un numero di segnalazioni considerevole, un dato che può essere conseguenza o della popolarità del prodotto o del consenso rispetto alla presenza effettiva di un attacco di panico.³ Navigare una tale somma di dati per trarne delle conclusioni su base quantitativa, dunque, non sembra la scelta più adatta. Un'operazione possibile, invece, è selezionare dei casi significativi che, una volta verificati, possano darci degli spunti circa la rappresentazione del panico sul grande e sul piccolo schermo.

Veniamo dunque ai film: al primo posto della classifica troviamo *Midsommar* di Ari Aster (2019), una pellicola in cui la protagonista soffre di numerosi attacchi di panico, legati in questo caso a un ricordo traumatico e, dunque, una forma del disturbo molto vicina al PTSD. Non sorprende del resto trovare attacchi d'ansia in un film che afferisce al genere horror, che, per l'appunto, include tra i topos del genere situazioni di forte stress e paura. Lo stesso si può dire per i successivi titoli nella lista, *Hereditary* (Aster, 2018), i due film di *It* (Muschietti, 2017, 2018), e *Nope* (Peele, 2022), ma è interessante notare invece la presenza di *Avengers: Endgame*, (Russo, 2019), parte del popolare *Marvel Cinematic Universe*. Qui è un supereroe, Thor, a fare esperienza di un attacco di panico, che viene esplicitamente riconosciuto in quanto tale (Biskind, 2022). Discorso simile vale per *Iron Man 3* (Black, 2013), dove è il protagonista, nei panni di Tony Stark/Iron Man ad essere soggetto a più di un attacco di panico nel corso del film. Non è certamente la prima volta che gli eroi di produzione Marvel sperimentano ansie e paure all'interno del *Cinematic Universe*, ma sono i primi casi in cui questi fanno esperienza di un attacco di panico che viene riconosciuto in quanto tale. Lo stesso si può dire per alcuni film d'animazione: da *Rapunzel* (Grenou, Howard, 2010), a *Encanto* (Howard, Bush, 2021), fino a, in maniera particolarmente esplicita, *Il Gatto con gli Stivali 2 – L'ultimo desiderio* (Crawford, 2022), troviamo anche nei lungometraggi animati personaggi che soffrono di un attacco di panico, sintomo della trasversalità di generi e di audience delle pellicole in cui compare una rappresentazione del disturbo.

Questa constatazione trova conferma se si va a considerare le serie televisive, in particolare modo in quei prodotti pensati per un pubblico *young adult* come *The Umbrella Academy* (2019 – in produzione), *Sex Education* (2019-2023), *Ted Lasso* (2020-2023) e *Stranger Things* (2016 – in produzione), tutte contenenti degli episodi di attacchi di panico. L'ultima, in particolare, si distingue per non limitare il proprio bacino di *audience* al pubblico giovane, ma è in grado di incontrare i gusti degli adulti attraverso una marcata operazione nostalgica (Di Paola, Busi Rizzi, 2023), espediente cui non si sottrae completamente nemmeno *Sex Education*. Passando a prodotti per un pubblico adulto, un caso emblematico è *Euphoria* (2019 – in corso), la serie televisiva ideata da Sam Levinson per

² È possibile reperire i risultati della ricerca cui viene fatto riferimento al seguente link: <https://www.doesthedogdie.com/are-there-anxiety-attacks>.

³ Tale problematica riguarda in modo significativo proprio i fumetti, i quali di rado superano le cinque segnalazioni, conseguenza anche del fatto che il sito in questione viene utilizzato soprattutto per ciò che concerne i media audiovisivi.

HBO, che vede protagonista un'adolescente soggetta a diverse psicopatologie, tra cui ansia e DAP e che nella sequenza di apertura della serie racconta il suo primo attacco di panico. Tra questi show televisivi, tutti contraddistinti da un grande successo di pubblico, è il caso di menzionare anche *Bojack Horseman* (2015 – 2020), la celebre serie animata dove è possibile riscontrare la presenza di attacchi di panico tra i personaggi principali.

Vediamo ora quali sono le modalità di rappresentazione di tali attacchi nei materiali sopracitati. La presenza del corpo del soggetto sullo schermo offre infatti la possibilità di mostrarne la gestualità e le espressioni, fattori di vitale importanza nella rappresentazione delle emozioni, in quanto in grado di suscitare reazioni di *simpatia* da parte del pubblico ponendosi come “correlativi oggettivi” (Oatley, 1995, p. 62). Inoltre il panico, come qualsiasi altra emozione, si esterna attraverso “canali comunicativi e comportamentali eminentemente legati al corpo e all'apparato sensomotorio, dando luogo a posizionamenti di difesa, fuga, riparo, avvicinamento” (Calabrese, 2020, p. 82). Riprodurre tali cambiamenti permette di fare riferimento a una serie di archetipi visuali relativi all'espressione delle emozioni, i quali vengono riconosciuti (ivi, p. 83). Questi, se da un lato sono parte di un patrimonio antropologico stratificato, dall'altra vengono rappresentati attraverso una serie di convenzioni e stilemi *medium specific* che si sono consolidati nel tempo. L'attenzione alla rappresentazione dei corpi può dunque fornirci diverse informazioni rispetto al racconto del panico, che torneranno utili nel momento in cui verrà condotta l'analisi sui testi a fumetti. Questo soprattutto considerando che il medium cinematografico e quello fumettistico sono accomunati, oltre che dalla proposta di una narrazione per immagini, anche da una storia piuttosto recente: questo gli ha permesso di influenzarsi a vicenda, di mantenere un rapporto stretto di riferimenti e citazioni, come anche un patrimonio storico di rappresentazioni e archetipi spesso condiviso.

Alla luce di queste considerazioni non sorprende allora constatare come le reazioni fisiche al panico che troviamo nei materiali citati risultino piuttosto coerenti e corrispondano alla sintomatologia descritta all'interno del DSM-5: troviamo infatti respirazione affannosa e mani al petto (indice di dolore e di battito cardiaco accelerato); l'affanno ha come conseguenza la difficoltà nell'elocuzione, che si manifesta in una parlata frammentata e spesso confusa; riscontriamo un'espressione di paura e sgomento nel volto, data da occhi sgranati, bocca aperta e un rapido movimento del capo in varie direzioni, che comunica invece la confusione data dall'impossibilità di individuare una vera causa scatenante del picco di paura; a questo segue il tentativo di allontanamento dalla situazione in cui ci si trova, mentre in altri casi assistiamo alla necessità di sedersi o di sdraiarsi, insieme a una generale sensazione di debolezza o di cedimento delle gambe, che può portare a un vero e proprio svenimento. Tuttavia, il cinema ha a disposizione una serie di strumenti *medium specific* per raccontare l'esperienza di un attacco di panico, in grado di mostrare la prospettiva di chi è soggetto al disturbo appellandosi alla strategia dell'identificazione piuttosto che alla *simpatia* (Oatley, 1995, p. 57). Nel tentativo di raccontare e riportare sullo schermo quelle sensazioni di confusione, dissociazione dalla realtà e paura, in alcuni film e serie tv è possibile individuare degli espedienti che vanno al di là della rappresentazione fisica e gestuale del soggetto e che tentano invece di proporre una prospettiva *embodied*: la prima è un'inquadratura soggettiva, caratterizzata da visioni frammentate in cui compaiono allucinazioni spaventose, relative spesso a *flashbacks* traumatici (*Il Gatto con gli Stivali 2*, *Midsommar*); ancora rispetto alla vista, i giramenti di testa possono essere comunicati attraverso la rotazione della soggettiva, unitamente a un utilizzo delle luci caratterizzato da illuminazione più scura e ampie zone d'ombra (*Euphoria*) o flash improvvisi (*Il Gatto con gli Stivali 2*); ulteriori strategie sono relative al suono, che possono consistere nel porre il battito cardiaco accelerato come sottofondo (*Il Gatto con gli Stivali 2*), nell'applicare un filtro ai suoni del

contesto, che li rende ovattati (*Ted Lasso*) oppure inserire un altro suono di disturbo, come un fischio acuto e persistente (*Iron Man 3*).

Alla luce di queste strategie rappresentative, allora, emerge come l'attacco di panico possa essere illustrato tramite una "constructive integration of disparate elements" (Oatley, 1995, p. 70) che sta alla base del racconto di un'emozione e della possibilità di produrre identificazione. In questo modo, i materiali che abbiamo citato propongono una rappresentazione dell'attacco di panico in cui è possibile identificarsi. L'operazione lascia spazio anche all'utilizzo di tecniche *medium specific*, nel tentativo di raccontare la sensazione di confusione e perdita di contatto con la realtà, un insieme di fattori che mettono in crisi la coerenza percettiva del reale.

3. L'attacco di panico nel fumetto: tre casi studio

Vediamo allora come si declinano queste possibilità e strategie rappresentative all'interno del medium fumetto. Ciò che possiamo aspettarci è una duplice dimensione della rappresentazione dell'attacco di panico: da una parte, l'archetipo della posizione fisica di ansia e paura, insieme a quella gestualità che ne comunica la sintomatologia; dall'altra, potremmo individuare anche in questo caso strategie *medium specific*, volte a dare una prospettiva interna dell'esperienza e a suggerire identificazione da parte di lettori e lettrici.

Il fumetto, del resto, possiede la peculiarità di essere un medium multimodale, che unisce parola e immagine. All'interno dei *comics studies* è noto come i tentativi di raggiungere una definizione univoca ed esaustiva del fumetto siano stati numerosi e tutti, in misura diversa, parziali (Di Paola, 2019, p. 26): tale difficoltà definitoria è giustificata dalla complessità del medium, dal suo fare riferimento, ri-mediandole, a numerose peculiarità e strategie comunicative di altri media, come viene illustrato dal manuale di Daniele Barbieri *I linguaggi del fumetto* (1991). Ulteriore fattore da tenere in considerazione nel dibattito, sono le costanti trasformazioni che il fumetto ha manifestato nel corso della sua storia: dalle vignette sui quotidiani, agli albi di supereroi, fino alle diverse forme che assume oggi, con l'affermarsi del formato *graphic novel* e del fumetto digitale, fino anche alle autoproduzioni, le forme e i contesti in cui il medium si manifesta sembrano sempre rinnovarsi (Di Paola, 2019, p. 15). Una tale pluralità di forme ha contribuito all'applicazione di numerosi approcci, da quello semiotico (McCloud, 1996; Groensteen, 2007), agli studi mediologici e sociologici (Frezza, 1999) o narratologici (Mikkonen, 2017), solo per citarne alcuni. Tali considerazioni dimostrano come il termine "fumetto" identifichi un sistema in costante espansione per forme, contenuti e approcci, e richiede dunque dei solidi strumenti di orientamento per essere affrontato. Nel caso del presente saggio, la selezione dei testi si è rivolta a fumetti recenti (pubblicati negli ultimi quindici anni), autoconclusivi ed editi in Italia che contenessero la rappresentazione di un attacco di panico, con la conseguente esclusione del fumetto seriale. Tale scelta è dettata soprattutto dalla difficoltà di identificare episodi di DAP nel fumetto seriale italiano, in assenza di uno strumento che ne permetta di navigare su base tematica o iconica l'ampia produzione. Un'operazione di questo tipo richiederebbe la digitalizzazione di un vasto numero di episodi di serie a fumetti, oltre che una loro etichettatura che può riguardare appunto i temi trattati all'interno del singolo albo (come l'attacco di panico) oppure la presenza di immagini precise, come le mani alla gola o al petto. Le ricerche in questa direzione, che vanno verso l'applicazione di strumenti di analisi quantitativa applicata al medium, sono ancora agli inizi nel caso italiano e la ricerca di una data situazione all'interno di un vasto corpus di testi potrebbe essere certamente una loro possibile applicazione. La scelta di svolgere l'analisi su fumetti autoconclusivi trova giustificazione anche per ragioni di esaustività: non si può sperare, infatti, di analizzare l'intero

panorama fumettistico anche solo nazionale all'interno di un saggio. La metodologia che verrà applicata unirà l'analisi grafica e semiotica a un approccio che includa le teorie relative all'*embodiment*: trattandosi della narrazione e rappresentazione di un disturbo, saranno fondamentali gli studi che approfondiscano la relazione tra corpo *nel* testo ed esperienza di chi legge (Szép, 2020), il ruolo della metafora in questo rapporto (El Refaie, 2019), i legami tra gestualità implicita nel disegno e le sue conseguenze sulla lettura (Baetens, 2001) e, infine, la percezione dello spazio e del tempo nel fumetto (Kukkonen, 2013b). Si può notare come anche in questo caso si sia optato per una metodologia interdisciplinare, nella speranza di considerare una pluralità di aspetti relativi alla rappresentazione di un disturbo anch'esso complesso e sfaccettato quale il DAP.

Sono stati individuati tre testi a fumetti in cui è presente una rappresentazione del disturbo: in ordine cronologico, il primo è *Quando tutto diventò Blu* di Alessandro Baronciani (2008, ripubblicato nel 2020), seguito da *Terribilis est locus iste* di Ferraglia (2018) e *Il mare verticale* scritto da Brian Freschi e disegnato da Ilaria Urbinati (2020). Il testo di Baronciani, come anche quello di Freschi e Urbinati, pone il disturbo al centro della narrazione, realizzando a tutti gli effetti un fumetto *sull'*attacco di panico. In entrambi i casi abbiamo una protagonista che deve fare i conti con il disturbo e con la ricerca di una soluzione, come anche con la difficoltà di riconoscerlo (in particolare *Quando tutto diventò blu*), oppure con le reazioni poco comprensive e in certi casi ostili da parte di chi la circonda (su questo aspetto si concentra invece *Il mare verticale*). *Terribilis Est Locus Iste* di Ferraglia è il testo che imbrocca le vie più sperimentali tra quelli selezionati: si tratta di un fumetto autoprodotta che raccoglie i disegni dell'autrice realizzati sulle proprie cartelle cliniche relative ad esami effettuati a seguito di "Episodi di perdita di coscienza" e il manifestarsi di uno "Stato di panico" (Ferraglia 2018). Rispetto agli altri due testi, la narrazione è più rarefatta, ma non per questo assente: sia nelle immagini che nel testo delle cartelle troviamo la storia della protagonista, fatta di indizi e suggestioni frammentarie, complice la scelta di raccogliere i documenti in ordine non cronologico. Veniamo ora all'analisi dei testi, prendendo le mosse da *Quando tutto diventò blu* di Alessandro Baronciani.

3.1. Identificazione, focalizzazione ed *embodiment*

Come anticipato, nel testo di Baronciani il disturbo da attacchi di panico svolge un ruolo tematicamente centrale, raccontando gli sforzi della giovane protagonista, Chiara, per riconoscerlo e affrontarlo. L'autore racconta la storia alternando vignette a mezza pagina a *splash pages* o *doppie splash pages*, con una componente testuale in cui prevalgono le didascalie sui *balloons*, sia nella forma del classico riquadro che del testo liberamente inserito nel disegno. La presenza testuale è comunque rarefatta e distribuita in maniera frammentata, quando non assente: tali scelte contribuiscono ad un ritmo di lettura lento e cadenzato, dettato anche dal contenuto delle didascalie, che riportano la voce e le riflessioni della protagonista in prima persona (Mikkonen, 2017, p. 54), e descrivono le sensazioni da lei provate durante gli attacchi panico. Questi, in effetti, compaiono più attraverso i testi che non nel disegno: la rappresentazione degli attacchi non è mai diretta e la protagonista viene mostrata o prima o dopo una sua manifestazione. In corrispondenza di questi momenti, le vignette inquadrano panorami descritti da tinte scure e un tratteggio marcatamente più fitto rispetto alle altre sequenze, caratterizzate da un disegno piano e non modulato, con ombre realizzate da una mano di colore omogenea (Barbieri, 1991, p. 19). In breve, queste ultime sono caratterizzate da un generale effetto realistico, dato anche dall'elevata iconicità dei personaggi e dal loro essere posti al centro della scena con numerosi primi piani, aspetti che le differenziano dalle sequenze in cui la protagonista riflette sul proprio disturbo, dotate

di un marcato tono evocativo dato dall'assenza di dialoghi e di personaggi, fatta eccezione, in alcuni casi, per la protagonista (Fig. 1). Va inoltre considerato il ruolo del colore: l'intero fumetto è realizzato con una monocromia blu, una scelta che richiama efficacemente le metafore visuali del mare e della sensazione di affondare utilizzate per descrivere il panico. Questo, come anticipato, viene raccontato dal monologo interiore della protagonista con un ampio uso di ulteriori metafore, che in molti casi mantengono il campo semantico dell'acqua e della caduta: "Era come tremare tutta" (Baroncini, 2008, p. 29), "Il cuore sembra impazzire" (p. 35), "Mi parve di precipitare come un sasso in una voragine buia" (p. 101) e "Come essere travolti dentro una cascata" (p. 102). Qui la principale strategia rappresentativa sembra essere dunque quella dell'identificazione tramite focalizzazione, realizzata soprattutto attraverso il testo e alcune inquadrature soggettive (o "ocularisation", Mikkonen, 2017, p. 157), data la scarsa presenza di quegli archetipi visuali relativi al corpo cui abbiamo fatto riferimento nei paragrafi precedenti. La focalizzazione, tuttavia, in alcuni casi rimane interna anche quando vediamo Chiara presente sulla pagina, proprio grazie alla scelta di descrivere i paesaggi che la circondano con un disegno dal tratteggio più fitto e cupo, con ombre marcate e dinamiche. È ciò che Szép definisce "Graphic focalization", un espediente che consiste nel disegnare un'azione o una sequenza con coerenza rispetto allo stato emotivo del personaggio, ma con una prospettiva oculare esterna ad esso (2020, p. 20), una strategia cui faremo di nuovo riferimento nel corso dell'analisi.⁴

La rappresentazione fatta da Baroncini, allora, risulta graficamente allusiva nei confronti degli episodi di attacchi di panico, delegando più al testo e all'utilizzo di metafore il tentativo di raccontarlo. In questo senso, possiamo notare una forte spinta all'identificazione, realizzata soprattutto attraverso la prima persona, ma anche tramite una variazione di stile grafico che vuole riprodurre lo sguardo della protagonista.

Quest'ultimo fattore è presente in maniera decisamente più allegorica nel fumetto di Brian Freschi e Ilaria Urbinati, *Il mare verticale*. Gli autori calano a più riprese lettori e lettrici nella prospettiva della protagonista, India, una donna sulla soglia dei trent'anni che insegna in una scuola elementare. La prima sequenza si svolge durante una seduta di psicoterapia, una scena che si ripresenterà nel corso del testo e che risulta utile sia per conoscere il personaggio, sia per capire il suo disturbo e il percorso che la porterà a diventarne consapevole. Come in *Quando tutto diventò blu*, troviamo l'utilizzo della focalizzazione grafica per meglio raccontare il DAP: sulla pagina vediamo sia la protagonista che la sua prospettiva, ma in questo caso è un vero e proprio attacco di panico a essere rappresentato, utilizzando un insieme complesso di elementi grafici e narrativi. In primo luogo, la rappresentazione dell'attacco varia nel corso del fumetto, a conferma del fatto che anche le singole esperienze possono differire tra loro: in alcuni casi la protagonista sembra trovarsi in un altro mondo, in una realtà cupa, disegnata in scala di grigi (a differenza del resto del fumetto, che è invece a colori), popolata da mostri e creature sconosciute (pp. 6-8, Fig. 2); in altri vediamo invece una riconoscibile sintomatologia fisica, quali tremori, caduta a terra, difficoltà respiratoria, un'espressione di paura sul volto, unitamente alla sensazione di precipitare, raccontata rappresentando il corpo della protagonista che cade nel buio (pp. 34-35); infine, in contesti di riflessione ed elaborazione, è di nuovo il mare a offrire una metafora visuale dell'attacco, come spazio in cui la protagonista sprofonda e soffoca a un tempo (pp. 96-99, 152-153).

⁴ Anche Kai Mikkonen individua la medesima strategia, analizzandola da un punto di vista narratologico e definendola "Cognitive focalization", un'espressione che evidenzia la dimensione narrativa dello stile grafico nel medium fumetto (Mikkonen, 2017, p. 119-120).

Rifacendoci alle teorie relative all'*embodiment*, è possibile notare come la presenza del corpo della protagonista sulla pagina susciti una "simulazione esperienziale" che in questo caso è sia visiva che motoria (Di Paola, 2019, p. 274). In altre parole, si realizza un'immersione nella storia che è anche fisica, data dal riconoscimento di movimenti e comportamenti dei personaggi che suscitano degli "echi motori" in lettrici e lettori (ivi, p. 281), una reazione che viene attivata dai neuroni specchio. Tale percezione non sarebbe altrettanto efficace senza una coerente gestione del tempo e dello spazio: chi legge può comprendere i movimenti e le emozioni dei personaggi in base alla loro disposizione sulla pagina (Kukkonen, 2013a, p. 61), anche senza espliciti punti di riferimento, come nel caso dello sfondo astratto descritto da pennellate di nero che troviamo nelle tavole di Urbinati (Kukkonen, 2013b). Durante gli attacchi di panico la protagonista si trova a vagare in un altro mondo dalle tinte scure, le linee rarefatte e poco realistiche, ma ci è comunque chiara la situazione perché sappiamo di stare condividendo la prospettiva di India, sempre presente sulla pagina. Allo stesso modo, quando la protagonista cade a terra e poi precipita nel buio, il lettore comprende cosa sta accadendo grazie a una rappresentazione efficace del corpo di lei, che mantiene coerenza e consistenza tra le vignette (Mikkonen, 2017, p. 45). Questi fattori, uniti al cambio dei colori, generano focalizzazione grafica, mostrandoci le visioni inquietanti che colgono India nel corso di un attacco di panico.

Tornando all'*embodiment*, determinante è il riferimento a quegli archetipi "dell'espressione figurativa delle emozioni" di cui scrive Calabrese (2020, p. 83), soprattutto per quanto riguarda gli arti e le espressioni del volto. Particolarmente significative sono quest'ultime, che in due casi sembrano rifarsi alla celebre espressione di sgomento del dipinto *L'urlo* di Edvard Munch. Non si tratterebbe dell'unico riferimento all'opera del pittore norvegese all'interno dei testi selezionati: *Terribilis Est Locus Iste* di Ferraglia si apre con una citazione dal diario dello stesso Munch, che descrive le circostanze in cui avrebbe vissuto l'esperienza che è stata d'ispirazione per la tela (Ferraglia, 2018, p. 5).⁵ Il riferimento a un'espressione di paura tanto iconica conferma il ruolo chiave giocato dalla rappresentazione di certe espressioni e sintomatologie nel racconto di un'emozione. Ma non abbiamo ancora esaurito tutti gli elementi che concorrono a tale racconto all'interno del fumetto di Brian Freschi e Ilaria Urbinati. Non possiamo infatti non soffermarci sulle metafore, in questo caso visuali, che vengono utilizzate per trasferire l'esperienza del DAP sulla pagina. Dai mondi cupi e grigi al mare in cui affogare, da nuvole che si serrano intorno alla gola a mostri spaventosi, lo sceneggiatore e la disegnatrice ricorrono a diversi espedienti metaforici per raccontare il disturbo, una strategia particolarmente efficace nel rappresentare la malattia (El Rafeaie, 2019): trattandosi di una situazione in cui l'esperienza del nostro corpo varia e viene messa in discussione, risultano necessari nuovi strumenti per raccontarla, per porre al centro ciò che di solito è fuori dalla nostra consapevolezza. In questo senso le metafore possono portare un contributo significativo, in quanto in grado di mettere in luce aspetti altrimenti latenti o difficilmente comprensibili di un'esperienza (Lakoff, Johnson, 1998, p. 56). Le metafore utilizzate da Freschi e Urbinati sembrano altamente strutturate e fanno riferimento a un immaginario consolidato, quello di creature mostruose afferenti alla sfera emotiva del personaggio, insieme alla caduta e al naufragio come allegoria della perdita di sé. L'importanza della rielaborazione metaforica, d'altra parte, viene ribadita anche a livello narrativo con un racconto nel racconto: nel tentativo di comprendere il proprio disturbo (e permettere agli altri di fare lo stesso), India scrive una storia

⁵ Il testo di Ferraglia è privo di numeri di pagina. La numerazione fa riferimento alle pagine del formato .pdf che è liberamente scaricabile al seguente indirizzo: <https://issuu.com/ferraglia/docs/terribilis-est-locus-iste-ferraglia-autoproduzione>.

dai toni fiabeschi che legge ai suoi studenti, il cui valore allegorico viene confermato sia a livello tematico (la lotta contro un mostro che consuma la luce del mondo) che grafico, in quanto la protagonista della fiaba ha le stesse fattezze della narratrice e il mondo che attraversa si presenta con le stesse cupe scale di grigi che caratterizzano la sua prospettiva durante gli attacchi di panico.

In sintesi, il fumetto di Freschi e Urbinati mostra come sia attraverso la costruttiva coerenza di elementi eterogenei (Oatley, 1995, p. 70) che si può ottenere un efficace effetto di identificazione: questi comprendono il realismo e la mimesi, la rappresentazione di archetipi visuali precisi, ma anche espedienti quali l'“ocularisation” e la variazione dello stile grafico con lo scopo di produrre focalizzazione cognitiva, senza contare le metafore, che in un medium come il fumetto possono essere rappresentate graficamente sulla pagina e interagire con il corpo della protagonista. In questo senso, il medium fumetto dimostra di avere a disposizione degli strumenti specifici adatti alla rappresentazione e al racconto delle emozioni, che non sono tuttavia esauriti, come vedremo nell'analisi del terzo e ultimo caso studio.

3.2. Manipolazione, stile grafico e *graphiation*

Come anticipato, *Terribilis Est Locus Iste* (2018) di Federica Ferraro (in arte Ferraglia) risulta differente dai due testi analizzati per una serie di ragioni: si tratta infatti di un'auto-produzione, caratterizzata da una narrazione così rarefatta e frammentata da rasentare l'astrazione. Il solo testo presente, fatta eccezione per le due citazioni in esergo (una definizione dell'attacco di panico e il già citato estratto dai diari di Munch), è quello delle cartelle cliniche, delle prescrizioni e dei referti relativi ad esami medici svolti dall'autrice a seguito di attacchi di panico, sulle quali disegna. Questi documenti, dunque, in prima istanza si impongono certamente nella loro materialità (e in dialogo con la materialità dei disegni, come vedremo), ma, dal punto di vista narrativo, individuano una cornice spaziale e temporale: la storia raccontata dall'autrice è completamente inserita nella dimensione dell'analisi clinica del suo corpo e del suo disturbo, quello spazio (temporale e fisico) degli esami medici, che fanno da sfondo attivo al racconto per immagini. Del resto, non troviamo *panels* comunemente intesi nel testo di Ferraglia: la totalità delle cornici viene esaurita dalle cartelle cliniche, che in questo senso dettano anche le forma e le dimensioni delle vignette. Il lavoro svolto dall'autrice è quello di un *collage*, una messa in sequenza di materiali già esistenti che, manipolati in vari modi, generano un gioco di richiami, relazioni e interpretazioni possibili (Groensteen, 2007, p. 21). In questo modo, il testo sfida le aspettative narrative di lettrici e lettori (Mikkonen, 2019, p. 265): soprattutto rispetto all'epilogo, si ha l'impressione di essere davanti a una conclusione, a uno sviluppo che ha seguito una direzione, ma tale sensazione si pone in tensione con l'astrattezza di molti disegni e del rapporto che intercorre tra di loro, reso più complesso dalla presenza degli esami clinici sullo sfondo, in alcuni casi coperti dal colore fino a risultare illeggibili. La solidarietà iconica tra gli elementi della pagina, come la definisce Groensteen (2007, p. 17), si fa stridente in queste tavole, in quanto le scelte estetiche e narrative dell'autrice possono essere interpretate come una messa in contrasto tra disegno e sfondo, parola e immagine: è infatti possibile leggere un tentativo di porre il corpo in primo piano, con le sue sensazioni ed emozioni, a fronte di un suo studio oggettivante e patologizzante. Questa critica passa anche dal linguaggio: ci si sposta da quello clinico, specialistico e spesso di difficile comprensione al linguaggio del corpo, basato su archetipi visivi e gestuali condivisibili (Cala-brese, 2020, p. 87).

D'altra parte, se il linguaggio del corpo risulta immediatamente comprensibile a fronte di una serie di riferimenti gestuali, come abbiamo visto per le precedenti rappresentazioni del panico, questo non è sempre il caso dei corpi rappresentati da Ferraglia: qui l'autrice cerca volutamente un disegno poco trasparente (Barbieri, 2017, p. 67), composto in alcuni casi da forme difficilmente riconoscibili (Ferraglia, 2018, p. 22) o da tavole in cui il suo intervento non riguarda strettamente il disegno, ma la manipolazione della pagina (e dei materiali che la compongono), come fotografie bruciate (p. 31) o immagini coperte dal colore (pp. 32-33). Inoltre, non troviamo focalizzazione tramite ocularizzazione, non ci viene mostrato ciò che vede la protagonista dei disegni (e in questo senso sono significative le tavole 18-19, raffiguranti una coppia di occhi cuciti) anche se risulta evidente come dalle pagine di Ferraglia emerga una forte cifra emotiva che viene comunicata attraverso altre strategie.

La prima afferrisce ancora alla rappresentazione del corpo, il quale però non viene raccontato in maniera mimetica, ma manipolato, modificato, smembrato e ricomposto (pp. 20-21, 35). Particolarmente significativo è l'epilogo, appunto, dove il corpo viene disegnato rattoppato, colorato e dove troviamo, in un disegno a tutta pagina, il primo piano di un ago con del filo (p. 36). Anche in questo caso ci troviamo davanti a una metafora visuale ben strutturata, quella del corpo-oggetto, del corpo multiforme e composito, che, messa in pagina attraverso il disegno, attiva in maniera efficace una reazione di *embodiment* (El Refaie, 2019).⁶ In questa direzione va anche la scelta di rappresentare un corpo che non sembra avere come riferimento una persona specifica: capiamo che si tratta del corpo dell'autrice grazie alla relazione con le cartelle cliniche sullo sfondo, ma il corpo in sé potrebbe appartenere a chiunque, dato l'alto livello di iconicità che tende all'astrazione e la scarsità di dettagli che lo rendono riconoscibile (McCloud, 1996, pp. 52-54). In molti casi viene a mancare la consistenza tra i disegni medesimi, cambia la rappresentazione del volto e della testa e i capelli sono presenti solo in alcune tavole (Mikkonen, 2017, p. 185): quello che viene messo sulla pagina è *un* corpo, fattore, questo, che aumenta le possibilità di identificazione da parte di lettrici e lettori (McCloud, 1996, pp. 42-43). È vero, d'altra parte, che troviamo anche nel testo di Ferraglia quell'attenzione a una certa gestualità, relativa alle braccia, alle gambe, alle mani come anche alle espressioni del volto, che abbiamo riscontrato negli altri due testi, ma ciò che davvero viene raccontato in questo caso non è tanto il movimento del corpo in relazione a un'emozione, quanto appunto il suo smembramento, la messa in questione della sua "naturale unità" (Calabrese, 2020, p. 83). Con la manipolazione attraverso il disegno, il corpo rappresentato suggerisce identificazione ed *embodiment*, ma, allo stesso tempo, produce straniamento, diviene altro da sé, poiché "se il disegno produce corpi, il disegno narrativo ne mette in questione l'integrità ad ogni gesto" (Trabacchini, 2020, p. 30), riuscendo a raccontare quella sensazione di perdita del proprio io che si ritrova in molte narrazioni relative al DAP.

C'è tuttavia un secondo aspetto che va preso in considerazione relativamente al racconto di Ferraglia, vale a dire lo stile grafico. Per discuterne, vorrei rifarmi all'utile nozione di *graphiation* teorizzata da Philippe Marion e ripresa da Jan Baetens (2001): questa individua "the graphic and narrative enunciation of the comics" (p. 147), unisce cioè il valore di "enunciazione narrativa" dei disegni nei fumetti alla funzione di "mostrare", visualizzare, cui si aggiunge (e in questo risiede l'originalità del concetto di Marion) la gestualità

⁶ A questo campo semantico fa riferimento la quasi totalità delle metafore visuali utilizzate dall'autrice, ma, alla luce dei due testi precedenti, ci pare significativo evidenziare come anche in quest'ultimo caso troviamo un riferimento al mare in una doppia *splash page* (pp. 28-29) dove vediamo una figura schiacciata da un'ancora.

dell'autore, il movimento grafico che può essere identificato e riconosciuto da lettori e lettrici (p. 150). Al di là del contenuto narrativo e visuale dei disegni, è dunque il tratto, l'atto stesso di tracciare una linea, a veicolare dei significati. Da questo punto di vista, la materialità di *Terribilis Est Locus Iste*, l'estrema riconoscibilità di un gesto grafico che va dalle linee pesanti e spezzate alla mano di colore, fino anche ai graffi realizzati sulle pagine, comunicano una forte presenza autoriale che suggerisce un ulteriore livello di *embodiment* (Fig. 3). Va considerato, infatti, che "l'osservazione di un segno grafico statico evoca una simulazione motoria del gesto che lo ha prodotto" (Calabrese, 2020, p. 89), generando identificazione con il corpo che disegna, quello dell'autrice che tenta di mettere su carta le emozioni provate durante gli attacchi di panico e degli esami cui si è sottoposta. È inoltre interessante notare come l'immagine del disegno spezzato e del tratto che si fatica a controllare ritorni in altre rappresentazioni del panico: in *Il mare verticale*, India scarabocchia su un quaderno, perdendo il controllo di ciò che stava disegnando (Freschi, Urbinati, 2020, p. 169) così come Tony Stark in *Iron Man 3* non riesce a concludere l'autografo che stava dedicando a una bambina. Si potrebbe concludere che, se la narrazione tenta una forma di controllo, di messa in ordine di ciò che si prova in uno stato di panico, il disegno offre la possibilità di raccontare anche la perdita di tale padronanza e non solo attraverso l'utilizzo di metafore visuali, ma proprio attraverso la gestualità, la *graphiation* di autrici e autori. Negli ultimi due casi citati l'attacco di panico porta a una perdita di controllo della linea, della capacità di rappresentazione, ma è il caso di sottolineare come nel testo di Ferraglia tale disegno venga posto al centro, l'impossibilità di rappresentare il disturbo si fa rappresentazione in sé ed emerge in tutta la sua forza, come parte di un processo di racconto e ricomposizione.

Inoltre, un disegno da cui emerge una presenza autoriale forte genera intimità, grazie a quella *handmade quality* di cui parla Esther Szép nel già citato *Comics and the Body* (2020): il gesto, invece di essere nascosto, viene rivelato, suscitando coinvolgimento emotivo, in particolare quando si tratta di raccontare una condizione di vulnerabilità (Szép, 2020, p. 32). In *Terribilis Est Locus Iste* la storia del corpo disegnato e del corpo che disegna si incontrano e questo è solo in parte merito del fattore autobiografico: è il gesto stesso dell'autrice, infatti, a raccontare un corpo vulnerabile. Tale aspetto si può identificare, con una presenza differente, anche nei testi di Freschi e Urbinati e di Baronciani: per quanto riguarda *Il mare verticale*, l'acquarello dell'autrice suggerisce intimità con lettrici e lettori, una gestualità in questo caso volutamente fluida, scorrevole, che invita ad entrare negli spazi della storia e a identificarsi con la protagonista; rispetto a *Quando tutto diventò blu*, il segno è più freddo e la gestualità dell'autore più nascosta, ma, non a caso, emerge proprio in quelle sequenze che vogliono raccontare la sensazione di panico, con ombreggiature forti e un tratteggio fitto che le differenzia dalle altre.

4. Conclusioni

Abbiamo analizzato tre casi studio di fumetti italiani contemporanei che offrono una rappresentazione del disturbo da attacchi di panico, concentrandoci sulle modalità grafiche con cui questo viene raccontato e messo in pagina. Queste, da una parte fanno riferimento e confermano l'immagine del panico che troviamo in altri media, come nel cinema, dall'altra mostrano come il fumetto disponga di strategie specifiche per raccontare un'emozione tanto complessa. Inoltre, abbiamo potuto constatare il ricorrere di determinate metafore, che sono state rese graficamente sulla pagina. La possibilità di riconoscersi in tali rappresentazioni da parte di lettrici e lettori dipende molto dalla sensibilità e dalla considerazione che ciascuno ha rispetto all'esperienza dell'attacco di panico che, come abbiamo visto, può

variare significativamente da persona a persona. Ciò che in questa sede possiamo riconoscere, è la presenza di essenzialmente tre campi metaforici significativi, che si avvicinano e in alcuni casi si integrano per raccontare il DAP: la metafora del mare, quella della caduta (e nell'atto di affogare le due si trovano a sovrapporsi) e, infine, quella della modifica di un corpo plastico, composito, che viene smembrato e ricostruito.

È inoltre importante sottolineare come i testi analizzati non siano gli unici in cui compare una sintomatologia simile a quella propria dell'attacco di panico e che questi sono stati selezionati in quanto contenenti un riferimento esplicito al DAP. In altri testi, infatti, l'attacco di panico costituisce solo una delle interpretazioni possibili di ciò che accade a un personaggio. È il caso di *Un corpo smembrato* di Luigi Filippelli e Samuele Canestrari (2021), dove la protagonista, una donna intorno ai trent'anni, comincia a soffrire di incubi, accompagnati da fitte di dolore intenso al braccio e perdita di coscienza, a fronte di una situazione di forte stress emotivo e lavorativo. L'iconografia ha più di un elemento in comune con i testi che abbiamo discusso in questa sede, in particolare con quello di Ferraglia: una palette di colori in scala di grigi, un tratto variabile con forti ombreggiature e caratterizzato da una *handmade quality* esplicita e materica che riguarda, oltre alla linea, l'assemblaggio delle tavole, dove sono riconoscibili frammenti di disegno incollati o attaccati con lo scotch. La narrazione è frammentata, mentre ricorrente è la metafora della caduta che abbiamo trovato anche in *Il mare verticale*. Ma più esplicitamente ritorna l'immagine dello smembramento, sia dal punto di vista narrativo che nella materialità dell'opera, a sottolineare la pregnanza di una tale metafora nel racconto dell'ansia e del panico.

Se le immagini che abbiamo analizzato non sono le sole a individuare ed esprimere l'emozione del panico, è anche importante evidenziare come l'approccio utilizzato non sia l'unico possibile. In questa sede abbiamo privilegiato l'aspetto grafico, mettendolo in relazione con la forma narrativa e con le teorie dell'identificazione e dell'*embodiment*, ma sarebbe possibile concentrarsi su come emerge il Disturbo da Attacchi di Panico nell'arco narrativo generale, come viene affrontato dalle protagoniste, quali soluzioni (o assenza di soluzioni) vengono proposte, valutare la loro validità ed efficacia. Inoltre, sarebbe certamente interessante porre i testi selezionati sotto la lente degli studi di genere, prendendo le mosse dalla constatazione che tutte le opere a fumetti citate pongono al centro una protagonista femminile e analizzare da questa prospettiva la rappresentazione del corpo e la sua presenza sulla pagina (Chute, 2010) in relazione al panico e all'immaginario ad esso connesso, un lavoro che non si poteva sperare di esaurire in questa sede.

Per concludere, al termine di questo articolo è stato possibile dimostrare come il medium fumetto possieda degli strumenti e delle strategie originali per raccontare un'emozione come il panico. I testi selezionati individuano delle possibilità di narrazione e rappresentazione che adempiono a obiettivi molteplici, tra cui emergono in particolare la possibilità di identificazione da parte di lettori e lettrici, fornendo strumenti per capire ed elaborare tale esperienza e, soprattutto, l'opportunità di rinegoziare l'immagine che abbiamo del panico e le metafore attraverso cui lo concettualizziamo, offrendo ulteriori prospettive per comprenderlo e raccontarlo.

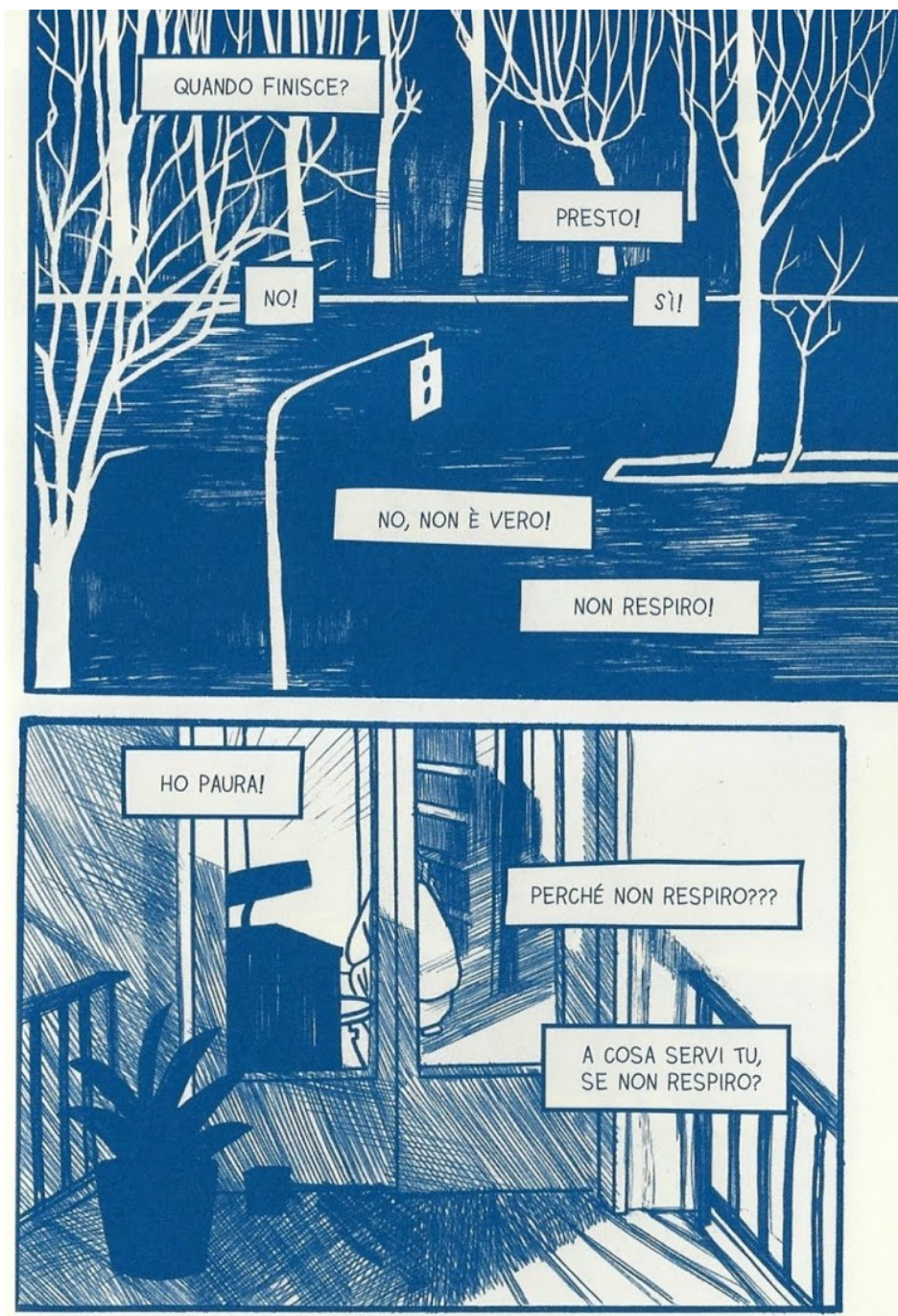


Figura 1. Baronciani A. (2008), *Quando tutto diventò blu*, Bologna, Black Velvet, p. 45. Copyright: Bao Publishing, 2020, tutti i diritti riservati.



Figura 2. Freschi B., Urbinati I. (2020), *Il mare verticale*, Milano, Bao Publishing, p. 7. Tutti i diritti riservati.

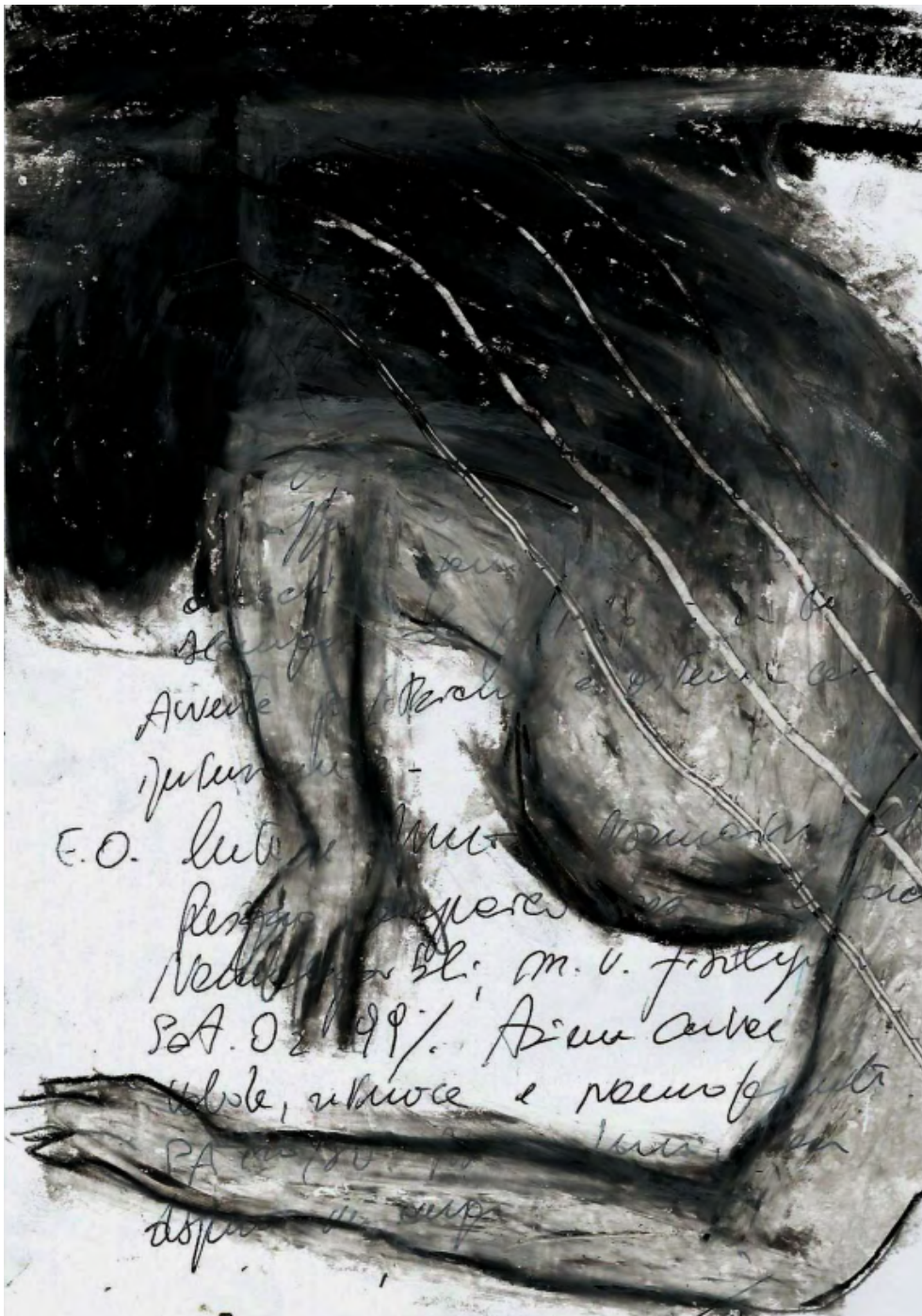


Figura 3. Ferraglia (2018), *Terribilis Est Locus Iste*, autoproduzione, p. 17.

Bibliografia

- American Psychiatric Association (2013), *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (5th ed.), Washington DC, American Psychiatric Association Publishing.
- Baetens J. (2001), *Revealing Traces. A new Theory of Graphic Enunciation*, in Varnum R., Gibbons C.T. (eds.), *The language of comics: word and image*, Jackson (MS), University Press of Mississippi, pp. 145-155.
- Barbieri D. (2017), *Semiotica del fumetto*, Roma, Carocci.
- (2009), *Breve storia della letteratura a fumetti*, Roma, Carocci.
- (1991), *I linguaggi del fumetto*, Milano, Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS.
- Barlow D.H. (1988), *Anxiety and Its Disorders: The Nature and Treatment of Anxiety and Panic*, New York, Guilford Press.
- Baroncini A. (2008), *Quando tutto diventò blu*, Bologna, Black Velvet.
- Baxter A.J., Scott K.M., Vos T., Whiteford H.A. (2013), *Global Prevalence of Anxiety Disorders: A Systematic Review and Meta-regression*, "Psychological Medicine", May 43(5), pp. 897-910. doi:10.1017/S003329171200147X.
- Beck A.T. (1988), *Cognitive approaches to panic disorder: Theory and therapy*, in Rachman S., Maser J.D. (eds.), *Panic: Psychological perspectives*, Hillsdale (NJ), Erlbaum, pp. 91-109.
- Beck A.T., Emery, G., Greenberg R.L. (1985), *Anxiety Disorders and Phobias: A Cognitive Perspective*, New York, Basic Books.
- Berardi (Bifo) F. (2018), *Futurabilità*, Roma, Nero.
- Biskind P. (2022), *Superheroes: The Endgame - Review of Superhero Movies*, "Global Storytelling: Journal of Digital and Moving Images", 1(2). doi: <https://doi.org/10.3998/gj.1708>, ultimo accesso: 5 agosto 2023.
- Borkovec T.D. (1994), *The nature, functions, and origins of worry*, in Davey G., Tallis F. (eds.), *Worrying: Perspectives on theory, assessment and treatment*, Chichester, John Wiley & Sons, pp. 5-33.
- Calabrese S. (2020), *La rappresentazione delle emozioni*, "Comparatismi", 5, pp. 81-97, <https://doi.org/10.14672/20201719>, ultimo accesso: 5 agosto 2023.
- Chute H. (2010), *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*, New York, Columbia University Press.
- Clark D.A., Beck, A.T. (2005), *Cognitive Therapy of Anxiety Disorders: Science and Practice*, New York-London, Guilford Press.
- Di Paola L., Busi Rizzi G. (2023), *Stranger Kings: horror, passato, adolescenza e story-world espansi, da Hawkins a Portland*, in Tirino M., Castellano S. (a cura di), *L'immaginario di Stranger Things. Narrazioni, audience, culture mediali*, Sermoneta (LT), Avanguardia 21, pp. 111-120.
- (2019), *L'inafferrabile medium. Una cartografia delle teorie del fumetto dagli anni Venti a oggi*, Napoli, Alessandro Polidoro.

- Dodds J. (2021), *The psychology of climate anxiety*, "BJPsych Bulletin", 45, pp. 222-226, doi:10.1192/bjb.2021.18, ultimo accesso: 25 luglio 2023
- El Refaie E. (2019), *Visual Metaphor and Embodiment in Graphic Illness Narratives*, Oxford, Oxford University Press.
- Ferraglia (2018), *Terribilis Est Locus Iste*, Napoli, autoproduzione, <https://issuu.com/fferraglia/docs/terribilis-est-locus-iste-ferraglia-autoproduzione>.
- Filippelli L., Canestrari S. (2021), *Un corpo smembrato*, Torino, Eris.
- Fisher M. (2018), *Realismo capitalista*, trad. di Mattioli V., Roma, Nero.
- Freschi B., Urbinati I. (2020), *Il mare verticale*, Milano, Bao.
- Freud S. ([1926] 1981), *Inibizione, sintomo e angoscia*, trad. di Rossi M., Torino, Bollati Boringhieri.
- Frezza G. (1999), *Fumetti, anime del visibile*, Roma, Meltemi.
- Groensteen T. (2007), *The System of Comics*, trad. di Beaty B. e Nguyen N., Jackson (MS), University Press of Mississippi.
- Grose A. (2020), *A Guide to Eco-Anxiety: How to Protect the Planet and Your Mental Health*, London, Watkins Publishing.
- Hewitt O.M., Tomlin A., Waite P. (2021), *The experience of panic attacks in adolescents: an interpretative phenomenological analysis study*, "Emotional and Behavioural Difficulties", 26(3), pp. 240-253, doi: 10.1080/13632752.2021.1948742, ultimo accesso: 18 luglio 2023.
- Hinton D.E., Good B.J. (2009), *Culture and Panic Disorder*, Redwood City (CA), Stanford University Press.
- James W. (1884), *What is an emotion?*, "Mind", Vol. 9, No. 34, Apr., 1884, pp. 188-205.
- Kessler R.C., Chiu W.T., Jin R., Ruscio A.M., Shear K., Walters E.E. (2006), *The Epidemiology of Panic Attacks, Panic Disorder, and Agoraphobia in the National Comorbidity Survey Replication*, "Archives General Psychiatry", Apr 63(4), pp. 415-24, doi: 10.1001/archpsyc.63.4.415, ultimo accesso: 18 luglio 2023
- Klein D.F. (1993), *False suffocation alarms, spontaneous panics, and related conditions: An integrative hypothesis*, "Archives of General, Psychiatry", 50, pp. 306-317 doi: [10.1001/archpsyc.1993.01820160076009](https://doi.org/10.1001/archpsyc.1993.01820160076009), ultimo accesso: 18 luglio 2023.
- Kukkonen K. (2013a), *Studying Comics and Graphic Novels*, West Sussex (UK), John Wiley & Sons.
- Kukkonen K. (2013b), *Space, time, and causality in graphic narratives: An embodied approach*, in Stein D., Thon J. (eds.), *From Comic Strips to Graphic Novel. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter GmbH, pp. 49-66.
- Lakoff G., Johnson M. (1998), *Metafora e vita quotidiana*, trad. di Violi P., Milano, Bompiani.
- McCloud S. (1996), *Capire il fumetto: l'arte invisibile*, trad. di Rizzi L., Torino, Pavesio.

- Mikkonen K. (2019), *Abstracted Narration and Narrative Abstraction: Forms of Interplay between Narration and Abstraction in Comics*, in Rommens A., Crucifix B., Dozo B., Dejasse E., Turnes P. (eds.), *Abstraction and comics*, Liège, Presses Universitaires de Liège, pp. 263-284.
- (2017), *The Narratology of Comic Art*, London, Routledge.
- Mojtabai R., Olfson M. (2020), *National Trends in Mental Health Care for US Adolescents*, "JAMA Psychiatry", Jul 77(7), pp. 1–12, doi: 10.1001/jamapsychiatry.2020.0279, ultimo accesso: 18 luglio 2023.
- Oatley K. (2007), *Breve storia delle emozioni*, trad. di Spinoglio C., Bologna, Il Mulino.
- (1995), *A taxonomy of the emotions of literary response and a theory of identification in fictional narrative*, "Poetics", 23(1-2), pp. 53-74, [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(94\)P4296-S](https://doi.org/10.1016/0304-422X(94)P4296-S), ultimo accesso: 8 agosto 2023.
- Smith S. (2022), *Discourse Analysis of Young Adult (YA) Literature: Analyzing Depictions of Anxiety in YA Fiction*, Electronic Theses and Dissertations, University of Central Florida.
- Szép E. (2020), *Comics and the Body. Drawing, Reading, and Vulnerability*, Columbus, Ohio State University Press.
- Thomas N. (2021), *Not a character flaw: representing anxiety disorders in young adult fiction*, Muncie, Ball State University.
- Trabacchini A. (2020), *Mettere il corpo sulla pagina*, in Hamelin Associazione Culturale (a cura di), *Prendere posizione. Il corpo sulla pagina*, Bologna, Hamelin, pp. 29-41.