



HOME > ARCHIVIO

N. 5 Letterati/e, letteratura e fumetti

INTERARTES n. 5
Letterati/e, letteratura e fumetti
dicembre 2024

[Alberto Sebastiani – Introduzione](#)

ARTICOLI

[Donata Bulotta – Le rune germaniche e il loro simbolismo nelle vignette del fumetto *Beowulf. Leggenda cristiana dell'antica Danimarca* \(1940-1941\)](#)

[Virginia Benedetti – Nella biblioteca di Valentina. Crepax rilegge Italo Calvino](#)

[Gino Scatasta – Comics in Orwell, Orwell in comics](#)

[Daniele Barbieri – Ritorno a Dino Buzzati](#)

[Federica La Manna – Fisiognomica a fumetti: Töpffer, Goethe e *Le Docteur Festus*](#)

[Lorenzo Resio – «Qualcosa di fumettistico e definitivo»: Enrico Brizzi e i fumetti. Il caso *Bastogne*](#)

[Alberto Sebastiani – Da *Linus a Ti con zero. L'origine degli uccelli* di Italo Calvino tra fumetto e illustrazione](#)

Titolo: ***InterArtes***

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

Direzione: Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

Comitato di direzione

Gianni Canova, Mauro Ceruti, Paolo Proietti,
Giovanna Rocca, Vincenzo Trione

Comitato editoriale

Maria Cristina Assumma; Matteo Bittanti;
Mara Logaldo; Stefano Lombardi Vallauri;
Marta Muscariello

Comitato scientifico

Daniele Agiman (Conservatorio Giuseppe Verdi Milano); Maurizio Ascari (Università di Bologna); Sergio Raúl Arroyo García (Già Direttore Generale del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Claude Cazalé Bérard (Université Paris X); Gabor Dobo (Università di Budapest); Felice Gambin (Università di Verona); Maria Teresa Giaveri (Accademia delle Scienze di Torino); Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna); Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli); Rizwan Kahn (AMU University, Aligarh); Anna Lazzarini (Università di Bergamo); Massimo Lucarelli (Université de Caen); Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid); Luiz Martínez-Falero (Universidad Complutense de Madrid); Donata Meneghelli (Università di Bologna); Giampiero Moretti (Università Orientale di Napoli); Raquel Navarro Castillo (Escuela Nacional de Antropología y Historia, Mexico); Francesco Pigozzo (Università e-campus); Richard Saint-Gelais (Université Laval, Canada); Massimo Scotti (Università di Verona); Chiara Simonigh (Università di Torino); Evangelina Stead (Université Versailles Saint Quentin); Andrea Valle (Università di Torino); Cristina Vignali (Université de Savoie-Mont Blanc); Frank Wagner (Université de Rennes 2); Anna Wegener (Università di Firenze); Haun Saussy (University of Chicago); Susanna Zinato (Università di Verona).

Segreteria di redazione

Caterina Bocchi

INTERARTES n. 5

Letterati/e, letteratura e fumetti

dicembre 2024

Alberto Sebastiani – Introduzione

ARTICOLI

Donata Bulotta – Le rune germaniche e il loro simbolismo nelle vignette del fumetto *Beowulf. Leggenda cristiana dell'antica Danimarca* (1940-1941)

Virginia Benedetti – Nella biblioteca di Valentina. Crepax rilegge Italo Calvino

Gino Scatasta – Comics in Orwell, Orwell in comics

Daniele Barbieri – Ritorno a Dino Buzzati

Federica La Manna – Fisiognomica a fumetti: Töpffer, Goethe e *Le Docteur Festus*

Lorenzo Resio – «Qualcosa di fumettistico e definitivo»: Enrico Brizzi e i fumetti. Il caso *Bastogne*

Alberto Sebastiani – Da *Linus* a *Ti con zero*. *L'origine degli uccelli* di Italo Calvino tra fumetto e illustrazione

VARIA

Maria Chiara Gnocchi – Figuration, défiguration, cannibalisme. Conflits de culture dans *Le peintre dévorant la femme* de Kamel Daoud

Introduzione

Alberto SEBASTIANI

Università IULM

In Italia il fumetto non ha mai avuto vita facile, ancora meno gli studi che lo hanno riguardato (Brancato, 2008). Quando apparve nelle librerie *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* di Umberto Eco (1964), che tra i primi affrontava scientificamente i linguaggi e i testi della comunicazione di massa, tra cui i fumetti, il libro venne accolto da commenti assai poco benevoli dai quotidiani e dalle riviste nazionali (e internazionali): «Mandrake entra all'università» (*ABC*), «Anche i fumetti hanno il sangue blu» (*Oggi*), «Passaporto culturale per Mandrake e Topolino» (*Lo specchio*), «Per fortuna c'è Superman» (*Il Resto del Carlino*), «I fumetti entrano nelle università come impegnativa materia di studio» (*La Gazzetta del Popolo*), «[m]a persino il Times Literary Supplement, che interveniva sul libro con esemplare puntualità, rivelava lo shock indulgendo a una immagine di prima pagina allora davvero inconsueta per questa rivista: un cane da fumetto, sia pure ricopiato da Lichtenstein, che faceva “sniff sniff, arrrrff!”».

Queste ultime sono parole di Eco, nel saggio introduttivo alle edizioni tascabili del libro dal 1984 in poi, intitolato «Apocalittici e integrati: la cultura italiana e le comunicazioni di massa», nella cui prima parte, “Le reazioni degli apocalittici e degli integrati. Allora”, il semiologo riporta appunto i titoli giornalistici, osservando che «[e]cludendo [...] le reazioni meramente scandalistiche, possiamo dividere i recensori tra conservatori amareggiati e progressisti in tensione. Dei conservatori amareggiati ci sarebbe poco da dire, la loro reazione era prevista proprio dal libro. Si trattava piuttosto, per essere conservatore intelligente, di far propria la polemica contro gli apocalittici ingenui e di riproporre, lodando il libro, una posizione apocalittica più sfumata». Nell'insieme, però, le reazioni testimoniano quanto fosse ancora lontana l'idea che i linguaggi della comunicazione di massa, e in particolare il fumetto, fossero “studiabili”. È da questa consapevolezza, relativa ad anni relativamente recenti, che può essere osservata, anche in una rapida sintesi, la “lunga marcia” del fumetto nell'interesse scientifico mondiale.

Si è detto che *Apocalittici e integrati* è “tra i primi” studi perché effettivamente al tempo, come ricorda il repertorio *Comunicazione linguistica di massa. Bibliografia italiana* di Mario Medici (1975: 62-64) alla voce «Fumetti», iniziano ad apparire in Italia alcuni interventi specialistici, per quanto quantitativamente ancora esigui: sui fumetti di fantascienza per bambini (Devoto Altieri Biagi, 1968: 312-314), sulla ricezione infantile del fumetto (Canziani, 1965 e 1968), sul linguaggio (Calisi, 1965; Traini e Trincherò, 1968) e sulla storia della parola per definirlo (Migliorini, 1968: 92-93). Non che nel resto d’Europa e negli Stati Uniti, per parlare dell’attenzione scientifica occidentale, tra gli anni Sessanta e Settanta la situazione fosse molto differente (Di Paola, 2019), e comunque - per tutti - questi primi studi divennero seminali, come quelli sociologici *The Funnies. An American Idiom*, a cura di David Manning White e Robert H. Abel (1963) negli Usa, *The Penguin Book of Comics* di George Perry e Alan Aldridge (1967, poi rivisto nel 1971) in Gran Bretagna e le pubblicazioni del «Centre d’Études de Littératures d’Expression Graphique» in Francia. Bisognerà però aspettare gli anni Settanta perché gli studi aumentino e, dalla fine del decennio e nei due successivi, crescano in modo continuativo, giungendo a capisaldi come *La Bande dessinée* di Pierre Fresnault-Deruelle (1972), *Comics and Sequential Art* del fumettista Will Eisner (1985), *I linguaggi del fumetto* di Daniele Barbieri (1991), *Case, planche, récit. Comment lire une bande dessinée* di Benoît Peeters (1991), *Pour une lecture moderne de la bande dessinée* di Jan Baetens e Pascal Lefèvre (1993), *Système de la bande dessinée* di Thierry Groensteen (1999).

Negli anni Novanta il fumetto è ormai oggetto di analisi di ambito semiotico, letterario, linguistico, sociologico, storico e filosofico in tutto il mondo. Eppure, ancora nel maggio 2004, aprendo il convegno *La linea inquieta*, organizzato a Bologna dal Fondo “Enrico Gregotti” della Scuola Superiore di Studi Umanistici, sempre Eco commentava i titoli dei giornali che avevano presentato l’evento, scrivendo ad esempio: «Il fumetto entra all’università dalla porta d’ingresso». «Curiosa esclamazione - diceva Eco - per chi sa che già quarant’anni fa Romano Calisi aveva istituito a Roma un Archivio Nazionale del fumetto intorno al quale si svolgevano incontri universitari» (Barbieri, 2005: 13). Alla prova della ricezione giornalistica, dunque, il fumetto in Italia non era ancora considerato comunemente un linguaggio del tutto degno di studi accademici. E, a dire il vero, non solo i giornali erano di questo

avviso. Sarà la diffusione di un termine come *graphic novel* che consentirà l'accesso definitivo al circuito colto dell'editoria e alla considerazione critica (Tosti, 2016).

Sono passati altri vent'anni da allora, e ovunque le analisi del fumetto hanno dato vita a un vero e proprio campo di ricerca, i *comics studies* (Aldama, 2020; Hatfield and Beaty, 2020), che con un approccio interdisciplinare si confrontano con il linguaggio e le sue produzioni, analizzando i suoi testi in prospettiva teorica, analitica, estetica e storica. Prodotti rispetto ai quali si è sviluppata una critica a cui l'editoria internazionale, anche accademica, ha dato spazio con riviste quali *Inks* della Comics Studies Society, *International Journal of Comic Art*, *Comicalités. Études de culture graphique*, *European Comic Art*, *The Comics Grid: Journal of Comics Scholarship*, con repertori e banche dati (Bonn Online Bibliography of Comics Research), con serie e collane, in particolare in area anglosassone e specie legate a specifiche università (dove peraltro si sono aperti anche corsi di studio sul fumetto), come la "Bloomsbury Comics Studies" a cura di Chris Gavalier, la "Comics Studies. Aesthetics, Histories, and Practices" a cura di Jaqueline Berndt, Patrick Noonan, Karin Kukkonen e Stephan Packard, la "Routledge Advances in Comics Studies" a cura di Matthew J. Smith e Christina Knopf.

In questo orizzonte di ricerca ormai consolidato, con una prospettiva orientata al rapporto tra fumetto e letteratura, si è mosso il numero 5 di *InterArtes*, intitolato *Letterati/e, letteratura e fumetti*. Se nei numeri precedenti la rivista ha indagato la permeabilità dei confini, l'estetica dell'ibrido, il rapporto tra creatività artistica e automazione, ora vuole offrire il suo contributo per definire e delineare in maniera empirica, analitica e storica, la ricezione del fumetto tra letterati/e, e le conseguenze nelle poetiche e nelle produzioni degli autori e delle autrici studiati/e.

La *call for papers* del numero, pubblicata nel dicembre scorso, invitava infatti a lavorare secondo tre linee direttrici, in prospettiva diacronica e sincronica: le prime due sono relative a come i letterati/e si sono confrontati/e nel passato e si confrontano tuttora con il fumetto, sia attraverso la riflessione critica, sia come coinvolgimento estetico; la terza porta il discorso ad affacciarsi nel territorio degli *adaptation studies* (Leitch, 2017), in quanto interessata all'analisi di adattamenti e riscritture a fumetti di classici della letteratura moderna e contemporanea.

Nei primi due casi, con "riflessione critica" si intendeva la ricezione del fumetto tra autori letterari e autrici letterarie per ricostruire il modo in cui il linguaggio, anche

come oggetto estetico, emerge sia in opere saggistiche e pubblicistiche o in epistolari e carteggi, sia in romanzi, racconti o poesie all'interno di processi di tematizzazione, per capire se e come tale confronto abbia influito sulla loro produzione letteraria e sull'idea stessa di letteratura. Con "coinvolgimento estetico", invece, ci si riferiva alla partecipazione di scrittori e scrittrici alla stesura di fumetti, come autori e autrici di soggetti o sceneggiature, o come supervisori di adattamenti dei propri testi, ma anche a eventuali modalità e forme di sperimentazione nate dal confronto con il linguaggio del fumetto, alla ricerca di nuove soluzioni narrative, ibride, per storie originali.

L'intenzione era quindi invitare a riflettere sull'esistenza di un dialogo costruttivo tra le cosiddette *high and low culture*, tra linguaggi verbali e sincretici, che passasse anche attraverso gli attori primari, gli autori, dei testi riconducibili all'ambito letterario o fumettistico. Un dialogo che si rivelasse magari incisivo nelle poetiche dei letterati e delle letterate coinvolti/e, o che rivelasse prospettive inedite nei confronti dei loro testi.

Tra gli studi proposti alla rivista, i sette scelti per la sezione monografica, di studiosi italiani, offrono esempi relativi a tutte e tre le linee direttrici. Gli autori affrontati sono risultati tutti di sesso maschile, ma questo - come è noto - non vuole dire che si debba appiattire il fumetto su un dominio esclusivamente maschile: l'inglese Georges Orwell, il tedesco Wolfgang Goethe, gli italiani Italo Calvino, Dino Buzzati ed Enrico Brizzi tra gli scrittori, tra i disegnatori lo svizzero Rodolphe Töpffer e gli italiani Corrado Caesar, Guido Crepax, Emilio Tadini e Maurizio Manfredi. Attorno ad essi e ai rispettivi dialoghi con i *comics* e/o con le opere letterarie emergono significativi esempi della considerazione politica, sociale e culturale, nonché della ricerca, dei percorsi e delle sperimentazioni del fumetto dalle origini ottocentesche fino ai nostri giorni.

Entrando in dettaglio, il coinvolgimento estetico è stato affrontato in Dino Buzzati e in Enrico Brizzi. Per il primo è una condizione evidente, in quanto Buzzati è stato un autore che si è mosso tra i linguaggi con grande passione e disinvoltura, ibridando nei suoi libri immagini e parole. Daniele Barbieri in «Ritorno a Dino Buzzati» ha dunque affrontato *Poema a fumetti* riconoscendo in esso il tributo di un affermato scrittore a un *medium* da sempre screditato dalla cultura italiana, ponendo addirittura il fumetto in dialogo con la musica, per la capacità di entrambi di appassionare. Enrico Brizzi nasce invece in una Bologna in cui la produzione

fumettistica è parte di un tessuto culturale non solo giovanile, e che vanta alcuni nomi di rilievo internazionale a partire dagli anni Settanta, come Andrea Pazienza, Stefano Tamburini e Tanino Liberatore. Sono autori amati da letterati di rilievo, come Pier Vittorio Tondelli e altri esponenti della nuova scena letteraria italiana di fine Millennio, e quando Brizzi adatta a fumetti con Maurizio Manfredi il suo secondo romanzo, *Bastogne*, il lavoro fa emergere la presenza di questa cultura visuale e narrativa anche nel tessuto figurativo e stilistico del libro, come dimostra Lorenzo Resio in «“Qualcosa di fumettistico e definitivo”: Enrico Brizzi e i fumetti. Il caso *Bastogne*».

La riflessione critica dei letterati sul fumetto emerge in «Fisiognomica a fumetti: Töpffer, Goethe e *Le Docteur Festus*» di Federica La Manna, che si concentra sulla figura di Rodolphe Töpffer e ripercorre la reazione di Goethe ai suoi lavori, e analizza in particolare *Docteur Festus*, racconto a fumetti in dialogo con il capolavoro goethiano, il cui tratto grafico si ricollega alle tradizioni artistiche e ai dibattiti fisiognomici dell'epoca, di cui un esempio significativo è anche *Essai de physiognomonie* dello stesso Töpffer. Quale reazione possano però provocare delle immagini in un autore, causando perfino la revisione/riscrittura di una propria opera, è invece ipotizzabile a partire dalle varianti del racconto *L'origine degli uccelli* di Calvino su *Linus* rispetto alla successiva edizione in volume. Alberto Sebastiani, in «Da *Linus* a *Ti con zero*. *L'origine degli uccelli* di Italo Calvino tra fumetto e illustrazione», infatti, oltre a rivedere la presunta data della stesura definitiva del racconto, sostiene anche l'ipotesi che la causa di tali varianti sia il lavoro grafico di Tadini che accompagna il racconto sulla rivista a fumetti nel luglio 1967.

Sempre apparso su *Linus*, e sempre coinvolgendo Calvino, è il testo che Virginia Benedetti affronta in *Nella biblioteca di Valentina. Crepax rilegge Italo Calvino*. Si tratta della serie “Valentina legge” di Guido Crepax apparsa sulla rivista tra il 1993 e il 1994: otto brevi storie a fumetti in cui sono presentate opere di narrativa contemporanea attraverso il personaggio iconico per eccellenza del fumettista, la fotografa Valentina Rosselli. È infatti lei la lettrice che media tra il testo originario e la sua presentazione, diventando un personaggio che interagisce con le storie, modificandole e così creando un vero e proprio dialogo con esse, nel quale sono riconoscibili specifiche strategie di adattamento all'interno di una traduzione intersemiotica.

È invece paradossale, dato il successo dei suoi libri tra gli adattamenti, non solo a fumetti, il caso di Georges Orwell, che come rivela Gino Scatasta in «Comics in Orwell, Orwell in comics» è stato un autore che, pur interessato profondamente alla *pop culture*, tanto da arrivare a scrivere pionieristici interventi sulle illustrazioni popolari e sulle riviste per bambini negli anni Quaranta (anni in cui l'atteggiamento culturale era poco ben disposto nei confronti di tali pubblicazioni), non ha mai mostrato alcun reale interesse per i fumetti. Eppure, per il suo *Animal Farm* si è ventilata una collaborazione con David Low, ma si trattava probabilmente di un'edizione illustrata, mentre subito dopo la sua morte, negli anni Cinquanta iniziarono ad apparire adattamenti del suo romanzo *1984*, prima in un'ottica antisovietica e anticomunista, poi, in particolare dagli anni Ottanta, ricollocando il testo all'interno di una critica al totalitarismo, come ad esempio nella riscrittura a fumetti di Alan Moore e David Lloyd *V for Vendetta*, che si confrontava con il neoliberalismo tatcheriano.

Ancora sulla direttrice dell'adattamento e della riscrittura, infine, si colloca lo studio di Donata Bulotta, «Le rune germaniche e il loro simbolismo nelle vignette del fumetto *Beowulf. Leggenda cristiana dell'antica Danimarca (1940-1941)*». L'attenzione è però rivolta al fatto che l'edizione a fumetti del poema sul periodico cattolico italiano *Il Vittorioso* rivela nel processo di adattamento un'intenzione educativa precisa nei confronti dei giovani lettori, ai quali deve essere inculcato un fervore patriottico e religioso in linea con la politica e la cultura fascista dell'epoca. Per soddisfare l'orientamento ideologico sono modificate la vicenda e le sue figure e, alla luce dei recenti studi sul linguaggio della politica e delle sue implicazioni cognitive, alcune immagini in particolare presentano simboli tratti dalle antiche rune germaniche, ponendo così questioni sul loro uso propagandistico e sulla loro capacità di promuovere la partecipazione dei giovani alla guerra.

Chiude il volume, nella sezione Varia, l'articolo che Maria Chiara Gnocchi dedica a Kamel Daoud, *Le peintre dévorant la femme*, un'opera nella quale l'autore algerino approfitta dell'occasione di una mostra su Picasso per analizzare il divario culturale che separa la civiltà araba da quella occidentale. Riprendendo la postura ideologica dello sguardo estraniante che aveva caratterizzato la sua riscrittura dell'*Etranger* di Camus (*Meursault, contre enquête*, 2014), mette a confronto le due

posizioni ideologiche grazie agli inserti intertestuali tratti da *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe.

Bibliografia

- BRANCATO Sergio (ed.) (2008), *Il secolo del fumetto: lo spettacolo a strisce nella società italiana, 1908-2008*, Latina, Tunué.
- ALDAMA Frederick Luis (ed.) (2020), *The Oxford Handbook of Comic Book Studies*, New York, Oxford University Press.
- BARBIERI Daniele (ed.) (2005), *La linea inquieta. Emozioni e ironia nel fumetto*, Roma, Meltemi.
- CALISI Romano (ed.) (1965), *Stampa a fumetti, cultura di massa, società contemporanea*, Quaderni di comunicazione di massa, n. 1, 1965.
- CANZIANI Fabio (1965), «Sulla comprensione di alcuni elementi del linguaggio fumettistico in soggetti fra i sei e i dieci anni», *Ikon*, n. 54, pp. 15-88.
- CANZIANI Fabio (1968), «Nuove esperienze sulla comprensione del linguaggio dei fumetti in soggetti di tre-dieci anni», *Ikon*, n. 64, pp. 25-52.
- DEVOTO Giacomo, ALTIERI BIAGI Maria Luisa (1968), *La lingua italiana. Storia e problemi attuali*, Torino, Eri.
- DI PAOLA Lorenzo (2019), *L'inafferrabile medium. Una cartografia delle teorie del fumetto dagli anni Venti a oggi*, Napoli, Polidoro.
- MEDICI Mario (1975), *Comunicazione linguistica di massa. Bibliografia italiana*, Roma, Bulzoni.
- MIGLIORINI Bruno (1968), *Profili di parole*, Firenze, Le Monnier.
- HATFIELD Charles, BEATY Bart (eds.) (2020), *Comics Studies. A Guidebook*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- LEITCH Thomas (ed.) (2017), *The Oxford handbook of adaptation studies*, New York, Oxford University Press.
- TOSTI Andrea (2016), *Graphic novel. Storia e teoria del romanzo a fumetti e del rapporto fra parola e immagine*, Tunué, Latina.
- TRAINI Rinaldo, TRINCHERO Sergio (1968), *I fumetti*, Padova, Radar.

Come citare questo articolo:

Sebastiani Alberto, "Introduzione", in *InterArtes* [online], n. 5, "Letterati/e, letteratura e fumetti" (Alberto Sebastiani ed.), dicembre 2024, pp. I-VII, URL: <https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/e54ff873-f2e8-43fc-a4c7-335bcbf65c10/00_Sebastiani.pdf?MOD=AJPERES>.

Titolo: ***InterArtes***

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

Direzione: Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

Comitato di direzione

Gianni Canova, Mauro Ceruti, Paolo Proietti,
Giovanna Rocca, Vincenzo Trione

Comitato editoriale

Maria Cristina Assumma; Matteo Bittanti;
Mara Logaldo; Stefano Lombardi Vallauri;
Marta Muscariello

Comitato scientifico

Daniele Agiman (Conservatorio Giuseppe Verdi Milano); Maurizio Ascari (Università di Bologna); Sergio Raúl Arroyo García (Già Direttore Generale del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Claude Cazalé Bérard (Université Paris X); Gabor Dobo (Università di Budapest); Felice Gambin (Università di Verona); Maria Teresa Giaveri (Accademia delle Scienze di Torino); Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna); Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli); Rizwan Kahn (AMU University, Aligarh); Anna Lazzarini (Università di Bergamo); Massimo Lucarelli (Université de Caen); Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid); Luiz Martínez-Falero (Universidad Complutense de Madrid); Donata Meneghelli (Università di Bologna); Giampiero Moretti (Università Orientale di Napoli); Raquel Navarro Castillo (Escuela Nacional de Antropología y Historia, Mexico); Francesco Pigozzo (Università eCampus); Richard Saint-Gelais (Université Laval, Canada); Massimo Scotti (Università di Verona); Chiara Simonigh (Università di Torino); Evangelia Stead (Université Versailles Saint Quentin); Andrea Valle (Università di Torino); Cristina Vignali (Université de Savoie-Mont Blanc); Frank Wagner (Université de Rennes 2); Anna Wegener (Università di Firenze); Haun Saussy (University of Chicago); Susanna Zinato (Università di Verona).

Segreteria di redazione

Caterina Bocchi

INTERARTES n.5
Letterati/e, letteratura e fumetti
dicembre 2024

Alberto Sebastiani – Introduzione

ARTICOLI

Donata Bulotta – Le rune germaniche e il loro simbolismo nelle vignette del fumetto *Beowulf. Leggenda cristiana dell'antica Danimarca* (1940-1941)

Virginia Benedetti – Nella biblioteca di Valentina. Crepax rilegge Italo Calvino

Gino Scatasta – Comics in Orwell, Orwell in comics

Daniele Barbieri – Ritorno a Dino Buzzati

Federica La Manna – Fisiognomica a fumetti: Töpffer, Goethe e *Le Docteur Festus*

Lorenzo Resio – «Qualcosa di fumettistico e definitivo»: Enrico Brizzi e i fumetti. Il caso *Bastogne*

Alberto Sebastiani – Da *Linus* a *Ti con zero*. *L'origine degli uccelli* di Italo Calvino tra fumetto e illustrazione

VARIA

Maria Chiara Gnocchi – Figuration, défiguration, cannibalisme. Conflits de culture dans *Le peintre dévorant la femme* de Kamel Daoud

Le rune germaniche e il loro simbolismo nelle vignette del fumetto *Beowulf*. Leggenda cristiana dell'antica Danimarca (1940-1941)

Donata BULOTTA

Università degli Studi della Calabria

Abstract:

This analysis focuses on some illustrations from the Italian comic *Beowulf. Leggenda cristiana dell'antica Danimarca* (*Beowulf. Christian legend of ancient Denmark*), featured in the Catholic magazine *Il Vittorioso* between the end of 1940 and the beginning of 1941. The aim of this paper is to offer a new reading of the real educational intentions of this comic devoted to young people. *Il Vittorioso* was founded in the fascist period within the circles of the Gioventù Italiana dell'Associazione Cattolica to propagate patriotic and Catholic fervour and to contribute to the shaping of the young Italians' minds. The comic retells the story of the Old English poem *Beowulf*, but it modifies the plot by transforming the hero who defeats the monster Grendel, symbol of evil, into a moral and patriotic exemplum. Based on the latest studies concerning political language and its cognitive implications, the *Beowulf* of *Il Vittorioso* can be seen from a new perspective. This investigation places an in-depth focus on some illustrations in this comic, where the use of symbols taken from the ancient Germanic runes, appears to fulfil certain demands of the fascist propaganda. The aim is to show how these signs were used, within a message that was supposed to be purely Catholic, as a means of inciting the defense of the traditional values of patriotism, race and imperialism envisaged by Mussolini. This comic represents an example of the intersection between the ideals propagated by Catholic associations and the patriotic and political aspirations of the fascist regime. The role of the illustrator, Corrado Caesar, will therefore be outlined to better understand, beyond the pedagogical and moral message, his intention to convey, in an allusive manner, some concepts useful to the propaganda the regime was carrying out in order to promote the participation of young people in the war.

Keywords:

Germanic runes, Fascism, Comics, Germanic culture, *Beowulf*.

1. Premessa

Il ruolo svolto dalla Chiesa cattolica negli anni del regime fascista è un tema che la storiografia ha da tempo affrontato e ha prodotto studi spesso contraddittori e ancora oggi non chiariti in modo esaustivo. Se da una parte alcuni critici hanno evidenziato le responsabilità del Vaticano rispetto alle atrocità commesse dal regime nazifascista, altri hanno cercato di dare interpretazioni più articolate per cercare di spiegare la complessità del momento storico e le conseguenti difficoltà da parte del papa di gestire i suoi rapporti con il nazismo e il fascismo. Oggi si tende a sottolineare

come i cattolici, nell'immediato dopoguerra, nel tentativo di riabilitare e assolvere il Vaticano, abbiano cercato di mascherare le proprie colpe rimarcando l'impegno antifascista che vescovi e sacerdoti portarono avanti durante l'occupazione tedesca. Aldilà della diatriba tra colpevolisti e non, ciò che è possibile affermare oggi è che la particolare situazione storica dell'Italia all'inizio del ventennio del secolo scorso aveva spinto la Chiesa a prendere una posizione ambigua, caratterizzata da una certa connivenza rispetto alle iniziative avviate dalla dittatura fascista. Il particolare momento storico spinse la Chiesa a diffondere, anche attraverso le associazioni cattoliche sul territorio, ideali di fede e di educazione virile che ben presto iniziarono a coincidere con quelli della propaganda politica di Mussolini.

È quindi nel contesto di questa promozione da parte della Chiesa che si inserisce la pubblicazione del settimanale *Il Vittorioso*, nato all'interno dei circoli della Gioventù Italiana di Azione Cattolica (GIAC) nella seconda metà degli anni Trenta del Novecento. L'intento di questo periodico era proprio quello di diffondere nozioni pedagogiche per la formazione e fortificazione dello spirito dei giovani italiani attraverso racconti accattivanti e di facile accessibilità (Preziosi, 2012).

Tra la fine del 1940 e l'inizio del 1941 sulle sue pagine apparve un fumetto dal titolo *Beowulf. Leggenda cristiana dell'antica Danimarca*. Esso si ispirava al poema anglosassone medievale *Beowulf*, ma in una versione modificata e adattata secondo gli intenti educativi del giornale. Negli ultimi anni, alcuni studiosi si sono occupati di questo fumetto, evidenziandone gli elementi contenutistici conservativi e innovativi rispetto al carne originario (Di Sciacca, Teresi, 2012; Giusti, 2006: 215-218).

Questa indagine vuole porre una approfondita attenzione su alcune vignette di questo fumetto, dove l'inserimento di alcuni simboli tratti dall'antica scrittura runica germanica sembrano palesare dei richiami agli ideali fascisti dell'epoca. Il fine è quello di mostrare come questi segni fossero stati utilizzati, all'interno di un messaggio che doveva essere puramente cattolico, anche come mezzo di incitazione alla difesa dei valori tradizionali di patria, di protezione della razza e dell'imperialismo progettati da Mussolini. Sarà quindi messo in evidenza il ruolo dell'illustratore di questo fumetto al fine di comprendere il suo reale messaggio pedagogico.

Per motivi di spazio, gli aspetti riguardanti la situazione politica in Italia nel ventennio prebellico e il ruolo della Chiesa negli anni del regime fascista si limiteranno

ai soli accenni utili per contestualizzare l'argomento centrale di questo lavoro. Per quanto riguarda i fatti storici si rimanda alla ricchissima letteratura e agli studi effettuati sin dagli anni Cinquanta del secolo scorso (Kertzer, 2022; Ceci, 2014; Rossi, 2008: 329-348; Malgeri, 1994: 53-55; Candeloro, 1972: 462-483; Jemolo, 1963: 443-450).

2. Il contesto storico

I contrasti tra il mondo cattolico e le politiche anticlericali del partito popolare fondato da Sturzo avevano indotto la Chiesa dei primi decenni del Novecento ad assumere un atteggiamento fermo nei confronti di qualsiasi movimento che potesse minare la sua originaria autorevolezza. Questa nuova presa di posizione da parte del Vaticano e la profonda crisi politica che l'Italia visse tra il 1923 e il 1926 con lo scioglimento dei partiti oppositori al fascismo condussero a una convergenza sempre più marcata tra la Chiesa e il regime fascista (Kertzer, 2014). Mussolini, infatti, approfittando della situazione, si propose come il protettore del cattolicesimo offrendo la soluzione per ridare dignità e prestigio alla Santa sede (Sale, 2007: 28). Buona parte dei cattolici, quindi, fu incline a porsi sotto la sua tutela. Da parte sua, Mussolini vedeva in questa richiesta di aiuto l'opportunità di cancellare quei movimenti politici che con le loro idee democratiche costituivano un intralcio ai suoi piani totalitaristici.

Il particolare momento di crisi politica portò quindi il Vaticano a orientarsi da un lato verso la crescente approvazione nei confronti della politica di Mussolini, dall'altro verso la propaganda del cattolicesimo tramite l'associazione di Azione Cattolica, più incline a rispettare la gerarchia ecclesiastica. Furono quindi promossi numerosi movimenti che coinvolgevano soprattutto i giovani, come la Società della gioventù cattolica italiana, che sotto il regime prese la denominazione di Gioventù italiana di Azione Cattolica, pronti a diffondere ideali di moralità e purezza che ben presto coincisero con le teorie di purezza della razza. Il complesso intreccio tra sentimenti patriottici, politici e cattolici costituì un fertile terreno di incontro tra il cattolicesimo e il nazionalismo militante. Da questa coincidenza di interessi prese vita un piano educativo ben articolato, all'interno del quale la GIAC giocò un ruolo fondamentale e molto attivo, soprattutto nell'imprimere tra i giovani un profondo

sentimento di difesa della religione cattolica, nonché di un forte dovere nei confronti della patria (Veneruso, 1983).

Il programma, quindi, era tutto indirizzato all'esaltazione della fede, per difendere la quale i giovani dovevano essere pronti moralmente e fisicamente; così, cura e vigore del corpo e prestanza atletica divennero attributi necessari nella lotta quotidiana contro i nemici del cattolicesimo (Piva, 2015: 51).

3. *Il Vittorioso*

L'esigenza di creare un periodico per giovani che potesse concorrere con quelli dedicati a fumetti di avventura di importazione statunitense come *L'Avventuroso* o *l'Audace*, spinse alla creazione del *Vittorioso*, un giornale per ragazzi accolto con favore dalle associazioni giovanili che gravitavano intorno alla Chiesa (Mattioni, 2020: 164-168). Nato nel 1937 sotto la direzione di Don Vittorio Regretti, in realtà fu diretto dal presidente della GIAC Luigi Gedda. Medico sostenitore dell'eugenetica, Gedda fu uno degli intellettuali che aderirono pubblicamente al *Manifesto degli scienziati razzisti*, noto come *Manifesto della difesa della razza*, e promotore di un cattolicesimo esasperatamente conservatore (Cassata, 2006: 336-341; Fiori, 2006). Le premesse lasciano dunque sottendere una genesi del *Vittorioso* già viziata all'origine dalle ideologie del suo direttore. L'intento del fumetto era innanzitutto quello di formare il giovane italiano, rendendolo un soldato cristiano e allo stesso tempo un 'maschio' forte e prestante, pronto alla difesa della patria. Quindi, se inizialmente il fumetto era stato ideato come strumento di comunicazione di storie dal messaggio etico e morale, nel periodo del consenso al regime divenne presto mezzo di convergenza tra le istanze della Chiesa e quelle del fascismo (Piva, 2015: 253).

Il *Vittorioso* era suddiviso in dodici pagine: otto di grande formato, di cui quattro contenenti vignette a colori e didascalie illustrative, mentre le rimanenti riportavano ogni volta storie religiose, avventure, giochi e così via.

Diffuso attraverso la vendita nelle edicole e la distribuzione nelle parrocchie, il periodico cominciò a pubblicare racconti a fumetti che, impiegando l'elemento avventuroso, avrebbero potuto risvegliare gli ideali allo stesso tempo cristiani e patriottici.

Molto è stato discusso riguardo alla componente fascista del *Vittorioso*, a cominciare dal titolo stesso che sembrava richiamare le contemporanee campagne di Etiopia (Becciu, 1971: 197-231; Fava, 2014). Tuttavia, come controprova alle accuse di fascismo è stato evidenziato come diversi collaboratori di questo periodico fossero stati vittime del fascismo o membri della resistenza. Gedda stesso molti anni dopo affermò che il titolo in realtà non aveva alcun legame con la politica del regime, ma richiamava la Madonna di Pompei, regina delle vittorie a cui il giornale era dedicato (Gedda, 1998: 43-47).

Aldilà del giudizio riguardo la connessione dei numeri del *Vittorioso* degli anni 1937-41 alla propaganda fascista, ciò che è possibile evidenziare è che esso, come molti altri giornali del periodo, quali *l'Avventuroso*, *Giungla* e *Topolino*, fu indotto a conformarsi alle posizioni del regime (Gadducci, Gori, Lama, 2020: 167).

Nell'intento iniziale del *Vittorioso*, era previsto che si facesse affidamento sui soli autori e disegnatori italiani, ripudiando tutto ciò che era considerato di matrice estera. Il giornale vide così la partecipazione di molti tra i fumettisti più importanti dell'epoca, tra cui Sebastiano Craveri, Benito Jacovitti, Franco Caprioli, Gianni de Luca e l'illustratore Caesar, autore delle vignette del *Beowulf*.

4. *Il 'Beowulf'*

Il *Beowulf* è un poema che nel corso del tempo è stato oggetto non solo di continue edizioni e traduzioni (Tolkien, 2014; Fulk, Bjork, Niles, 2008; Osborn, 1997; Koch, 1987), ma anche di «diverse riscritture letterarie, grafico-fumettistiche e cinematografiche» (Marmora, 2021: 15). Basti ricordare i tre adattamenti cinematografici (*Beowulf*, 1999; *Beowulf & Grendel*, 2005; *La leggenda di Beowulf*, 2007) e le numerose riscritture moderne, come il romanzo *Grendel* di John Gardner (1971), uscito in Italia con il titolo *L'Orco* (1991), o la bellissima traduzione attuata dal poeta irlandese Seamus Heaney (2000).

La storia, incentrata sulle azioni eroiche del principe dei Geati Beowulf che va in soccorso del re danese Hroðgar, il cui regno è funestato da Grendel, dovette prestarsi alle esigenze del momento politico italiano. Nel poema originario la vittoria sui tre mostri contro cui l'eroe combatte, Grendel, sua madre e infine il drago, rappresenta il

trionfo del bene sul male. Grendel, in particolare, viene rappresentato come un mostro, discendente di Caino e quindi nemico di Dio, per cui Beowulf che lo sconfigge diventa l'eroe difensore della religione. È evidente quindi come all'interno del programma pedagogico della Gioventù italiana di Azione Cattolica la figura di questo eroe rispondesse ai canoni del patriota protettore del cattolicesimo e della nazione.

Il poema aveva assunto un significato particolarmente simbolico anche nella Germania nazista. Infatti, nel settembre del 1941, in pieno conflitto, la Germania mise in atto un attacco contro le isole estoni di Saaremaa, Hiiumaa, Muhu e Vormsi, a quel tempo appartenenti all'Unione Sovietica, cui fu dato il nome in codice di *Unternehmen Beowulf* 'Operazione Beowulf' (Baatz, 2014: 130-131). Quindi la scelta di riprendere la storia del *Beowulf* da parte del *Vittorioso* rispondeva al clima che si respirava in quel periodo anche in Italia¹.

La storia, profondamente rivisitata, apparve sul *Vittorioso* sui numeri dal 5 ottobre del 1940 al 25 gennaio del 1941, per un totale di 17 tavole a colori. Essa fu ideata da Enrico Basari, drammaturgo e scrittore di altre opere di argomento religioso, il quale si cimentò per la prima volta in un lavoro di composizione di un testo per fumetti². Basari seppe creare una storia che rispecchiasse i valori fondamentali dell'Italia negli anni poco prima della seconda guerra mondiale, riproponendo la figura di Beowulf come eroe al servizio di Dio che, su richiesta del re Rogar, combatte e uccide Grendel. I personaggi appaiono fortemente modificati: Beowulf viene presentato come il cavaliere rispettoso degli ideali di Dio e dell'onore; Grendel, come sottolineato da Giusti, «diventa una sorta di spirito tra l'orco e l'uomo primitivo, indossa una veste di pelliccia ed è sempre disegnato avvolto da fili di fumo, è un demone cristiano che vive tra le fiamme, il fuoco è il suo elemento vitale» (2006: 217); la madre di Grendel, Frotha, è una strega alle prese con la preparazione di pozioni magiche. Essa, attraverso i suoi poteri incantatori, si fonde con il corpo acefalo del figlio per dar vita a un terribile drago con sette teste che richiama l'Apocalisse di Giovanni (13:1). L'eroe affronta questo nuovo avversario in un ultimo duello che si conclude con la sua vittoria, ma

¹ Un adattamento del *Beowulf* era già apparso in America nel 1908 con il libro illustrato per bambini dal titolo *Stories of Beowulf* a cura di H.E. Marshall e illustrazioni di J.R. Skelton.

² I numeri IV/44-51-V/1-4 del *Vittorioso* in cui è contenuto il *Beowulf. Leggenda Cristiana dell'Antica Danimarca* sono consultabili presso la Biblioteca Nazionale di Firenze. Non mi è stato possibile accedere alla copia conservata a Milano presso il Centro Apice dell'Università di Milano, a causa del cattivo stato di conservazione.

anche con la sua morte. La storia termina con l'immagine degli arcangeli che portano in cielo l'anima di Beowulf e con la conversione finale del pagano Rogar. Dunque, il vero messaggio della storia non risiede nella vittoria di Beowulf sui mostri, ma sul rinnovamento spirituale di Rogar, re traditore che, spingendo Beowulf a lottare contro Grendel, spera di liberarsi di entrambi e che dopo la sconfitta del drago viene liberato dalla cattiva influenza del maligno.

Dalla lettura degli episodi, come già evidenziato da Giusti (2006: 217), si può notare l'intento nazionalistico e cristiano che Basari volle dare alla narrazione, presentando un eroe che si offre al martirio e la cui forza deriva dalla sua incrollabile fede in Dio.

Le vignette che accompagnano i dialoghi creati da Basari per il *Beowulf* sono opera di C. Caesar, grande illustratore e fumettista dalla significativa produzione, il quale usava firmarsi con diversi nomi, tra cui Cesare Avai, Jack Away, Corrado Caesar e Kurt Caesar.

Nonostante l'intento di far collaborare solo autori e vignettisti italiani, dietro il nome fittizio dell'illustratore del fumetto di *Beowulf*, si cela Kurt Kaiser personalità singolare e complessa, la cui biografia ha suscitato per decenni qualche dubbio e incertezza, tanto da essere stata ipotizzata la presenza di due persone dietro i diversi pseudonimi (Phénix, 6, 1968). Disegnatore prolifico, fu ideatore sempre sul *Vittorioso* dal 1938 al 1943, di un altro e ancor più famoso personaggio dei fumetti, Romano il Legionario, un pilota le cui azioni eroiche contro i 'Rossi' si svolgono durante la guerra civile spagnola.

Kaiser, da molti considerato un disegnatore italiano, in realtà era nato in Francia da famiglia tedesca. Aveva studiato all'accademia di belle Arti di Berlino e aveva partecipato alle guerre d'Africa nell'esercito tedesco, seguendo in qualità di interprete personale il generale Rommel, noto come la 'Volpe del deserto' (Young, 1995). Appassionato di aerei, armi e macchine da guerra, egli riuscì a disegnarli con rigore tecnico e precisione dei dettagli, ma allo stesso tempo con molti elementi irreali, creando eccezionali tavole fantascientifiche. Nonostante il periodo turbolento dovuto al conflitto, continuò incessantemente la sua attività lavorando, tra l'altro, su un'opera dedicata all'Afrika Korps, che includeva una prefazione scritta proprio da Rommel (Lucas, 1998).

Alla fine della guerra si trasferì definitivamente in Italia, dove lavorò per Arnoldo Mondadori realizzando le illustrazioni delle copertine dei libri della rivista *Urania*, il primo periodico italiano di fantascienza. Questa attività, che costituì la sua principale occupazione, lo rese famoso in Italia, dove visse fino alla morte e dove lasciò in eredità un gran numero di illustrazioni che ancora oggi appassionano gli amanti di questo genere.

A parte la sua lunga parentesi artistica più nota, legata al periodo post-bellico, la produzione che suscita perplessità riguarda gli anni a cavallo della seconda guerra mondiale, caratterizzati dalla sua collaborazione col regime nazista. La diretta partecipazione alle campagne militari e il contatto così stretto con Rommel lasciano supporre una condivisione degli ideali nazisti o comunque un atteggiamento nazionalistico e accomodante rispetto all'ambiente che frequentava. Questo sodalizio potrebbe aver stimolato la sua simpatia ed esaltazione verso il simbolismo mitico del nazismo. L'introduzione in alcune vignette delle rune ᚠ e ᚦ all'interno del fumetto di *Beowulf* ne costituirebbero una spia importante.

5. Le rune germaniche e il loro recupero nella Germania nazista

È stato ampiamente studiato come il partito nazista tedesco avesse recuperato concetti e simboli dell'epoca pagana, attribuendogli un'accezione discriminatoria che originariamente non gli apparteneva. In questo modo li utilizzava come nuovi mezzi di comunicazione per esaltare e propagandare il mito dell'identità pan-germanica del periodo pagano e l'ideale di purezza della razza (Imer, 2018; Strmiska, 2005; Cantor, 1993).

In questo processo di rievocazione del passato pagano, le rune, con il loro forte valore simbolico e ideografico (Murdoch, Read 2004; Antonsen, 2002; Bammesberger, 1991), furono considerate un mezzo fondamentale per la diffusione degli ideali identitari (Lisbeth, 2018; Zernack, 2016). Esse subirono così un riadattamento per rendere nuovi concetti consoni alla propaganda: ᚠ 'vittoria', ᚠ 'battaglia', ᚱ 'vita', ᚠ 'morte', ᚦ 'razza, parentela'. Tra queste, le rune germaniche *sōwilō ᚠ e *ōþila-/*ōþala- ᚦ furono quelle che ebbero maggiore impatto visivo e

araldico. La runa ᚷ, che originariamente era la runa del sole, subì uno slittamento semantico acquisendo il significato di 'vittoria', e nella forma duplicata ᚷᚷ divenne ben presto l'emblema delle SS (Yenne, 2010: 68). ᚷ era anche il segno distintivo della bandiera della *Deutsches Jungvolk in der Hitlerjugend* 'Giovani tedeschi nella Gioventù hitleriana', sezione della *Hitler-Jugend* composta da ragazzi tra i 10 e i 14 anni (Boberach, 2007: 108). L'iscrizione a questa organizzazione era possibile solo per coloro i quali superavano la selezione su base razziale. I giovani iscritti venivano quindi educati alla fedeltà alla nazione e al Führer. Molti di essi poi entrarono a far parte dell'esercito partecipando attivamente alla guerra (Nigel, 1992: 46).

Anche la runa ᚳ, che nel *futhark* originario indicava 'patrimonio, tenuta', fu adattata per rendere il concetto di patrimonio identitario e quindi purezza della razza (Lumsden, 1993: 19)³. ᚳ appare sui folia 143v, 152v e 170r del manoscritto del poema anglosassone *Beowulf* (Londra, British Library Cotton Vitellius A xv, XI sec.), in sostituzione della parola in inglese antico *epel* 'patria' (Fleming, 2004): «ðonon he gesohte swæsne ᚳ» 'di là cercò la sua patria' (v. 520); «þæt þæt ðeodnes bearn geþeon scolde, / [...] folc gehealdan, / ... hæleþa rice, / ᚳ Scyldinga» 'che il figlio del principe fosse prospero, / [...] reggesse il popolo, / [...] il regno dei guerrieri, / la patria degli Scildinghi' (vv. 910-913); «feor eal gemon, / eald ᚳweard, þæt ðes eorl wære / geboren betera!» 'ricorda tutta l'esistenza / vecchio guardiano della patria, che questo principe/ è nato il migliore' (vv. 1701-1703). Questa attestazione rappresenta un esempio dell'uso delle abbreviazioni runiche nei manoscritti antico inglesi, ma che si riscontra anche in altre tradizioni germaniche, come quella antico islandese (Birkett, 2014: 92-94). Nel caso del manoscritto del *Beowulf*, l'inserimento della runa ᚳ permette di cogliere il forte legame tra la storia narrata dal poema e il valore della patria che è alla base della scelta di utilizzarlo come modello della propaganda nazista.

³ Il *futhark* antico, composto da 24 rune, fu la forma di scrittura epigrafica utilizzata dai popoli germanici dal II all'VIII secolo. Il nome deriva dalla lettura dei fonemi delle prime sei rune ƿ (F), ŋ (U), þ (TH), F (A), R (R) < (K). Sulla sua origine sono state avanzate diverse ipotesi, ma studi comparativi su incisioni ritrovate in diverse zone dell'area mediterranea, hanno condotto alla conclusione che fosse derivato da una varietà di alfabeto italico (Odenstedt, 1990: 150-162). I nazisti, al contrario, esaltarono il *futhark* come il primo alfabeto da cui sarebbero derivati tutti gli altri.

Riscontrare quindi le rune h e x all'interno di un fumetto teoricamente dedicato ai giovani e di carattere prettamente cattolico, i cui intenti erano quelli di esaltare il coraggio e la forza d'animo nel combattere il male a protezione della religione cristiana, pone dei dubbi sul reale intento dell'insegnamento che esso voleva veicolare. Se Basari utilizzò la storia riadattata del *Beowulf* per trasmettere un messaggio cattolico ricorrendo a un linguaggio arcaicizzante e fortemente marziale, ben diversa appare l'intenzione del disegnatore, il quale inserì in alcune vignette del *Beowulf* nel *Vittorioso* i simboli h e x per richiamare dei valori di diversa connotazione.



Figura 1

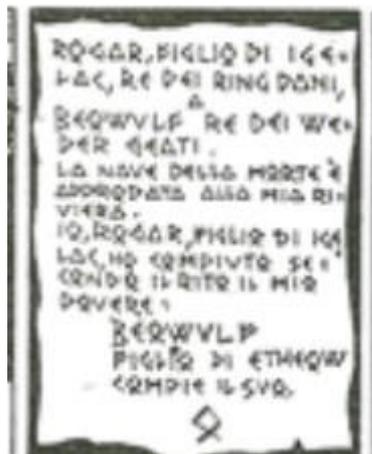


Figura 2



Figura 3



Figura 4

Le vignette delle figure 1 e 4 mostrano l'immagine della runa, ᚦ il cui stile richiama perfettamente il segno della bandiera della *Deutsches Jungvolk* (figura 5), tra l'altro in maniera camuffata, scolpita come decoro sul trono di Rogar e di Beowulf. Inoltre, nella prima delle due si può notare la presenza della croce cristiana sullo sfondo, quasi a voler significare una benigna protezione cristiana sulla patria simboleggiata dalla runa.

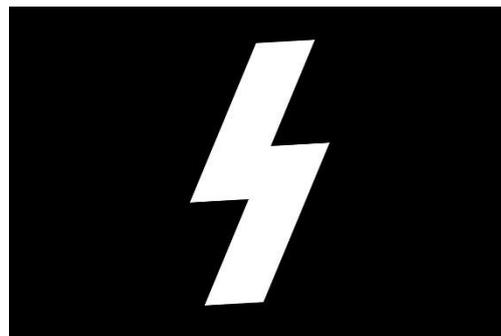


Figura 5

Le due rune riappaiono sui vestiti di Beowulf e Rogar e sullo scudo di un guerriero sulla copertina dell'albo del *Vittorioso* che fu pubblicato nel 1950 (Basari, 1950).



Figura 6

L'atteggiamento razzista da parte di Kaiser emerge non soltanto dalla presenza delle due rune espressione di valori nazifascisti di vittoria e identità della razza, ma anche dalla forte connotazione antisemita con cui raffigurò i personaggi negativi. Come ha evidenziato Susan Signe Morrison, l'immagine della mamma di Grendel, Froda, presenta i tratti distintivi attribuiti nel periodo nazifascista agli Ebrei, come il naso adunco. In alcune vignette a lei dedicate (figure 7 e 8) appare sul fondo anche la stella di Davide quale segno di una identificazione tra la donna e gli Ebrei (Morrison, 2018: 335)⁴.

⁴ Il ricorso alle immagini come strategia per divulgare una politica antisemita e di superiorità razziale aveva avuto larghissimo uso anche in Germania. In una pagina di uno dei tanti libri per ragazzi che circolavano nel periodo nazista, *Der Giftpilz* 'Il Fungo Velenoso', pubblicato da Der Stürmer-Verlag, viene affermato che «La punta del naso dell'Ebreo è curva. Assomiglia al numero 6». Anche il richiamo all'uso del sangue del figlio di Rogar di cui Froda dice di aver bisogno come ingrediente per creare una pozione, richiamerebbe l'accusa del sangue di cui gli Ebrei furono per secoli vittime (Morrison, 2018: 338-339).



Figura 7

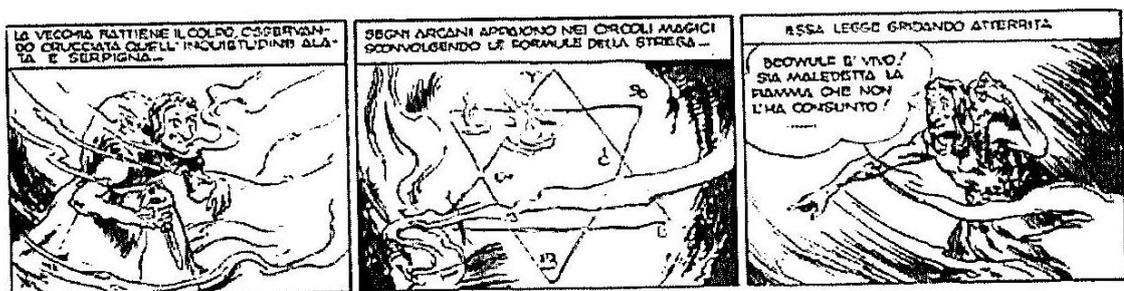


Figura 8

Riguardo a determinati stereotipi fisici antisemiti, già prima del fumetto del *Beowulf* in Italia era stata utilizzata la stessa tecnica dalla rivista *La Difesa della Razza* (Pisanthy, 2006; Servi, 2005: 115-118 e 147). Sulla base di un preteso fondamento scientifico, questo periodico tentava di affermare la tesi della purezza del sangue, scagliandosi contro gli Ebrei o altre razze e richiamando spesso i loro tratti somatici ritenuti intollerabili. Quindi, Kaiser dimostra ancora una volta di essere depositario di alcune discutibili dottrine che espose attraverso le sue raffigurazioni in modo da essere recepite facilmente dai giovani lettori. Del resto, in questa sua visione rientrerebbe anche il suo personaggio Romano il Legionario, quale riflesso della politica di Mussolini di cogliere il pretesto della guerra civile spagnola per imporre le sue mire espansionistiche.

6. *Le rune nel 'Beowulf' del 'Vittorioso' e l'uso simbolico della politica*

Non possiamo essere certi su fino a che punto l'intento di comunicare certe ideologie fosse premeditato, ma sicuramente Kaiser, attraverso l'inserimento delle rune, seppe mettere in atto un dispositivo opzionale dell'immagine, rendendolo un potente strumento semantico. I moderni studi sul simbolismo politico e il suo uso come mezzo per stimolare e catalizzare il processo di formazione della coscienza hanno dimostrato come il simbolo possa rivelarsi una delle garanzie più solide di dominio sociale. A questo proposito, riprendendo le parole di Edelman di qualche decennio fa si può affermare che «non ci può essere politica senza simboli e relativi riti, né può darsi un sistema politico che si basi unicamente su principi razionali, prescindendo da ogni connotazione simbolica» (Edelman, 1987: 65). Il risultato più incisivo nella comunicazione politica è suscitare emozione (Westen, 2008), e l'uso di immagini favorisce una maggiore risposta, accelerando il processo di persuasione, soprattutto in un pubblico variegato e non acculturato in modo omogeneo quale era quello degli anni Trenta e Quaranta. I simboli riescono a mobilitare le persone all'azione collettiva, a reagire, a costruire delle società (Lincoln, 1989; Lewis, 1977; Turner, 1969).

I recenti studi sulla retorica e sul linguaggio politico, come il cosiddetto modello della *content analysis* (Berelson, 1952: 18) o le teorie del *frame* (Cosenza, 2018: 39-44; Baldi/Savoia, 2009) e della metafora (Lakoff, Johnson, 2004) hanno dimostrato un livello cognitivo nascosto al di sotto della semplice comprensione letterale di un enunciato politico. Secondo Lakoff e Johnson, nel linguaggio politico l'uso della metafora non consiste soltanto in un espediente retorico, ma agisce come *conceptual system* o *conceptual framework*, richiamando tutta una serie di informazioni. L'evocazione di simboli condivisi, come le rune che Kaiser colloca nelle vignette del *Beowulf* in modo apparentemente casuale, dimostra come egli avesse colto un aspetto comunicativo importante nell'innescare un sistema ideologico di valori e credenze nei suoi giovani interlocutori. I segni runici, al pari delle parole, possono aver sollecitato una risposta all'interno di una società di giovani già predisposta ad interpretarli secondo la retorica fascista che aveva fatto del consumo di simboli il proprio punto di forza (Gentile, 1993: 45-48).

7. Conclusioni

L'analisi qui condotta ha riguardato esclusivamente i numeri del *Vittorioso* su cui apparve *Beowulf. Leggenda cristiana dell'Antica Danimarca*. Il fumetto evidenzia a tratti una condivisione di elementi contenutistici che richiamano il fascismo, ma che rimane circoscritta a quel particolare contesto storico. Dal testo composto da Enrico Basari emerge il pensiero di un uomo fortemente cattolico che con convinzione credeva nel nuovo concetto di eroismo italiano, fusione di fervore cristiano e vigore fisico-morale. Tutta la sua produzione drammaturgica esprime questo ideale (*L'angelo, Aldilà d'ogni bandiera, Il ceppo di Zi' Meo*, ecc.), ma fu sempre un convinto antifascista, tanto da essere stato oltre che prigioniero sotto il regime, anche comandante delle bande partigiane «Monte Mario» (Mattioni, 2020: 169).

Kaiser, da parte sua, dopo la fine del conflitto continuò a collaborare per il *Vittorioso*, che intanto aveva mutato l'impostazione, mettendo da parte riferimenti politici e dimostrando la sua grande creatività di illustratore accanto a molti altri disegnatori come Jacovitti e Craveri.

L'ideologia fascista che soggiace al fumetto del *Beowulf* potrebbe essere il frutto di un intento ben preciso, forse promosso dall'orientamento che il periodico stava seguendo negli anni poco prima dell'entrata in guerra dell'Italia a fianco della Germania nazista. La promozione di certe simbologie legate al nazismo, come la runa ᚱ dal forte e netto significato che richiama la patria e le associazioni dei giovani nazisti, in particolare la *Deutsches Jungvolk in der Hitlerjugend*, rientrerebbe nella propaganda politica mirata a incentivare la partecipazione dei giovani alla guerra.

In un momento in cui Mussolini vedeva l'ingresso in guerra come il coronamento della sua politica espansionistica per far diventare l'Italia una grande potenza, la Chiesa offriva un utile modello di obbedienza e sacrificio (Piva, 2015: 92). In questo scenario storico-politico, il programma iniziale della Chiesa prevedeva l'utilizzo di mezzi di comunicazione di massa, come i fumetti, per trasmettere il sentimento di fiducia nella protezione di Dio e nelle qualità marziali per combattere una sorta di guerra santa contro i nemici del cattolicesimo. Ben presto gli ideali fascisti si insinuarono all'interno di questo progetto conferendogli una spinta nazionalista e

razzista. I fumetti disegnati da Kaiser in questo periodo mostrano perfettamente questa fusione.

Nel messaggio di Rogar che compare in una delle vignette, il carattere utilizzato, che richiama le rune, lascia intendere che Kaiser conoscesse bene questi segni grafici di matrice germanica, la loro storia e il loro significato. Egli con le sue illustrazioni tentò di diffondere tra il giovane pubblico italiano i due simboli araldici più importanti della propaganda nazifascista che potevano ben coincidere con l'esaltazione dei valori morali tramandati dall'associazionismo cattolico di quel periodo: vittoria e patria. Attraverso il richiamo in modo allusivo a determinati concetti, Kaiser proponeva un simbolismo politico dove ogni singolo lettore poteva riconoscere elementi già noti e familiari, predisponendosi ad accogliere facilmente il contenuto della narrazione e simpatizzare con essa.

In conclusione, alla luce dei più moderni studi sul linguaggio politico e le sue implicazioni a livello cognitivo, il *Beowulf* di Kaiser può essere visto sotto una prospettiva nuova. La modalità utilizzata dal disegnatore appare progettata per attrarre i lettori e coinvolgerli nell'interazione tra la storia eroica narrata e i richiami simbolici appartenenti a una narrazione di stampo nazifascista, al fine di incoraggiarli a farsi promotori e partecipanti attivi degli eventi storici contemporanei.

Bibliografia

- ANTONSEN Elmer H. (2002), *Runes and Germanic Linguistics*, Berlin-New York, De Gruyter.
- BAATZ Christine (2014), *Beowulf in Deutschland: Zur literarischen und wissenschaftlichen Rezeption altenglischer Literatur in Deutschland am Beispiel des "Beowulf"*, Dissertation, Eberhard Karls Universität Tübingen, Tübingen, TOBIAS-lib, Universitätsbibliothek.
- BALDI Benedetta, SAVOIA Leonardo Maria (2009), *Lingua e comunicazione. La lingua e i parlanti*, Pisa, Pacini.
- BAMMESBERGER Alfred (ed.) (1991), *Old English Runes and Their Continental Background*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag.
- BASARI Enrico (1940-1941), «Beowulf. Leggenda Cristiana dell'Antica Danimarca», *Il Vittorioso*, IV/44-51-V/1-4, Biblioteca Nazionale di Firenze.
- BASARI Enrico (1950), *Beowulf [1940-1941]*, Serie de Giraffone, Roma, A.V.E.
- BECCIU Leonardo (1971), *Il fumetto in Italia*, Firenze, Sansoni.
- BERELSON Bernard (1952), *Content analysis in communication research*, Glencoe, Illinois, The Free Press.

-
- BIRKETT Tom (2014), «Unlocking Runes? Reading Anglo-Saxon Runic Abbreviations in Their Immediate Literary Context», *Futhark: International Journal of Runic Studies*, n. 5, pp. 91-114.
- BOBERACH Heinz (1982), *Jugend unter Hitler*, Düsseldorf, Droste Verlag.
- CANDELORO Giorgio (1972), *Il movimento cattolico in Italia*, Roma, Editori Riuniti.
- CANTOR Norman F. (1993), *Inventing the Middle Ages*, New York, Harper Perennial.
- CASSATA Francesco (2006), *Molti, sani e forti. L'eugenetica in Italia*, Torino, Bollati Boringhieri.
- CECI Lucia (2014), «La Chiesa e il fascismo. Nuovi paradigmi e nuove fonti», *Studi storici*, n.55/1, pp. 123-137.
- COSENZA Giovanna (2018), *Semiotica e comunicazione politica*, Bari-Roma, Laterza.
- DI SCIACCA Claudia, TERESI Loredana (2012), «Italian Translations of Beowulf», in SCHULMAN Jana K., SZARMACH Paul E. (eds.), *Beowulf at Kalamazoo: Essays on Translation and Performance*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, pp. 153-185.
- EDELMAN Murray (1987), *Gli usi simbolici della politica* [1964], Napoli, Guida.
- FAVA Sabrina (2014), «“Il Vittorioso”: A Magazine for Youth Education beyond Italian Fascist Propaganda», *History of Education & Children Literature*, n. 9/1, pp. 649-666.
- FIORI Simonetta (2006), *Se il genetista è un razzista*, in *repubblica.it*, 24 febbraio 2006, URL: <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/02/24/s-e-il-genetista-un-razzista.html>>.
- FLEMING Damian (2004), «*Epel-weard*: The First Scribe of the *Beowulf* Manuscript», *Neuphilologische Mitteilungen*, n. 105/2, pp. 177-186.
- FULK Robert Dennis, BJORK Robert E., NILES John D. (eds.) (2008), *Klaeber's Beowulf and the Fight at Finnsburg*, Toronto, Toronto University Press.
- GADDUCCI Fabio, GORI Leonardo, LAMA Sergio (2020), *Eccetto Topolino. Lo scontro culturale tra fascismo e fumetti*, Battipaglia, Edizioni NPE.
- GARDNER John (1971), *Grendel*, New York, Knopf.
- GARDNER John (1991), *L'Orco*, BERNASCONE Rossella (trad.), Torino, Einaudi.
- GEDDA Luigi (1998), *18 aprile 1948. Memoria inedita dell'artefice della sconfitta del Fronte popolare*, Milano, Mondadori.
- GENTILE Emilio (1993), *Il culto del littorio*, Roma-Bari, Laterza.
- GIUSTI Federico (2006), «Il “Beowulf” nel Novecento: il fumetto e il romanzo», *Linguistica e Filologia*, n. 23, pp. 211-229.
- HEANEY Seamus (2000), *Beowulf: A New Verse Translation*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- IMER Lisbeth (2018), «How the Nazis abused the history of runes», *Science Nordic*, URL: <<https://www.sciencenordic.com/denmark-forskerzonen-history/how-the-nazis-abused-the-history-of-runes/1459227>>.
- JEMOLO Arturo Carlo (1963), *Chiesa e Stato in Italia negli ultimi cento anni*, Torino, Einaudi.
- KERTZER David I. (2014), *The Pope and Mussolini: The Secret History of Pius XI and the Rise of Fascism in Europe*, New York, Random House.
- KERTZER David I. (2022), *Un papa in guerra. La storia segreta di Mussolini Hitler e Pio XII*, Milano, Garzanti.

-
- KOCH Ludovica (1987), *Beowulf*, Torino, Einaudi.
- LAKOFF George, JOHNSON Mark (2004), *Metafora e vita quotidiana* [1980], Milano, Bompiani.
- LEWIS Ioan (1977), *Symbols and sentiments: Cross-cultural studies in symbolism*, London-New York, Academic Press.
- LINCOLN Bruce (1989), *Discourse and the construction of society. Comparative studies of myth, ritual, and classification*, New York e Oxford, Oxford University Press.
- LUCAS James (1998), *Rommel's Year of Victory: The Wartime Illustrations of the Afrika Korps by Kurt Caesar*, London, Greenhill Books.
- LUMSDEN Robin (1993), *The Allgemeine-SS*, Oxford, Osprey Publishing.
- MALGERI Francesco (1995) «Chiesa cattolica e regime fascista», in DEL BOCA Angelo, LEGNANI Massimo, ROSSI Mario G. (eds.), *Il regime fascista. Storia e storiografia*, Roma-Bari, Laterza, pp. 166-181.
- MARMORA Giuliano (2021), *Il mito di Beowulf. Risonanze antiche e moderne*, Canterano, Aracne editrice.
- MARSHALL Henrietta Elizabeth (ed.) (1908), *Stories of Beowulf*, New York, E.P. Dutton & Company.
- MATTIONI Ilaria (2020), «I periodici per ragazzi dell'Azione cattolica», in TRIANI Pierpaolo, TRIONFINI Paolo (eds.), *Formare coscienze mature. L'impegno educativo dell'Azione cattolica in centocinquant'anni di storia*, Milano, Rotomail, pp. 151-171.
- MORRISON Susan Signe (2018), «Grendel's Mother in Fascist Italy: *Beowulf* in a Catholic Youth Publication», *International Journal of Comic Art (IJOCA)*, n. 20/1, pp. 331-348.
- MURDOCH Brian, READ Malcolm (eds.) (2004), *Early Germanic Literature and Culture*, Rochester, NY, Boydell & Brewer.
- NIGEL Thomas, CABALLERO Jurado Carlos (1992), *Wehrmacht Auxiliary Forces*, Oxford, Osprey Publishing.
- ODENSTEDT Bengt (1990), *On the Origin and Early History of the Runic Script: Typology and Graphic Variation in the Older Futhark: Typology and Graphic Variation in the Older "Futhark"*, Uppsala, Almqvist & Wiksell International.
- OSBORN Marijane (1996), «Translations, Versions, Illustrations», in BJORK Robert E., NILES John D., *A Beowulf Handbook*, Lincoln, University of Nebraska Press, pp. 341-372.
- Phénix, Revue internationale de la Bande Dessinée. Spécial aviation* (1968), n. 6.
- PISANTHY Valentina (2006), *La Difesa della Razza. Antologia 1938-43*, Milano, Bompiani.
- PIVA Francesco (2015), *Uccidere senza odio. Pedagogia di guerra nella storia della Gioventù cattolica italiana (1868-1943)*, Milano, Franco Angeli.
- PREZIOSI Ernesto (2012), *Il Vittorioso Storia di un settimanale per ragazzi 1937-1966*, Bologna, Il Mulino.
- ROSSI Ernesto (2008), *Il manganello e l'aspersorio. La collusione fra il Vaticano e il regime fascista nel Ventennio*, Milano, Kaos.
- SALE Giovanni (2007), *Fascismo e Vaticano prima della Conciliazione*, Milano, Jaca Book.
- SCHILDE Kurt (2007), *Jugendopposition 1933-1945. Ausgewählte Beiträge*, Berlin, Lukas Verlag.

- SERVI Sandro (2005), «Building a Racial State: Images of the Jew in the Illustrated Fascist Magazine *La Difesa della Razza* 1938-1943», in ZIMMERMANN Joshua (ed.), *Jews in Italy under Fascist and Nazi Rule 1922-1945*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 114-157.
- STRMISKA Michael (ed.) (2005), *Modern Paganism in World Cultures: Comparative Perspectives*, Santa Barbara, ABC-CLIO, Inc.
- TOLKIEN Christian (ed.) (2014), *J.R.R. Tolkien. "Beowulf". A Translation and Commentary*, London, Harper Collins.
- TURNER Victor Witter (1969), *Forms of symbolic action. Introduction*, in SPENCER R.F., *Forms of Symbolic action, Proceedings of the 1969 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society*, Seattle e London, University of Washington Press.
- VENERUSO Danilo (1983), «Chiesa, Azione Cattolica e fascismo in Italia settentrionale dalla marcia su Roma alla crisi del 1931», in *Chiesa, Azione Cattolica e fascismo nel 1931*, Atti dell'Incontro di studio, Roma, 12-13 dicembre 1981, Roma, Ave, pp. 33-73.
- WESTEN Drew (2008), *La mente politica* [2007], Milano, Il Saggiatore.
- YENNE Bill (2010), *Hitler's Master of the Dark Arts: Himmler's Black Knights and the Occult Origins of the SS*, Minneapolis, Zenith Imprint.
- YOUNG Desmond (1995), *Rommel - La vita di uno stratega leggendario: la «Volpe del deserto»*, Milano, TEA - Edizione su licenza della Longanesi & C.
- ZERNACK Julia (2016), «Old Norse Myth and the Poetic Edda as Tools of Political Propaganda» in QUINN Judy, CIPOLLA Adele (eds.), *Studies in the Transmission and Reception of Old Norse Literature: The Hyperborean Muse in European Culture*, Turnhout, Brepols, pp. 239-274.

Come citare questo articolo:

Donata Bulotta, “Le rune germaniche e il loro simbolismo nelle vignette del fumetto *Beowulf. Leggenda cristiana dell'antica Danimarca (1940-1941)*”, in *InterArtes* [online], n. 5, “Letterati/e, letteratura e fumetti” (Alberto Sebastiani ed.), dicembre 2024, pp. 1-19, URL:< https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/01c71cb4-0909-4cbb-9839-8c9b9a19be8f/01_Bulotta.pdf?MOD=AJPERES >.

Titolo: ***InterArtes***

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

Direzione: Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

Comitato di direzione

Gianni Canova, Mauro Ceruti, Paolo Proietti,
Giovanna Rocca, Vincenzo Trione

Comitato editoriale

Maria Cristina Assumma; Matteo Bittanti;
Mara Logaldo; Stefano Lombardi Vallauri;
Marta Muscariello

Comitato scientifico

Daniele Agiman (Conservatorio Giuseppe Verdi Milano); Maurizio Ascari (Università di Bologna); Sergio Raúl Arroyo García (Già Direttore Generale del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Claude Cazalé Bérard (Université Paris X); Gabor Dobo (Università di Budapest); Felice Gambin (Università di Verona); Maria Teresa Giaveri (Accademia delle Scienze di Torino); Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna); Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli); Rizwan Kahn (AMU University, Aligarh); Anna Lazzarini (Università di Bergamo); Massimo Lucarelli (Université de Caen); Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid); Luiz Martínez-Falero (Universidad Complutense de Madrid); Donata Meneghelli (Università di Bologna); Giampiero Moretti (Università Orientale di Napoli); Raquel Navarro Castillo (Escuela Nacional de Antropología y Historia, Mexico); Francesco Pigozzo (Università eCampus); Richard Saint-Gelais (Université Laval, Canada); Massimo Scotti (Università di Verona); Chiara Simonigh (Università di Torino); Evangelia Stead (Université Versailles Saint Quentin); Andrea Valle (Università di Torino); Cristina Vignali (Université de Savoie-Mont Blanc); Frank Wagner (Université de Rennes 2); Anna Wegener (Università di Firenze); Haun Saussy (University of Chicago); Susanna Zinato (Università di Verona).

Segreteria di redazione

Caterina Bocchi

INTERARTES n.5
Letterati/e, letteratura e fumetti
dicembre 2024

Alberto Sebastiani – Introduzione

ARTICOLI

Donata Bulotta – Le rune germaniche e il loro simbolismo nelle vignette del fumetto *Beowulf. Leggenda cristiana dell'antica Danimarca* (1940-1941)

Virginia Benedetti – Nella biblioteca di Valentina. Crepax rilegge Italo Calvino

Gino Scatasta – Comics in Orwell, Orwell in comics

Daniele Barbieri – Ritorno a Dino Buzzati

Federica La Manna – Fisiognomica a fumetti: Töpffer, Goethe e *Le Docteur Festus*

Lorenzo Resio – «Qualcosa di fumettistico e definitivo»: Enrico Brizzi e i fumetti. Il caso *Bastogne*

Alberto Sebastiani – Da *Linus* a *Ti con zero*. *L'origine degli uccelli* di Italo Calvino tra fumetto e illustrazione

VARIA

Maria Chiara Gnocchi – Figuration, défiguration, cannibalisme. Conflits de culture dans *Le peintre dévorant la femme* de Kamel Daoud

Nella biblioteca di Valentina. Crepax rilegge Italo Calvino

Virginia BENEDETTI

Université Savoie Mont Blanc, Università per Stranieri di Perugia

Abstract:

This paper examines Guido Crepax's *Valentina legge* series, published between 1993 and 1994 in the magazine *Linus*. Through eight short comic stories, Crepax reinterprets recent literary works, with a particular focus on Italo Calvino's *Prima che tu dica "pronto"*. The series is notable for introducing Valentina, Crepax's iconic character, as a reader who mediates between the original text and its visual reimagining. This approach is analyzed as a form of intersemiotic translation, where Valentina not only reads Calvino but becomes a character within the stories, transforming them. By blending literary text and visual representation, Crepax foregrounds his own artistic vision, creating a dialogue between the original work and its comic reinterpretation. The theoretical framework is enriched by the semiotic perspectives of Lotman and Torop, which offer insights into the strategies of adaptation and intermedial translation employed by Crepax.

Keywords:

Intersemiotic Translation, Adaptation Strategies, Literary Comics, Italo Calvino, Guido Crepax.

Tra l'agosto 1993 e il novembre 1994 appare sulle pagine della rivista *Linus* il ciclo *Valentina legge*, otto brevi storie a fumetti firmate da Guido Crepax. L'autore presenta opere di narrativa uscite da poco nelle librerie italiane – il titolo è esplicitato accanto a quello complessivo della serie – e lo fa attraverso il suo personaggio più iconico: la fotografa Rosselli. L'artista aveva già sperimentato un *format* analogo più di vent'anni prima, nel 1967, in collaborazione con la *Fiera letteraria*. In una o due tavole il lettore è introdotto alla trama di dieci romanzi pubblicati in quell'anno da diversi editori italiani. L'unico testo straniero è *I fiori blu* di Queneau, edito nella traduzione einaudiana di Calvino, mentre tra i libri italiani figurano *Il giuoco dell'oca* di Sanguineti e *Tanto gentile e tanto onesta* di Gaia Servadio, pubblicati da Feltrinelli, e i mondadoriani *Il balordo* di Piero Chiara e *Orfeo in Paradiso* di Luigi Santucci. La differenza più consistente dell'ultima serie non risiede tanto nel grado di brevità (le storie degli anni Novanta occupano dalle 4 alle 6 tavole), ma nell'introduzione del personaggio lettore: nella trasposizione, Valentina esercita una funzione di filtro tra il testo di partenza e quello di arrivo, che assume nei confronti del primo una funzione recensoria.

Anche se è innegabile il fine pubblicitario dell'intera operazione, sarebbe improprio definire le riletture di Crepax unicamente come recensioni visuali, anche a

non volerle separare dall'occasione compositiva. È infatti assente qualsivoglia giudizio di valore, inevitabilmente connaturato all'illustrare criticamente un testo a un pubblico di potenziali lettori. Anche se non conosciamo l'opinione di Valentina (e del suo autore) sui libri letti, si potrà obiettare che l'attenzione rivolta a un testo indica già di per sé una valutazione positiva. In questo caso specifico, tuttavia, il fine soggiacente sembra più sottile di quello implicato nell'attività del recensore. In forma di traduzione intersemiotica, per quanto ristretta nello spazio di poche tavole, Crepax offre uno sguardo al contenuto del libro preso di volta in volta in considerazione; ma tale sguardo, manifestamente voyeuristico¹, che passa attraverso la rappresentazione dell'atto di lettura e l'immaginazione di Valentina, è funzionale alla messa in rilievo della poetica dello stesso Crepax, posta in primo piano rispetto a quella dell'autore 'recensito'. Dall'espedito del personaggio lettore, che crea sempre due livelli narrativi coesistenti, prendono avvio due diverse strategie, due modi distinti d'intersezione tra il testo di partenza e quello di arrivo: Valentina rimane 'solo' la nostra lettrice, e in quel caso abbiamo accesso ai punti del libro che la sua mente trattiene; oppure, diventa lei stessa un personaggio del racconto che sta leggendo, laddove l'immedesimazione con la materia finzionale di primo grado non solo fa presupporre un maggior coinvolgimento nella lettura, ma ha come ricaduta una forma di appropriazione dello spazio testuale originario. Nella sperimentazione di tali possibilità, di particolare interesse è la presentazione del libro postumo di Calvino *Prima che tu dica "pronto"*, l'unica raccolta di prose brevi su dieci opere (nove sono romanzi) che compongono la serie². Prima di entrare nel dettaglio della riscrittura di Crepax è opportuna una breve premessa di ordine teorico, che possa fare luce sulla questione che segue: è possibile descrivere in termini di traduzione intersemiotica un'operazione che, pur partendo da un ipotesto dichiarato, lo riduce ai minimi termini e vi innesta nuovo materiale narrativo?

¹ Lo sguardo voyeuristico non emerge solo a livello tematico, ma anche strutturale. Lo sottolinea Fresnault-Deruelle analizzando la composizione grafica ricorrente nelle tavole di Crepax come esito di una peculiare 'école du regard' del fumetto anni Sessanta, costruito sulla tabularità della pagina anziché sulla linearità delle strisce: «Le va-et-vient entre la vision globale et la parcellisation analytique dévoile ici de façon exemplaire la dimension fétichiste inhérente à la passion pour la structure» (Fresnault-Deruelle, 1976: 21).

² Per render conto della varietà dei testi presentati nell'arco di quell'anno, si riportano i titoli nell'ordine di apparizione: *La tempesta* di Emilio Tadini, *Cercando Emma* di Dacia Maraini, *Oceano mare* di Alessandro Baricco, *La variante di Lüneburg* di Paolo Maurensig, *Lo strappacuore* di Boris Vian, *Il cardillo addolorato* di Anna Maria Ortese, *Prima che tu dica "pronto"* di Italo Calvino, *Veglia irlandese* di Athos Bigongiali, *Sostiene Pereira* di Antonio Tabucchi, *Fanfan* di Alexandre Jardin. La serie è stata ripubblicata in volume prima in Crepax (2007) poi in Crepax (2015); l'ultima è l'edizione dalla quale si cita d'ora in avanti.

Fedeltà e infedeltà al testo di partenza sono certamente categorie evocative, quando non si intendano in senso prescrittivo, e tuttavia superate dalle numerose acquisizioni compiute in campo semiotico³. Le teorie che hanno maggiormente contribuito ad allargare il discorso sulla traducibilità tra linguaggi provengono dalla scuola semiotica culturologica di Tartu-Mosca. Già con Lotman la concezione del processo traduttivo si estende notevolmente, anche per l'ampiezza dei fenomeni testuali presi in causa. Stretti tra l'esigenza di tramandare significati preesistenti e la produzione di nuovi, i testi (estetici e non) occupano uno spazio semiotico in cui ogni elemento è in relazione dialogica con gli altri, in un sistema di interscambio – detto 'semiosfera' – che consente la traducibilità proprio in virtù dei confini che esistono tra testi e linguaggi e che funzionano da filtri (Lotman, 1985). Torop, erede del pensiero lotmaniano, aggiunge un ulteriore tassello: poiché non esistono testi 'puri', l'intera cultura è descrivibile «come processo globale di traduzione totale» (Torop, 2023: 3), e anche la traduzione intersemiotica – detta 'deverbalizzante', perché riferita nei suoi studi prevalentemente al cinema – porta in sé l'inevitabilità di quattro componenti, nel passaggio dal testo di partenza (prototesto) a quello di arrivo (metatesto): «conservazione, modifica, esclusione e aggiunta di elementi testuali» (Torop, 2023: 175). A orientare il processo traduttivo è l'individuazione di una 'dominante' attorno alla quale il prototesto è costruito come sistema coerente, e che il metatesto porta necessariamente con sé; ma nella trasformazione la componente invariante cede il passo alla variabilità, sia essa di natura sintattica, semantica o di codice. Anche senza entrare nel dettaglio dell'architettura tipologica proposta da Torop, si intuisce il portato di una simile prospettiva. Il polo dello scarto viene notevolmente rivalutato, sia per la sua irrinunciabilità nella produzione del senso, sia come snodo fondamentale da cui far ripartire il discorso critico applicato al testo estetico.

Nel secondo ciclo di riscritture realizzate da Crepax, l'elemento testuale che assicura un immediato riconoscimento della dominante, oltre al titolo dell'opera posto in chiaro, sono le citazioni tratte dal libro presentato, che compongono il testo verbale

³ Alla pionieristica definizione di Jakobson sull'«interpretazione di segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici» (Jakobson, 2002: 57) sono seguite le riflessioni sull'interdipendenza tra linguaggi formulate dalla semiotica generativa greimasiana (Greimas, 2001) e la nozione di ipertestualità formulata da Genette (Genette, 1997). Una panoramica del campo teorico, dalle prime intuizioni di Jakobson agli anni Novanta, è sistematizzata in Dusi, 2000: 3-54. In questa sede si privilegiano le suggestioni offerte dalla semiotica della scuola di Tartu-Mosca, che raramente trovano applicazione nel campo delle lettere e dei media visuali, laddove si tendono a preferire la nozione di intermedialità formulata da Dick Higgins negli anni Sessanta (Higgins, 2007) e sviluppi successivi, per i quali si veda nel panorama italiano almeno Fusillo et al, 2021.

delle tavole; se i parametri di modifica ed esclusione vanno valutati caso per caso, l'aggiunta più vistosa rispetto al prototesto si rileva nell'inserimento di un'intera isotopia – il personaggio Valentina – che coincide con una strategia narrativa, assolvendo alla funzione di invito alla lettura. Questo nuovo elemento testuale è sempre attualizzato in posizione preminente, come fosse una cornice che tiene insieme i dieci episodi: la ragazza è infatti ritratta in apertura di ogni racconto mollemente sdraiata su una *chaise longue*, e quasi sempre con il libro di riferimento tra le mani. In un solo caso dell'intera serie la giovane non è ritratta mentre legge: nelle prime tre storie tratte da Calvino, in cui Valentina – e non il prototesto – è la vera protagonista.

La raccolta, postuma, è edita da Mondadori nel settembre 1993 per le cure di Esther Judith Singer; oltre a qualche inedito, vi sono radunati racconti già apparsi in rivista e non più ristampati, divisi in due sezioni cronologiche: gli *Apologhi e racconti 1943-1958* e i *Racconti e dialoghi 1968-1984*. Crepax seleziona quattro testi da quest'ultima, tutti composti tra il 1973 e il 1976, e li presenta nel seguente ordine: *Prima che tu dica "pronto"*, che era apparso sul *Corriere della Sera* il 27 luglio 1975; *La glaciazione*, commissionato da un'azienda giapponese di liquori e pubblicato in italiano sul *Corriere* il 18 novembre 1975; *Il richiamo dell'acqua*, racconto-prefazione comparso nel 1976 nel volume *Acquedotti ieri e oggi*; e infine *L'incendio della casa abominevole*, uscito nel febbraio 1973 sull'edizione italiana di *Playboy*. Quest'ultimo, nella traduzione di Crepax, è quello che si presenta in modo più coerente rispetto all'intero ciclo di riscritture. Libro alla mano, Valentina visualizza il racconto⁴, costruito su una complessa base combinatoria che simula i calcoli di un computer. L'enigma che il programmatore deve risolvere riguarda i fatti commessi in una villetta distrutta da un incendio, che ha restituito tra le rovine un quaderno intitolato *Relazione sugli atti abominevoli compiuti in questa casa*. L'elenco dei misfatti commessi dai sospettati coincide con le *contraintes* che l'autore si pone: accoltellare, diffamare, drogare, indurre al suicidio, legare e imbavagliare, minacciare con pistola, prostituire, ricattare, sedurre, spiare, strozzare, violentare (Calvino, 2023: 144-145). Scorrendo la lista è facilmente intuibile l'interesse di Crepax nella resa visuale apertamente voyeuristica di azioni che intersecano sesso e violenza – resa che assicura una piena riconoscibilità degli elementi raccolti attorno alla dominante e già esplicitati nel titolo. Tuttavia, come spesso accade nel ciclo di riscritture, Valentina non è

⁴ Si tenga a mente che la donna, nel mondo finzionale costruito da Crepax, è fotografa professionista: alla luce di questo dato, è ancor più pertinente che le sue letture producano immagini.

rappresentata solo in quanto istanza che ci permette di visualizzare la scena (e in questo caso percepiamo in simultanea le atrocità commesse nell'arco di diverse pagine del racconto)⁵; ma è presto identificabile con il programmatore-narratore, senza che tale slittamento di livello sia segnalato: in altre parole, attraverso una deliberata violazione della gerarchia narrativa, descritta dalla figura narratologica della metalessi⁶.

Se rapportate all'attualizzazione appena descritta, maggioritaria nella serie, decisamente singolari sono le prime tre storie tradotte dal testo di Calvino, che come accennato poc'anzi costituiscono un trittico coeso nel quale Valentina è la vera protagonista. L'icona del fumetto esordisce come di consueto in prima posizione, ma reggendo in mano – anziché il consueto libro – la cornetta del telefono, e dunque incarnandosi dal principio come personaggio delle vicende narrate, senza la mediazione della lettura. Il tema della telefonata, e dell'attesa che la precede, è sottolineato dalla composizione della prima tavola a pannello unico, nella quale collidono momenti diversi (Valentina compone il numero, si gira sul lettino che sembra quasi quello di uno psicanalista) tenuti insieme dal filo dell'apparecchio che si ingarbuglia (Crepax, 2015: 41). Nell'unica vignetta distinta, al centro, si trova il primo piano dell'interlocutore, inequivocabilmente rappresentato con le fattezze dello scrittore ligure. L'esplicita interazione con l'autore primo, collocato nel metatesto come personaggio, è un'altra consistente aggiunta, che si rileva peraltro in quest'unico caso tra i dieci libri presentati da Crepax. La sintesi del racconto di Calvino è la seguente: immaginando di rivolgersi all'amata nell'attesa degli squilli della chiamata, la voce narrante maschile si lancia in uno *stream of consciousness* sul funzionamento (e sui malfunzionamenti) della comunicazione telefonica, che nell'illusione di avvicinare persone distanti le allontana in modo ancor più irrevocabile. Solo nel finale arriva la confessione: innumerevoli donne, in ogni angolo del mondo, attendono una chiamata

⁵ Ancora un'acuta osservazione di Fresnault-Deruelle sulla composizione che mira alla simultaneità percettiva, tratto distintivo della poetica di Crepax: «L'auteur de *Valentina* nous invite à reconstruire pour notre compte des scènes "éclatées". [...] Les planches sont des systèmes tabulaires où les vignettes ne sont plus toujours intégrées dans un continuum logique, mais où certains cartoons, qui représentent la scène mentale du héros, entretiennent des rapports de contiguité parfois complexes. [...] Tout cela, [...] joint au souci d'une composition d'ensemble ou le simultanésisme et la subversion des rapports syntagmatiques traditionnels forcent le regard à redistribuer les éléments de sa propre lecture. Crepax ou la mosaïque préférée à la frise» (Fresnault Deruelle, 1976: 22-23).

⁶ Più propriamente si definisce 'metalessi finzionale' (Genette, 2004: 16) o 'intrafinzionale' (Lavocat, 2016: 485), poiché non riguarda solo l'ordine del discorso (come l'omonima figura retorica), ma coinvolge più piani degli eventi rappresentati, annidati l'uno nell'altro. Per una panoramica sul portato gnoseologico della metalessi, si vedano anche i recenti (Pagliuca, 2021; Graziani, 2022).

dal narratore; il suo piano è di «trasformare l'intera rete mondiale in un'estensione di [se] stesso che propaghi ed attragga vibrazioni amorose» (Calvino, 2023: 194). Nella traduzione di Crepax, quest'ultimo segmento viene escluso, mentre sono conservate dal prototesto le citazioni più pertinenti all'isotopia tematica dell'incomunicabilità⁷; quanto alla modifica degli elementi testuali, nella trasposizione i ruoli sono invertiti: è Valentina, non la controparte maschile, a perdersi in questa densa nube di pensieri, resa graficamente nella seconda tavola attraverso una sequenza di primi e primissimi piani della ragazza.

Le due storie che seguono, contigue ma indipendenti a livello narrativo nel volume di Calvino, possono essere lette nel lavoro di Crepax come due 'puntate' successive a *Prima che tu dica "pronto"*. Di seguito qualche accenno alla trama dei due racconti, nella versione del prototesto. *La Glaciazione* prende avvio dal rituale di seduzione di un primo incontro. Un uomo – che coincide ancora con la voce narrante – è intento a lottare con gli utensili della propria cucina per prendere del ghiaccio da versare nel whisky, e nel frattempo pensa all'imminente grande glaciazione che dovrebbe avvolgere la terra. Tornando in salotto dalla donna che lo aspetta nuda sul divano, è sorpreso da una spessa coltre di ghiaccio che nel frattempo ha ricoperto l'intera stanza: l'incontro sperato è perso per sempre. Nel *Richiamo dell'acqua* leggiamo ancora i rovelli di un uomo: mentre apre il rubinetto della doccia (ecco la ragione del titolo) inizia a interrogarsi sul privilegio di avere a disposizione un bene ormai tanto scontato e a immaginare il suo lungo percorso compiuto dalle fonti alle tubature domestiche. Dopo aver inanellato considerazioni sullo sviluppo della civiltà accanto all'acqua, nell'explicit del racconto il pensiero corre a una presenza femminile appena accennata, immaginata come una ninfa acquatica⁸. Non sorprende in entrambi i casi l'interesse di Crepax nel trasporre: come nel racconto precedente, il desiderio per la donna si attualizza in un'isotopia tematica solo in apparenza marginale, che nel macrotesto calviniano emerge con forza a partire dalle prime *Cosmicomiche* (Baldi,

⁷ «La facilità di telefonare costituisce una tentazione tale che telefonare diventa sempre più difficile», e ancora «È in questo silenzio dei circuiti che ti sto parlando. So bene che, quando finalmente le nostre voci riusciranno a incontrarsi sul filo, ci diremo delle frasi generiche e monche; non è per dirti qualcosa che ti sto chiamando, né perché creda che tu abbia da dirmi qualcosa» (Calvino 2023: 186-190; Crepax, 2015: 41-42).

⁸ «Per vivere in piena confidenza con l'acqua i Romani avevano posto al centro della loro vita pubblica le terme; oggi per noi questa confidenza è il cuore della vita privata, qui sotto questa doccia i cui rivoli tante volte ho visto scorrere giù per la tua pelle, naiade nereide ondina, e così ancora ti vedo apparire e sparire nello sventagliare degli spruzzi, ora che l'acqua sgorga obbedendo veloce al mio richiamo» (Calvino, 2023: 203).

2021: 60-68). Il prelievo di questa isotopia diviene il pretesto per far splendere il corpo di Valentina nella sua forza seduttrice. Nella tavola che traspone *La Glaciazione*, come si potrà intuire dal sunto della trama, è lei a ‘recitare’ la parte della donna irraggiungibile, solenne nella nudità e al contempo immobile al di là della parete di ghiaccio. Anche in questo caso la controparte maschile è secondaria, almeno nella rappresentazione: il mezzo busto dell’uomo è girato di spalle, ma si può ipotizzare dal taglio di capelli che sia lo stesso di *Prima che tu dica “pronto”* – in una reiterazione della messa a testo dell’autore primo. Confinato nell’angolo inferiore dell’ultima vignetta, è elemento funzionale a introdurre il fruitore alla contemplazione della figura intera di Valentina, centro dell’immagine. Nella composizione di Crepax è evidente il contrasto tra la corporeità della donna e la verbosità dell’uomo: l’andirivieni dei suoi pensieri è cristallizzato sullo sfondo, in nuvolette irregolari che hanno la forma di lastre di ghiaccio. Nella traduzione grafica del *Richiamo dell’acqua* la figura maschile scompare del tutto. È Valentina a incarnare il narratore del racconto di Calvino (un uomo intento a lavarsi e a pensare al lungo viaggio dell’acqua dalle sorgenti alle tubature domestiche), sovrapponendosi a lui e allo stesso tempo all’immagine della ninfa acquatica lì rievocata nel finale. La rapida sequenza di inquadrature si stringe sulle mani che fanno ruotare la manopola della doccia e sul viso proteso verso il sifone, e si alterna a segmenti verbali delle meditazioni sottratte al narratore del prototesto; l’ultima, significativamente, rimanda alla relazione con l’acqua come a un incontro amoroso⁹. L’icona di Crepax, nell’ultimo episodio di questo trittico ideale, conquista finalmente la sua solitudine nello spazio della tavola. Come già un tempo aveva scalzato Neutron, critico d’arte dai poteri medianici cui era titolata la serie del debutto di Valentina nella prima annata di *Linus*, anche qui la figura maschile viene progressivamente resa superflua. Emerge così nel metatesto un rilevante tratto di poetica dell’autore secondo, ben condensato da Carlo Della Corte: «il fumetto che ha Valentina per protagonista è una esplosione dell’*Io*, del *moi* lacaniano, come istanza individuale a livello dell’immaginario. [...] Valentina è assolutamente sola, l’incidenza dell’amante Neutron su di lei è epidermica» (Della Corte, 1978: 132). Un’analoga considerazione, pure non sbilanciata verso una lettura psicanalitica, è quella di Oreste Del Buono. A partire dalla sua comparsa, nel terzo episodio della *Curva di Lesmo*,

⁹ Sono allusive e particolarmente calzanti al personaggio le parole di Calvino che le vengono attribuite: «Eccomi dunque pronta ad accogliere l’acqua non come qualcosa che mi sia dovuto naturalmente ma come un incontro d’amore la cui libertà e felicità è proporzionale agli ostacoli che ha dovuto superare» (Crepax, 2015: 44; Calvino, 2023: 203)

Valentina sottrarrà [a Neutron] dapprima importanza, poi presenza, infine il titolo nella striscia. Dopo tre anni la sopraffazione è compiuta. [...] Il personaggio femminile di Crepax ha realizzato la sua rivoluzione all'interno del fumetto, e tale rivoluzione riguarda ormai tutto il fumetto dal titolo alla struttura. Il passato più propriamente di Neutron può essere dimenticato, chi conta è Valentina. Il mondo ruota attorno a lei: il mondo esteriore e interiore che Crepax racconta alternando tre diversi piani narrativi, realtà, ricordo e sogno (Del Buono, 1978: 10).

Sondati questi aspetti della strategia traduttiva, che vedono progressivamente Valentina sottrarre terreno alla materia narrativa calviniana, sembra lecito domandarsi, a modo di conclusione: a quale lettore modello si rivolge Crepax (Eco, 2013)? Considerata la sede di apparizione della serie, l'autore secondo si rivolge a un pubblico ideale selezionato da tre decenni di pubblicazioni della rivista, impegnata dalla sua fondazione sull'intersezione tra linguaggio fumettistico e letterario. Da un lato, il ciclo di presentazioni di libri altrui obbedisce alla funzione di invito alla lettura, come conferma un buon grado di fedeltà al testo primo (la dominante è sempre ben riconoscibile e il testo verbale delle tavole è composto da citazioni selezionate). Dall'altro lato, emerge con forza la differenza sostanziale rispetto alle 'recensioni' apparse nel 1967 sulla *Fiera Letteraria*: l'istanza narrativa – e al contempo isotopia tematica – che fa capo alla più celebre e amata creatura del macrotesto di Crepax. Rimodulando i racconti di Calvino attraverso l'appropriazione dello spazio testuale originario da parte di Valentina, la riscrittura procede per scostamenti formali sempre più vistosi. Ne è il miglior esempio il trittico preso in esame, unico della serie tratto da prose brevi, che consente all'autore secondo di giocare con la serialità tessendo legami tra testi diversi. Si pensi inoltre al trattamento della sfera erotica, esibita al lettore-voyeur dei testi di Crepax, e solo accennata e cerebrale nello scrittore ligure, che tra il 1969 e il 1970 scriveva forse le uniche pagine teoriche sull'argomento (Calvino, 2015: 261-265). Se il *flirt* di Valentina con i libri è un fatto inedito, così non è per chi la disegna: citazioni di copertine, coste di volumi e opere letterarie o saggistiche appena stampate non sono rare fin dalle prime storie di Neutron; ma è con *Valentina legge* che Crepax allestisce una biblioteca personale a fumetti, saldando la sua icona a un nuovo e inaspettato programma di poetica.

Bibliografia

- BALDI Elio, «La sfida al labirinto sessuale. L'eros nell'opera di Italo Calvino», *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, n. 27 (2), pp. 60-68. URL: <<https://rivista-incontri.nl/article/view/URN%3ANBN%3ANL%3AUI%3A10-1-113007>>.
- CALVINO Italo (2015), «Definizioni di territori: l'erotico (il sesso e il riso)» [1970], in *Saggi*, Milano, Mondadori.
- CALVINO Italo (2023), *Prima che tu dica "pronto"* [1993], Milano, Mondadori.
- CREPAX Guido (2007), *Valentina legge e altre storie*, Milano, Panini Comics.
- CREPAX Guido (2015), *Valentina legge*, Milano, Mondadori.
- DEL BUONO Oreste (1978), «A proposito di tutte quelle signore (da Annie a Valentina)», in CREPAX Guido, *Valentina*, Milano, Milano Libri, pp. 5-10.
- DELLA CORTE Carlo, MAZZARIOL Giuseppe (1978), *Lo specchio obliquo. Il fumetto erotico tra liberty e pop art*, Venezia, Edizioni del Ruzante.
- DUSI Nicola (2000), «Introduzione. Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica», in *Versus. Quaderni di studi semiotici*, n. 85-86-87, pp. 3-54.
- ECO Umberto (2013), *Lector in fabula* [1979], Milano, Bompiani.
- ELIAD Tudor (1981), *Les secrets de l'adaptation*, Paris, Dujarric.
- FRESNAULT-DERUELLE Pierre (1976), «Du linéaire au tabulaire», *Communications, La bande dessinée et son discours*, n.24, pp. 7-23.
- FUSILLO Massimo et al. (2021), *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, Bologna, Il Mulino.
- GENETTE Gérard (2000), *Palimpsestes: La littérature au second degré* [1982], Paris, Seuil.
- GRAZIANI Lorenzo (2022), *Passare il limite: funzioni espressive e implicazioni filosofiche della metalessi*, in *Enthymema*, n. XXXI, pp. 302-318.
- GREIMAS Algirdas Julien (2001), «Semiotica figurativa e semiotica plastica», in FABBRI Paolo, MARRONE Gianfranco (ed.), *Semiotica in nuce. Teoria del discorso*, vol. 2, Roma, Meltemi.
- GREIMAS Algirdas Julien, COURTÉS Joseph (2007), *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* [1979], Milano, Mondadori (trad. Paolo Fabbri).
- HIGGINS Dick (2007), *Horizons* [1984], /ubueditions.
- JAKOBSON Roman (2002), *Saggi di linguistica generale* [1963], Milano, Feltrinelli.
- LAVOCAT Françoise (2016), *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil.
- LOTMAN Jurij (1985), *La semiosfera. La simmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, SALVESTRONI Simonetta, SEDDA Franciscu (eds.), Venezia, Marsilio.
- PAGLIUCA Concetta Maria (2021), *Il punto sulla metalessi*, in PAGLIUCA Concetta Maria, PENNACCHIO Filippo (eds.), *Narratologie. Prospettive di ricerca. Atti del Seminario permanente di narratologia*, Napoli, 20-21 ottobre 2020, Milano, Biblion, pp. 73-90.
- TOROP Peeter (2023), *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura* [1995], Milano, Hoepli.

Come citare questo articolo:

Virginia Benedetti, "Nella biblioteca di Valentina. Crepax rilegge Italo Calvino", in *InterArtes* [online], n. 5, "Letterati/e, letteratura e fumetti" (Alberto Sebastiani ed.), dicembre 2024, pp. 20-29, URL: < https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/b2fdbbd6-2081-4de4-8d3b-9fce35f7eef2/02_Benedetti.pdf?MOD=AJPERES >.

Titolo: ***InterArtes***

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

Direzione: Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

Comitato di direzione

Gianni Canova, Mauro Ceruti, Paolo Proietti,
Giovanna Rocca, Vincenzo Trione

Comitato editoriale

Maria Cristina Assumma; Matteo Bittanti;
Mara Logaldo; Stefano Lombardi Vallauri;
Marta Muscariello

Comitato scientifico

Daniele Agiman (Conservatorio Giuseppe Verdi Milano); Maurizio Ascari (Università di Bologna); Sergio Raúl Arroyo García (Già Direttore Generale del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Claude Cazalé Bérard (Université Paris X); Gabor Dobo (Università di Budapest); Felice Gambin (Università di Verona); Maria Teresa Giaveri (Accademia delle Scienze di Torino); Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna); Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli); Rizwan Kahn (AMU University, Aligarh); Anna Lazzarini (Università di Bergamo); Massimo Lucarelli (Université de Caen); Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid); Luiz Martínez-Falero (Universidad Complutense de Madrid); Donata Meneghelli (Università di Bologna); Giampiero Moretti (Università Orientale di Napoli); Raquel Navarro Castillo (Escuela Nacional de Antropología y Historia, Mexico); Francesco Pigozzo (Università e-campus); Richard Saint-Gelais (Université Laval, Canada); Massimo Scotti (Università di Verona); Chiara Simonigh (Università di Torino); Evangelia Stead (Université Versailles Saint Quentin); Andrea Valle (Università di Torino); Cristina Vignali (Université de Savoie-Mont Blanc); Frank Wagner (Université de Rennes 2); Anna Wegener (Università di Firenze); Haun Saussy (University of Chicago); Susanna Zinato (Università di Verona).

Segreteria di redazione

Caterina Bocchi

INTERARTES n. 5

Letterati/e, letteratura e fumetti

dicembre 2024

Alberto Sebastiani – Introduzione

ARTICOLI

Donata Bulotta – Le rune germaniche e il loro simbolismo nelle vignette del fumetto *Beowulf. Leggenda cristiana dell'antica Danimarca* (1940-1941)

Virginia Benedetti – Nella biblioteca di Valentina. Crepax rilegge Italo Calvino

Gino Scatasta – Comics in Orwell, Orwell in comics

Daniele Barbieri – Ritorno a Dino Buzzati

Federica La Manna – Fisiognomica a fumetti: Töpffer, Goethe e *Le Docteur Festus*

Lorenzo Resio – «Qualcosa di fumettistico e definitivo»: Enrico Brizzi e i fumetti. Il caso *Bastogne*

Alberto Sebastiani – Da *Linus* a *Ti con zero*. *L'origine degli uccelli* di Italo Calvino tra fumetto e illustrazione

VARIA

Maria Chiara Gnocchi – Figuration, défiguration, cannibalisme. Conflits de culture dans *Le peintre dévorant la femme* de Kamel Daoud

Comics in Orwell, Orwell in comics

Gino SCATASTA

Università di Bologna

Abstract:

George Orwell was always interested in popular culture and some of the essays he wrote in the 1940s discuss children's magazines and popular illustrations. He was never interested in comics, however, and even reacted with some annoyance to the possibility that an adaptation of his *Animal Farm* would be accompanied by illustrations. British comics, largely humorous and aimed almost exclusively at a children's audience until the Second World War, clearly did not interest Orwell, whereas Orwell and his works interested comics authors as early as the 1950s but especially from the 1980s onwards, when references to Soviet reality began to disappear in the comic book adaptations of 1984 and in the works influenced by it, to recuperate the denunciation of totalitarianism that was at the very heart of the novel.

Keywords:

George Orwell, Comics, English Literature, Popular Culture, Adaptations.

A partire dal 1940 si può avvertire un sostanziale mutamento negli scritti di George Orwell rispetto all'Inghilterra e alla sua cultura. Di certo lo scoppio della guerra e il rifiuto del pacifismo ebbero un ruolo importante in questo cambiamento di rotta: in «My Country Left and Right», un articolo pubblicato nell'autunno del 1940, Orwell scrive di aver scoperto di essere in fondo un patriota (Orwell, 2001: 246). È vero che, come afferma Ben Pimlott introducendo una raccolta di scritti di Orwell sull'Inghilterra, il suo paese «is a territory of contradictions» (Pimlott, 2001: xix), ma alcuni punti fermi nel suo pensiero restano immutati, cambiano solo alcune strategie: poche righe dopo aver annunciato la sua scoperta di essere un patriota e la conseguente decisione che avrebbe appoggiato qualunque governo pronto a combattere contro Hitler, Orwell aggiunge che il suo è un punto di vista socialista e che per un socialista è meglio resistere a Hitler piuttosto che arrendersi al nazismo. E per esprimere ancor meglio la sua posizione, aggiunge che il patriottismo non ha niente a che vedere con una posizione conservatrice e che solo la rivoluzione potrà salvare l'Inghilterra. Il patriottismo era una questione che in quei mesi occupava i suoi pensieri: nell'estate del 1940, insieme all'editore Fredric Warburg e a Tosco Fyvel, Orwell progettò una serie di libelli inaugurata l'anno seguente da un suo saggio dal titolo *The Lion and the Unicorn: Socialism and the English Genius*, che inizia in modo memorabile: «Mentre scrivo, esseri umani altamente civilizzati volano sopra la mia testa, cercando di uccidermi» (Orwell, 2001b: 251). E prosegue cercando di dimostrare come sia impossibile

comprendere il mondo contemporaneo senza tenere conto della forza travolgente del patriottismo, cosa che Hitler e Mussolini avevano compreso, a differenza dei loro oppositori. Il rapporto di Orwell con l’Inghilterra e la sua cultura fu un territorio di contraddizioni, come si è detto, e su questi temi egli continuerà a tornare anche negli anni successivi, come per esempio in «Appunti sul nazionalismo» (Orwell, 2013b); è tuttavia innegabile che in questo periodo si radica in Orwell un interesse per la cultura popolare inglese, già presente ma rielaborato ora con maggiore attenzione, ai tempi ben poco diffuso fra gli intellettuali e gli scrittori del paese: forse solo un altro scrittore eccentrico come Chesterton se ne era occupato in passato con le sue difese del romanzo d’appendice, della letteratura poliziesca e, per una coincidenza meno strana di quanto appaia, del patriottismo (Chesterton, 1985).

In un interessante saggio dal titolo «Le bugie settimanali per ragazzi», pubblicato nel terzo numero della rivista *Horizon* nel marzo 1940 e quindi in forma più estesa nella raccolta *Nel ventre della balena e altri saggi*, Orwell parla dei giornali per ragazzi, che «si vendono in ogni città dell’Inghilterra e quasi ogni bambino in grado di leggere attraversa una fase in cui ne legge più di uno» (Orwell, 2013a: 14). Si tratta delle stesse riviste o dello stesso tipo di riviste che aveva citato l’anno precedente nel suo romanzo *Una boccata d’aria*, che ci forniscono «la migliore indicazione disponibile di ciò che la massa del popolo inglese sente e pensa veramente» (Orwell, 2013a: 13), a differenza dei romanzi, rivolti a un pubblico più ristretto e benestante, o dei film, dal momento che l’industria cinematografica è nei fatti un monopolio e non si cura molto del suo pubblico. La diffusione così ampia, sia sul piano geografico, dal momento che sono disponibili in tutto il paese, sia su quello temporale, dato che alcune di queste riviste sono in circolazione da oltre trent’anni, li dovrebbe già rendere degni di attenzione. L’influenza che i settimanali per ragazzi hanno e l’ideologia che li attraversa non dovrebbero essere sottovalutati, come spesso avviene:

Io credo personalmente che la maggior parte delle persone sia influenzata più di quanto faccia piacere ammettere dai romanzi, dalle storie a puntate, dai film e così via e che da questo punto di vista i libri peggiori siano spesso i più importanti, poiché essi sono generalmente quelli che si leggono per primi nella vita. È probabile che molte persone che si considerano sofisticate e “avanzate” stiano realmente portando nella vita quello sfondo fantastico, acquisito negli anni della fanciullezza [...]. Se così fosse questi settimanali per ragazzi sarebbero di estrema importanza. (Orwell, 2013a: 40-41)

Tutti i settimanali analizzati da Orwell presentano storie per ragazzi che, sia quelli in cui il tempo sembra fermo agli anni Dieci del Novecento, sia quelli più

moderni, avventurosi o fantascientifici, manifestano inequivocabilmente un'ideologia conservatrice, pur se moderata, e un mondo in cui «i problemi maggiori del nostro tempo non esistono, non c'è niente di sbagliato nella dottrina capitalista del *laissez-faire*, gli stranieri sono insignificantemente comici e l'impero britannico è una sorta di istituto di beneficenza che durerà in eterno» (Orwell, 2013a: 41). Se quello che viene letto da bambini, conclude Orwell, non lascia alcuna traccia sugli adulti, tutto questo non ha importanza. Peccato però che non sia così e gli editori di quei giornali lo sanno perfettamente.

Il saggio di Orwell sui settimanali per ragazzi ha il pregio di prendere seriamente un tipo di narrativa considerata fino ad allora di scarsissimo interesse e di offrirne una lettura sociologica e politica convincente. Un saggio di due anni successivo, *L'arte di Donald McGill*, pubblicato sempre su *Horizon* nel febbraio 1942, presenta caratteristiche simili in quanto ha come oggetto di analisi un argomento considerato banale, anzi perfino volgare, ma con un finale molto diverso. Qui Orwell analizza la produzione di un illustratore molto popolare ma assolutamente priva «di un valore squisitamente artistico» (Orwell, 2000a: 1389), autore di quelle cartoline umoristiche «esposte nelle vetrine delle cartolerie di second'ordine, le variopinte cartoline da uno o due penny [...] specializzate in un umorismo piuttosto "basso"» (Orwell, 2000a: 1388). Non si tratta, in questo caso, di instillare nei giovani acquirenti un'ideologia conservatrice e imperialista: dato che la capacità di queste cartoline di influenzare l'opinione pubblica è pari a zero: esse non cercano neppure di proporre una visione del mondo gradita alle classi dominanti (Orwell, 2000a: 1394). La loro caratteristica fondamentale è la loro oscenità, la loro smaccata volgarità (Orwell, 2000a: 1389), ma la visione umoristica della vita che le pervade è sovversiva, carnevalesca, esprime «una specie di ribellione mentale, un desiderio momentaneo che le cose vadano in un altro modo» (Orwell, 2000a: 1399). Certo, la loro ribellione è innocua (Orwell, 2000a: 1401), ma esse fanno parte della nostra cultura occidentale, il loro spirito era già presente in Cervantes e in Shakespeare, anche se oggi si è contratto fino a ridursi «alle dimensioni di queste cartoline mal disegnate che conducono una vita semiclandestina nelle vetrinette delle cartolerie da quattro soldi». Eppure, conclude Orwell, «se dovessero sparire sarei io il primo a rimpiangerle» (Orwell, 2000a: 1401-2). La cultura popolare, secondo Orwell, presenta quindi una varietà eterogenea di prodotti, alcuni proposti o imposti dall'alto come i settimanali per ragazzi, altri nati spontaneamente

dal basso, con diverse finalità e diverse conseguenze politiche e sociali, e pertanto è un argomento che merita di essere studiato attentamente, evitando un atteggiamento snobistico ma riconoscendo a essa tutto il significato che ha.

Abbiamo quindi nel giro di due anni due importanti saggi scritti da Orwell e relativi alla cultura popolare, il primo sulle storie dei settimanali per ragazzi, il secondo sulle illustrazioni popolari. Non stupirebbe che Orwell avesse fatto un passo avanti, data anche la curiosità intellettuale che lo caratterizzava, e si fosse occupato di una narrativa per ragazzi che presentasse una forma scritta ma anche un aspetto visuale. In poche parole, che si fosse occupato del fumetto. Bernard Crick, autore di una monumentale biografia critica su Orwell, sostiene che in questi saggi e in altri simili lo scrittore ha compiuto «studi pioneristici tanto su generi letterari poco sofisticati che su prodotti letterari intellettuali per esporne i valori antiumanitari» (Crick, 1991: 22). Cosa ha impedito, quindi a Orwell, di fare il passo successivo e occuparsi di un genere tanto poco sofisticato quanto quelli da lui analizzati? Compiendo una rapida disamina dell'enorme produzione giornalistica orwelliana si trovano pochissime menzioni dei *comics*, due delle quali nel 1940. La prima è in una recensione al testo di A.J. Jenkinson *What do boys and girls read?*, nel quale Orwell scrive che le quattordicenni scolarizzate leggono «romanzetti erotici sensazionali contemporaneamente a fumetti del genere più infantile» (Orwell, 1998: 205), la seconda nel suo saggio sui settimanali per ragazzi nel quale i fumetti vengono citati in una lista insieme ad altre pubblicazioni che si trovano nei negozi di giornali: «ci sono poi i giornali sportivi, i giornali per radioamatori, i fumetti per bambini, i vari zibaldoni come il *Tit Bits*, il gran numero di quelli dedicati al cinema che sfruttano più o meno tutti le gambe delle donne, i vari giornali commerciali» (Orwell, 2013a: 12). A partire da queste due citazioni, non sembra che Orwell avesse un'alta opinione dei fumetti, anche se specificare in entrambi i casi che si tratta di fumetti rivolti a un pubblico infantile potrebbe lasciar presupporre che esistano altri tipi di fumetti, forse più degni di considerazione. Eppure, a giudicare da altre testimonianze ricavate dal suo epistolario si direbbe che Orwell se ne disinteressò quasi totalmente: nell'aprile del 1945 scrive all'intellettuale e attivista americano Dwight Macdonald di non aver mai ricevuto dei fumetti che gli erano stati spediti dagli Stati Uniti, probabilmente bloccati dalla censura. Aggiunge comunque che, non appena li avrà, scriverà un articolo per la sua rivista americana (Orwell, 1998a: 120). L'anno successivo, riscrivendo a Macdonald, scrive che si sente molto in colpa

per non aver ancora scritto l'articolo sui fumetti ma gli promette che lo farà presto. L'articolo, invece, non vedrà mai la luce (Orwell, 1998b: 11).

Una spiegazione del disinteresse di Orwell per il fumetto sembra che egli non fosse stato un lettore di fumetti dato che questi non vengono mai nominati. Sappiamo che Orwell era stato fin da bambino un appassionato lettore, che il suo libro preferito era *I Viaggi di Gulliver*, letto e riletto fin da quando aveva otto anni (Orwell, 2013c: 70), che la madre gli leggeva le poesie di William Blake e che lui stesso aveva iniziato molto presto a scrivere poesie (Orwell, 2013d: 97-98). Della lettura di fumetti in età infantile o adolescenziale, però, non c'è traccia. C'è tuttavia un'altra spiegazione, probabilmente più convincente e meno personale, del motivo per cui Orwell non ha mai parlato di fumetti: fino alla fine della Seconda Guerra Mondiale, il fumetto in Inghilterra, pur avendo una lunga tradizione, era pensato quasi esclusivamente per un pubblico infantile. Già dagli anni Ottanta dell'Ottocento esistevano delle riviste relativamente diffuse e rivolte non solo a un pubblico infantile con singole vignette o brevi storie. *Ally Sloper's Half Holiday*, che iniziò le sue pubblicazioni nel 1884 ed è considerato il primo fumetto moderno, vede la luce proprio in Inghilterra ed era rivolto soprattutto a quella fascia della classe operaia inglese che aveva subito un rapido processo di alfabetizzazione e per la quale iniziavano a nascere prodotti editoriali specifici (Sabin, 1993: 16-17). Spesso si trattava di riviste miste, che presentavano nella prima pagina una storia a fumetti in sei vignette e all'interno altri fumetti accanto a storie non a fumetti, a puntate o autoconclusive. Fu questo il modello della maggior parte delle riviste popolari a fumetti fino alla Prima Guerra Mondiale, ma con un lento e irreversibile cambiamento: la parte dedicata al pubblico infantile andò sempre più allargandosi fino a che intorno al 1914 «la maggioranza delle riviste a fumetti era diretta a un pubblico di lettori infantile [...] ora la fascia d'età preferita andava dagli otto ai dodici anni». Fino alla fine degli anni Sessanta i fumetti inglesi «furono pensati quasi esclusivamente per i bambini assumendo quelle caratteristiche con cui molti ancora oggi li associano: essere inoffensivi, ingenui e infantili» (Sabin, 1993: 22-23). L'unico cambiamento di rilievo fu la pubblicazione delle *strips* anche sui quotidiani: iniziò il *Daily Mail* nel 1915 con la striscia di Teddy Tail seguito nel 1919 dal *Daily Mirror* con quella di Pip, Squeak and Wilfred, un cane, un pinguino e un coniglio, e dal *Daily Express* l'anno seguente con le avventure dell'orsetto Rupert, tutti fumetti rivolti a un pubblico infantile. Accanto a essi iniziarono ad apparire negli anni seguenti anche

delle *strips* destinate a un pubblico più adulto, come le storie di Dot and Carrie, due impiegate, pubblicate su *The Star* a partire dal 1922, e soprattutto con le disavventure di Jane, pubblicate a partire dal 1932 sul *Daily Mirror*, primo esempio inglese di eroina sexy che avrebbe avuto un enorme successo fra i soldati della Seconda Guerra Mondiale (Perry and Aldridge, 1971: 201-204; 210-211). Si trattava però di una minima parte di una produzione che continuò a essere rivolta principalmente a un pubblico infantile, come conferma l'arrivo sul mercato alla fine degli anni Trenta di due nuove riviste, *Beano* e *Dandy*, che riscosero immediatamente un enorme successo e confermarono il binomio fumetto-pubblico infantile (Kibble-White, 2005: 41-49; 96-102). Solo negli anni Cinquanta, con l'arrivo di storie d'avventura e riviste come *Eagle* (Kibble-White, 2005: 112-118), l'età dei lettori di fumetti iniziò a crescere di qualche anno, così come comparvero riviste a fumetti rivolte a un pubblico di ragazze adolescenti (Sabin, 1993: 23-27).

Nel 1950 Orwell morì, poco dopo la pubblicazione del suo romanzo *1984*. I fumetti nell'arco della sua vita restarono sempre legati a un pubblico infantile, tanto che, quando immagina nel suo romanzo che il Partito produca del materiale scritto appositamente per i *prolet*, indica chiaramente che si tratta di romanzi (Orwell, 2000b: 1030). I fumetti sarebbero serviti allo scopo forse anche meglio, ma Orwell sembrava proprio non considerarli. I fumetti, al contrario, iniziarono subito a prendere in considerazione Orwell: alla fine del 1950, l'Information Research Department, un dipartimento del Foreign Office britannico espressamente dedicato alla propaganda antisovietica, commissionò a Norman Pitt, il disegnatore di *Jane*, una versione a fumetti della *Fattoria degli Animali* da distribuire sui giornali di tutto il mondo. Per motivi sconosciuti, dato che solo nel 1998 una parte degli archivi nei quali la notizia era conservata è diventata di pubblico dominio, le strisce uscirono solo su giornali brasiliani e birmani. Orwell era già morto, ma si sarebbe probabilmente opposto a una riduzione a fumetti delle sue opere. Nell'ottobre del 1945 scriveva al suo editore e amico Fredric Warburg che il loro comune amico Frank Horrabin, creatore della striscia di Dot and Carrie che usciva su *The Star*, aveva fatto leggere *La Fattoria degli Animali* a David Low, un altro illustratore, che se ne era detto entusiasta e aveva proposto di illustrarlo. Orwell si dichiarava a favore dell'idea, profetizzava che sarebbe stato un grande successo, in particolare per lanciare il romanzo negli Stati Uniti (Orwell, 1998a: 313-314). Tuttavia Low era un illustratore più che un fumettista e probabilmente

Orwell si riferiva alla possibilità di far pubblicare un'edizione illustrata del suo romanzo e non un adattamento a fumetti. Anche questa ipotesi, inoltre, viene accantonata con un certo fastidio da Orwell quando qualche anno dopo, a fine marzo del 1948, è Fredric Warburg a proporgli un adattamento della *Fattoria degli Animali* da pubblicare sulla rivista americana *Life*, illustrato da Vera Bock, un'artista russa che visse gran parte della sua vita negli Stati Uniti. La risposta di Orwell fu netta e inequivocabile: «sono contro le illustrazioni per un libro di questo tipo» (Orwell, 1998c: 304). Forse per motivi personali - dato che in quel periodo si trovava in un sanatorio, ricoverato per la tubercolosi che lo avrebbe portato alla morte - forse per motivi politici - dato che iniziava a cogliere l'uso che veniva fatto delle sue opere da parte di un sistema politico capitalista del quale non condivideva affatto i valori - o più probabilmente per entrambi i motivi, il rifiuto da parte di Orwell di vedere illustrata la propria opera, operazione che non sembrava averlo altrettanto contrariato un paio di anni prima, sembra suscitare ora in lui un'avversione netta. E nella sua lettera si riferiva alle illustrazioni al suo romanzo, non esattamente al fatto che si potesse adattarlo e quindi in qualche modo manipolarlo.

Forse però Orwell era invece sospettoso dell'adattamento che sarebbe stato fatto del suo romanzo. Sappiamo, per esempio, quanto fosse attento al fatto che l'edizione americana di *1984* riportasse l'appendice sulla Neolingua che per lui costituiva parte integrante del romanzo e che l'editore americano aveva chiesto di eliminare (Orwell, 1998d: 19) ed era giustamente sospettoso di una lettura in chiave esclusivamente anticomunista delle sue opere che considerava, in primo luogo, come contrarie al totalitarismo. Nel 1945 era stato invitato dalla duchessa di Atholl a un dibattito sulla Jugoslavia organizzato dalla League for European Freedom. La duchessa, pur se appartenente al partito conservatore, era conosciuta come «la duchessa rossa» per le sue posizioni antifranchiste, quindi immaginiamo che Orwell avesse per lei una certa stima. Rispondendo alla duchessa, Orwell declina l'invito scrivendo che non se la sente di partecipare alle attività di un'associazione che sostiene di difendere la democrazia in Europa ma che non ha niente da ridire sull'imperialismo britannico. E conclude con orgoglio: «Io appartengo alla sinistra e devo operare al suo interno, per quanto odi il totalitarismo russo e la sua velenosa influenza in questo paese» (Orwell, 1998a: 384-385).

Quando nel giugno del 1949 fu pubblicato il suo *1984*, diversi recensori, in Inghilterra e negli Stati Uniti inizialmente, ma poi in tutti i paesi in cui fu tradotto, lo lessero come un rozzo pamphlet anticomunista e videro senza esitazioni nel Grande Fratello un ritratto di Stalin. Si trattava principalmente di recensioni uscite su giornali comunisti, ma anche di riviste americane di segno politico opposto che leggevano il romanzo come un attacco indiscriminato contro il socialismo, contro il Partito Laburista e in generale contro un'ideologia di sinistra. Orwell, ormai molto malato «ne fu profondamente addolorato» (Crick, 1991: 709) e preparò insieme a Warburg un comunicato in cui ribadiva le proprie idee (Orwell, 1998d: 134-136). Nonostante questo, sia *1984* sia *La fattoria degli animali* furono strumentalizzate negli Stati Uniti e in Inghilterra in chiave esclusivamente antisovietica, trasformate in armi contro il regime stalinista e dimenticando l'affiliazione politica più volte reiterata da Orwell. Per ritrovare un Orwell antisovietico sì, ma soprattutto nemico di ogni totalitarismo e critico delle politiche imperialiste britanniche bisognerà aspettare la fine della Guerra Fredda e l'opera di revisione iniziata nell'anno 1984, quando il romanzo e la figura di George Orwell furono al centro di convegni e dibattiti. In quest'opera di rilettura una parte importante l'hanno avuta anche i fumetti, sia gli adattamenti dei romanzi orwelliani sia opere nei quali la sua influenza è evidente. *V for Vendetta* di Alan Moore e David Lloyd, uscito nel corso degli anni Ottanta, è l'esempio migliore di un'opera che trae ispirazione da *1984*, ma che riconduce il romanzo nell'ambito di una politica antitotalitaria. In «Behind the Painted Smile», un articolo scritto nel 1983, Moore fa una lista degli autori che intende utilizzare come fonte d'ispirazione per la sua opera e al primo posto inserisce Orwell (Moore, 1983). Nell'introduzione al primo numero ripubblicato da DC Comics nel 1988, Moore esprime tutto il suo odio per la nazione in cui vive (e da cui vorrebbe andarsene) e del governo conservatore di Margaret Thatcher che la guida (Moore, 1988: 1): Il romanzo di Orwell si trova così come elemento trainante di una nuova opera nella quale il rapporto fra potere e totalitarismo viene analizzato e problematizzato, così come viene problematizzato, a differenza del film che ne è stato tratto, il problema della violenza politica e dell'anarchia. Nessuno, comunque, potrebbe dubitare che *V for Vendetta* sia un attacco diretto a uno stato totalitario e indirettamente alla politica conservatrice inglese degli anni Ottanta. A proposito invece di due più recenti adattamenti del romanzo orwelliano a fumetti, quelli di Fido Nesti del 2020 e di Derrien e Torregrossa del 2021, basta vedere come

viene resa la figura del Grande Fratello. Ogni riferimento a Stalin è scomparso, l'onnipresente immagine del misterioso personaggio conserva nel caso di Nesti gli iconici baffi, ma l'elemento che maggiormente viene accentuato è il suo sguardo con gli occhi sbarrati che rimandano evidentemente al controllo che la psicopolizia esercita sui personaggi del romanzo. Anche Derrien e Torregrossa conservano i baffi e il volto che appare nei manifesti fin dalla prima pagina è più minaccioso, ma non assomiglia affatto al dittatore sovietico. Del resto, Orwell non ammise mai di essersi ispirato a Stalin nella creazione del Grande Fratello, anche se una delle fonti del personaggio era ovviamente proprio lui. Nel corso degli anni sono state avanzate varie ipotesi, alcune delle quali abbastanza fantasiose, ma dato che il romanzo di Orwell discute della possibilità che anche una democrazia come quella inglese possa avere in futuro una svolta totalitaria, anche il personaggio di Lord Kitchener potrebbe essere stato un modello per Orwell, considerando la diffusione della sua immagine allo scoppio della Prima Guerra Mondiale quando invitava gli inglesi ad arruolarsi, rivolgendo l'indice verso l'osservatore e guardandolo fisso negli occhi. E Lord Kitchener era stato un eroe del piccolo Orwell che gli aveva addirittura dedicato una poesia a tredici anni (Orwell, 1916). Se Orwell aveva certamente in mente Stalin nella creazione del Grande Fratello, quindi, la costruzione del personaggio risente con ogni probabilità anche di altre fonti.

Dalla rappresentazione del Grande Fratello, così come dall'intera atmosfera che pervade gli adattamenti del romanzo orwelliano, così come in *V for Vendetta*, l'attacco allo stalinismo che era certamente e fortemente voluto da Orwell, è praticamente scomparso. Resta il nucleo del suo pensiero, ovvero la lotta contro il totalitarismo, in qualunque forma esso prenda vita. E in questa operazione di allontanamento dalla situazione contingente per andare a riscoprire il messaggio centrale del testo, il fumetto, che Orwell in vita non aveva mai considerato come una forma espressiva degna di considerazione, si è preso su di lui una rivincita postuma, andando a riscoprire proprio quegli aspetti problematici dei rapporti fra individuo e potere, fra potere e propaganda, fra fascino e repulsione per il politico autoritario che rendono ancora attuali Orwell, i suoi romanzi e il suo pensiero.

Bibliografia

- CHESTERTON Gilbert Keith (1985), *Il bello del brutto* [1901], Palermo, Sellerio.
- CRICK Bernard (1991), *George Orwell* [1980], Bologna, Il Mulino.
- DAVISON Peter (ed.) (2001), *Orwell's England*, London, Penguin.
- DERRIEN Jean-Christophe e TORREGROSSA Rémi (2022), *1984 dal romanzo di George Orwell*, Bosco, Star Comics.
- KIBBLE-WHITE Graham (2005), *The Ultimate Book of British Comics*, London, Allison & Busby.
- MOORE Alan (1983), «Behind the Painted Smile», *Eunoia*, URL: <<https://ceeeej-blog.tumblr.com/post/12404116820/behind-the-painted-smile>>.
- MOORE Alan e LLOYD David (1988), *V for Vendetta* [1982], vol. 1, New York, DC Comics.
- MOORE Alan e LLOYD David (2015), *V for Vendetta* [1982-1989], Novara, Lion Comics.
- NESTI Fido (ed.) (2021), *George Orwell 1984* [2020], Milano, Mondadori.
- ORWELL George (1916), «Kitchener», *Henley and South Oxfordshire Standard*, London, URL: <https://www.orwell.ru/library/poems/kitchener/english/e_kitchen>.
- ORWELL George (1998), «Review of *What do boys and girls read?* by A.J. Jenkinson», in DAVISON Peter (ed.), *The Complete work of George Orwell. Twelve. A Patriot After All. 1940-1941*, London, Secker & Warburg.
- ORWELL George (1998a), *The Complete work of George Orwell. Seventeen. I Belong to the Left. 1945*, DAVISON Peter (ed.), London, Secker & Warburg.
- ORWELL George (1998b), *The Complete work of George Orwell. Eighteen. Smothered Under Journalism. 1946*, DAVISON Peter (ed.), London, Secker & Warburg.
- ORWELL George (1998c), *The Complete work of George Orwell. Nineteen. It Is What I Think. 1947-1948*, DAVISON Peter (ed.), London, Secker & Warburg.
- ORWELL George (1998d), *The Complete work of George Orwell. Twenty. Our Job is to Make Life Worth Living. 1949-1950*, DAVISON Peter (ed.), London, Secker & Warburg.
- ORWELL George (2000a), «L'arte di Donald McGill», in ORWELL George, *Romanzi e saggi*, Milano, Mondadori, pp. 1388-1402.
- ORWELL George (2000b), *1984*, in ORWELL George, *Romanzi e saggi*, Milano, Mondadori, pp. 877-1233.
- ORWELL George (2001a), «My Country Left and Right» [1940], in DAVISON Peter (ed.), *Orwell's England*, London, Penguin, pp. 242-248.
- ORWELL George (2001b), «The Lion and the Unicorn: Socialism and the English Genius» [1941], in DAVISON Peter (ed.), *Orwell's England*, London, Penguin, pp. 250-277.
- ORWELL George (2013a), «Le bugie settimanali per ragazzi», in *Nel ventre della balena*, Milano, Bompiani, pp. 12-44.
- ORWELL George (2013b), «Appunti sul nazionalismo», in ORWELL George, *Nel ventre della balena*, Milano, Bompiani, pp. 222-246.
- ORWELL George (2013c), «Politica contro letteratura: un'analisi dei *Viaggi di Gulliver*», in ORWELL George, *Nel ventre della balena*, Milano, Bompiani, pp. 51-74.
- ORWELL George (2013d), «Perché scrivo», in ORWELL George, *Nel ventre della balena*, Milano, Bompiani, pp. 97-106.
- PERRY George e ALDRIDGE Alan (1971), *The Penguin Book of Comics*, Harmondsworth, Penguin.

PIMLOTT Ben (2001), «Introduction», in DAVISON Peter (ed.), *Orwell's England*, London, Penguin, pp. ix-xx.
SABIN Roger (1993), *Adult Comics. An Introduction*, London, Routledge.

Come citare questo articolo:

Gino Scatasta, “Comics in Orwell, Orwell in comics”, in *InterArtes* [online], n. 5, “Letterati/e, letteratura e fumetti” (Alberto Sebastiani ed.), dicembre 2024, pp. 29-39,
URL: <https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/b21f153c-5107-4211-96eb-f53650614655/03_Scatasta.pdf?MOD=AJPERES>.

Titolo: *InterArtes*

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

Direzione: Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

Comitato di direzione

Gianni Canova, Mauro Ceruti, Paolo Proietti,
Giovanna Rocca, Vincenzo Trione

Comitato editoriale

Maria Cristina Assumma; Matteo Bittanti; Mara
Logaldo; Stefano Lombardi Vallauri; Marta
Muscarriello

Comitato scientifico

Daniele Agiman (Conservatorio Giuseppe Verdi Milano); Maurizio Ascari (Università di Bologna); Sergio Raúl Arroyo García (Già Direttore Generale del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Claude Cazalé Bérard (Université Paris X); Gabor Dobo (Università di Budapest); Felice Gambin (Università di Verona); Maria Teresa Giaveri (Accademia delle Scienze di Torino); Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna); Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli); Rizwan Kahn (AMU University, Aligarh); Anna Lazzarini (Università di Bergamo); Massimo Lucarelli (Université de Caen); Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid); Luiz Martínez-Falero (Universidad Complutense de Madrid); Donata Meneghelli (Università di Bologna); Giampiero Moretti (Università Orientale di Napoli); Raquel Navarro Castillo (Escuela Nacional de Antropología y Historia, Mexico); Francesco Pigozzo (Università e-campus); Richard Saint-Gelais (Université Laval, Canada); Massimo Scotti (Università di Verona); Chiara Simonigh (Università di Torino); Evangelia Stead (Université Versailles Saint Quentin); Andrea Valle (Università di Torino); Cristina Vignali (Université de Savoie-Mont Blanc); Frank Wagner (Université de Rennes 2); Anna Wegener (Università di Firenze); Haun Saussy (University of Chicago); Susanna Zinato (Università di Verona).

Segreteria di redazione

Caterina Bocchi

INTERARTES n.5

Letterati/e, letteratura e fumetti

dicembre 2024

Alberto Sebastiani – Introduzione

ARTICOLI

Donata Bulotta – Le rune germaniche e il loro simbolismo nelle vignette del fumetto *Beowulf. Leggenda cristiana dell'antica Danimarca* (1940-1941)

Virginia Benedetti – Nella biblioteca di Valentina. Crepax rilegge Italo Calvino

Gino Scatasta – Comics in Orwell, Orwell in comics

Daniele Barbieri – Ritorno a Dino Buzzati

Federica La Manna – Fisiognomica a fumetti: Töpffer, Goethe e *Le Docteur Festus*

Lorenzo Resio – «Qualcosa di fumettistico e definitivo»: Enrico Brizzi e i fumetti. Il caso *Bastogne*

Alberto Sebastiani – Da *Linus* a *Ti con zero*. *L'origine degli uccelli* di Italo Calvino tra fumetto e illustrazione

VARIA

Maria Chiara Gnocchi – Figuration, défiguration, cannibalisme. Conflits de culture dans *Le peintre dévorant la femme* de Kamel Daoud

Ritorno a Dino Buzzati

Daniele BARBIERI

Accademia di Belle Arti di Bologna

Abstract

Poem Strip (Poema a fumetti) is a tribute, made by an already recognized and historicized writer, to a medium that was at the time violently despised by official Italian culture. It is worth noting, nevertheless, how in this work the comics medium is used by Buzzati as a sort of metaphorical substitute for music, and for its power to induce passions.

Keywords:

Dino Buzzati, Comics, Graphic novel, Music, Pop.

È interessante leggere il resoconto che Umberto Eco fa, nell'introduzione all'edizione del 1977, delle reazioni della critica all'uscita di *Apocalittici e integrati* (1964). Oltre al generale sconcerto per questo approccio critico colto a generi considerati bassi e popolari, c'era chi (Pietro Citati) sollevava una questione massimamente scandalosa: l'approccio di Eco avrebbe finito per portare le canzonette e i fumetti a essere studiati all'università, e che questo fosse il massimo male possibile non era davvero possibile dubitare.

Eco era all'epoca parte attiva di un piccolo gruppo di intellettuali che si incontrava alla libreria Milano Libri, presso Giovanni e Anna Maria Gandini, libreria che già si era attivata anche come casa editrice, proponendo la prima edizione italiana dei *Peanuts* (*Arriva Charlie Brown*, 1963, con introduzione del medesimo Eco) e che, di lì a poco, avrebbe dato vita al mensile *Linus*, la prima rivista ad accostarsi al fumetto sistematicamente e con un approccio dichiaratamente intellettuale¹.

Di questo gruppo non faceva parte Dino Buzzati, che pure viveva a Milano, probabilmente anche per una differenza di età e formazione. Resta comunque un fatto noto come pure Buzzati si distinguesse nel panorama dell'epoca per non disprezzare affatto i fumetti, al punto di lasciarsi pubblicamente fotografare alla scrivania nel proprio studio, nel quale campeggiava alle sue spalle una locandina di *Diabolik*; per

¹ Il precedente, molto più parziale, de *Il Politecnico* (1946-47), veniva omaggiato ospitando Elio Vittorini (che lo aveva diretto) e Oreste Del Buono (che ci scriveva) ad aprire, insieme con Eco, il primo numero. Sulle origini di *Linus*, vedi anche Interdonato (2015).

non dire delle sue pagine di prefazione (1968) a un volumetto Mondadori su Paperon de Paperoni.

Oltre a essere il riconosciuto novelliere e romanziere che era, Buzzati disegnava e dipingeva. Un dilettante forse di non grandi capacità tecniche, ma capace di infondere nelle proprie immagini la stessa fascinazione che emerge dalle sue storie. Probabilmente, se Buzzati avesse cercato di proporsi prima di tutto come pittore, l'ambiente delle arti figurative non gli avrebbe prestato grande attenzione, interessato, in quel periodo, a discorsi molto diversi e lontani da quelli messi in campo da lui. C'era troppo racconto nei dipinti di Buzzati, insomma, per prenderli seriamente in considerazione, e troppo poca concettualità (*op* o *pop* che fosse). Ogni dipinto costruisce infatti un'atmosfera non così diversa da quella di tanti suoi racconti; non di rado un dipinto si propone come immagine di un racconto effettivo, una specie di illustrazione.

E vere e proprie illustrazioni sono quelle de *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, pubblicato inizialmente a puntate sul *Corriere dei piccoli*, dal 1945. Viceversa, le immagini de *I miracoli della val Morel* (1971), costruiscono un *picture book*, nel quale la componente visiva interagisce alla pari con quella verbale, e il racconto emerge dalla loro giustapposizione, secondo una logica diversa ma non lontana da quella del fumetto.

Tra l'una e l'altra opera si pone infatti l'esperienza determinante di *Poema a fumetti*, che sarà oggetto di queste pagine. Realizzata tra il 1965 e il '68, dedicata implicitamente alla moglie Almerina Antoniazzi, è poi lei a convincere l'editore Mondadori a pubblicarla nel 1969. Doveva chiamarsi, nell'intenzione dell'autore, *La dolce morte* o *La cara morte*, e fu l'editore a proporre il titolo con cui alla fine uscì.

A quanto racconta la moglie, Buzzati ci aveva lavorato a lungo, e in segreto, se si eccettua una lettera del 1965 a Vittorio Sereni, in cui raccontava quello che al momento era ancora un progetto. Buzzati temeva, evidentemente, gli strali della critica, i quali infatti all'uscita dell'opera non mancarono – ma non bastarono a impedire un sostanziale successo di pubblico. Non è difficile capire quanto Buzzati dovesse essere consapevole dei rischi che si assumeva con un'operazione del genere, un'operazione chiaramente provocatoria per quegli anni, sia per il fatto di essere a fumetti sia per la quantità di riferimenti erotici presenti.

Ma se la presenza dei riferimenti erotici si spiega abbastanza bene nei termini stessi della storia raccontata, non è forse ugualmente chiaro perché Buzzati abbia scelto

la forma fumetto per realizzarla. *Poema a fumetti* racconta la storia di Orfi, cantautore di successo, che discende agli inferi per riportare in vita Eura, la sua fidanzata improvvisamente scomparsa. Agli inferi Orfi è dotato di un grande potere. L'inferno, infatti, è esattamente come il nostro mondo, ma poiché non c'è la morte a spingere i suoi abitanti a vivere finché sono in tempo, essi sono dominati da una sostanziale abulia, dalla quale sembra che solo le canzoni di Orfi possano per qualche attimo sottrarli. È proprio questo ad aprirgli tutte le porte, e a permettergli di arrivare sino a Eura, negandosi a tutte le profferte sessuali che gli vengono nel frattempo avanzate. Ma anche Eura è dominata dalla medesima abulia di tutti gli altri, e alla fine non tornerà con lui, benché sia felice di rivederlo.

Un primo elemento che ricaviamo dall'osservazione della storia è che *Poema a fumetti* è effettivamente un poema, o perlomeno condivide il materiale mitologico con i poemi dell'antichità. Orfi, poi, è un cantautore, ovvero un poeta/musicista, e sono molte le pagine dedicate a illustrare proprio le sue canzoni, prima intese a introdurre il personaggio e il tema dell'amore, poi quando le canta alle anime depassionate.

Anche se contiene molti versi, *Poema a fumetti* non è comunque scritto in versi. Eppure una certa strutturazione indipendente dalle necessità narrative è presente qui non meno che in poesia. Nella prosa narrativa, arte in cui Buzzati era indubbiamente maestro, tutti i livelli di strutturazione possono essere ricondotti alla resa del racconto, vuoi diegeticamente (narrare in senso stretto) vuoi mimeticamente (dialoghi e altro che imita la realtà raccontata). Non accade lo stesso in poesia, dove l'organizzazione del verso (con le sue componenti prosodiche e fonetiche) e delle organizzazioni sopraversali (strofe, lasse, con i loro ritorni prosodici e fonetici), non è ugualmente riducibile al racconto, aggiungendo comunque elementi di senso che in prosa non ci sono. E non accade lo stesso nemmeno nella narrazione per immagini di *Poema a fumetti*, dove, per esempio, la scansione medesima delle pagine è funzionale a imporre un ritmo, e le immagini si rinviano tra loro anche in maniera indipendente dal loro ruolo narrativo.

Buzzati non era un fumettista, e si vede! Sostanzialmente, il suo lavoro manca di professionalità. Il suo stile grafico non assomiglia a nessuno di quelli che si vedono sui giornali di quegli anni. Varie soluzioni sono evidentemente ingenuie, come la scelta del lettering fatto con il normografo. Ed è inconsueta per quegli anni persino la scelta di una modalità narrativa in cui la voce narrante non smette mai di avere un ruolo decisivo.

Gli appassionati di fumetti storcono un po' il naso: *Poema a fumetti* può apparire come un'intrusione, un'invasione di campo. E davvero per certi versi lo è. Buzzati, a sessant'anni, non intende certo cambiar mestiere. Piuttosto, vuole fare un omaggio: a partire dalla sua passione per le immagini che raccontano, costruire un racconto per immagini. Poiché è un romanziere e novelliere, concepisce il proprio lavoro per un formato editoriale che gli è familiare, quello del libro – un formato, per il fumetto, sostanzialmente sconosciuto in Italia, ma abbastanza familiare in Francia, benché con caratteristiche grafiche specifiche, a differenziare gli *albi a fumetti* dai romanzi tout court. L'editore, poi, indovina il titolo giusto: intitolare l'opera "Poema a fumetti" significa mettere il fumetto nel titolo stesso, proprio mentre il formato di pubblicazione e il nome dell'autore comunicano che si tratta di un romanzo. Un'operazione un po' paradossale e decisamente provocatoria, che mescola alta e bassa cultura. Non lo fa, tuttavia, con le modalità sostanzialmente concettuali con cui Roy Lichtenstein ingrandiva su tela dettagli di vignette: non c'è nessun omaggio nell'operazione della pop art. E, come si sarebbe visto qualche anno dopo, Lichtenstein poteva utilizzare allo stesso modo dettagli di fumetti, di quadri di Mondrian o di De Chirico, di *mobile* alla Calder, o addirittura di strascichi di colore da pennellata: tutti oggetti di mercato, di comunicazione di massa, né più né meno delle lattine Campbell o dei ritratti di Mao o di Marilyn su cui insisteva il collega Andy Warhol.

L'adesione di Buzzati al fumetto, al contrario, non è fredda né intellettualmente distaccata, ma quella di un appassionato che ritiene che il mezzo abbia grandi potenzialità espressive, e cerca di dimostrarlo, forte della propria fama e dei propri strumenti. Non gli interessa rifondare il fumetto: è ben consapevole, infatti, di stare facendo qualcosa che sostanzialmente non è in dialogo con quello che fanno i contemporanei – e *Poema a fumetti* non farà scuola. Sa benissimo però che un libro a fumetti, per quanto anomalo, prodotto dal maggiore romanziere italiano vivente, lascerà il segno nella cultura del paese: produrrà polemiche e, se l'operazione funziona, sarà ricordato a prescindere dalla sua diversità dai fumetti mainstream, contribuendo al riscatto culturale che il fumetto si merita, cosa di cui Buzzati è evidentemente convinto.

Al centro dell'opera sta l'opposizione tra passione e morte, come nel mito greco di riferimento. E proprio come nel mito, la passione non è solo quella amorosa, ma anche quella sollecitata dalla musica. Nel mito, Orfeo convince Ade a dargli una chance cantando per lui, e poi brucia la possibilità che gli è stata data per un eccesso di

passione, non riuscendo a resistere al desiderio di voltarsi a guardare l'amata prima di averla condotta fuori dall'averno. Nel *Poema* di Buzzati, Orfi sembra non dover convincere nessuno, perché la sua musica gli spiana tutte le strade senza sforzo; ma la passione indotta su chi popola l'aldilà è effimera, senza durature conseguenze, e non basta ad annullare la fondamentale depassionalizzazione che la morte ha procurato a tutti, Eura compresa. Orfi fallisce non perché abbia commesso errori, ma perché la morte non può essere sconfitta, nemmeno dalla passione: aveva già perso in partenza, ma questo non rende la sua passione meno vera, e la sua musica meno efficace. Non a caso il luogo in cui Eura viene trovata è la stazione dei treni che non partono: chi abita quei treni non ha dimenticato che sono fatti per partire, per seguire la propria passione, ma ha perso qualsiasi interesse che non sia quello, labile e fugace, del momento. Per questo stesso motivo Eura, benché contenta di vedere Orfi, non sarà in grado di seguirlo, di trasformare la passione del presente in progetto, in sviluppo della passione.

Coerentemente con il proprio argomento, *Poema a fumetti* sembra costruito come una ballata, ovvero come una canzone che racconti una storia; oppure, se preferiamo, anche un po' come un melodramma, ovvero una struttura musicale più ampia e complessa di una canzone, che però ancora racconta una storia. Un melodramma in quattro atti, ovvero quattro capitoli:

- "Il segreto di via Saterna": il primo atto è un prologo, in cui ci vengono presentati i luoghi (una villa misteriosa nel cuore di Milano), il protagonista (il cantautore di successo Orfi), la notizia della morte della sua amata e la scoperta di un accesso al mondo dei morti. Nei termini della semiotica generativa², ci incontriamo un Soggetto manipolato dalla passione amorosa, che si dà come Programma Narrativo il recupero della fidanzata sottrattagli da un infido Antisoggetto, la morte, compiendo anche una prima Acquisizione di Competenza, la scoperta di come accedere all'Inferno e il successivo ingresso.

- "Spiegazione dell'aldilà": nel secondo, più breve, atto, il Soggetto acquisisce gran parte della competenza cognitiva di cui ha bisogno: il diavolo custode, la Giacca, in funzione di Aiutante, gli spiega come stanno le cose, e lo mette anche al corrente del suo potere di risvegliare la passione, che è proprio ciò che manca alle anime, per mezzo delle sue canzoni.

² Facciamo riferimento alla nozione di programma narrativo, o schema narrativo canonico (cfr. per esempio Marsciani-Zinna, 1991), che riconosce quattro fasi in una narrazione standard: manipolazione, acquisizione di competenza, performance e sanzione.

- “Le canzoni di Orfi”: il terzo è l’atto più lungo e articolato, interamente dedicato alle canzoni che Orfi canta alla Giacca e al pubblico delle anime, conquistando definitivamente l’accesso all’Inferno e l’aiuto a ritrovare Eura.
- “Eura ritrovata”: nel quarto atto il Soggetto viene finalmente a sapere dove si trova il suo Oggetto e lo raggiunge, ma la Performance fallisce, e non per errore suo, ma perché la sua Competenza non è sufficiente a suscitare una passione sufficiente affinché Eura abbandoni la morte. Del resto, la sostanziale coincidenza tra le figure dell’Antisoggetto e degli Aiutanti avrebbe dovuto metterci sul chivalà già da un pezzo, e anche il modo in cui il tema della morte compare nelle medesime canzoni di Orfi (in quanto testo all’interno del testo, dunque, enunciazioni enunciate). Per questo, la sanzione del fallimento di Orfi, nelle ultime pagine non è né positiva né negativa: una non-sanzione, sostanzialmente, nella quale le cose del mondo e del mito continuano ad andare per la propria strada, seguendo le proprie passioni indifferenti alle nostre.

Del melodramma ritroviamo anche la classica contrapposizione tra recitativo e aria, dove le arie sono evidentemente le canzoni stesse di Orfi, e i recitativi tutto il resto – e si tratta di recitativi drammatici, non secchi, ovvero di parti ugualmente musicali anche se meno caratterizzati dalla melodiosità e dalla struttura strofica.

La musica che gira in *Poema a fumetti* non è però la stessa musica che gira in Verdi o Puccini, ma nemmeno quella che gira nelle opere degli anni Cinquanta e Sessanta di Luciano Chailly per le quali Buzzati scriveva i libretti. La musica di Orfi è quella, pop, dei giovani di quegli anni, che scandalizzava i benpensanti più o meno come li scandalizzavano i fumetti.³

Forse di questa storia Buzzati avrebbe davvero potuto fare un melodramma, ma Chailly non ne sarebbe stato il compositore ideale. D’altra parte, Buzzati non era un musicista, e però sapeva disegnare, e pure gli piaceva farlo. Il fumetto poteva dunque costituire un sostituto sufficientemente pop della musica pop⁴, lo strumento ideale per musicare un poema, uno strumento giovanile, appassionante come la musica, e in più inedito, nuovo.

³ Quella stessa di cui si parla, guarda caso, anche in molte pagine di *Apocalittici e integrati*, a fianco di quelle in cui si parla di fumetti.

⁴ Vale la pena di chiarire, ove non fosse di per sé sufficientemente evidente, che la parola *pop* ha qui un senso del tutto diverso da quello che ha nel sintagma *pop art*, utilizzato poco sopra.

Attraverso il fumetto, Buzzati poteva raccontare la passione come non l'aveva raccontata nessuno. Poteva dare immagine alla passione come amore, nella sua versione più carnale, più visivamente erotica: e poteva dare immagine alla passione come musica, attraverso il ritmo delle immagini e i ritmi delle parole, oltre alle loro combinazioni. Nonostante il suo inevitabile trionfo, la morte, in *Poema a fumetti*, è in fin dei conti molto più spiegata e raccontata verbalmente che non mostrata. E poi, a ben guardare, quello che si capisce dalla spiegazione della Giacca è che è proprio la presenza della morte a rendere possibili le passioni: le anime sono così depassionate proprio perché non hanno più la prospettiva della morte. Il gioco impostato da Buzzati è complesso: il vero Destinante della passione è proprio l'esistenza della morte, e quando la morte scompare svanisce anche la passione. Orfi viene sconfitto non dalla morte ma dal destino, che facendoci attraversare la morte ci priva della passione.

Ma noi, autore e lettori, dentro la passione ci siamo ancora, perché ancora siamo in grado di temere la morte. Ecco che, in *Poema a fumetti*, il fumetto e la musica assumono proprio questo ruolo passionale e *passionante*. Poco importa che Buzzati fosse un disegnatore dilettante: in un certo senso anche la mancanza di mestiere rende ancora più palpabile la passione manifestata nel disegno.

Oggi, a distanza di sessant'anni, continuiamo a godere degli effetti della passione che muoveva Eco, Gandini, i fratelli Avallone, Carano, Crepax e Gregoriotti, quando si trovavano a Milano Libri e poi ne nacque *Linus*. Ma *Poema a fumetti* rimane, da quegli stessi anni, la testimonianza più intensa e diretta di una passione per il fumetto che si manifesta come metafora della passione per la vita.

Bibliografia

- BUZZATI Dino (1945), *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, Milano, Rizzoli.
BUZZATI Dino (1969), *Poema a fumetti*, Milano, Mondadori.
BUZZATI Dino (1971), *I miracoli della Val Morel*, Milano, Garzanti.
DISNEY Walt (1968), *Vita e opere di Paperon de Paperoni*, Milano, Mondadori.
ECO Umberto (1977), *Apocalittici e integrati* [1964], Milano, Bompiani.
FERRARI Mariateresa (2002), *Buzzati 1969: il laboratorio di "Poema a fumetti"*, Milano, Mazzotta.
GIANNETTO Nella (ed.) (2005) *Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive. Atti del convegno internazionale a cura di Nella Giannetto*, Milano, Mondadori.
INTERDONATO Paolo (2015), *Linus. Storia di una rivoluzione nata per gioco*, Milano, Rizzoli.
MARSCIANI Francesco e ZINNA Alessandro (1991), *Elementi di semiotica generativa. Processi e sistemi della significazione*, Bologna, Esculapio.

MORRA Eloisa (2018), «I segni incrociati. Ritmo e intermedialità in *Poema a Fumetti* di Dino Buzzati», *Flash Art*, 10 aprile, URL: <<https://flash---art.it/article/dino-buzzati/>>.

SEBASTIANI Alberto (2024), *Expanded Buzzati. Tra letteratura e fumetto*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore.

VIGNALI Cristina, GACHET Delphine, SCARSELLA Alessandro (eds.) (2023), *Buzzati e il Segno. Narrare il nuovo*, Chambéry, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc.

Come citare questo articolo:

Daniele Barbieri, “Ritorno a Dino Buzzati”, in *InterArtes* [online], n. 5, “Letterati/e, letteratura e fumetti” (Alberto Sebastiani ed.), dicembre 2024, pp. 40-47, URL:<https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/ea2709e-ca85-444d-b997-d2a54af51ef2/04_Barbieri.pdf?MOD=AJPERES >.

Titolo: *InterArtes*

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

Direzione: Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

Comitato di direzione

Gianni Canova, Mauro Ceruti, Paolo Proietti,
Giovanna Rocca, Vincenzo Trione

Comitato editoriale

Maria Cristina Assumma; Matteo Bittanti;
Mara Logaldo; Stefano Lombardi Vallauri;
Marta Muscariello

Comitato scientifico

Daniele Agiman (Conservatorio Giuseppe Verdi Milano); Maurizio Ascari (Università di Bologna); Sergio Raúl Arroyo García (Già Direttore Generale del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Claude Cazalé Bérard (Université Paris X); Gabor Dobo (Università di Budapest); Felice Gambin (Università di Verona); Maria Teresa Giaveri (Accademia delle Scienze di Torino); Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna); Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli); Rizwan Kahn (AMU University, Aligarh); Anna Lazzarini (Università di Bergamo); Massimo Lucarelli (Université de Caen); Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid); Luiz Martínez-Falero (Universidad Complutense de Madrid); Donata Meneghelli (Università di Bologna); Giampiero Moretti (Università Orientale di Napoli); Raquel Navarro Castillo (Escuela Nacional de Antropología y Historia, Mexico); Francesco Pigozzo (Università e-campus); Richard Saint-Gelais (Université Laval, Canada); Massimo Scotti (Università di Verona); Chiara Simonigh (Università di Torino); Evangelia Stead (Université Versailles Saint Quentin); Andrea Valle (Università di Torino); Cristina Vignali (Université de Savoie-Mont Blanc); Frank Wagner (Université de Rennes 2); Anna Wegener (Università di Firenze); Haun Saussy (University of Chicago); Susanna Zinato (Università di Verona).

Segreteria di redazione

Caterina Bocchi

INTERARTES n. 5

Letterati/e, letteratura e fumetti

dicembre 2024

Alberto Sebastiani – Introduzione

ARTICOLI

Donata Bulotta – Le rune germaniche e il loro simbolismo nelle vignette del fumetto *Beowulf. Leggenda cristiana dell'antica Danimarca* (1940-1941)

Virginia Benedetti – Nella biblioteca di Valentina. Crepax rilegge Italo Calvino

Gino Scatasta – Comics in Orwell, Orwell in comics

Daniele Barbieri – Ritorno a Dino Buzzati

Federica La Manna – Fisiognomica a fumetti: Töpffer, Goethe e *Le Docteur Festus*

Lorenzo Resio – «Qualcosa di fumettistico e definitivo»: Enrico Brizzi e i fumetti. Il caso *Bastogne*

Alberto Sebastiani – Da *Linus* a *Ti con zero*. *L'origine degli uccelli* di Italo Calvino tra fumetto e illustrazione

VARIA

Maria Chiara Gnocchi – Figuration, défiguration, cannibalisme. Conflits de culture dans *Le peintre dévorant la femme* de Kamel Daoud

Fisiognomica a fumetti: Töpffer, Goethe e Le Docteur Festus

Federica LA MANNA
Università IULM

Abstract:

The paper focuses on the figure of Rodolphe Töpffer, a pioneer in the field of comics, and the reception of his work by Goethe's journal 'Ueber Kunst und Alterthum'. Goethe took an interest in the figure and work of Töpffer, appreciating his wit; he read with curiosity his *Docteur Festus*, a comic strip story (*litterature en stapes*) with parodistic elements of Goethe's masterpiece. In his works, Töpffer uses an essential graphic line, theorised and explained in his *Essay de physiognomonie*, to represent emotions and characters, thus reconnecting with the artistic traditions and physiognomic debates of the time.

Keywords:

Rodolphe, Töpffer, Physiognomics, Comics, Festus, Goethe.

*Keine Darstellung wird als Kunstwerk anerkannt, wenn sie nicht aus der großen und
weiten Welt wie durch einen Rahmen abgeschnitten*

«Nessuna rappresentazione è riconosciuta come opera d'arte se non è separata dal grande
e vasto mondo come da una cornice»
(Goethe, 1847: 251)

1. *Rodolphe Töpffer*

Rodolphe Töpffer è noto come l'inventore delle storie a fumetti. Certamente è anche il teorico più rappresentativo di questa nuova forma espressiva nell'Ottocento. Nato il 31 gennaio 1799 a Ginevra e morto l'8 giugno 1846, definito il padre della fumettistica, fu anche pittore, illustratore e scrittore. La famiglia era di origine tedesca

di Schweinfurth, il nonno era sarto, il padre pittore e illustratore.¹ Rodolphe seguì le orme del padre, ma dovette interrompere la sua formazione a causa di un'infezione oculare. Si trasferì quindi a Parigi per due anni, dal 1819 fino al 1820, per frequentare studi letterari.

Dopo il periodo parigino, rientrò a Ginevra dove diventò insegnante di latino, greco e letteratura antica. Si sposò nel 1823 e, grazie alla cospicua dote della moglie, aprì un collegio per ragazzi, soprattutto stranieri. Nel 1832 ottenne la cattedra di letteratura all'università. Si dedicò all'insegnamento per tutta la vita.

Accanto alla produzione di storie a fumetti, che erano originariamente destinate ai suoi allievi, Töpffer lavorò con passione anche alla produzione di novelle e racconti di viaggio illustrati, non immaginando il successo che avrebbero ottenuto in seguito. Il fine, infatti, era quello didattico, la "pedagogia attiva" (Peeters, 2022: 4), che sfruttava l'umorismo per il superamento degli stereotipi².

La sua fama è essenzialmente dovuta alle storie per immagini che Töpffer iniziò a creare nel 1827, utilizzando una modalità nuova per collegare disegno e testo. Certamente debitore delle caricature di Hogarth, Töpffer è profondamente innovativo e riesce a ottenere un medium sostanzialmente nuovo, unendo in sequenze gli episodi, creando storie buffe e grottesche. Umore e caricatura sono completamente al servizio di un'idea critica, didattica e fortemente morale che traspare in ogni suo lavoro, ma che non inficia mai la leggerezza della sua opera. I suoi personaggi provengono dalla realtà e sono caratterizzati perlopiù da mediocrità, vanagloria e sono sostanzialmente dei filistei (Kaiser, 1996: 204).

Come ha scritto Groensteen (2002: 44), la produzione di Töpffer investe tutti i parametri del fumetto: per tecnica, perché utilizza un sistema che permette la stampa seriale; per la forma, perché i disegni compongono una sequenza, e per la natura degli argomenti. Questi, infatti, non sono la riedizione di testi o romanzi, ma rappresentano un racconto originale. Anche quando, come nel caso di *Festus*, ci possono essere collegamenti con un personaggio leggendario e goethiano, questi vengono utilizzati per raccontare una storia completamente nuova. Se certamente la sua "letteratura in

¹ La prima ampia biografia su Töpffer fu realizzata da August Blondel con la collaborazione di Paul Mirabaud (Blondel, 1886).

² I resoconti di viaggio illustrati rappresentano una parte considerevole della produzione dell'autore. Fra questi, le numerose versioni dei viaggi "en zigzag".

stampa” è in debito con illustratori umoristici e se le sue storie sono semplici, tuttavia la vera novità è nell’aver creato qualcosa di essenzialmente inedito. I suoi romanzi non sono semplicemente illustrati; al contrario, le parole semmai servono a rendere più chiaro il disegno e il disegno non è solo rappresentazione grafica del testo. Le parti sono profondamente collegate e danno vita a qualcosa di eccezionalmente nuovo. Come scrive Brandigi, il grande merito di Töpffer fu anche quello di popolarizzare la tecnica autografica «che consisteva nel disegnare su una carta speciale (autografica appunto) e poi decalcare l’immagine su un supporto di pietra litografica o su una lastra metallica di alluminio o di zinco» (Brandigi, 2013: 70). Una tecnica, questa, che velocizzava il processo tipografico e conservava la freschezza e l’immediatezza del tratto.

2. Ueber die Feder-Zeichnungen von Töpfer

Nell’ultimo volume di «Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Mayn-Gegenden», la famosa rivista realizzata e diretta da Goethe, nel settembre del 1832, compare un articolo su Töpffer a firma di Frédéric Soret³ e Johann Peter Eckermann dal titolo *Ueber die Feder-Zeichnungen von Töpfer* (Sui disegni a penna di Töpfer) (Soret, Eckermann, 1832). La rivista era stata creata e diretta dal 1816 da Goethe fino alla sua morte, proprio nel 1832⁴. Il periodico fu di importanza epocale, conteneva saggi culturali, letterari, politici e critici ed era una diretta emanazione del pensiero goethiano ottocentesco, basato su prospettive estetiche e culturali nuove e certamente in controtendenza. Qui hanno trovato spazio riflessioni basate sul concetto di “Weltliteratur”, di letteratura mondiale o globale, trovavano spazio traduzioni di opere e liriche provenienti da regioni molto lontane, ma anche riflessioni di natura estetica e culturale che avranno un riverbero soltanto molti decenni più tardi. Alla rivista, oltre a Goethe, collaboravano molti “amici dell’arte”, come recita anche il sottotitolo dell’ultimo volume⁵, e fra questi Johann Peter Eckermann, fidato amico e collaboratore

³ Frédéric Soret (1795-1865), originario di Genf, ottenne dal 1822 un incarico di precettore del figlio del Granduca Karl August di Sachsen-Weimar. A Weimar strinse un proficuo rapporto di collaborazione con Goethe, del quale tradusse in francese molti dei testi naturalistici e scientifici.

⁴ La rivista comparve in 6 volumi dal 1816 presso la stamperia Cotta di Stuttgart.

⁵ L’ultimo volume della rivista, il terzo fascicolo del sesto volume, recita «Ueber Kunst und Alterthum von Goethe, aus Seinem Nachlaß durch die Weimarischen Kunstfreunde». Il termine “Kunstfreunde”,

di Goethe⁶. L'argomento trattato in una simile rivista, quindi, assumeva una particolare rilevanza in ambito letterario, conferendo a quello che poteva altrimenti essere definito come un *divertissement* un posto specifico nella critica letteraria.

L'articolo inizia enumerando i vantaggi delle riviste periodiche sulle scienze, letterature e arti: prima di tutto la prerogativa di poter rendere fruibili testi poco noti, poi di annunciare nuove uscite e di parlarne criticamente. Soprattutto però, e questo rappresenta il terzo beneficio, quello di illuminare e di veicolare l'attenzione su testi e opere che per svariate ragioni rimangono in ombra. L'articolo continua presentando l'opera di un artista, di un disegnatore che lavora fuori dalla Germania, di originalissimo talento e di rara riservatezza. La sua arte è il suo passatempo. Rudolph Töpffer, così la grafia nell'articolo del 1832, è figlio di un pittore paesaggista ginevrino, che si è fatto un certo nome. Gli autori raccontano di come il suo talento sia passato in qualche modo al figlio, che ha iniziato a riempire quaderni con le frasi dettate dal professore a scuola e allo stesso tempo a impreziosirlo con schizzi, con gran divertimento suo e dei suoi compagni. Il suo talento era evidente e proprio per questo motivo il padre lo esortò a proseguire la formazione pittorica fino all'accademia. Proprio nel momento in cui si avvicinava la fine del lungo percorso formativo, si presentò però un ostacolo insormontabile: i suoi occhi divennero deboli e infiacchirono anche il corpo. Dovette quindi rinunciare alla pittura e diventare inizialmente insegnante di ripetizione per giovani allievi fino a essere uno dei migliori docenti dell'istituto. Il rapporto con i suoi numerosi studenti era eccellente, tanto da intraprendere con loro alcuni viaggi: in Svizzera, in Savoia fino in Lombardia. Al ritorno si occupavano di scrivere i giornali di viaggio che avevano la peculiarità di contenere disegni, ritratti e paesaggi, realizzati con l'acquarello o a penna, ma sempre

amici dell'arte, rimanda direttamente all'opera dei romantici, a Wackenroder e Tieck che nel 1799 avevano pubblicato le *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*.

⁶ Johann Peter Eckermann (1792-1854) affiancò Goethe negli ultimi anni della sua esistenza. Molto giovane quando arrivò a Weimar, Eckermann era di umili origini, voleva diventare poeta, ma le sue poesie non gli diedero alcuna fama. Quando incontrò Goethe, nel 1823, dopo avergli inviato un suo volume di poesie, divenne per lui una sorta di assistente e fu famoso soprattutto per aver redatto i tre volumi delle *Conversazioni con Goethe* che furono pubblicati dal 1836. Collaborò, dopo la morte di Goethe, all'edizione delle sue opere insieme a Riemer. A Eckermann Goethe diede anche il compito di accompagnare il suo unico figlio August in Italia. Eckermann rimase però con lui solo per un breve periodo, perché si ammalò e dovette far ritorno in Germania. August Goethe, invece, proseguì il suo viaggio italiano, ma a Roma contrasse il vaiolo e morì improvvisamente nell'ottobre del 1830. La figura di Eckermann è ritratta magistralmente in un racconto di Arnold Zweig del 1920, *Der Gehilfe* (L'assistente).

con l'originalità che caratterizzava il talento di Töpffer. Ed è proprio questo talento al centro dell'analisi di Soret ed Eckermann.

L'articolo, poi, descrive come il signor Töpffer trascorra le serate insieme alla sua famiglia, disegnando le storie fantastiche di uno strano individuo. Il tema è sempre molto semplice e questo gli dà la libertà di utilizzare la sua fantasia. Ogni quadretto dipende da quello precedente e prepara quello successivo; una breve didascalia facilita la comprensione degli avvenimenti e le caratteristiche dei singoli personaggi, mantenute nelle tavole, permettono di riconoscerli anche nelle trasformazioni e nei travestimenti, facendo sì che questi schizzi, immagine dopo immagine, passino davanti ai nostri occhi come se si trattasse di uno spettacolo (Soret, Eckermann, 1832: 560).

In uno di questi quaderni è contenuta la storia di un certo dottor Festus che intraprende un viaggio per vedere il mondo; ma non appena è salito sul suo ronzino, il caso vuole che non possa mantenere la posizione verticale per poter osservare ciò che lo circonda e questa è la prima di una serie di avventure che fa sì che egli non riesca mai a vedere nulla. A questo tema principale si uniscono vari personaggi che contribuiscono a creare una serie di intrighi e di intrecci. Tutto questo all'insegna della satira e dell'osservazione delle debolezze umane con personaggi di varia estrazione sociale e con caratterizzazioni differenti. In un'altra serie di tavole si trova anche un personaggio chiamato Cryptogame, più innamorato di una pianta che di una certa Elvira⁷.

Chiamiamo, si dice nell'articolo, questi testi romanzi, perché sono così complessi e si sviluppano in un modo talmente avvincente, che non riusciamo a trovare un altro nome (Soret, Eckermann, 1832: 565). Il terzo testo è quello di Monsieur Jabot, altro personaggio al centro di situazioni divertenti e intrecciate, individuo che vuole farsi riconoscere nell'alta società, uno sciocco, gonfio di fiducia in sé stesso, che riesce a creare situazioni imbarazzanti di ogni genere. Si tratta, quindi, concludono i recensori, non soltanto di un artista, ma di un vero poeta, lo chiamano il Rabelais dei pittori, con l'aggiunta però che attraverso questi schizzi e questi ritratti, le caratteristiche dei personaggi rimangono ancora più fisse nella memoria.

⁷ Rudolph Töpffer, *Histoire de M. Cryptogame*, disegnata nel 1830 e pubblicata nel 1846. Il protagonista, amante della storia naturale, per sfuggire a Elvira, scappa fino in Algeria, dove rimane implicato in una serie di vicende straordinarie, per poi ritornare e sposare un'altra donna.

Er ist der Rabelais unter den Malern, mit dem Vortheil, daß seine Satyre noch weniger die getadelte Eigenliebe verleßt und daß, indem sie in unsere Einbildungskraft durch den Sinn des Auges geht, sie sich um so besser dem Gedächtniß einprägt (Soret, Eckermann, 1832: 567)⁸.

A lui spetterebbe, conclude l'articolo, un posto di riguardo fra gli scrittori anche in merito al suo racconto *La bibliothèque de mon oncle*, tradotto in tedesco nella «Bibliothèque Universelle»; il testo fu pubblicato nel 1832 con una postfazione a cura di Walter Vulpus (Töpffer, 1832)⁹.

Questo articolo seguiva quello che era stato, alcuni anni prima, l'incontro diretto fra Goethe e l'opera dello svizzero. Goethe ricevette alcuni album di Töpffer alla fine del 1830 attraverso Soret. Il primo accenno nei diari di Goethe è del 27 dicembre 1830: «Herr Hofrath Soret. Brachte einiges von Genf. Einen sehr geistreichen, fratzenhaften Roman in Caricaturen» (Goethe, Tagebücher, 1830)¹⁰. Il 3 gennaio 1831 Soret gli scrive riferendosi a Töpffer chiedendo a Goethe qualche parola di incoraggiamento per l'amico. Nel diario di Goethe si registra un accenno alle favole caricaturali di Töpffer ancora il giorno 4 gennaio 1831 e nei suoi *Gespräche* quello stesso 4 gennaio, Eckermann racconta di aver sfogliato insieme a Goethe alcuni quaderni con disegni di Töpffer. Alla vista dell'album che conteneva la storia del dottor Festus, Goethe avrebbe esultato di gioia, sfogliando il volumetto e avrebbe avuto parole di grande apprezzamento per il disegnatore svizzero, tanto da definirlo assolutamente originale e un vero genio:

Ich durchblätterte mit Goethe einige Hefte Zeichnungen meines Freundes *Töpffer* in Genf, dessen Talent als Schriftsteller, wie als bildender Künstler, gleich groß ist, der es aber bis jetzt vorzuziehen scheint, die lebendigen Anschauungen seines Geistes durch sichtbare Gestalten, statt durch flüchtige Worte, auszudrücken. Das Heft, welches in leichten Federzeichnungen die Abenteuer des Doktor *Festus* enthielt, machte vollkommen den Eindruck eines komischen Romans und gefiel Goethe ganz besonders. "Es ist wirklich zu toll!" Rief er von Zeit zu Zeit, indem er ein Blatt nach dem anderen umwendete; es funkelt Alles von Talent und Geist! Einige Blätter sind ganz unübertrefflich! Wenn er künftig einen weniger frivolen Gegenstand wählte und sich noch ein Bißchen mehr zusammennähme, so würde er Dinge machen, die über alle Begriffe wären."

Man hat ihn mit Rabelais vergleichen und ihm vorwerfen wollen, bemerkte ich, daß er Jenen nachgeahmt und von ihm Ideen entlehnt habe.

⁸ «È il Rabelais dei pittori, con il vantaggio che la sua satira offende anche meno l'amor proprio che rimprovera e che, entrando nella nostra immaginazione attraverso il senso dell'occhio, si imprime ancor meglio nella nostra memoria». T.d.A.

⁹ La postfazione di Walter Vulpus ripercorre le tappe biografiche di Töpffer e parla dell'articolo apparso nella rivista di Goethe.

¹⁰ «Il consigliere privato Soret ha portato alcune cose da Ginevra. Un romanzo di caricature arguto e spiritoso». T.d.A.

“Die Leute wissen nicht, was sie wollen, erwiderte Goethe. Ich finde durchaus nichts von dergleichen. Töpfer scheint mir im Gegenteil ganz auf eigenen Füßen zu stehen, und so durchaus originell zu sein, wie mir nur je ein Talent vorgekommen (Eckermann, 2019: 730)¹¹.

Il 10 gennaio 1831 Goethe restituisce a Soret i disegni di Töpffer con un biglietto. Il breve testo sottolinea ancora una volta la capacità del disegnatore di cogliere le singolarità dei personaggi e l’abilità nel combinare e mescolare con un gioioso talento¹².

Era stato proprio Eckermann, di ritorno dal viaggio in Italia con il figlio di Goethe che, passato a trovare Soret a Genf, vide gli album di Töpffer, invitando Soret a inviarli a Goethe. In quell’occasione Eckermann poté vedere soltanto due caricature e alcuni album di viaggio. Uno di questi romanzi caricaturali era proprio il *Docteur Festus*, nel quale ci si faceva beffe della dotta pedanteria e il sarcasmo era portato all’assurdo proprio attraverso le tavole. È possibile che l’attenzione di Eckermann e la conseguente decisione di sottoporre i lavori di Töpffer a Goethe fosse determinata dall’evidente gioco parodistico dell’opera. Non solo la storpiatura del nome del protagonista, ma la trasformazione dell’epica trama goethiana in un’avventura picaresca e dissacrante erano elementi che potevano suscitare in Goethe grande curiosità e compiacimento. Töpffer inviò successivamente altri lavori e il 3 gennaio del 1832 Goethe ebbe parole di grande stima per il lavoro dello svizzero. Goethe

¹¹ Traduzione italiana: «Ho sfogliato con Goethe alcuni quaderni di disegni del mio amico Töpffer di Ginevra, il quale non ha meno disposizioni come scrittore che come artista, ma sinora sembra aver preferito esprimere le vivaci visioni del suo spirito con immagini visibili anziché con inconsistenti parole. Il quaderno che contiene, schizzate a penna, le *Avventure del Dottor Festus*, fa l’impressione d’un romanzo umoristico, e piacque singolarmente a Goethe. “È veramente troppo matto!” esclamava di quando in quando, mentre veniva voltando una pagina dopo l’altra; “è tutto uno scintillio di ingegno e di spirito. Alcune pagine sono insuperabili. Se nell’avvenire sceglierà soggetti un po’ meno frivoli e si raccoglierà un poco più, farà cose da superare ogni immaginazione”. “Lo si è paragonato a Rabelais”, osservai, “ed è stato criticato per averlo imitato e per averlo imitato ed averne desunto delle idee”. “Gli uomini non sanno quel che vogliono”, rispose Goethe; “io non ci trovo proprio niente di ciò. Mi sembra, al contrario, che Töpffer cammini con le proprie gambe, ed è così originale come può esserlo solo un uomo di genio”» (Eckermann, 1947: 683).

¹² «Die wunderlichen Büchlein kommen auch dankbar zurück. Die kleine Wallfahrt mit jungen Männern gibt Zeugniß, daß der Künstler eigenthümliche Gegenwart mit Geist aufzufassen weiß. In den carrikirten Romanen sind bewunderungswürdig die mannigfaltigen Motive, die er aus wenigen Figuren herauszulocken weiß; er beschämt den allertüchtigsten Combinationsverständigen, und es ist ihm zu seinem angeborenen heitern, immer zur Hand bereiten Talente Glück zu wünschen». «Gli stravaganti libretti vengono restituiti con gratitudine. Il breve viaggio con i giovani testimonia che l’artista sa cogliere con spirito ciò che è singolare nel presente. Nei romanzi caricaturali sono ammirevoli i molteplici spunti che sa trarre da poche figure; egli fa impallidire il più abile combinatore e dobbiamo augurargli buona fortuna per il suo innato gioioso talento che ha sempre a disposizione» (Soret, Eckermann, 1832: 570). T.d.A.

accompagnò la restituzione con uno scritto datato 28 gennaio 1832, nel quale ringraziava e comunicava che i lavori avevano anche divertito gli amici dell'arte di Weimar (Soret, Eckermann, 1832: 570-71).

4. Essai de physiognomie

Il lavoro di Töpffer, apparentemente prodotto in maniera divertita e spontanea, era decisamente il frutto di una complessa riflessione. Nel 1845 Töpffer pubblicò il trattato sulla fisiognomica (se la parola fisiognomica ha una tradizione culturale ben riconoscibile, non accade lo stesso con il termine fisiognomica che appare meno presente in letteratura). Il testo di Töpffer rappresenta la prima vera teoria non soltanto sulle tecniche per rappresentare nel disegno il volto e le emozioni di un personaggio, tradizione ben consolidata, ma quello di poter riprodurre un'emozione con pochissimi tratti e soprattutto con chiarezza, in modo da permettere al fruitore di riconoscere immediatamente l'emozione che viene rappresentata.

Il trattato di Töpffer fa riferimento alla fisiognomica che ormai ha perso di importanza, ma che agli inizi dell'Ottocento risentiva ancora di quella straordinaria popolarità che aveva avuto nella seconda metà del Settecento. La fisiognomica dall'antichità rappresenta tradizionalmente lo studio del carattere e dell'inclinazione di un soggetto realizzata per mezzo dell'osservazione delle caratteristiche fisiche esteriori, presumendo una connessione diretta tra aspetto e carattere. Nel Settecento ebbe immensa popolarità grazie alla nascita e allo sviluppo di un movimento di gusto e di interesse scaturito a partire dalla pubblicazione degli scritti di Johann Caspar Lavater, cui rimane ancora legato il termine. Il dibattito molto acceso che era nato nei paesi di lingua tedesca all'indomani della pubblicazione dei testi lavateriani mise in ombra, anche per la mancanza di una terminologia adeguata, indagini ben più antiche e più solide sviluppate intorno al volto e alla possibilità di interpretare e leggere le emozioni.

L'interesse per Lavater da parte dei più grandi intellettuali ed eruditi del tempo, ad esempio Goethe¹³, fece sbocciare nella seconda metà del Settecento, certamente nei

¹³ Goethe aveva avuto un rapporto molto stretto con le teorie fisiognomiche e con Lavater. Da giovane, come ci racconta nella sua autobiografia, era stato molto vicino a Johann Caspar Lavater, uno dei più importanti promotori della diffusione della fisiognomica in Germania. Di lui apprezzava le eccellenti

paesi di lingua tedesca, alcuni testi che tentavano di proporre una storia della dottrina fisiognomica. Già nel 1784 il *Versuch einer Geschichte der Physiognomik* (Esperimento di una storia della fisiognomica) di Orbilio Anthroposco e nel 1797 lo *Abriß zu einer Geschichte der Physiognomik* (Compendio di una storia della fisiognomica) di Fülleborn, sono testimonianze dell'immensa popolarità di quella che veniva chiamata la nuova scienza¹⁴.

Certamente la discussione sulle emozioni, sul volto, sulla loro rappresentazione nel XVIII secolo risulta essere il punto di convergenza fra studi filosofici, studi medici e studi estetici. Il momento decisivo per la storia della fisiognomica è rappresentato proprio dalla pubblicazione dei *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe* (Frammenti fisionomici per promuovere la conoscenza e l'amore per la natura umana) di Lavater fra il 1775 e il 1778 che focalizza la sua attenzione sulle forme fisse del volto, attraverso un percorso mistico e religioso, utilizzando le silhouette e diffondendo una moda che avrà un'eco ampia in tutta Europa.

A partire dalla seconda metà del Settecento allo studio dei tratti fissi del volto e del corpo, si integra l'osservazione delle espressioni del volto in un approccio più scientifico, cui viene dato il nome di patognomica. È del 1778 il saggio *Ueber Physiognomik. Wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschliebe und Menschenkenntniß* (Sulla fisiognomica. Contro i fisiognomisti. Per promuovere l'amore e la conoscenza umane) di Georg Cristoph Lichtenberg (1742-1799), fisico, e grande scrittore tedesco, che, attraverso un ragionamento scientifico e soprattutto logico, dipana in modo risolutivo le questioni intorno ai segni fissi e ai segni mobili, alla fisiognomica e alla patognomica; risolve le questioni legate alla "scientificità", destituisce la fisiognomica della funzione oracolare e ne evidenzia l'inadeguatezza metodologica. Lichtenberg identifica, invece, una linea d'indagine legata alla patognomica, quella che si focalizza sulle espressioni del volto che muta nel tempo e che si lega indissolubilmente alle emozioni.

doti morali, la sua innata capacità «di discernere l'indole della persona», anche se nella teoria era stato «incapace di affrontare le cose sulla scorta di un metodo» (Goethe, 2020: 1161).

¹⁴ La bibliografia di riferimento è molto ampia, si rimanda qui agli studi più rilevanti per il periodo in oggetto: (Groddeck/Stadler, 1994); (Käuser, 1989); (Matt, 2008); (Rodler, 2000), (Schmolders, 2007).

Dopo l'acceso dibattito della seconda metà del Settecento, si rafforzarono le due distinte correnti: da un lato quella lavateriana, dall'altro quella lichtenberghiana di stampo patognomico che trovò particolare favore in ambiti più scientifici (La Manna, 2012).

L'approccio scientifico introdotto dalla fisiognomica aprì la strada ad altre controverse discipline, come la frenologia. La frenologia, teoria scientifica o pseudoscientifica affermata all'inizio del XIX secolo con gli scritti di Franz Joseph Gall (1758-1828) (Töpffer, 1845: 1), localizzava alcune funzioni del cervello in correlazione con la scatola cranica. La frenologia che da questo momento si diffuse capillarmente in tutta Europa era una pratica interpretativa basata sull'osservazione empirica delle protuberanze craniche che dischiudeva, secondo i promotori di quella lettura, importanti elementi di interpretazione dello stato fisico ed emotivo del paziente. Queste teorie pseudoscientifiche sono un argomento troppo ghiotto perché Töpffer non le prenda di mira nel suo *Mr. Crépin*. Un diverso atteggiamento è quello che Töpffer ha nei confronti della fisiognomica e di cosa possa rappresentare per il suo metodo narrativo. Nel suo *Essai de Physiognomonie*, infatti, introduce immediatamente cosa intenda per "litterature en stapes", cioè scrivere delle storie a tutti gli effetti con una successione di scene rappresentate graficamente (Töpffer, 1845: 1). Il nome subito citato è quello di Hogarth che introduce il lettore all'interno della "letteratura in stampa" a carattere umoristico e satirico. Per l'autore realizzare della "letteratura in stampa" non è semplicemente accompagnare un testo con delle immagini; è piuttosto il creare un complesso di immagini coordinate con un testo. Il punto centrale non è quello di saper disegnare bene, ma quello di aver fatto uno studio fisiognomico di ciò che si vuole rappresentare, in modo da saper esprimere con degli esempi grafici ciò che interessa. Ancor più proficuo è che la stessa penna realizzi sia le immagini che il testo.

Il disegnatore non deve tanto padroneggiare il tratto grafico della realtà, per il quale sono necessari anni di studio, ma essere in grado di restituire le espressioni. Più il tratto è chiaro ed essenziale, più la figura sarà riconoscibile. Anche quando questa figura è messa in contesti differenti è immediatamente riconoscibile e garantisce la continuità della storia. In sostanza il tratto grafico semplificato consente una maggiore libertà e maggiore dinamicità rispetto a una rappresentazione più mimetica, con tratteggi, ombre e contrasti (Töpffer, 1845: 5-6).

L'esempio di una testa tracciata con estrema sintesi contiene già delle informazioni fisiognomiche; infatti, tracciando più teste con la stessa economia di tratti, ma con piccole variazioni, è possibile attribuire loro un carattere, un'attitudine e una personalità differenti. In alcuni piccoli disegni inseriti nel testo, Töpffer chiarisce, come un singolo segno grafico possa immediatamente restituire una differente espressione e lo fa, ad esempio, con un profilo estremamente stilizzato nel quale la piega della bocca assume via via connotazioni sempre differenti e comunque immediatamente comprensibili (Töpffer, 1845: 18).

Töpffer è decisamente molto ironico e a tratti caustico nei confronti della frenologia e della fisiognomica, nel loro tentativo di esibire leggi generali dall'indagine dell'aspetto esteriore. Per Töpffer i tentativi di spiegazione delle presunte teorie scientifiche possono portare a trovare in molti modelli la medesima fronte dell'Apollo del Belvedere (Töpffer, 1845: 21) - Winckelmann è ancora fondamentale - ma con effetti molto differenti, constatazione molto simile a quella di Lichtenberg.

Rifacendosi alla lezione di Lichtenberg, Töpffer indica chiaramente come nella fisionomia di un individuo esistano due tipi di tratti, quelli espressivi e quelli fissi o permanenti. I segni permanenti sono quelli che esprimono le abitudini e indicano i tratti generali del carattere. I segni non permanenti mostrano invece gli affetti temporanei, l'agitazione, la collera, la tristezza. Mentre i tratti permanenti dipendono dal caso e sono diversi da individuo a individuo, i tratti non permanenti sono comuni a tutti gli individui. La forma che l'occhio o la bocca assumono quando l'individuo è in collera sono gli stessi.

Per il tratto grafico è una grande risorsa il fatto di poter mettere insieme i tratti permanenti e quelli non permanenti, il poter combinare espressioni con tratti fissi.

Più volte l'autore ribadisce quanto per un disegnatore non sia importante la tecnica, ma la capacità di cogliere le espressioni e restituirle attraverso un tratto semplice e chiaro. Ciò che varia nelle meravigliose lezioni di Töpffer è la capacità di indicare con il segno grafico una piccola mutazione nell'espressione temporanea che suggerisce, all'interno di un volto che ha già definito un carattere, lievi modificazioni che permettono di cogliere immediatamente l'affetto. Attraverso moltissimi esempi realizzati nel saggio, mostra come modificando un singolo tratto, cambi in modo preciso e immediatamente decifrabile da chi osserva (Töpffer, 1845: 28). Nell'ultimo

capitolo del saggio si dedica brevemente anche alla corporatura che naturalmente contribuisce a illuminare il personaggio che si vuole descrivere.

Töpffer, come sottolinea Ernst Gombrich nel suo eccezionale contributo sulla caricatura (Gombrich, 1960: 401-521), inserisce la descrizione delle espressioni sul volto in pittura in una letteratura di mero divertimento, collocandosi a pieno diritto nella tradizione di Hogarth di Inghilterra e di Chodowiecki in Germania¹⁵.

L'*Essai* di Töpffer ci introduce in un mondo caricaturale, che possiede regole e leggi ben precise. I volti e gli atteggiamenti descritti da Töpffer, pur non volendo essere mimetici, raccolgono però l'eredità di una rappresentazione ancorché grottesca della realtà e del vero. Una tradizione che si può trovare in un artista della fine del Settecento, Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783), scultore molto noto e molto amato in vita, stimato da Maria Teresa d'Austria. Nell'ultimo scorcio della sua esistenza, durante un periodo molto buio, lavorò nel suo atelier privato a Pressburg, ora Bratislava, soltanto ai busti e alle teste di carattere, nati dallo studio dell'espressione degli affetti sul proprio corpo per poterne restituire la veridicità nelle sculture. Raccontava di essere perseguitato dagli spettri che lo costringevano a ragionare sulle proporzioni nel capo e nel corpo degli esseri umani; questa ossessione lo spingeva a provocarsi dolori nella parte inferiore del corpo per studiare le smorfie nel volto.

5. *Il Festus di Töpffer*

Il rapporto fra i testi della letteratura e il fumetto è complesso e ampiamente dibattuto¹⁶. La sua posizione può essere considerata da un lato come l'estensione delle rappresentazioni figurative, dall'altra però rappresenta una modalità dalle

¹⁵ Daniel Chodowiecki (1726-1801) fu il più famoso illustratore e incisore nei paesi di lingua tedesca nella seconda metà del Settecento. Illustrò i lavori di Lessing, di Goethe e di Schiller fra i molti. Nel 1778 fu invitato da Lichtenberg a realizzare delle illustrazioni per il «Göttinger Taschen Kalender» sull'esempio di *Industry and Illness* di Hogarth del 1747. Nelle serie di Chodowiecki, *Der Fortgang der Tugend und des Lasters* (Il progresso delle virtù e dei vizi) del 1778, e nelle serie *Natürliche und affektierte Handlungen* (Atteggiamenti naturali e atteggiamenti affettati) del 1781 e 1782, Chodowiecki più che soffermarsi sull'aspetto morale e sociale, registra con attenzione il cambiamento nel volto dei personaggi e l'attitudine per rivelare, attraverso la rappresentazione, gli atteggiamenti affettati e falsi e quelli sinceri e autentici.

¹⁶ In ambito germanistico si rinvia certamente al volume di Monica Schmitz-Emans (2012) che offre un'ampia disamina del rapporto fra queste due arti dalle origini della nona arte alla contemporaneità.

caratteristiche autonome che inizia proprio nel XIX secolo¹⁷. Il rapporto stratificato fra immagine e parole ha posto il fumetto all'interno di quel "pictorial turn", termine che W.J.T. Mitchell ha utilizzato per primo nel 1992. All'interno di questo sterminato dibattito si colloca anche quello riguardante il rapporto fra la letteratura, il romanzo e la sua versione a fumetti che non produce solo una versione più "popolare" del testo, ma che forse attraverso la ricezione modifica, creando un nuovo lavoro, un'opera essenzialmente differente.

I testi di Töpffer sono storie compiute che presentano disegni e una parte descrittiva come didascalia e si avvicinano molto ai fumetti moderni¹⁸. La sua ricerca teorica, raccolta nel suo lavoro sulla *physiognomonie*, sintetizza alcune intuizioni che si ritrovano nei maestri del fumetto contemporaneo. L'analisi di Töpffer degli strumenti per rendere le immagini una narrazione attraverso la loro sequenza, è la stessa che propone Will Eisner due secoli dopo¹⁹.

Nel 1829 Töpffer realizzò una storia per immagini intitolata *Docteur Festus*, la storia comica di un erudito che si trova coinvolto in avvincenti avventure. La figura del protagonista è ampiamente ispirata dal Faust goethiano e non a caso l'autore, come si è visto, inviò al poeta tedesco una copia del suo lavoro appena realizzata attraverso l'amico comune Soret.

Il mito di Faust, ben analizzato da Blumenberg (Blumenberg, 1979), inizia prima del *Faust* di Goethe, la cui prima parte fu pubblicata nel 1808 e la seconda postuma nel 1832, ha origini che si collocano alla fine del XVI secolo.

Goethe, prima di poter osservare il lavoro di Töpffer, aveva ricevuto alla fine del 1826 da Parigi alcune litografie realizzate da Eugène Delacroix (1798-1863). Queste rappresentavano alcune scene del *Faust* e il vecchio Goethe aveva ammirato il grande talento che sembrava essersi nutrito della storia del *Faust* (Eckermann, 2019: 181-183). Le illustrazioni di Delacroix avrebbero poi contribuito nei secoli successivi ad accrescere il senso cupo del Faust e a inserire un elemento malefico e tetro nella tradizione faustiana. Erano state molte le illustrazioni dell'opera goethiana (Rohde,

¹⁷ Lo status del fumetto è ormai identificato come la nona arte (Lacassin, 1971).

¹⁸ In una storia della nascita del fumetto, come suggerisce anche (Schmitz-Emans, 2012: 63) si potrebbe risalire ai fogli illustrati che erano utilizzati nella seconda metà del Settecento per rappresentare paesaggi, città, specialmente per i diorami.

¹⁹ Will Eisner si riferisce al fumetto come "sequential art", sottolineando come il lavoro del fumettista sia quello di creare una continuità tra le immagini, attraverso l'uso di stereotipi riconoscibili e condivisi con il lettore, in modo da creare la sensazione dello scorrere del tempo (Eisner, 2003).

2018: 188), alcune anche di stampo umoristico come le 17 incisioni di Johann Heinrich Ramberg pubblicate fra il 1828 e il 1829 che si nutrivano di elementi satirici ed erano accompagnate da didascalie.

Di tenore ben diverso però è il *Festus* di Töpffer. Definito da alcuni una parodia di *Faust* (Bürke, 1971: 152), da altri un travestimento di *Faust* (Hausenstein, 1934: 513), da altri ancora un lavoro che nulla ha in comune con il *Faust* goethiano se non quello di essere un anti-Faust (Gallati Ernst, 1974: 59).

Senza dubbio il nome del protagonista ricorda il Faust goethiano così come il fatto di essere un erudito che decide di intraprendere dei viaggi. Il Festus di Töpffer, *Le Docteur Festus* (Töpffer, 1840), è deciso all'inizio della sua storia a compiere il suo grande viaggio; ciò che conosce lo aveva appreso soltanto dai libri ed è per questo che decide di fare delle esperienze. Già dall'inizio però il tema del sogno, evocato per parlare del viaggio tanto auspicato, si rivela essere anche la chiave per tutto il testo; alla fine, infatti, il protagonista viene disarcionato dal suo mulo, batte la testa e viene portato a casa sua da due servitori e infilato nel suo letto. Alla mattina, contemplando l'aurora, è convinto di aver soltanto fatto un bel sogno.

Certamente Festus non coincide con Faust, ma mantiene qualche elemento essenziale. Non c'è Mefistofele, non c'è l'ambito ultraterreno e mistico, ma c'è l'idea dell'avventura rocambolesca, c'è uno dei tratti caratteristici del Faust e della figura stereotipata dell'erudito settecentesco, quella della melanconia che poi è l'impulso al viaggio e alla narrazione di ciò che si vede. O almeno che vorrebbe vedere, perché già dalla prima avventura, la sella sul suo mulo si capovolge e Festus vede tutto dalla prospettiva sdraiata sotto la pancia dell'animale, inoltre è talmente trascinato suo malgrado negli avvenimenti che non riesce a trascrivere nulla. Spesso è anche inconsapevole, e questo dal punto di vista umoristico è sensazionale, perché è un personaggio così dotto da essere impreparato alla vita, che non corrisponde a ciò che ha studiato e che gli sembra, con effetti esilaranti per il lettore, un'illogica allucinazione. I personaggi presenti nel testo rappresentano varie tipologie di *mediocritas*, dal sindaco che sembra il modello tipico del burocrate alla dama interessata solo all'aspetto degli abiti. Centrale è il sogno del sindaco che parodia un paradiso che improvvisamente si trasforma in inferno, dove cuociono in un enorme pentolone dei testi di legge e figurine viventi tutt'intorno cercano di raggiungere quello

che possono. La famosa scena della cucina della strega goethiana sembra risolversi in un gran pentolone di atti e di faldoni giudiziari.

Faust nell'etimologia latina indica ciò è benevolo, felice, fausto, mentre il sostantivo tedesco indica il pugno; Festus, invece, in latino si riferisce al giorno di festa, alla solennità, mentre in tedesco può essere tradotto come saldo. Come si vede, quindi, benché diversi, i nomi dei personaggi condividono un ambito semantico affine tanto in latino quanto in tedesco.

È interessante notare come all'origine della trama del Festus si intreccino due miti contemporanei: Faust e Don Quijote, personaggi che si affacciano alla modernità con una stessa brama di conoscenza volta nel primo caso al futuro possibile e nel secondo al passato nostalgico. Il metodo di Töpffer utilizza liberamente come suo solito le due suggestioni, proponendo un'interessante corrispondenza tra modelli letterari e mezzo espressivo.

Gombrich chiama "legge di Töpffer" (Gombrich Ernst, 1960: 414) quello che rappresenta il risultato diretto della lezione del disegnatore svizzero: la capacità di conferire a qualsiasi forma l'apparenza e le emozioni di un essere vivente. È possibile a questo punto delineare una postilla a questa legge in merito ai temi e alle influenze della narrazione. Così come la forma dell'espressione umana è applicabile a qualsiasi oggetto anche inanimato, la forma del fumetto è applicabile a qualsiasi tema narrativo, senza fargli perdere la sua identità, ma trasformandolo, per aggiunta, in uno strumento capace di evocare suggestioni nuove.

Bibliografia

- BLONDEL August (1886), *Rodolphe Töpffer. L'Écrivain, l'Artist et l'Homme*, Paris, Hachette.
- BLUMENBERG Hans (1979), *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BLUMENBERG Hans (1991), *Elaborazione del mito*, Bologna, Il Mulino.
- BRANDIGI Eleonora (2013), *L'archeologia del graphic novel. Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*, Firenze, University Press.
- BÜRKE Georg (1971), «Comic Strips», in *Orientierung*, n. 13/14, 15. Juli, pp. 151-157.
- ECKERMANN Johann Peter (1947), *Colloqui con Goethe*, GNOLI Tomaso (ed.), Firenze, Sansoni.
- ECKERMANN Johann Peter (2019) *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823-1832 [1827]*, Berlin, DTV.

- EISNER Will (2003), *Comics & Sequential Art*, Tamarac Florida, Poorhouse Press.
- FÜLLEBORN Georg Gustav (1797), *Abriss zu einer Geschichte der Physiognomik*, in *Beiträge zur Geschichte der Philosophie*, n. 8, Stück, Züllichau und Freystadt.
- GALLATI Ernst (1975), «Deutsches in Rudolphe Toepffers Erzählungen», in *Schweizer Monatshefte: Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur*, n. 54, Heft 12, pp. 54-62.
- GOETHE Johann Wolfgang (1897), «Paralipomena zu den Maximen und Reflexionen», in *Werke*, WA, vol. 48, Weimar.
- GOETHE Johann Wolfgang (2020), *Dalla mia vita. Poesia e verità*, BALBIANI Laura, FRESCHI Mario (eds.), Milano, Bompiani.
- GOMBRICH Ernst (1960), «L'esperienza della caricatura», in *Arte e illusione: studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi, pp. 401-521.
- GRODDECK Wolfgang, STADLER Ulrich (1994), *Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi zum 65. Geburtstag*, Berlin, De Gruyter.
- GROENSTEEN Thierry (2002), «Töpffer all'origine del fumetto», in *Rodolphe Töpffer, il segno e l'avventura*, Catalogo della mostra, Firenze, Pagliai Polistampa.
- HAUSENSTEIN Wilhelm (1934) «Herr Pencil», in *Neue Schweizer Rundschau*, Dezember, pp. 511-520.
- KAISER Martin (1996) «Literatur in Bildern: hommage à Rodolphe Töpffer», in *Librarium: Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft - Revue de la Société Suisse des Bibliophiles*, n. 39, Zurigo, ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, pp. 202-235.
- KÄUSER Andreas (1989), *Physiognomik und Roman im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- KUNZLE David (2007), *Father of the Comic Strip: Rodolphe Töpffer*, University Press of Mississippi.
- LA MANNA Federica (2012), *Sineddoche dell'anima. Il volto nel dibattito tedesco del Settecento*, Milano, Mimesis.
- LACASSIN Francis (1971), *Pour un neuvième art: La bande dessinée*, Paris, UGE.
- LAVATER Johann Kaspar (1775-1778), *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Gott schuf den Menschen sich zum Bilde!*, Weidmanns Erben, Leipzig und Winterthur.
- LICHTENBERG Georg Christoph (1778), *Ueber Physiognomik. Wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschliebe und Menschenkenntniß*, Göttingen, Bey Johann Christian Dieterich.
- MATT Peter von (2008), *„fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*, München, DTV.
- ORBILIO ANTHROPOSCOPO (1784), *Versuch einer Geschichte der Physiognomik und der damit verbundenen Wissenschaften*, Wien und Leipzig.
- PEETERS Benoît (2022), *Génie de la bande dessinée: De Rodolphe Töpffer à Emil Ferris*, Paris, College de France.
- RODLER, Lucia (2000), *Il corpo specchio dell'anima. Teoria e storia della fisiognomica*, Milano, Mondadori.
- ROHDE Carsten (2018), «Mediale Transformationen: Faust um 1800», in *Faust Handbuch. Konstellationen - Diskurse - Medien*, ROHDE Carsten, VALK Thorsten, MAYER Mathias (eds.), Stuttgart, Metzler, p. 185-193.

- SCHMITZ-EMANS Monika (2012), *Literatur-Comics. Adaptationen und Transformationen der Weltliteratur*, BACHMANN Christian A. (in Zusammenarbeit), Berlin, De Gruyter.
- SCHMOLDERS Claudia (2007), *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*, Berlin, Akademie Verlag.
- SORET und ECKERMANN (1832), «Ueber die Feder-Zeichnungen von Töpfer», in *Ueber Kunst und Alterthum in Den Rhein- und Mayn-Gegenden*, n. 6 (3), Stuttgart, Cotta, pp. 552-573.
- TÖPFFER Rodolphe (1832), *La bibliothèque de non oncle*, Genève, Imprimerie de la Bibliothèque universelle.
- TÖPFFER Rodolphe (1837), *Histoire de monsieur Crépin*, Genève, Frutiger.
- TÖPFFER Rodolphe (1840), *Le Docteur Festus*, Paris, Garnier Frères.
- TÖPFFER Rodolphe (1845), *Essai de Physiognomonie par R. T.*, Genève, Schmid.

Come citare questo articolo:

Federica La Manna, “Fisiognomica a fumetti: Töpffer, Goethe e *Le Docteur Festus*”, in *InterArtes* [online], n. 5, “Letterati/e, letteratura e fumetti” (Alberto Sebastiani ed.), dicembre 2024, pp. 48-64, URL: <https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/47287fe7-11a9-4615-9bf5-aacfc1695cd/05_La+Manna.pdf?MOD=AJPERES>.

Titolo: *InterArtes*

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

Direzione: Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

Comitato di direzione

Gianni Canova, Mauro Ceruti, Paolo Proietti,
Giovanna Rocca, Vincenzo Trione

Comitato editoriale

Maria Cristina Assumma; Matteo Bittanti;
Mara Logaldo; Stefano Lombardi Vallauri;
Marta Muscariello

Comitato scientifico

Daniele Agiman (Conservatorio Giuseppe Verdi Milano); Maurizio Ascari (Università di Bologna); Sergio Raúl Arroyo García (Già Direttore Generale del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Claude Cazalé Bérard (Université Paris X); Gabor Dobo (Università di Budapest); Felice Gambin (Università di Verona); Maria Teresa Giaveri (Accademia delle Scienze di Torino); Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna); Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli); Rizwan Kahn (AMU University, Aligarh); Anna Lazzarini (Università di Bergamo); Massimo Lucarelli (Université de Caen); Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid); Luiz Martínez-Falero (Universidad Complutense de Madrid); Donata Meneghelli (Università di Bologna); Giampiero Moretti (Università Orientale di Napoli); Raquel Navarro Castillo (Escuela Nacional de Antropología y Historia, Mexico); Francesco Pigozzo (Università e-campus); Richard Saint-Gelais (Université Laval, Canada); Massimo Scotti (Università di Verona); Chiara Simonigh (Università di Torino); Evangelina Stead (Université Versailles Saint Quentin); Andrea Valle (Università di Torino); Cristina Vignali (Université de Savoie-Mont Blanc); Frank Wagner (Université de Rennes 2); Anna Wegener (Università di Firenze); Haun Saussy (University of Chicago); Susanna Zinato (Università di Verona).

Segreteria di redazione

Caterina Bocchi

INTERARTES n.5

Letterati/e, letteratura e fumetti

dicembre 2024

Alberto Sebastiani – Introduzione

ARTICOLI

Donata Bulotta – Le rune germaniche e il loro simbolismo nelle vignette del fumetto *Beowulf. Leggenda cristiana dell'antica Danimarca* (1940-1941)

Virginia Benedetti – Nella biblioteca di Valentina. Crepax rilegge Italo Calvino

Gino Scatasta – Comics in Orwell, Orwell in comics

Daniele Barbieri – Ritorno a Dino Buzzati

Federica La Manna – Fisiognomica a fumetti: Töpffer, Goethe e *Le Docteur Festus*

Lorenzo Resio – «Qualcosa di fumettistico e definitivo»: Enrico Brizzi e i fumetti. Il caso *Bastogne*

Alberto Sebastiani – Da *Linus* a *Ti con zero*. *L'origine degli uccelli* di Italo Calvino tra fumetto e illustrazione

VARIA

Maria Chiara Gnocchi – Figuration, défiguration, cannibalisme. Conflits de culture dans *Le peintre dévorant la femme* de Kamel Daoud

«Qualcosa di fumettistico e definitivo»: Enrico Brizzi e i fumetti. Il caso *Bastogne*

Lorenzo RESIO
Università di Torino

Abstract:

The essay intends to describe how the Bolognese narrator Enrico Brizzi approached the imagery of Italian underground comics that underlies the first phase of his work, starting from the case of his novel *Bastogne* (1996). The first part of the article theorises and illustrates the methods Brizzi chose to narratively characterise the story, relating it to the associated comic book imagery. In the second part, we examine the comic strip adaptation of the novel published in 2006, in which the imagery of Paziienza, Tamburini and Liberatore, which had already inspired the novel, is honored by the cartoonist Maurizio Manfredi through various graphic techniques evocative of that period.

Keywords:

Enrico Brizzi, *Bastogne*, Andrea Paziienza, Underground comics, Comics adaptation.

«Cousin Jerry è tornato in città a fine settembre, ed è stato chiaro da subito che stava iniziando qualcosa di fumettistico e definitivo» (Brizzi, 2021: 9). La voce narrante di Ermanno Claypool nel secondo romanzo di Enrico Brizzi, *Bastogne*, edito per la prima volta da Baldini & Castoldi nel 1996 dopo il successo di *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, nel presentare il coprotagonista della vicenda, Jerry Claypool, introduce due aggettivi che rimandano a una delle fonti dichiarate del romanzo.

«Fumettistico» apre infatti ad un vasto campo dell'immaginario, che potrebbe comprendere numerose fonti d'ispirazione. Potremmo tuttavia non dover andare troppo oltre la dedica del romanzo precedente, «Per Andrea P. e per T. che hanno disegnato e scritto» (Brizzi, 2016: 7), per trovarne una delle principali. Se «T.» è sicuramente Pier Vittorio Tondelli¹, anche su «Andrea P.» non ci sono dubbi: si parla di Paziienza, omaggiato più volte già nel primo romanzo (quando si cita «la raccolta di "Frigidaire"» di «kuel kranio elettriko del vecchio Hoge», (Brizzi, 2016: 22), o quando più avanti, parlando di ragazze minorenni, si cita «l'amica di Zanardi», (Brizzi, 2016: 58).

L'aggettivo «definitivo» si ritrova poi in riferimento a un altro (anti)eroe del fumetto underground, il Ranxerox di Tamburini e Liberatore, qualificato in quel modo

¹ Per cui si rimanda a (Brizzi, 2005).

proprio qualche pagina più avanti («Quanto al resto delle celebrità locali a giro nei negozi di lusso, be', loro sarebbero caduti uno dopo l'altro sotto le revolverate del vostro affezionato, incendiario come Jerry Lee Lewis, demolitore come Pete Townshend, definitivo come Ranxerox» (Brizzi, 2021: 84).

Insomma, se la vicenda narrata nel romanzo (la degenerazione di un gruppo di quattro amici – Ermanno, Jerry, Raimundo e Dietrich, «deformazioni schizoidi della stessa identità» (Izzo, 2006: 67)² – in un crescendo di violenza, tra spaccio, rapine e stupri) è palesemente ispirata a quella dei drughetti creati da Anthony Burgess e portati sullo schermo da Stanley Kubrick³, il referente fumettistico rimane comunque fondamentale per ragionare sugli episodi di violenza estremi ritratti dall'autore nelle pagine della sua narrazione. È una violenza (questa, come quella del film di Kubrick) da fumetto, portata volutamente all'eccesso per suscitare lo sgomento del lettore.

L'atmosfera "fumettistica" nel corso degli anni ha poi caratterizzato gli sviluppi del "brand" *Bastogne*, che nel 2006 è divenuto un *graphic novel* firmato in collaborazione con Maurizio Manfredi, mentre nel 2021 si è trasformato in uno spettacolo teatrale con il gruppo Yuguerra, registrato nel 2023 in un disco in stile *shoegaze* con *spoken word* simile alla produzione degli Offlagga Disco Pax⁴. Si parla quindi di una storia editoriale che è durata un quarto di secolo, immaginata da un autore che nel frattempo è cresciuto, allontanandosi dalla scrittura generazionale, per un pubblico a sua volta divenuto adulto. Se già il romanzo vedeva molti dei suoi punti forti nella nostalgia di un decennio, gli Ottanta, ormai trascorso, tra il 2006 e il 2021 si è assistito (anche grazie ad alcune iniziative commerciali che riguardavano marchi più famosi legati al cinema e alla musica) a una richiesta di prodotti che recuperassero l'atmosfera di quegli anni.

² In (Brizzi, 1999: 62) i personaggi vengono definiti «squadruplamenti» dello stesso soggetto.

³ Ci si riferisce qui a *A Clockwork Orange* di Stanley Kubrick (1971). Il film, molto importante per Brizzi, è omaggiato anche nella scelta del nome di Alex per il protagonista di *Jack Frusciante*; questa particolarità rimanda a una possibile continuità tra le due narrazioni a cui si farà cenno svariate volte nel corso del presente saggio. Per quanto riguarda Burgess, (Izzo, 2006: 72) sostiene che «il debito è evidente non solo nella ferocia delle vicende, ma anche nel conio di neologismi e nella creazione-imitazione di uno slang giovanile particolarmente contaminato».

⁴ Si tratta di un sottogenere dell'*alternative rock* in cui le chitarre sono spesso impegnate in *drone*, cioè *riff* monocorda; a differenza però delle parti vocali melodiche, i gruppi che scelgono lo *spoken word* sostituiscono la voce cantata con un recitato di testi, il più delle volte dal contenuto militante. In alcune varianti, i *riff* sono sostituiti da basi elettroniche. Il riferimento agli Offlagga, gruppo più rappresentativo del genere in Italia, è dovuto anche alla partecipazione di Max Collini, voce del gruppo, al brano *Supetognazzi* in *Bastogne*. Si rimanda, per un inquadramento del genere e del gruppo a (Fontanelli, 2018).

Le conclusioni a cui si vuole arrivare illustrando alcune particolarità dell'opera di Brizzi riguardano soprattutto il modo in cui funziona l'approccio multimediale dell'autore dal romanzo al *graphic novel* (escludendo in questa trattazione il disco per motivi di spazio; ci si propone di tornarci in una futura occasione). Come si vedrà, il progetto di Brizzi parte dall'uso di citazioni e rimandi alla cultura fumettistica e cinematografica, con il fine di caratterizzare l'impianto narrativo in cui vuole inserire una vicenda che non è del tutto originale, ma imita l'immaginario di Burgess e Kubrick per la costruzione dei personaggi e delle loro linee narrative. Contestualmente, viene rielaborato il narrato, con la sostituzione in particolare di Bologna con Nizza e la creazione di una realtà alternativa, fumettistica, in cui i personaggi si muovono liberamente potendo agire in maniera sfacciatamente *splatter* come in un fumetto e evitando parzialmente il rischio di una moralizzazione.

Nel passaggio dal romanzo al fumetto verrà poi portato alle estreme conseguenze il mondo fumettistico creato dieci anni prima: Jerry, Ermanno e gli altri sono maschere della *pop culture* riconoscibili, personaggi di un fumetto di Paziienza o Liberatore.

Il testo del 1996 nasce come estensione del racconto *Mio cugino Jerry è arrivato a metà settembre*, pubblicato nello stesso anno di *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (1994) all'interno dell'antologia giovanile *Iceberg. Giovani artisti bolognesi*. Va notato che il racconto che diverrà il primo capitolo del romanzo descrive un episodio di violenza su una ragazza ben prima dell'inaugurazione del *pulp* italiano con *Gioventù cannibale*, curato da Daniele Brolli e pubblicato da Einaudi Stile Libero solo nel 1996⁵. In comune con Brizzi, il gruppo – che non ha un vero e proprio manifesto programmatico – ha anche una interessante abitudine all'intertestualità (Brondino, 2019). Tuttavia queste caratteristiche, come anche la distinzione tra autori «buonisti» e «cattivisti» degli anni Novanta italiani proposta da (Mondello, 2007: 67), non appaiono del tutto adeguate per classificare l'opera e lo stile del narratore⁶, che nel corso della carriera ha cambiato costantemente stile e modelli d'ispirazione. Del resto, Brizzi non si direbbe neanche troppo attento ai *blockbuster* cinematografici da cui

⁵ Una scena simile a quella descritta da Brizzi è ad esempio presente nel racconto *Diario in estate* di Massimiliano Governi. Nel 1996 uscirà anche, per Mondadori, la raccolta *Fango* di Niccolò Ammaniti, in cui è presente il racconto *Rispetto*, anch'esso affine per tematiche.

⁶ Si veda a tal proposito (Izzo, 2006: 35-38).

Mondello fa discendere i due filoni di autori giovani⁷. Piuttosto, il racconto d'esordio (come anche il romanzo che sarebbe uscito per Baldini & Castoldi nel 1996) vuole essere una rilettura ironica⁸ di *A Clockwork Orange* di Burgess (e della sua riduzione cinematografica a opera di Kubrick), ambientata nella Bologna del riflusso post-1977 (anche se l'episodio viene spostato in una poco credibile Nizza, da cui traspare più volte in diversi dettagli la vera identità del capoluogo emiliano)⁹.

In una ipotesi di compartimentazione della sua produzione pubblicata nell'ultima pagina del *graphic novel* tratto da *Bastogne* nel 2006, l'autore immagina il romanzo/estensione di *Mio cugino Jerry* quale secondo capitolo di una ideale «Trilogia dei vent'anni», inaugurata da *Jack Frusciante* e conclusa nel 1998 da *Tre ragazzi immaginari* (Brizzi-Manfredi, 2006: 205). Sebbene l'idea non sia più stata annunciata successivamente, si può pensare che qui Brizzi riprenda ed evolva i *Parlamenti buffi* celatiani, trilogia molto probabilmente conosciuta dal giovane cresciuto con il mito del '77 bolognese: in entrambi i casi vediamo diversi percorsi di crescita e di fuga da gabbie (dorate o infernali che siano) da parte dei giovani protagonisti, accompagnate da una sperimentazione linguistica che guarda con interesse ai gerghi giovanili (Arcangeli, 2007: 118-122).

Per caratterizzare maggiormente il linguaggio giovanile, nel romanzo del 1996, si diceva, sono inseriti volutamente rimandi alla cultura popolare degli anni Ottanta (usata sempre, come giustamente fa notare (Izzo, 2006: 37-38), «attraverso la lente dell'ironia»): tra questi agganci, l'omaggio alla produzione fumettistica del periodo risulta essere quello più importante e stimolante. Il primo e più palese rimando ai

⁷ Mondello (2007: 67 e ss.) sostiene infatti che al principio dei due filoni giovanili che caratterizzano il decennio dei Novanta, uno volto ai buoni sentimenti, l'altro ad atmosfere più *pulp*, ci fossero quelli che sono ormai considerati due classici del cinema del decennio, *Forrest Gump* (1994) di Robert Zemeckis e *Pulp fiction* (1994) di Quentin Tarantino.

⁸ In questo, si appoggia quanto sostenuto nella lettura di (Izzo, 2006: 65-74). Va detto che le recensioni all'uscita andavano, se guardiamo a (Mondo, 1997), verso una lettura di «nichilismo etico» vicino a quello dei Cannibali: «A lettura ultimata resta una riserva di fondo, che riguarda le motivazioni di così aberrante rivolta. [...] Questi personaggi, se non si vuole ridurli a casi clinici o alla superficie della "franca" narrazione, meritano ragioni che li "giustificano"». La risposta di Brizzi sarà un rifiuto dell'etichetta, rivendicando una poetica personale: si veda a tal proposito (Carraro, 1997).

⁹ Per anni Brizzi ha voluto nascondere le sue ascendenze borghesi (è figlio del docente universitario dell'Ateneo bolognese Gian Paolo Brizzi) sostenendo di provenire da Nizza. Ad esempio, è quanto dichiara sull'«Unità» del 19 gennaio 1997: «Sono nato il 20 Novembre 1974 a Nizza, come sta scritto sulla quarta di copertina su *Bastogne* e pure su *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*. I miei genitori sono tutti e due insegnanti», (Brizzi, 1997b). Tale dichiarazione probabilmente è tesa a costruire un *alias* dell'autore, più affine al narratore *pulp* che è cresciuto in una città dotata di un qualche "esotismo"; in più probabilmente ha permesso a Brizzi di salvaguardare la *privacy* in un momento in cui, grazie alla fortuna del *Jack Frusciante*, era al centro di un'attenzione mediatica non del tutto richiesta (si pensi alle numerose recensioni sui quotidiani, non sempre positive, e all'ospitata alla trasmissione Fininvest «Maurizio Costanzo Show», di cui parla in (Brizzi, 2010)).

comics è già nella copertina del volume (idea poi ripresa anche dalle due edizioni Oscar Mondadori 1998 e 2021), in cui appare un personaggio che ricorda il Massimo Zanardi creato da Andrea Pazienza per «Frigidaire»¹⁰. Nella prima edizione guarda dritto verso il lettore con un naso meno pronunciato rispetto al referente originale; nel tascabile del 1998 preferisce invece accendere una sigaretta mostrando un profilo che rivela il naso aquilino, riconoscibile, dell'antieroe fumettistico; nella versione più recente, il cui design è curato dall'illustratore Andrea Cavallini AKA DrBESTIA, rimane la silhouette su sfondo rosso tracciata sul profilo realistico della terza tavola di *Massimo Zanardi l'inesistente* (da «Frigidaire», 29, 1981), che viene semplicemente invertito di senso. Quest'ultima è la prima tra le storie più riflessive e meno vincolate alla trama, in cui Paz prende una pausa dalla gabbia tradizionale in formato editoriale belga della serie *La proprietà transitiva dell'uguaglianza* a favore di una scansione della tavola più affine al modello di Moebius, già seguito ai tempi delle *Straordinarie avventure di Pentothal*. Le scelte stilistiche dell'*Inesistente* anticipano (con il variare di diversi supporti e l'uso di una narrazione più affine a quella tradizionale diaristico-epistolare) *Gli ultimi giorni di Pompeo* e, lo si vedrà, lo stile scelto da Brizzi e Manfredi nell'adattamento a fumetti del romanzo.

Il riferimento a Zanardi convince perché la vicenda raccontata da Brizzi è simile a quella dei tre "monelli" di Pazienza, anche se viene spostata fuori dall'habitat abituale dei personaggi, il Liceo scientifico "Enrico Fermi" di Bologna in cui si svolgono le prime "avventure" di Massimo Zanardi. Tali vicende scolastiche furono in origine raccontate sulle pagine di «Frigidaire» tra il 1981 e il 1983, per poi spostarsi (in una versione più adulta, senza scuola e quindi più affine a quanto narrato da Brizzi) su "Corto Maltese", "alter alter" e "Comic art". In queste avventure, Zanardi, detto Zanna, è un liceale ripetente, incarnazione del deamicisiano Franti scelta per incarnare lo spettro degli anni Ottanta, il riflusso con cui si era concluso il carnevale bolognese. Non a caso lo definiamo qui con il nome di uno dei personaggi del libro *Cuore*¹¹: due, infatti, sono i motivi per cui Zanardi ricalca l'immagine del compagno di scuola di Enrico. *In primis*, come si vedrà, le avventure iniziali insistono soprattutto sul contesto scolastico in cui

¹⁰ Al personaggio Brizzi aveva dedicato un articolo per «Tuttolibri» nello stesso anno. Nel testo si legge un elogio del fumetto di Pazienza: «c'è poesia vera, in quelle tavole; la vera poesia marcia di un decennio brillante di devianze e riflussi, rese separate (e fondatissime) paranoie. Quel decennio tragico, b-side dell'Italia potenza craxiana e industriale, Andrea l'ha vissuto alla grande, e nel mentre l'ha immortalato per certi amici, per noi sbarbi arrivati dopo» (Brizzi, 1997a).

¹¹ Lo stesso significato potrebbe assumere la scelta di Pazienza di accostare, in una tavola di *Massimo Zanardi l'inesistente*, un ritratto di Zanna a un Pinocchio collodiano vestito nello stesso modo; (Pazienza, 2018b: 92).

Massimo e i suoi scagnozzi si muovono e operano: la prima apparizione, sul n. 5 di «Frigidaire», è in una storia intitolata *Giallo scolastico*, una vicenda dalle tinte fosche che, tra ricatti, furti e omicidi, si sviluppa anche tra le mura del liceo frequentato dai protagonisti.

Inoltre, a partire dal ghigno sul volto dell'antieroe nella tavola che ritrae un furto in un negozio di fotografia, fino al sorriso con cui, nel finale del *Giallo*, Zanna ammette che il motivo per cui ha scatenato il caos, il timore che la preside della scuola abbia messo le mani su un'agendina che cela all'interno un sacchetto di cocaina, sia stato solo un pretesto, risultano evidenti soprattutto l'animo irriverente e sfacciato del personaggio: vengono subito in mente le parole di Umberto Eco nell'*Elogio a Franti*, per cui «Franti ride perché è cattivo [...] ma di fatto pare cattivo perché ride» (Eco, 1963: 160).

Lo slogan con cui viene portato in scena («Perché il freddo, quello vero, sa essere qui, in fondo al mio cuore di sbarbo. Perché la pazienza ha un limite, Pazienza no», (Pazienza, 2018b: 15)) lo rendono portatore di un nuovo modo di considerare il reale e di interpretarlo, una versione estrema del discorso scelto da Eco per parlare di Franti:

Il riso di Franti è qualcosa che distrugge, ed è considerato malvagità solo perché Enrico identifica il Bene all'ordine esistente e in cui si ingrassa. Ma se il Bene è solo ciò che una società riconosce come favorevole, il Male sarà soltanto ciò che si oppone a quanto una società identifica con il Bene, ed il Riso, lo strumento con cui il novatore occulto mette in dubbio ciò che una società considera come Bene, apparirà col volto del Male, mentre in realtà il ridente - o il sogghignante - altro non è che il maieuta di una diversa società possibile (Eco, 1963: 162).

Per continuare con la lettura di Eco, Zanardi diviene l'incarnazione estrema dell'«abbozzo di Comico possibile» (Eco, 1963: 162) che era stato Franti. Zanardi è la bestemmia all'Ordine, il tentativo di valicare i limiti della morale in nome del nulla. In una dichiarazione di Pazienza, «la caratteristica principale di Zanardi è il vuoto. L'assoluto vuoto che permea ogni azione» (Serra e Tettamanti, 1981: 128): è il gelo con cui osserva ghignando le sue malefatte, intese sempre come scherzi, anche quando portano a brutali omicidi (*Lupi*) o a incesti e conseguenti suicidi (*Cenerentola 1987*).

Le sue storie per Bruno Pischetta sono

il culmine di una corrosività ideologica ormai orfana di prospettive; e di questo vuoto esistenziale, valoriale, nichilistico, non solo il giovinastro biondo con la sua cricca, bensì Pazienza stesso appare campione. Il *no future* come messaggio è esso stesso un messaggio, certamente provocatorio, dirompente, ma rischioso (Pischetta, 2008: 56).

A voler essere precisi, in realtà Zanardi riesce addirittura a superare Pazienza, come dimostra il racconto del 1985 *Zanardi. La prima delle tre*, in cui viene portato in scena l'incontro tra il personaggio e il suo creatore. L'avventura, che li vede (come nei *team-up* dei supereroi) prima scontrarsi, quindi viaggiare nella notte e fronteggiare addirittura il mostro di Firenze (protagonista delle pagine di cronaca di quegli anni), si conclude con Zanna che, dopo avere assistito a un omicidio, ordina al suo creatore di dimenticare tutto ciò di cui è stato testimone («Ora, se sei intelligente come dici, ti dimentichi di tutto», (Pazienza, 2018b: 161)). È l'incubo del narratore, il momento in cui la creatura prende il sopravvento come nel romanzo di Mary Shelley, dimostrando di avere ottenuto indipendenza. È anche la dimostrazione che Andrea, a differenza dell'anti-eroe da lui creato, non è uno «psicopatico vero» (Pazienza, 2018b: 124). Sicuramente il Brizzi adolescente, sfogliando le pagine della collezione di qualche «kranio elettriko» simile al già citato Hoge, deve avere notato il magnetismo di questo eroe e deve essere stato tentato dalla possibilità di riportarlo sulla pagina, circondato da una banda simile a quella che appare nelle pagine del fumetto.

I protagonisti della saga di Pazienza vengono presentati con una descrizione completa solo nel 1984, in *Lupi*, dopo che il primo nucleo di avventure era già stato raccolto in volume dalla casa editrice Primo Carnera di Roma nel 1983. Qui troviamo tre ritratti dei personaggi:

Massimo Zanardi “Zanna”. 21 anni. Madre vedova. “Adottato” da uno zio (fratello della madre) scapolo, proprietario di una concessionaria Alfa Romeo. Frequenta il 5° anno del liceo scientifico Fermi. Segno zodiacale: Vergine.

Roberto Colasanti “Colas”. 21 anni. Abita nei quartieri alti. Nessuna informazione circa la sua famiglia. Considerato “molto difficile” da insegnanti e assistenti. È in classe con Zanardi. Numerosi processi (furto-rissa), nessuna condanna. Segno zodiacale: Gemelli.

Sergino Petrilli “Pietra”. 19 anni. Famiglia benestante. Due sorelle di venticinque e diciotto anni. Frequenta il 5° nello stesso liceo di Zanna e Colas, ma in un'altra classe. Incensurato. Segno zodiacale: Pesci (Pazienza, 2018b: 113).

Il terzetto rappresenta tre volti del male: il capobanda (Zanna), la sua «emanazione [...] soggiogata dalla stessa noia e aridità interiore»¹² (Glioti, 2018: 131)

¹² Va detto che Colas in realtà ha un animo nobile che Pazienza non ha avuto la possibilità di approfondire. Se in *Giallo scolastico* la sua bellezza da star del cinema viene fatta bilanciare da un umiliante lavoro da gigolò, in *La prima delle tre* scopriamo un lato romantico espresso in una lettera indirizzata a una tale Luisa: «Luisa, scuserai il mio modo di scrivere così... elementare, ma non ci sono abituato. Anzi, ti confesso che questa è la prima lettera che scrivo da quando sono nato. Ho letto il libro che mi hai regalato, i tre moschettieri, e all'inizio mi sentivo uno stupido, ma poi non riuscivo a smettere, BELLISSIMO!!!! Io mi sono riconosciuto nel personaggio del conte de la Fere, col suo carattere nobile

(Colas) e lo “sfigato” (Pietra); sempre insieme, «*Asinus cum asinum fricat*» dirà a un certo punto Massimo (Pazienza, 2018b: 60). Come ricorda l'introduzione alla raccolta dei primi due anni di storie, *La proprietà transitiva dell'uguaglianza* (1983), i tre compagni infatti si equivalgono e sono simili tra di loro¹³.

Al suo interno però si instaura il classico gioco di potere che è facile vedere nei gruppi di adolescenti che frequentano le aule scolastiche: il più debole viene preso di mira, anche se amato, dagli altri. È il caso di Pietra, così descritto da Oscar Glioti:

Petrilli è basso, ha il naso a pera, per salire le scale usa il corrimano. Ha due anni in meno dei compagni di avventure. Facile da plagiare e raggirare, perde a carte e a dadi, sbarbe niente, soldi sì, ma non basta: il problema di Sergio Petrilli, detto Pietra, è di voler giocare a un gioco le cui regole presuppongono una purezza e una statura morale che lui non si sogna neanche, è di essere un frustrato e un insicuro, che langue e vive di luce riflessa. Un debole, in altre parole, con minime possibilità di sopravvivenza (Glioti, 2018: 136).

Confrontiamo i profili degli eroi di Pazienza con quelli inseriti a metà vicenda in un flusso di coscienza di Ermanno.

No, cazzo. Che uomo sei? Un uomo deve emanare un alone odinico di autosufficienza, e tu sei pieno di bisogni: sei impastato di voglie, non sai pianificare, stabilire le priorità. [...] E i tuoi amici? Prendi Dietrich, per esempio: un alcolista. Né più né meno. Un alcolista fissato con la Seconda guerra mondiale a fascicoli [...]. Raimundo, un mezzo pusher che cammina come un gigolo cubano, camicia da bowling e basette ben tenute. Probabilmente è solo un aspirante adulto in cerca di sicurezza. [...] Cousin Jerry, poi, è un pazzo che va in giro senza meta alle cinque di mattina, un maniaco, un tossico, un disadattato da quasi tutti i punti di vista, una bestemmia urlata contro le geometrie del buon comportamento umano (Brizzi, 2021: 94).

I personaggi descritti nel passo appena riportato, almeno i primi tre, appaiono come adulti insicuri: Ermanno nasconde dietro il desiderio di onnipotenza una grande immaturità, Dietrich è un bambinone che si è dato all'alcolismo, mentre Raimundo si atteggiava a gangster per celare le sue insicurezze. Tra questi svetta Jerry, la scheggia

ma virile e focoso (anche se un po' la mena). Ma non ho amici come lui ne ha avuti, e le avventure che vivo io sono schifose. Ho ripreso un po' col pianoforte, e quando suono mi sento persino intelligente! Ho ricevuto l'invito della sbarba di Alberto ma non potrò venire perché proprio in quei giorni devo andare a Firenze...» (Pazienza, 2018b: 141). La possibilità di redenzione del personaggio verrà però subito negata: quando scopre che Petrilli ha letto la missiva, lo pesta, interrompendo il clima più disteso che era andato creandosi.

¹³ Anche se Glioti, nel suo valido commento all'opera di Pazienza, interpreta il titolo come una anticipazione della sorte dello “sfigato” Pietra, destinato a morire ben due volte all'interno della raccolta del 1983: «Petrilli muore da eroe per rinascere da sfigato e nuovamente morire da sfigato, quale in fondo è. E via di seguito. Nessuna pietà, per lui. E non può essercene, perché niente può cambiare il suo destino: se Petrilli (A) è un perdente (B) e il massimo della perdita (B) è uguale alla morte (C), Petrilli non può che morire e morire continuamente (A=C), e fanculo le stupide leggi che regolano lo “sviluppo romanzesco” del fumetto seriale. Qui si sta facendo altro» (Glioti, 2018: 135).

impazzita: implacabile, si presenta a Nizza e cambia la vita del cugino e dei suoi amici, immettendoli nel vortice di vizi e delitti che sarà la loro rovina.

Per vedere dietro Dietrich e Raimundo i due compari di Zanna bisogna in realtà andare qualche pagina più avanti, al nostalgico capitolo *Splende il sole anche d'inverno*, in cui Ermanno ricorda la sua adolescenza prima dell'arrivo di Jerry:

C'ero io, nella mia inquietante presenza, poi Raimundo teppistello rubacuori, e infine il panzuto Dietrich, capace di stapparti le bottiglie di birra coi denti. A quattordici anni eravamo già una temibile squadra di disertori liceali, personaggi misteriosi e inquieti su cui si raccontavano leggende notevolissime con tanto di spargimenti di sangue, sciabolate alle guardie, evasioni, genitori morti di crepacuore. I miei, per altro, godevano di discreta salute (Brizzi, 2021: 127).

Al di là della leggenda che attornia i tre adolescenti (su cui lo stesso narratore scherza ironicamente), la giovinezza dei protagonisti ricorda quella della banda di Zanardi nelle tavole di Pazienza: Raimundo, come Colas, è un «teppistello rubacuori» che non si comporterebbe diversamente dal Colas ritratto all'inizio del racconto *I modi. Cuore di mamma*. A sua volta, Dietrich, «panzuto» zimbello del gruppo, potrebbe essere una rivisitazione di Petrilli. Il freddo Zanardi non può che essere riconosciuto in Jerry, che arriva a Nizza per portare il disordine e poi sparisce senza lasciare traccia. Rimane fuori Ermanno, la cui voce nel corso del romanzo si alterna a quella del narratore esterno: viene quasi la tentazione, considerando l'idea di Brizzi di leggere *Bastogne* come capitolo successivo a Jack Frusciante, di interpretarlo come un *alter ego* del «vecchio Alex», dopo il finale sospeso, senza punto fermo che aveva chiuso l'ultimo capitolo del romanzo precedente: «Se ha gli occhi un pochino lustri, è per via che il vecchio Alex, quando fila così come il vento» (Brizzi, 2016: 153).

Ma restiamo su Zanardi: non è l'unico eroe di “Frigidaire” a fare la sua apparizione tra le pagine del romanzo. La rivista a fumetti fondata da Stefano Tamburini nel 1980 per Primo Carnera editore appare direttamente nel romanzo già nelle prime pagine, mentre Raimundo «fa cacà sfogliando un numero di Frigidaire preso dalla pila di giornali» e «prende sonno proprio mentre Ranxerox grattugia la faccia del sadomacho negro in mezzo alle pale del ventilatore» (Brizzi, 2021: 46-47). Il riferimento è a una tavola del secondo episodio di *Buon compleanno, Lubna!*, pubblicato sul n. 17 della rivista nell'aprile 1982, in cui il droide coatto che dà il titolo alla serie si reca a una festa nella New York del futuro, dove tra gli altri verrà avvicinato da una coppia di omosessuali in tute di pelle nera (i «sodomachos», appunto) che scambiano il fazzoletto rosso da lui tenuto in tasca per un segnale di disponibilità a

prestarsi per il *fisting*. Le *avances* dei due sventurati porteranno alla reazione violenta dell'energumeno descritta da Brizzi. Il *Ranxerox* di Tamburini e Liberatore, come si è già detto, è il secondo riferimento diretto per il romanzo, più che per la vicenda (nel fumetto di genere fantascientifico) per la violenza esplicita e spudorata.

Gli omaggi ad altre riviste di *comics* nel corso della narrazione sono spesso espliciti e facilmente riconoscibili: ad esempio viene citato anche l'esordio di Pazienza con il nome del gatto di Ermanno, che si chiama Pentothal («voglio bene a questa vita storta, che penso simile a quella del siamese Pentothal, il piccolo muso da killer con gli occhi azzurri», (Brizzi, 2021: 67)), oppure ci si spinge anche verso la produzione di Hugo Pratt degli anni Ottanta. Nei primi anni del decennio, momento in cui è ambientato il romanzo di Brizzi, era infatti in corso la travagliata pubblicazione della *Casa dorata di Samarcanda*, che nel giro di un lustro attraversò a puntate le pagine di diverse testate, tra cui "linus" e "Corto Maltese". Nella vicenda, Corto tenta di salvare la sua nemesi, Rasputin, che è tenuto prigioniero nella prigione che dà il titolo alla storia, dove viene sedato con l'uso di oppiacei che gli procurano svariate allucinazioni. Le sostanze consumate dal russo sono tra quelle abusate dal gruppo di amici del romanzo di Brizzi: Cousin Jerry, dopo una notte di eccessi, è «prigioniero in casa col cervello acquatico proprio come Rasputin annichilito dai sogni d'hashish nella casa dorata di Samarcanda» (Brizzi, 2021: 83).

Tuttavia, quando nel 2006 la casa editrice Dalai dà alle stampe, nel decimo anno dalla pubblicazione del romanzo, il *graphic novel*¹⁴ con le illustrazioni di Maurizio Manfredi, il punto di riferimento principale non è sicuramente Pratt, ma restano i fumetti *pulp* di «Frigidaire». Il volume esce in un momento di grande interesse per il fumetto "da libreria": come fa notare (Interdonato, 2012: 24), proprio a metà degli anni zero va infatti fatto risalire l'inizio dell'«esplosione progressiva»¹⁵.

Il fumetto illustrato da Manfredi può essere considerato una traduzione fedele del romanzo, sia nel susseguirsi delle scene che nel testo, sempre quello di Brizzi, sintetizzato solo nelle parti descrittive e narrative che possono agevolmente essere sostituite dalla tavola. In questo caso, lo si vedrà, il lavoro del singolo narratore viene sostituito dalla collaborazione con un disegnatore, stabilendo un rapporto simile a

¹⁴ Sull'uso del termine per indicare un adattamento a fumetti si veda soprattutto (Baetens, 2015: 201-209). Per Calabrese (2017: 8) il termine andrà definito come «libro figurativo che racconta una storia lunga o molte storie brevi, in modo seriale o autoconcluso, rispettando le convenzioni tipiche del fumetto o veicolando istanze autobiografiche, storiche, giornalistiche»; cfr. per una definizione simile Spinazzola, 2012, 22.

¹⁵ Si veda però anche Calabrese (2017: 20), che anticipa il periodo alla metà degli anni Novanta.

quello descritto da (Hutcheon, 2011: 122-128). Si tratta, per essere precisi, di quella che (Genette, 1997: 246) definisce «trasformazione seria, o *trasposizione*»; in particolare il tipo di ipertesto riconoscibile potrebbe essere un'«auto-concisione», cioè una «correzione essenzialmente riduttrice» (Genette, 1997: 282-283) grazie all'uso di un *medium* diverso, qual è il fumetto. L'accorciamento delle parti rinunciabili avviene insomma nell'ambito di una «transmodalizzazione» (Genette, 1997: 334) in cui dell'ipotesto si perde solo quanto può essere sostituito dall'illustrazione. Si tratta, per le sequenze descrittive e narrative, di una «traduzione intersemiotica», per usare l'espressione di Jakobson 1995: 51, per cui l'adattamento avviene in un codice diverso e in un sistema di segni non linguistico. Siamo insomma di fronte a quella che Brignoli 2021: 11 ha definito una «“rimediazione” cioè un cambiamento del medium» che, almeno in questo caso, non implica «uno slittamento di significato complessivo, che invece entra sempre in gioco nella transfinzionalità».

Secondo Sebastiani (2009: 1441), che ha condotto forse la prima analisi del volume a fumetti di Brizzi e Manfredi, i tagli attuati sono lessicali, di indicatori discorsivi, di periodi o di interi paragrafi, ma «lo stile, nella trasposizione, resta quello del romanzo», mentre «l'elemento grafico di *Bastogne* risulta quasi completamente illustrativo». Come si vedrà, se in effetti il testo vede solo alcune modifiche probabilmente finalizzate a rendere la scrittura meno didascalica e a integrare le immagini, le illustrazioni potrebbero essere dotate di ulteriore significato, soprattutto in quanto a ricostruzione dell'atmosfera del periodo storico in cui è ambientata la narrazione.

Daria Luzi ha fatto notare recentemente che la vera novità sta nella scelta di Manfredi riguardo il modo di impostare la gabbia della pagina o nelle scelte registiche, dove «l'intervento dell'illustratore è evidente e riconoscibile nell'enfasi che riserva ad alcuni elementi, una frase o un'immagine, ai quali viene dedicato uno spazio considerevolmente maggiore di quello concessogli nel romanzo» (Luzi, 2017: 144-145). Si tratta di una modalità che l'autrice collega principalmente alla necessità di «trasferire integralmente la verbosità del romanzo di Brizzi sulla pagina, cercando di alleggerire l'effetto con l'adozione di soluzioni ogni volta diverse» (Luzi, 2017: 144), ma che nel frattempo risponde all'esigenza del genere, riscontrata da (Baetens, 2015: 9), di «try to push the medium beyond the limits that have restrained it for so many years». Insomma, Manfredi è evidentemente consapevole dell'importanza che l'impatto visivo ha nel genere che sta trattando: citando (Barbieri, 2017: 55), «il leggere

che caratterizza il fumetto è quindi un leggere profondamente intessuto di guardare, talmente intessuto che talvolta la dimensione visiva, planare, di pagina, trasmette una parte del senso anche autonomamente del racconto»; per cui, «il colpo d'occhio con cui si coglie la pagina nel suo insieme prepara la lettura vera e propria che sta per iniziare, fornendone un *mood*, un umore complessivo, all'interno del quale la lettura sarà poi compiuta; ma il mood è esterno, e precedente al racconto» (Barbieri, 2017: 85).

Nell'intervista a Brizzi di cui vengono riportati nell'articolo alcuni stralci, il romanziere racconta, a proposito della scelta di pubblicare il fumetto in bianco e nero:

Io e Manfro veniamo entrambi dallo stesso mondo, quello delle fanzine: nessuno ci pubblicava, quindi ci facevamo da soli il nostro giornale, fotocopiandolo e distribuendolo. Perciò anche se l'originale era a colori, le copie erano in bianco e nero. Considerando il periodo in cui era ambientato il romanzo, il colore sarebbe stato un falso storico (Luzi, 2017: 142).

L'insistenza sul «falso storico» fa riflettere su una possibile fonte che Luzi nel saggio sembra non avere riconosciuto (o almeno non la cita mai direttamente).

Prendiamo una tavola del fumetto, come la *splash page* di p. 134. L'unica vignetta che occupa interamente la gabbia (sovrastata dal titolo del capitolo, *Ventiquattro gennaio, 1984.*, nello stesso font Manlo scelto per introdurre tutti i capitoli del romanzo) vede Ermanno a bordo della sua Vespa con il sellino dalmata mentre pronuncia due battute: «Merda!» e «Mi sono partiti di nuovo i parafacciali». L'esclamazione *non sense* è dovuta al fatto che siamo nel mezzo di una delle numerose allucinazioni che nella seconda parte del romanzo interrompono la narrazione. Nel testo originale lo stato allucinato del protagonista è reso con una breve descrizione del volto che spiega il motivo della preoccupazione del *drugo*:

Sotto gli occhiali eccentrici da aviatore, regalo di Cousin Jerry, ci sono pupille dilatate a canaglia sull'iride castana, spalancate a raccogliere risposte che difficilmente troverà lungo la via di casa, anche se lui si ostina ad allungare la strada per seguire il boulevard panoramico (Brizzi, 2021: 132).

Le «pupille dilatate a canaglia» nel fumetto sono interpretate creativamente da Manfredi con un volto da cane che, accostato ai guantoni disneyani, potrebbe forse ricordare il Pippo sballato di Pazienza (non a caso gli «occhiali eccentrici da aviatore» sono qui sostituiti da un modello quadrato Wayfarer, più simile a quelli indossati nelle strisce di Pazienza dalla spalla di Topolino).

A noi interessa però la cornice della gabbia, che in basso riporta una nota apparentemente senza senso di cui non si trova traccia nel romanzo: «Hai mai scopato una fica nera?.. è rosa-rosa! Lo so. L'ho visto nei documentari!».

Prendendo un'altra tavola, quella di p. 158, troviamo un caso affine: la gabbia è ancora una volta occupata da un'unica vignetta con un personaggio (il «mezzo adulto» conosciuto al «vernissaggio da Ludovica Tora», (Brizzi, 2021: 149), interessato a comprare una dose di fumo, qui impersonato da una caricatura di Amadeus). Il presentatore del Festivalbar sta indicando un riquadro a forma di schermo televisivo in cui scorre un albero gerarchico che ricostruisce lo schema di vendita del «miglior charas dell'anno», intervallato dalle battute del personaggio. In basso, con un font diverso (battuto a macchina su supporto di quaderno a quadretti) c'è invece il pensiero di Ermanno, «atterrito da quanto potrebbe cantare una testa di cazzo del genere, se mai si trovasse seduto in questura a bere il tè con i capi spirituali degli sbirri». In fondo alla pagina invece incombono minacciose cinque figure di questurino che ghignano con in mano delle tazze da tè. Come avviene in altre *splash page* (ad esempio quella del massacro al ristorante cinese a p. 119, o quella del ritorno a Nizza nel 1992 a p. 184) c'è una firma lungo la cornice: nel caso in esame c'è scritto «BRIZZI-MANFREDI-PRODUCTION-FALCONARA-BOLOGNA-NICE-1984». Troviamo insomma i nomi dei due autori e dei luoghi in cui è stata prodotta la pagina (scritta a Bologna da Brizzi, illustrata a Falconara da Manfredi): a seguire, l'ambientazione della scena (Nizza, 1984). La scelta di Brizzi e Manfredi sarebbe insomma quella di ricreare un falso a imitazione delle riviste con i fumetti di Pazienza, indicando come periodo di produzione delle pagine a fumetti la prima metà degli anni Ottanta, in cui è ambientato il romanzo.

Il riferimento omaggiato infatti sarebbero in questo caso le firme *non sense* scelte dall'artista di San Benedetto del Tronto sin da *Pentothal*, come l'etichetta ricorrente «È UNA TRAUMFABRIK PRODUKTION» (rimando alla casa occupata frequentata ai tempi delle prime puntate delle *Straordinarie avventure*), o nella settima tavola di *Verde matematico* «ANDREA PAZIENZA – SAN BENEDETTO DEL TRONTO – SAN SEVERO 56 – BOLOGNA VIA EMILIA PONENTE 82» (Pazienza,

2018b: 45), in cui leggiamo i dati anagrafici dell'autore e l'indicazione dell'anno e del luogo in cui è stata conclusa la tavola¹⁶.

Malgrado le apparizioni frequenti di Ranxerox tra una tavola e l'altra, è infatti proprio Pazienza a rappresentare la fonte principale dello stile scelto dal duo Brizzi-Manfredi, e non solo per l'impostazione della tavola (che nella tradizione allucinata lanciata da Pentothal rinuncia alla gabbia classica a favore di pagine uniche dedicate a un soggetto intorno al quale si sviluppa il testo): anche la scelta curiosa di lavorare su diversi formati cartacei è un rimando all'ultimo periodo dell'artista. E così, se le pagine zeppe di testo in corsivo rimandano al già citato *Zanardi l'inesistente*, salta all'occhio, tra le tavole dedicate soprattutto ai momenti lisergici dei quattro amici, il supporto della pagina a quadretti, che Manfredi ha deciso di non eliminare in fase di impaginazione. Evidentemente la fonte è rappresentata dal fumetto pubblicato postumo di Pazienza *Gli ultimi giorni di Pompeo*, che ha la stessa caratteristica (e parla, tra l'altro, di dipendenza dall'eroina). Marina Comandini Pazienza spiega che nel corso dell'elaborazione l'artista, volendo ottenere l'effetto del racconto di «un'esperienza personale, [...] ha usato di proposito qualsiasi tipo di foglio assomigliasse a un diario, e chiesto in fase di stampa di non cancellare righe e quadretti» (Pazienza, 2020: 127). È probabilmente la stessa scelta che ha guidato Brizzi e Manfredi, decisi a replicare nello stile il diario di Pompeo.

In questo possiamo vedere quasi un passaggio da un possibile uso “decorativo” della pagina (che, secondo Baetens, (2015: 110), «emphasizes the visual properties of the layout, independent of any given context») ad un uso “produttivo”, proprio perché contribuisce a creare l'atmosfera del racconto richiamando, per il lettore che coglie gli ipotesti richiamati, una narrazione parallela. Per Peeters (n.d.) in questo caso «the organization of the page [...] seems to dictate the narrative. A particular arrangement generates a piece of narration».

L'esperimento di traduzione a fumetti non ebbe seguito, anche se il volto di Cousin Jerry (calcato sulle foto di un giovane Vasco Rossi) sarebbe tornato quindici anni dopo a decorare la locandina e parte del *merchandising* del concerto con *reading* dedicato a *Bastogne* in collaborazione con Yuguerra. In attesa dell'uscita dell'annunciato seguito di *Jack Frusciante*, al momento il secondo romanzo

¹⁶ Si tratterebbe di uno strumento, come viene detto *infra*, che connota l'esperienza di lettura, nel rispetto della constatazione di (Baetens, 2015: 143) per cui «any parameter [...] can display either a convergence or a divergence between the verbal and the visual».

rappresenta insomma una costante a cui periodicamente il narratore torna, quasi a rispondere al desiderio di Dietrich nell'ultima pagina di vedere ricomparire gli amici dei vecchi tempi di cui prova nostalgia.

È la lettura che dà Izzo (2006: 71):

Nell'aporia di un mondo in grottesco tracollo, la vita di banda appare come una sorta di fuga obbligata, l'unico motivo di esistenza, e il gruppo [...] diventa il luogo in cui fuggire per sottrarsi all'angoscia dell'esistenza [...] Non a caso, tra scene di sangue e di sesso, l'unico episodio che non viene descritto è il tradimento che mette fine alle avventure dei quattro, che è perciò condannato come il gesto più ignobile, più grave anche delle rapine, degli stupri e degli omicidi.

Il *graphic novel* da *Bastogne* può, in conclusione, essere letto come un'estensione del romanzo di Brizzi, più che una semplice traduzione. Se infatti il romanzo non vede una riscrittura vera e propria (al di là dei passaggi sostituiti dal disegno, come già dimostrato da (Sebastiani, 2009)), alcune scelte nell'impostazione della gabbia della pagina e nel contenuto ampliano prima di tutto il rimando ai fumetti di Paziienza, del quale spesso viene ripresa anche l'impostazione della pagina. Inoltre è possibile trovare una inserzione continua di riferimenti liberi alla cultura degli anni Ottanta, con integrazioni che spesso sembrano gratuite rispetto alla pagina del romanzo (vedi ad esempio la tavola con Amadeus), ma che contribuiscono a costruire una trama di rimandi al decennio in cui l'autore si è formato.

Bibliografia

- ARCANGELI Massimo (2007), *Giovani scrittori, scritture giovani. Ribelli, sognatori, cannibali, "bad girls"*, Roma, Carocci.
- BAETENS Jan e FREY Hugo (2015), *The graphic novel. An introduction*, New York, Cambridge University Press.
- BARBERIS Lorenzo (2018), «Paziienza e la letteratura», *Lo spazio bianco*, 11 settembre, URL: <<https://www.lospaziobianco.it/comeunromanzo/paziienza/>>.
- BARBIERI Daniele (2017), *Semiotica del fumetto*, Roma, Carocci.
- BRIGNOLI Laura (2021), «Quale riscrittura?», *InterArtes* [online], n.1 "Confini" (Laura Brignoli, Silvia Zangrandi (eds.)), ottobre, pp. 1-15.
- BRIZZI Enrico (1997a), «Non mettete Paziienza in Frigidaire», *Tuttolibri*, 10 luglio.
- BRIZZI Enrico (1997b), «Ucciderò Banana Yoshimoto», *l'Unità*, 19 gennaio.
- BRIZZI Enrico (1999), *Il mondo secondo Frusciante Jack*, GASPODINI Cristina (ed.), Ancona, Transeuropa.
- BRIZZI Enrico (2005), «Chi ha paura dell'agente PVT?», *Il Foglio*, 10 agosto.
- BRIZZI Enrico (2010), *La vita quotidiana in Italia ai tempi del Silvio*, Roma-Bari, Laterza.
- BRIZZI Enrico (2016), *Jack Frusciante è uscito dal gruppo [1994]*, Milano, Mondadori.
- BRIZZI Enrico (2021), *Bastogne [1996]*, Milano, Mondadori.

- BRIZZI Enrico e MANFREDI Maurizio (2006), *Bastogne. Graphic novel*, Milano, Baldini Castoldi Dalai.
- BRONDINO Andrea (2019), «A brani. Paratesto e intertestualità in *Gioventù cannibale*», *Griseldaonline*, vol. XVIII, n. 2, URL: <<https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/9838>>.
- CALABRESE Stefano e ZAGAGLIA Elena (2017), *Che cos'è il graphic novel*, Roma, Carocci.
- CARRARO Andrea (1997), «Sono Brizzi. E non chiamatemi Cannibale!», *L'Unità* 2, 19 gennaio.
- ECO Umberto (1963), *Diario minimo*, Milano, Mondadori.
- ERCOLANI Adriano (2023), «Pazienza, una moltitudine», *Linus*, vol. LIX, n. 6, pp. 69-71.
- FONTANELLI Fabrizio (2018), *OfflagaDiscoPax. Una piccola rivoluzione reggiana*, BORRILLO Simona (ed.), Reggio Emilia, Corsiero.
- GENETTE Gérard (1997), *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* [1982], Torino, Einaudi.
- GLIOTI Oscar (2018), *Fumetti di evasione. Vita artistica di Andrea Pazienza*, Roma, Fandango libri.
- HUTCHEON Linda (2011), *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando editore.
- INTERDONATO Paolo (2012), «Il formato fumetto», *Graphic novel. L'età adulta del fumetto*, SPINAZZOLA Vittorio (ed.), Tirature, pp. 22-28.
- IZZO Stefano (2006), *Enrico Brizzi*, Fiesole, Cadmo.
- JAKOBSON Roman (1995), *Teorie contemporanee della traduzione* [1959], traduzione di Siri Nergaard, Milano, Bompiani.
- KUBRICK Stanley (1971), *A Clockwork Orange*, video, colore, suono, 136 minuti.
- LUZI Daria (2017), «Oltre la riga: l'anatomia del riscrivere. Dal romanzo al graphic novel in *Bastogne* e *La signorina Else*», *Nuvole d'autore. Volti e risvolti del graphic novel*, Pavia, Edizioni Santa Caterina, pp. 137-145.
- MONDELLO Elisabetta (2007), *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci e televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, il Saggiatore.
- MONDO Lorenzo (1997), «I balordi di Brizzi con l'orrore del futuro», *Tuttolibri*, 2 gennaio.
- PAZIENZA Andrea (2018a), *Le straordinarie avventure di Pentothal* [1977-1981], Roma, Coconino Press – Fandango libri.
- PAZIENZA Andrea (2018b), *Tutto Zanardi* [1981-1997], Roma, Coconino Press – Fandango libri, 2018.
- PAZIENZA Andrea (2020), *Gli ultimi giorni di Pompeo* [1985], Roma, Coconino press – Fandango libri.
- PEETERS Benoît (n.d.), «Four conception of the page», *Image text*, vol. III, n. 3, URL: <<https://imagetextjournal.com/four-conceptions-of-the-page/>>.
- PISCHEDDA Bruno (2008), «Zanardi o la carnevalizzazione della morte», *L'immaginario a fumetti*, SPINAZZOLA Vittorio (ed.), Tirature, pp. 49-57.
- SEBASTIANI Alberto (2009), «Quale sintassi per i *graphic novel*? Un fumetto verso il romanzo?», in FERRARI Angela (ed.), *Sintassi storica e sincronica dell'italiano. Subordinazione, coordinazione, giustapposizione*, Atti del X Congresso della Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana, Basilea, 30 giugno-3 luglio 2008, vol. III, Firenze, Franco Cesati, pp. 1429-1445.
- SERRA Franco e TETTAMANTI Antonio (1981), «Pazienza e la manutenzione del fumetto», *Linus*, vol. XVII, n. 12, pp. 127-129.
- SPINAZZOLA Vittorio (2012), «Graphic novel. L'età adulta del fumetto», in SPINAZZOLA Vittorio (ed.), *Graphic*, Tirature, pp. 15-21.

Come citare questo articolo:

Lorenzo Resio, “«Qualcosa di fumettistico e definitivo»: Enrico Brizzi e i fumetti. Il caso *Bastogne*”, in *InterArtes* [online], n. 5, “Letterati/e, letteratura e fumetti” (Alberto Sebastiani ed.), dicembre 2024, pp. 65-81, URL: <https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/b77726ba-8bc8-4164-a476-ad38of58ococ/06_Resio_articolo+Brizzi.pdf?MOD=AJPERES>.

Titolo: *InterArtes*

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

Direzione: Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

Comitato di direzione

Gianni Canova, Mauro Ceruti, Paolo Proietti,
Giovanna Rocca, Vincenzo Trione

Comitato editoriale

Maria Cristina Assumma; Matteo Bittanti;
Mara Logaldo; Stefano Lombardi Vallauri;
Marta Muscariello

Comitato scientifico

Daniele Agiman (Conservatorio Giuseppe Verdi Milano); Maurizio Ascari (Università di Bologna); Sergio Raúl Arroyo García (Già Direttore Generale del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Claude Cazalé Bérard (Université Paris X); Gabor Dobo (Università di Budapest); Felice Gambin (Università di Verona); Maria Teresa Giaveri (Accademia delle Scienze di Torino); Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna); Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli); Rizwan Kahn (AMU University, Aligarh); Anna Lazzarini (Università di Bergamo); Massimo Lucarelli (Université de Caen); Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid); Luiz Martínez-Falero (Universidad Complutense de Madrid); Donata Meneghelli (Università di Bologna); Giampiero Moretti (Università Orientale di Napoli); Raquel Navarro Castillo (Escuela Nacional de Antropología y Historia, Mexico); Francesco Pigozzo (Università e-campus); Richard Saint-Gelais (Université Laval, Canada); Massimo Scotti (Università di Verona); Chiara Simonigh (Università di Torino); Evangelia Stead (Université Versailles Saint Quentin); Andrea Valle (Università di Torino); Cristina Vignali (Université de Savoie-Mont Blanc); Frank Wagner (Université de Rennes 2); Anna Wegener (Università di Firenze); Haun Saussy (University of Chicago); Susanna Zinato (Università di Verona).

Segreteria di redazione

Caterina Bocchi

INTERARTES n. 5

Letterati/e, letteratura e fumetti

dicembre 2024

Alberto Sebastiani – Introduzione

ARTICOLI

Donata Bulotta – Le rune germaniche e il loro simbolismo nelle vignette del fumetto *Beowulf. Leggenda cristiana dell'antica Danimarca* (1940-1941)

Virginia Benedetti – Nella biblioteca di Valentina. Crepax rilegge Italo Calvino

Gino Scatasta – Comics in Orwell, Orwell in comics

Daniele Barbieri – Ritorno a Dino Buzzati

Federica La Manna – Fisiognomica a fumetti: Töpffer, Goethe e *Le Docteur Festus*

Lorenzo Resio – «Qualcosa di fumettistico e definitivo»: Enrico Brizzi e i fumetti. Il caso *Bastogne*

Alberto Sebastiani – Da *Linus* a *Ti con zero*. *L'origine degli uccelli* di Italo Calvino tra fumetto e illustrazione

VARIA

Maria Chiara Gnocchi – Figuration, défiguration, cannibalisme. Conflits de culture dans *Le peintre dévorant la femme* de Kamel Daoud

Da Linus a Ti con zero.
**L'origine degli uccelli di Italo Calvino tra fumetto e
illustrazione.**

Alberto SEBASTIANI
Università IULM

Abstract:

Italo Calvino firstly published *L'origine degli uccelli* in July 1967 on *Linus*, the most important Italian comics magazine. It was a different version from the one published by Calvino in October 1967 in the volume *Ti con zero*, and it was illustrated by Emilio Tadini. The aim of this essay is to analyze the tale's variants in relation with the illustrations, which constitute a short mute comic novel that rewrites Calvino's text. And it may have played a role in the Calvino's decisions to make the variants.

Keywords:

Italo Calvino, Linus, Comics, Contemporary Italian Literature, Emilio Tadini.

1. *Introduzione*

Nel corso degli anni Sessanta, che per l'Italia sono un momento di profonda trasformazione economica, sociale e culturale, molti autori si interrogano teoricamente e concretamente su come la letteratura possa rispondere a quanto sta avvenendo. Calvino è tra questi e, proprio in quel decennio, abbandona definitivamente il realismo e insiste a sperimentare tra la dimensione del fantastico, il recupero della fiaba, la scrittura combinatoria di matrice oulipista (Pennacchio, 2022). Sono gli anni dei racconti cosmicomici, tra cui è *L'origine degli uccelli*, un racconto iniziato nel 1964, ma, stando a quanto ricostruito nelle *Note* dei Meridiani Mondadori, terminato solo tra il 23 e il 27 gennaio 1967, pubblicato prima in rivista, a luglio su *Linus*, e poi in *Ti con zero*, finito di stampare il 28 ottobre 1967¹. Se quindi il racconto esce in volume in autunno, d'estate appare su *Linus*, ovvero la prima rivista in Italia dedicata al fumetto come linguaggio e forma narrativa in grado di affrontare la contemporaneità, e non

¹ La datazione del racconto è indicata a partire dai «foglietti» autografi conservati in casa Calvino, citati nelle *Note* tanto per *Cosmicomiche* quanto per *Ti con zero* (Barengli, Falcetto, Milanini, 2005: 1319, 1346, 1349).

solo di offrire un intrattenimento infantile. Sul n. 28², nel corso del terzo anno di vita della testata apparsa nell'aprile 1965, il racconto di Calvino esordisce tra le strisce dei *Peanuts* di Charles Schulz, di *B.C.* di Johnny Hart, *Pogo* di Walt Kelly, *Wizard of Id* di Parker & Hart, *Bristow* di Frank Dickens, i racconti *Fearless Fosdick* di Al Capp e *Funny Valentine* di Guido Crepax, e insieme agli interventi *Comic di protesta* di Vittorio Spinazzola e *Il doge e il duce* di Oreste del Buono.

Non sorprenda la presenza di tre stimati intellettuali, Calvino, Spinazzola e del Buono, sulle pagine di *Linus*; il suo primo numero, come è noto, era introdotto da una conversazione che paragonava i *Peanuts* a grandi classici della letteratura, in cui dialogavano lo stesso del Buono, Elio Vittorini, che già negli anni Quaranta con il suo *Politecnico* aveva affrontato con interesse il fumetto (Stancanelli, 2008), e Umberto Eco, che solo un anno prima aveva pubblicato *Apocalittici e integrati*, in cui analizzava seriamente *Steve Canyon*, *Superman* e i *Peanuts*, e che nel marzo 1966, sempre su *Linus* (n. 12, p. 8) avrebbe scritto un ricordo dell'amico Vittorini, scomparso il mese precedente. Sono anni in cui il fumetto inizia a interessare studiosi, scrittori e artisti italiani, oltre ai lettori, il che richiama anche investimenti editoriali. Il decennio vede apparire i fumetti "k" come *Diabolik* delle sorelle Giussani, *Satanik* e *Kriminal* di Magnus, che nell'unione di crimine ed erotismo superano la concezione dei *comics* come linguaggio destinato solo a una narrativa per l'infanzia. E nella seconda metà dei Sessanta vede la luce la sceneggiatura disegnata *La Terra vista dalla Luna* di Pasolini (Sebastiani, 2024), il quale prospetta addirittura un grosso libro di fumetti in una lettera a Garzanti nel gennaio 1967 (Pasolini, 2021: 1351-1352). È lo stesso anno in cui escono *La rivolta dei racchi* di Guido Buzzelli, *Palomares* di Antonio Faeti, *I viaggi di Brek* di Gastone Novelli, *Una ballata del mare salato* di Hugo Pratt, ovvero i "padri" italiani del moderno graphic novel. Solo un anno più tardi Dino Buzzati, grande estimatore di *Diabolik*, scrive l'introduzione alle storie di Carl Barks degli anni Quaranta e Cinquanta in *Vita e dollari di Paperon de' Paperoni* (Buzzati, 1968), mentre nel 1969 pubblica il celebre *Poema a fumetti*.

Basti questo rapido *excursus* per rendere l'idea di come anche il fumetto stia vivendo una rivoluzione culturale quando Calvino pubblica *L'origine degli uccelli*, che ha un illustratore d'eccezione in Emilio Tadini, pittore, saggista, scrittore, già antologizzato dal Gruppo 63 con il racconto *Paesaggio con figure* (Tadini, 1964).

² Per un errore di stampa, in copertina la rivista recitava "n. 27".

Tadini però non è riconducibile alla neoavanguardia *tout court*, piuttosto allo sperimentalismo che si diffonde in quegli anni, così come Calvino e come del Buono, scrittore anch'egli antologizzato dal Gruppo 63³, ma soprattutto critico e organizzatore culturale. E proprio su *Linus* avviene, sotto la direzione di Giovanni Gandini, un incontro tra il testo di Calvino, uno scrittore che nasce vignettista e resterà sempre interessato all'arte e al disegno⁴, i disegni di Tadini, un artista che proprio in quel periodo sta abbandonando temporaneamente la scrittura⁵ per la pittura, e la riflessione di un critico letterario attento alla cultura *pop*, nonché disegnatore, appunto del Buono, che scrive di entrambi introducendo la pubblicazione del racconto⁶.

La recente mostra dedicata a Calvino nelle sale del Quirinale, *Favoloso Calvino*, ha riportato l'attenzione sulla prima pubblicazione di *L'origine degli uccelli* (Barengi, 2023), ma, al di là del valore di curiosità o per la cronologia editoriale, riteniamo qui necessario approfondire tale edizione perché riserva non poche sorprese a uno studio storico letterario interdisciplinare, che contempi analisi di tipo filologico, visuale e intermediale. Tali sorprese sono rilevanti in termini di critica genetica, in quanto in primo luogo la lezione del racconto diverge da quella poi in volume di pochi mesi dopo, con varianti sostanziali, il che comporta senz'altro la necessità di posticipare la data presunta della conclusione del racconto, dal gennaio all'estate 1967. In secondo luogo perché le varianti potrebbero non essere indipendenti dalle illustrazioni di Tadini. Infine, perché permette di riflettere sul ruolo di rilievo anche per la critica letteraria di una rivista a fumetti come *Linus*, ancora in larga parte da esplorare.

³ Come Tadini, La Capria e Gramigna verrà escluso dalle successive edizioni dell'antologia del Gruppo 63, per cui si veda (Chiurato, 2011: 377-419).

⁴ Calvino come è noto esordisce come vignettista sulla rivista *Il Bertoldo* con lo pseudonimo Jago (poi J) nella rubrica «Il Cestino» curata da Guareschi.

⁵ Tadini, collaboratore di numerose riviste nel dopoguerra, scrive e pubblica poesie e il volume *Tre poemetti* (1960), ma anche, oltre al già citato racconto, il romanzo *Le armi l'amore* (1963). Per una collocazione storica e culturale della produzione intellettuale, letteraria e figurativa dell'artista, si veda (Quintavalle, 1994). Sulla produzione narrativa, su cui hanno lavorato anche Clelia Martignoni, Alberto Casadei, Anna Modena, Silvia Pegoraro, in particolare (Raccis, 2017).

⁶ A del Buono e a Calvino, nati entrambi nel 1923, sono stati dedicati da *Linus* per il centenario un numero monografico a testa, rispettivamente il n.3/2023 e il n. 9/2023. Su del Buono si veda inoltre (Rosa, 2016).

2. Il racconto e l'ékphrasis.

L'origine degli uccelli (Calvino, 2005: 236-247) è un testo insolito, unico nella produzione di Calvino. Il racconto infatti narra dell'apparizione dei volatili in un mondo che s'illude di essere già il punto d'arrivo dell'evoluzione, in cui l'esistente è considerato definitivo. Qfwfq, come tutti gli altri esseri viventi, resta colpito da questa specie, decide di inseguirla e giunge nel loro mondo, dove l'evoluzione ha seguito un altro percorso, con altri vegetali e animali, e dove finisce per innamorarsi, corrisposto, della regina degli uccelli, Or. Il racconto è in prosa, ma con inserti metatestuali che propongono modalità di narrazione e sviluppo della vicenda a fumetti, offrendo soluzioni grafiche, come una sorta di trattamento per una sceneggiatura. Ad esempio:

Adesso, queste storie si raccontano meglio con dei fumetti che non con un racconto di frasi una dopo l'altra. Ma per disegnare la vignetta con l'uccello sul ramo e io affacciato e tutti gli altri a naso in su, dovrei ricordarmi meglio com'eran fatte tante cose che ho dimenticato da tempo: primo, quello che io adesso chiamo uccello, secondo quello che io adesso chiamo «io», terzo il ramo, quarto il posto dove ero affacciato, quinto tutti gli altri. Di questi elementi ricordo solo che erano molto diversi da come li rappresenteremmo adesso. È meglio che cerchiate voi stessi d'immaginare la serie di vignette con tutte le figurine dei personaggi al loro posto, su uno sfondo efficacemente tratteggiato, ma cercando nello stesso tempo di non immaginarvi le figurine, e neppure lo sfondo. Ogni figurina avrà la sua nuvoletta con le parole che dice, o con i rumori che fa, ma non c'è bisogno che leggiate lettera per lettera tutto quello che c'è scritto, basta che ne abbiate un'idea generale a seconda di come vi dirò.

Il testo, quindi, internamente rimanda a (e dialoga con) dei disegni ipotetici, di solito descritti tra parentesi e con l'indicazione di inserirli in «strisce» o «vignette». Tali disegni sono in bianco e nero, riguardano raramente la raffigurazione dei personaggi (ad es. Or: «(nel fumetto si potrebbe ricorrere a una rappresentazione simbolica: una mano femminile, o un piede, o un seno, che spuntano da un gran manto di piume)») e perlopiù le loro reazioni emotive («potete leggere tanti punti esclamativi e punti interrogativi che zampillano dalle nostre teste, e ciò vuol dire che stavamo guardando l'uccello pieni di meraviglia»), o le loro battute (il vecchio U(h) «dice: – Non guardatelo! È un errore! – e allarga le mani come volesse tappare gli occhi dei presenti. – Adesso lo cancello! – dice, o pensa»), oppure l'indicazione di suoni relativi a quanto avviene, attraverso onomatopee («(Un “bang!” scritto a lettere cubitali.)»). Per la descrizione di situazioni narrative Calvino fa riferimenti al codice del linguaggio e a possibili inquadrature («(Nella vignetta si vede un'ombra nera contro le nuvole del cielo: non perché l'uccello sia nero ma perché gli uccelli lontani si rappresentano così.)

E io gli andai dietro. (Mi si vede di spalle, che m'inoltra in uno sterminato paesaggio di monti e di foreste.)»), e propone soluzioni considerate proprie del fumetto per risolvere delle scene:

Nei fumetti andrebbe raccontato con uno di quei trucchi che vengono bene soltanto a disegnarli. (Il quadretto è vuoto. Arrivo io. Spalmo di colla l'angolo in alto a destra. Mi siedo sull'angolo in basso a sinistra. Entra un uccello, volando, da sinistra in alto. All'uscire dal quadretto resta incollato per la coda. Continua a volare e si tira dietro tutto il quadretto appiccicato alla coda, con me seduto in fondo che mi lascio trasportare. Così arrivo al Paese degli Uccelli. Se questa non vi piace potete immaginarvi un'altra storia: l'importante è farmi arrivare là.)

In questo caso abbiamo un esempio anche di commento al testo, oltre che di ipotesi di trasposizione, per cui al lettore viene spiegato di fatto come funziona il linguaggio alternativo indicato. Tali soluzioni metatestuali e metalinguistiche offrono inoltre soluzioni allo sviluppo narrativo della storia; pensiamo, ad esempio, a quando il vecchio U(h) cerca di scacciare il primo volatile:

per rappresentare questo suo desiderio potremmo fargli tracciare una riga in diagonale attraverso la vignetta. L'uccello sbatte le ali, schiva la diagonale e si mette in salvo nell'angolo opposto. U(h) si rallegra perché con quella diagonale in mezzo non lo vede più. L'uccello dà una beccata contro la riga, la spezza, e vola addosso al vecchio U(h). Il vecchio U(h) per cancellarlo cerca di tracciargli addosso due fregacci incrociati. Nel punto dove le due righe s'incontrano, l'uccello si posa a fare l'uovo. Il vecchio U(h) glielo strappa di sotto, l'uovo casca, l'uccello vola via. C'è una vignetta tutta imbrattata di tuorlo d'uovo.

O ancora nel finale, in una sorta di ibridazione nel mondo possibile narrativo dei due linguaggi in funzione allegorica:

(Gli uccelli strappano a beccate e a graffi la pagina dei fumetti. Volano via ognuno con un brandello di carta stampata nel becco. La pagina che c'è sotto è anch'essa disegnata a fumetti; vi è rappresentato il mondo com'era prima della comparsa degli uccelli e i suoi successivi prevedibili sviluppi. Io sto in mezzo agli altri, con aria smarrita. Nel cielo continuano a esserci uccelli, ma nessuno più ci bada.)

Il dialogo tra testo e immagine è quindi già articolato internamente al racconto di Calvino con una rappresentazione verbale di rappresentazioni visive da farsi, *ékphrasis*⁷ di ipotetiche soluzioni iconiche, che potrebbero sostituire le parti scritte, o integrarsi con parte di esse nei luoghi consueti dell'elemento testuale nei fumetti, ovvero balloon e didascalie: «Una didascalia spiega: *Qfwfq di fronte alla bella Org-Onir-Ornit-Or*, e rende la mia domanda inutile; alla nuvoletta che la contiene se ne sovrappone un'altra, anch'essa uscita dalla mia bocca, con le parole: – T'amo!»;

⁷ Ci riferiamo quindi, sulla scorta di (Cometa, 2012), a *ékphrasis* come descrizione di un'opera d'arte, considerando quindi come tale anche una striscia o una storia a fumetti. Il presente saggio è in larga parte debitore in particolare del capitolo "Descrizioni" (Cometa, 2012: 11-166).

«(Fumetto del pensiero di Qfwfq: No, ricordo ancora, sto per dimenticare tutto, ma mi sforzo di ricordare!)».

Sono *ékphrasis* che coinvolgono il lettore in maniera diretta, con allocuzioni specifiche («Adesso non è che io voglia descrivervi com'erano le forme della vita, laggiù; immaginatevele come vi vien meglio, più strane o meno strane importa poco»). Tale lettore è una persona che frequenta i fumetti e ne conosce il lessico di base (*striscia, vignetta, didascalia, fumetto di pensiero*), ma è stimolato a diventare egli stesso autore, in quanto Calvino non solo gli offre immagini ma lo sollecita a crearne, dinamizzando il processo compositivo, fornendo istruzioni per la genesi dell'immagine e orientando lo sguardo del lettore, che è al tempo stesso spettatore e che nel frattempo è diventato anche disegnatore. Sfrutta quindi il patto efrastico con il lettore, senza dargli riferimenti specifici: non sono nominati dipinti, fumetti, fotografie, film specifici. Ci sono semmai riferimenti a soluzioni codificate della rappresentazione delle figure e delle emozioni (gli uccelli in volo, gli ideogrammi per le emozioni).

L'unico personaggio effettivamente descritto, però, potrebbe rimandare a un dipinto preciso: quando infatti Qfwfq ipotizza di rappresentare Or con «([...] una rappresentazione simbolica: una mano femminile, o un piede, o un seno, che spuntano da un gran manto di piume)», e successivamente ribadisce la sua immagine con una descrizione analoga: «(Nel disegno si vede una sottile mano inanellata che si leva da un trofeo di penne.)», ed essendo lei un uccello, Calvino potrebbe avere in mente *Divinité* di Max Ernst (1940), ma non è possibile andare oltre l'ipotesi per l'assenza di documenti scritti.

3. *Un incontro su Linus.*

Calvino su *Linus* vanta due particolari primati: è il primo scrittore a essere sia recensito a tutta pagina, sia pubblicato sulla rivista. A partire dal 1965, infatti, vi appaiono strisce e racconti a fumetti, interventi sulla storia del linguaggio e su specifici artisti, la posta dei lettori, i giochi logici di Wutki, e solo gradualmente entrano recensioni letterarie e racconti in prosa. Nei primi tre anni, dall'aprile 1965 al marzo 1968, infatti, si incontrano inizialmente le segnalazioni di uscite editoriali nella rubrica "Recensioni"⁸, ma si tratta soprattutto di libri legati ai fumetti, e bisogna aspettare il

⁸ Si veda *Linus*, n. 8, novembre 1965, p. 29; *Linus*, n. 9, dicembre 1965, p. 30.

gennaio 1966 perché appaia la prima recensione a tutta pagina dedicata a un libro letterario, che è *Le cosmicomiche* di Calvino⁹, firmata da Del Buono (1966). La recensione mette in luce la relazione tematica e concettuale tra i racconti e le strisce a fumetti ospitate da *Linus*, perché Qfwfq alla scoperta del mondo in più occasioni riflette similmente ai cavernicoli di *B.C.* di Johnny Hart, in altre, quando ad esempio diventa un dinosauro, richiama gli animali di *Pogo* di Walt Kelly¹⁰.

Come narratore, inoltre, Calvino inaugura la tradizione di *Linus* di pubblicare racconti facendoli illustrare da artisti figurativi. Toccherà poi, nel triennio considerato, a *Fortunatamente un equivoco* di Umberto Simonetta illustrato da Guy Harloff, a *Il mistero del delitto di Macbeth* di James Thurber, unico a “autoillustrarsi”, in quanto anche autore dei disegni, a *Bakararak* di Luigi Malerba con Renzo Bussotti, a *Cari amici* di Roland Topor con Roman Cieslewicz, a *Breve viaggio di Natale* di Giorgio Soavi con Folon, a *Diario di viaggio* di Alfred Bester con Nicola Falcioni e a *La linea Kappa* di Fabrizio Gabella con Dino Battaglia¹¹, che anni dopo illustrerà un altro racconto di Calvino, *Andato al comando*, ma su *Alterlinus*, la costola di *Linus* dedicata all'avventura¹². Non si tratta quindi necessariamente di fumettisti, anzi, anche perché gli artisti non sono chiamati a “fumettare”, processo peraltro che richiederebbe la trasposizione del racconto in sceneggiatura, con tutte le fasi e le trasformazioni che ciò comporta, bensì a “illustrare”, il che implica un lavoro di altro tipo. Inoltre, di solito si tratta di accostamenti pensati per associazioni tematiche o stilistiche da parte della redazione, che sceglie il disegnatore (con o senza interazione con l'autore del racconto) e non obbligatoriamente richiede un lavoro creativo apposito all'artista, perché possono essere utilizzate immagini già note, o inedite ma comunque preesistenti al progetto.

⁹ Secondo libro recensito fu *Il serpente* di Luigi Malerba, per cui si veda (Del Buono, 1966a).

¹⁰ Il legame con *B.C.* era stato suggerito dallo stesso Calvino in un'autointervista che l'editore fece circolare in occasione dell'uscita del libro, per cui si veda (Calvino, 2022: 112).

¹¹ Si veda, rispettivamente, *Linus*, n. 29, agosto 1967, pp. 29-31; n. 30, settembre 1967, pp. 33-36; n. 31, ottobre 1967, pp. 28-31; n. 32, novembre 1967, pp. 27-30; n. 33, dicembre 1967, pp. 35-37; n. 34, gennaio 1968, pp. 33-34; n. 35, febbraio 1968, pp. 30-33.

¹² Si veda *Alterlinus*, n. 3, 1974, pp. 63-70. Anche in questo caso, a introdurre il testo sarà Oreste Del Buono, ma in maniera critica, perché nel farlo ripercorre i lavori Calvino, di cui, coerentemente con la vocazione avventurosa di *Alterlinus*, critica la svolta sperimentale dello scrittore ligure e conclude dicendo: «Abbiamo apprezzato nel 1973 l'alta lezione letteraria di *Il castello dei destini incrociati*, ma desidereremmo tanto, e Calvino non ce ne voglia per l'insistenza, qualche altra sua storia con lo stesso potere d'impatto per il lettore qualsiasi dei racconti di *Ultimo venne il corvo*» (p. 64).

Per *L'origine degli uccelli* è coinvolto appunto Tadini¹³, ed effettivamente, come vedremo, elabora uno specifico progetto grafico per l'edizione. Oreste del Buono firma invece le presentazioni di entrambi gli autori. Sono due testi brevi ma significativi sia dal punto di vista critico, per quanto riguarda in particolare la “non fumettabilità” delle descrizioni metatestuali¹⁴, sia dal punto di vista cronologico, in quanto danno informazioni per collocare nella linea del tempo i lavori che appaiono sulla rivista. Rispetto al racconto, del Buono da un lato lo elogia come «uno dei migliori che Italo Calvino abbia scritto in questi ultimi anni», dice che «dovrebbe uscire in un volume di “Nuove Cosmicomiche”», di cui ricorda di aver indicato il legame coi fumetti già nella recensione dell'anno precedente, dall'altro però dice che il racconto «tratta addirittura di fumetti», ma «immaginari» e «irrealizzabili». Il concetto è ribadito nella nota su Tadini, che peraltro è presentato principalmente come scrittore, non come pittore:

A illustrare il racconto di Calvino, LINUS ha voluto un altro degli scrittori più vivi e impegnati degli ultimi anni, Emilio Tadini. Tadini, dopo aver pubblicato presso Rizzoli un romanzo nuovo e agguerrito “Le armi l'amore”, si è sempre più dato alla pittura. È un pittore spiritoso che non dimentica mai la sua origine intellettuale. Per questo lo abbiamo pensato il più adatto a tentare di disegnare qualcosa per questo racconto di Calvino che pure tratta di fumetti non disegnabili, anche se così minuziosamente descrivibili e descritti. Attualmente Tadini sta presentando una mostra per lo Studio Marconi di Milano. Sarà intitolata “Vita di Voltaire”.

Il riferimento al titolo della mostra è particolarmente significativo per collocare cronologicamente il lavoro di Tadini in preparazione, di cui evidentemente del Buono aveva conoscenza diretta. D'altronde il critico e scrittore vanta una lunga frequentazione con Tadini, come anche con Calvino. Le loro strade si intrecciano infatti da tempo. I tre appartengono alla generazione degli anni Venti, hanno una formazione comune, partecipano del clima di sperimentazione del tempo, pubblicano anche sulle medesime riviste, a partire dal *Politecnico* di Vittorini nell'immediato dopoguerra. Addirittura già ai tempi del *Bertoldo* Calvino e del Buono, e quest'ultimo e Tadini lavoreranno insieme in più occasioni, in particolare a *Quaderni milanesi* (Raccis, 2016: 119-127). Tutti e tre quindi si conoscono, anche se documentazione scritta della

¹³ Una delle figure usate per le illustrazioni, quella volante, di cui si parlerà a breve, verrà poi ripubblicata nella rubrica della posta in *Linus*, n. 33, dicembre 1967, p. 21, in occasione della prima lettera giunta in redazione (firmata A.C. - Venezia) in cui si elogia l'iniziativa di pubblicare i racconti («vorrei ancora racconti sul tipo di quelli di Calvino, Simonetta e Malerba finora pubblicati»).

¹⁴ In effetti, quando Calvino parla di “fumetti” ragiona più in termini di illustrazioni da combinare che non di immagini in sequenza. Per la questione si veda (Sebastiani, 2024b).

relazione si riscontra solo tra Del Buono e Calvino¹⁵. I due, infatti, si citano più volte reciprocamente in scritti pubblici e privati¹⁶, mentre non risultano corrispondenze di alcun tipo tra Calvino e Tadini, né i due si nominano nei saggi e negli epistolari noti¹⁷. Non risultano però documenti scritti relativi alla collaborazione per *Linus*, non se ne conoscono quindi i termini organizzativi e tecnici, né chi l'abbia effettivamente proposta¹⁸.

È realistico ipotizzare che il progetto nasca nella redazione di *Linus*, anche perché nelle due presentazioni del Buono parla in prima persona plurale, quindi collettivamente. Se Calvino era notoriamente lettore della rivista, Tadini ne era collaboratore, in quanto aveva scritto la scheda *Il disegno sublime* su Alex Raymond per l'*Enciclopedia del fumetto* allegata a *Linus* n. 4 del 1965, e sul n. 20 del novembre 1966 aveva pubblicato *L'Orti studio*, sullo studio di animazione Orti¹⁹. Con ogni probabilità, il progetto sarà stato portato avanti con la mediazione di del Buono, come spesso avveniva (Chiurato, 2012), a voce e di persona con Tadini, via telefono o via lettera con Calvino²⁰ (che al tempo abitava a Roma, ma in procinto di partire per Parigi).

¹⁵ La conoscenza personale di Calvino è però con Oreste Del Buono, al quale lo scrittore ligure invia anche un telegramma di condoglianze alla morte della madre, come testimoniato dal foglio n. 76 conservato nella cartella 69, fascicolo 1015 ("Del Buono Oreste 21 maggio 1952 - 16 febbraio 1979", ff. 102), nel Fondo Einaudi dell'Archivio di Stato di Torino.

¹⁶ Nelle lettere edite di Calvino è citato Del Buono in più occasioni e nel corso degli anni: nel 1947 con Marcello Venturi, elogiando tra l'altro *Racconto d'inverno* (Calvino, 2000: 177, 179, 185, 191, 198) e con Elio Vittorini (Calvino, 2000: 215), nel 1965 con Angelo Maria Ripellino (Calvino, 2000: 905), nel 1969 con Gianni Sofri (Calvino, 2000: 1041), nel 1970 con Gianni Celati (Calvino, 2000: 1091), nel 1977 con Daniele Ponchiroli (Calvino, 2000: 1330), nel 1978 con Toti Scialoja (Calvino, 2000: 1386). Come critico letterario, per il rapporto tra del Buono e Calvino si veda (Bersani, 2016: 132): «Critico letterario sul Corriere d'Informazione dal 1960 al 1963, sul "Corriere della Sera" dal 1980 al 1990. [...] Negli anni del Corriere d'Informazione si confronta soprattutto con Calvino che ammira, ma solo in parte: non ama la "trilogia degli antenati", considera *La speculazione edilizia* il vero modello della narrativa italiana contemporanea, ritiene un passo indietro vagamente manieristico *La giornata di uno scrutatore*, gli piace *Marcovaldo*. Insomma, a Calvino non fa credito, lo giudica volta per volta, però è evidente che lo considera lo scrittore più importante, il più dotato della loro generazione e proprio per questo a lui affida il compito di guidare il rinnovamento della letteratura italiana. Calvino, scrive del Buono, deve essere per l'Italia quello che Faulkner è stato per la letteratura americana».

¹⁷ Non risultano corrispondenze tra Tadini e Calvino nell'archivio dell'artista conservato a Milano, alla Casa Museo Spazio Tadini, né sono indicati libri di Tadini nella biblioteca dello scrittore ligure, per cui si veda (Di Nicola, 2024).

¹⁸ Non risultano riferimenti nemmeno in Gandini 2011, né tra le lettere di del Buono conservate in Fondazione Arnoldo Mondadori (Mannucci, 2014), o all'Archivio di Stato Torino nel Fondo Einaudi (cartella 69, fascicolo 1015, "Del Buono Oreste 21 maggio 1952 - 16 febbraio 1979").

¹⁹ Nel decennio successivo collaborerà addirittura alle varie evoluzioni di *Alterlinus* (Sebastiani, 2023).

²⁰ Ringrazio Stefania Rumor e Fulvia Testa, rispettivamente direttrici di *Linus* dal 2008 al 2015 e dal 1981 al 1995, per la disponibilità nell'aiutarmi nella ricerca di documenti scritti, purtroppo infruttuosa.

4. *Il racconto e l'illustrazione.*

In assenza di documentazione scritta non è possibile affermare con certezza che Tadini avesse letto il racconto, ma sarebbe assai improbabile il contrario, e la datazione inscritta nell'illustrazione a tutta pagina, giugno 1967, ovvero il mese in cui si è impaginato il numero, testimonierebbe che il collage sia stato fatto appositamente per *Linus* e quindi in relazione al racconto. È però soprattutto il lavoro svolto per tali illustrazioni, ricostruibile filologicamente, nonché la loro interpretazione, che sembrano dare conferma dell'avvenuta lettura e di una profonda riflessione sul testo di Calvino.

Il compito di Tadini non è semplice, perché si confronta con una narrazione articolata, che pone in dialogo parola e immagine (da farsi). È però molto verosimile, sebbene non si abbiano testimonianze scritte sulla questione, che i disegni abbiano incontrato il gusto di Calvino, se, come sostiene Mario Barenghi (2023: 34):

Un istruttivo catalogo delle predilezioni artistiche di Calvino è di fatto consegnato alle scelte di copertina, soprattutto a partire dalla fine degli anni Cinquanta. [...] L'opzione di fondo è per un segno sottile ed essenziale, un linearismo raffinato anche nelle stilizzazioni che riecheggiano il disegno infantile o l'arte primitiva, e, sul piano iconografico, per immagini sintetiche e allusive, sempre leggibili in chiavi diverse²¹.

In effetti, il commento di Barenghi è applicabile alle illustrazioni di Tadini per *L'origine degli uccelli*, che, a prima vista, non pare che siano riconducibili a soluzioni tradizionali per un libro o un albo illustrato, per adulti o per ragazzi (Hamelin, 2012): non rappresentano quanto evocato dal testo verbale, né portano informazioni aggiuntive su personaggi, paesaggi e scene. Le immagini non sono quindi in relazione descrittiva con il testo, piuttosto offrono figure che potrebbero essere poste in relazione ad esso, stimolando un'interpretazione. Si potrebbe parlare a tutti gli effetti di opere *site specific* di Tadini.

Proprio in quegli anni, infatti, l'artista inizia a “mettere in tela” combinazioni di oggetti non necessariamente disposti in maniera realistica (non rispettano le leggi di gravità né la prospettiva), e che paiono fluttuare nello spazio, ma al tempo stesso accostarsi, provocando così un'interazione potenzialmente narrativa, che dipende dalla

²¹ In questa direzione è forse significativo che per l'edizione francese di *Prima che tu dica “pronto”* (1985), ovvero *La grande bonace des Antilles* (1987), per la copertina è scelta un'immagine di Tadini. Per la rilevanza del rapporto con le immagini in Calvino, si veda (Belpoliti, 2006; Calvino, 2023; Pagano, 2020; Ricci, 2001; Rizzarelli, 2008; Sarchi, 2019).

ricezione dello spettatore, dalla sua cooperazione. La grammatica dei quadri di Tadini prevede infatti una composizione per accostamenti in cui il lettore/spettatore è chiamato in causa, perché gli elementi disposti sulla tela o nel disegno devono provocare in lui delle associazioni che, nei limiti dell'interpretazione, permettono una costruzione di senso anche individuale²². Il che, nel caso specifico, interagisce pure con il racconto di Calvino.

Per comprendere quindi tale processo, le illustrazioni, di nessuna delle quali sono conservati gli originali²³, vanno in primo luogo contestualizzate nella pagina, infatti la loro collocazione spaziale le pone in relazione a un punto preciso della narrazione. Se quest'ultimo sia intenzionale o dipendente solo da esigenze tipografiche poco importa: il lettore vede comunque l'immagine mentre legge un determinato passaggio e li associa. Dal punto di vista grafico, quindi, il racconto su *Linus* si sviluppa su tre colonne per cinque pagine²⁴, di cui la terza è interamente occupata da un'illustrazione di Tadini, in bianco e nero come le altre due, una in apertura, la terza nella quinta pagina, a riempimento dell'ultima colonna in cui termina il testo.

La prima appare dunque sotto il titolo, sulla larghezza di due colonne: è una figura che precipita, stando alle linee cinetiche, antropomorfa e alata, di cui si vedono le gambe e i piedi in silhouette, come la testa, che spunta dalle ali meccaniche, raffigurate invece in maniera stilizzata:



Figura 1

²² Sottolineiamo “anche”, in quanto, come testimonia ad esempio la lettura di (Quintavalle, 2016), esiste una vera e propria scrittura nei dipinti di Tadini, con una sua sintassi e una retorica precisa, tale che si è spesso parlato della sua pittura appunto come scrittura, come narrativa (Pegoraro, 2001).

²³ Ringrazio Melina Scalise e Francesco Tadini della Casa Museo Spazio Tadini, sede dell'archivio, per la disponibilità avuta nei confronti della mia ricerca, per avermi messo a disposizione le carte relative alla realizzazione dei disegni pubblicati su *Linus* e per la collaborazione nella ricerca delle immagini.

²⁴ Nella pagina iniziale il racconto si svolge solo su due colonne, perché la prima è destinata alla presentazione dei due autori di Oreste del Buono.

Si tratta della rielaborazione grafica di un'immagine fotografica. Non sappiamo in quale rivista Tadini l'avesse incontrata, ma è senz'altro, come testimoniano la postura identica del corpo e l'inquadratura, la fotografia della caduta fatale del 9 agosto 1896 di Otto Lilienthal, tra i padri dell'aeronautica tedesca:



Figura 2

La seconda, l'illustrazione a tutta pagina, firmata in basso a destra «Tadini 6/67», è collocata durante il primo incontro di Qfwfq e Or ed è un collage di disegni e immagini rielaborate riconducibili a cicli diversi dell'autore.

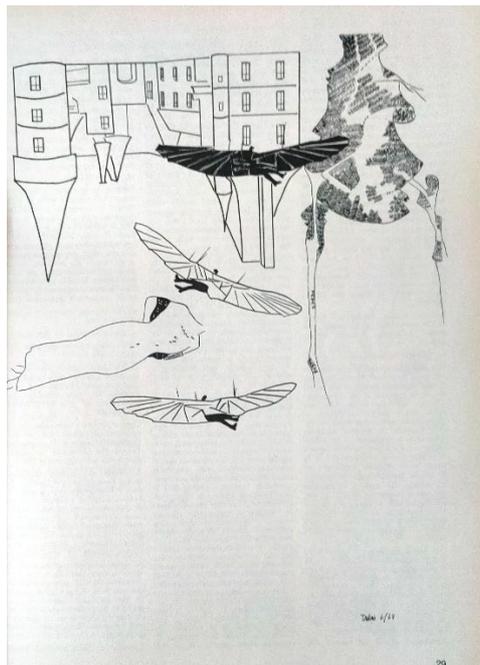


Figura 3

Vi appare infatti, sulla sinistra, dall'alto, in primo luogo una figura stilizzata del ciclo che sta preparando per la mostra, «Vita di Voltaire», ovvero un castello/palazzo, benché rovesciato. Il soggetto apparirà poi in diversi quadri, come *Voltaire a Ferney* del 1967 e del 1968 (Quintavalle, 1994: 21, 23), ma è anche riprodotto in parte, singolarmente, in una successione seriale, in uno dei tre fogli catalogo del 1967 dello Studio Marconi dedicato al ciclo:



Figura 4

Segue un corpo di donna vestito elegantemente, privo della testa, posizionato in orizzontale. Si tratta di un'elaborazione di una figurina da rivista di moda, ritagliata, fotografata e rielaborata, secondo l'uso di Tadini²⁵. Lo stile del disegno inserito nel collage rende collocabile la figura intorno al 1967, nell'orbita del ciclo «Vita di Voltaire»:

²⁵ Per uno studio della produzione tadiniana anche dal punto di vista tecnico, (Guzzetti, 2021).

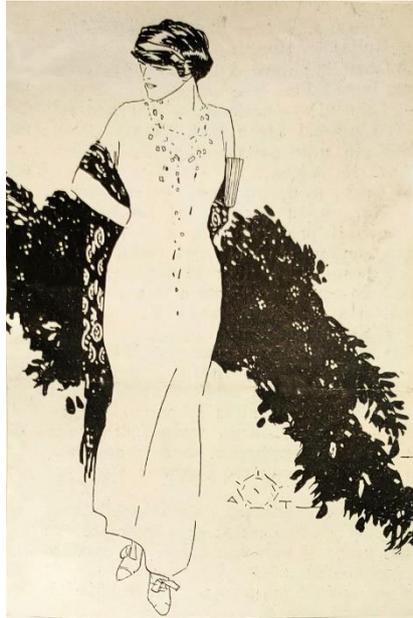


Figura 5

Inoltre, spostando lo sguardo verso destra nell'illustrazione a tutta pagina, sempre dall'alto, vi appare la medesima figura posta sotto il titolo. È la raffigurazione protagonista delle illustrazioni, e quando il lettore segue le vicende di Qfwfq in volo tra un continente e l'altro, portato da Or o da altri volatili, associa il personaggio ad essa, non necessariamente a Lilienthal. La figura è riproposta in tre posizioni diverse, in verticale, come a sottolineare una caduta, accentuata dal fatto che il personaggio si attorciglia su sé stesso, perché le tre figure sono disposte specularmente, sebbene con diverse inclinazioni. La prima delle tre è sovrapposta a una delle torri del castello, ed è interamente nera, una silhouette, mentre le altre due mantengono le gambe e la testa in nero e le ali in bianco con le strutture tratteggiate in nero. Queste figure scendono verso il basso, fino a metà del foglio, alternate al corpo femminile decapitato.

L'ultimo elemento usato in questo collage è posto nell'angolo in alto a destra, è una figura fantastica che si estende fino a metà della pagina, riconducibile stilisticamente a un'altra serie di disegni fatti a biro rossa su fogli sciolti e sui *versi* bianchi del catalogo *Adami Bergolli Peverelli Recalcati Romagnoni*, nella cui pagina finale, usata per uno degli schizzi, si legge: «Ottobre - novembre 1962» in alto e, in basso, «Luca Scacchi Gracco Studio d'arte contemporanea / via Marco de Marchi 5 -

Milano - telefono 653334»²⁶. Tra le immagini qui schizzate, la più prossima è la seguente, che potrebbe stata rielaborata per l'illustrazione, o essere una variazione sulla medesima:



Figura 6

Anche l'illustrazione dell'ultima pagina di *Linus*, quindi al termine del racconto, del momento in cui Qfwfq vede il fumetto che ibrida i due mondi possibili “fatto a pezzi” dagli uccelli e a poco a poco dimentica quanto aveva intuito, è riconducibile a questa serie, per l'esattezza al disegno classificato in *Favoloso Calvino* come «Studio 2», per quanto riproposto solo parzialmente e rovesciato²⁷, nonché sovrapposto a un elemento architettonico, verosimilmente una sedia, soggetto ricorrente in Tadini, la cui morfologia sembra assimilabile sempre a «Vita di Voltaire»:

²⁶ Su uno di questi disegni si legge «Complessità del reale / il raccontare quotidiano e così», il che ricollega i disegni alle riflessioni sul realismo che Tadini svolge nei primi anni Sessanta, in particolare sul concetto del “realismo integrale” (cfr. l'articolo *Possibilità di relazione* del 1960, in Tadini 2017: 59-64), a cui è riconducibile il testo incluso nel medesimo catalogo del 1962 intitolato *Un nuovo racconto*.

²⁷ Si riporta integralmente la dicitura della cartella riprodotta in Barenghi 2023: 141, dove sono pubblicati quattro disegni di Tadini, compreso quello sulla cartella intestata, annotati come «Studio 1 [poi 2, 3, 4] per l'illustrazione del racconto di Italo Calvino *L'origine degli uccelli*, 1967», con l'indicazione delle caratteristiche e del luogo di conservazione (penna biro su carta taccuino con retro testo, mm 210x110 e 165x176 per l'ultima, Milano, Archivio Emilio Tadini).

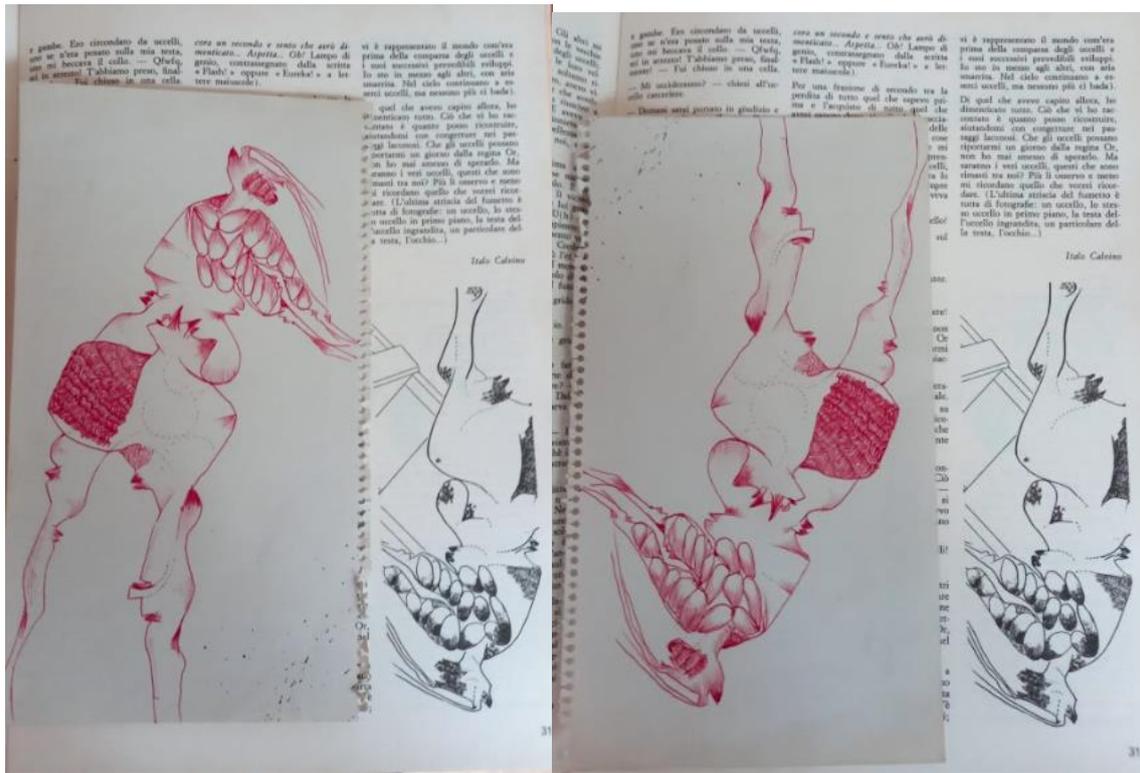


Figura 7 e 8

La datazione delle figure ascrivibili al «Ciclo di Voltaire» è verosimilmente 1967. La data *post quem* degli altri disegni è invece l'ottobre 1962, ed essi sono senz'altro antecedenti, appunto per lo stile grafico e la morfologia delle figure, ai lavori della seconda metà degli anni Sessanta, come il ciclo «Il posto dei bambini» (1966).

5. L'illustrazione come interpretazione.

Il dialogo tra le figure e tra le illustrazioni e il racconto è quindi assai complesso. D'altronde *L'origine degli uccelli*, come ricorda Domenico Scarpa, «è una riflessione sulle possibilità imprevedibili», in cui «la voce di Qfwfq si fa immagine» e «riguarda l'evoluzione e le forme di vita “meno specializzate”, e riuscirà a essere tale anche come genere letterario, perfino come sede di pubblicazione» (Scarpa, 2023: 630, 640, 387-388), cioè appunto *Linus*. Inoltre, Guido Guglielmi, recensendo *Ti con zero* nel 1968 su *Rendiconti*, scrive:

Calvino inserisce nella letteratura i materiali di un linguaggio scientifico per produrre un effetto giocoso-surreale o anche drammatico. Per di più questi materiali vengono ricevuti o filtrati attraverso il fumetto e quindi la favola *parla* il fumetto. Costruire un linguaggio letterario o di grado dialetticamente superiore e partire da un genere della cultura di massa; fare della cultura di massa qualcosa che non fosse pura fruizione, era del resto l'intenzione e il significato delle cosmicomiche. (Guglielmi, 1968: 459)

Il discorso del critico non è rivolto specificamente al racconto *L'origine degli uccelli*, ma questo è senz'altro il testo in cui la relazione col fumetto si manifesta in maniera emblematica. La questione è rilevante per Calvino (2000: 1000-1001), che il 18 giugno 1968, ringraziandolo, scrive a Guglielmi:

Mi pare giusto quello che Lei dice sulla funzione della favola e sulla favola che parla il fumetto. [...] Mi pare interessantissimo in questa linea il libro di Heissenbüttel uscito da Einaudi: direi che lui realizza - su un piano di avanguardia - un'operazione analoga a quella che vorrei realizzare io (io sul mio piano che resta coscientemente quello del narratore artigiano, del favolista-fumettista).

Tadini, però, non cerca con le sue illustrazioni di essere fumettistico, anche se, di fatto, istituisce una narrazione per sequenze. Ad esempio, prendiamo l'illustrazione a tutta pagina. In essa abbiamo la figura alata che precipita, dei corpi e un castello. Sono figure evocative, l'illustrazione è una stratificazione di riferimenti intertestuali mitologici e letterari, una sorta di allegoria. La figura volante che cade (e il fatto che sia un'immagine della morte di Lilienthal) evoca Icaro, ma la sovrapposizione della figura volante e del castello evoca Atlante e l'ippogrifo, quindi il *Furioso* dell'Ariosto²⁸, anche se, a ben vedere, sarebbe forse opportuno leggere le tre illustrazioni del racconto - nel rispetto peraltro della "scrittura" e della "narrativa" tadiniana - nel loro insieme e come una sequenza. La prima introduce una figura volante, con un accenno nelle linee cinetiche a un possibile suo precipitare. La seconda è la più complessa, ripropone quella figura in una situazione dinamica, in una sequenza simile alle supervignette di cui Gianni De Luca anni dopo sarà maestro²⁹, ovvero quella teatralizzazione del fumetto per cui un soggetto, per renderne il movimento, viene disegnato più volte in posizioni diverse in un unico spazio scenografico, e non posto in vignette distinte in sequenza. Quella figura, quindi, continua a precipitare, di fronte a un castello rovesciato. La posizione capovolta non è neutra, in quanto, come detto, i dipinti di Tadini non necessariamente rispettano una distribuzione realistica degli oggetti, ma

²⁸ I riferimenti ariosteschi del racconto (peraltro subito segnalati per *Ti con zero* anche da Piovene 1967) che tale immagine potrebbe indicare sono oggetto di un nostro altro studio specifico in corso di stesura.

²⁹ Esempio è la trilogia shakespeariana a fumetti (*La Tempesta*, *Amleto* e *Romeo e Giulietta*), uscita sul *Giornalino* tra il 1975 e il 1976. Sull'autore, cfr. Hamelin 2008.

questi appunto possono fluttuare nello spazio per evocare le associazioni, che possono variare a seconda della raffigurazione dell'oggetto.

Accanto al personaggio che precipita, inoltre, è da un lato una figura femminile, dall'altro una mostruosa, nel senso che potrebbe essere un gigantesco animale bipede (sul modello dei volatili fantastici dipinti dallo stesso Tadini tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta), peraltro come gli uccelli calviniani che appartengono a una parte del mondo che ha seguito un diverso percorso evolutivo. La figura volante precipita quindi di fronte a una situazione che potrebbe essere sicura ma che non lo è più, una situazione quindi che sta rivelandosi diversamente da quella che appare, evocata dal castello, appunto rovesciato, a sua volta posto in relazione a una donna, o a una figura femminile, ma accanto alla dimensione "realistica" appare anche quella fantastica grazie al "mostro". E, mentre la figura volante continua a precipitare, non sappiamo fino a dove perché la metà sottostante della pagina ospita solo la firma dell'autore, l'ultima illustrazione, finale, nell'insieme triangolare (un triangolo però rovesciato), guida lo sguardo dello spettatore verso il vertice in basso della raffigurazione, in quanto costruita su diagonali convergenti in quel punto. Tali linee convergenti sono però rette solo sul lato sinistro (nella figura riconducibile a "Vita di Voltaire"), mentre sul lato destro sono linee curve che analogamente orientano lo sguardo verso il vertice basso. Anche in questo, a ben vedere, è leggibile la convergenza tra i due mondi dalla differente evoluzione (espressi dalla linea retta apollinea e dalla curva dionisiaca, per citare *La nascita della tragedia* di Nietzsche, filosofo caro a Tadini). Il che, inoltre, risulta coerente con l'accostamento con il "mostruoso" nell'illustrazione a tutta pagina. Inoltre, il vertice basso dell'ultima figura coincide con il viso femminile di una figura alata, come risulta più evidente dall'immagine originale, che è qui capovolta.

Quest'ultima potrebbe dunque sostituire la figura volante iniziale, è il finale del precipitare. Ed è da porre in relazione all'evento distruttivo raccontato al termine del racconto. In effetti, è collocata proprio dopo la narrazione di questa scena, quasi a sua conclusione. Le altre due mettono in evidenza la figura che precipita, che come referente testuale potrebbe avere Qfwfq, che di fatto continua a inseguire i volatili e a scapparne, saltando (e spesso precipitando) da un mondo all'altro. Se, come dice Scarpa, qui la voce di Qfwfq si fa immagine, Tadini ne offre una raffigurazione antropomorfa, e volante. D'altronde in effetti, come si è detto, il personaggio "vola"

durante il racconto. L'illustrazione a tutta pagina si colloca al momento del primo incontro con Or e, se non è didascalica rispetto al racconto, risulta però allegorica: il castello delle sicurezze capovolte, la figura femminile della bellezza consueta che crolla, cade a terra (la posizione orizzontale) mentre un'altra figura, affascinante, misteriosa, "mostruosa", appare enorme ed eccedente rispetto alla pagina. D'altronde, come si legge nel racconto, il concetto affronta anche la percezione del sé e della norma(lità) in cui si vive: «[c]i aveva tormentato a lungo il dubbio su chi era un mostro e chi non lo era, ma da un pezzo poteva dirsi risolto: non-mostri siamo tutti noi che ci siamo e mostri invece sono tutti quelli che potevano esserci e invece non ci sono, perché la successione delle cause e degli effetti ha favorito chiaramente noi, i non-mostri, anziché loro» (Calvino, 2005: 240). Pare proprio che Tadini dialoghi con questo concetto più che con il discorso metatestuale e con gli *ékphrasis* calviniani. Non cerca una rappresentazione didascalica, né riprende le suggestioni dello scrittore per le immagini da farsi, piuttosto conduce il discorso testuale alla sua essenza, e lo raffigura attraverso una narrazione per immagini simbolica, archetipica, costruendo così una sequenza allegorica usando la grammatica che al tempo stava diventando la sua cifra stilistica profonda. In questo consiste la risposta estetica di Tadini al racconto di Calvino, con cui quindi avvia un dialogo intermediale.

6. *Le varianti e il dialogo intermediale.*

Se parliamo di dialogo intermediale lo facciamo perché riteniamo che queste illustrazioni abbiano avuto un impatto su Calvino tale da fargli ripensare il racconto. A prescindere dalla correttezza o meno della nostra lettura del lavoro di Tadini come sequenza narrativa e come allegoria, e a prescindere anche dal fatto che potesse essere o meno analoga a quella eventualmente fatta da Calvino, che non crediamo abbia ignorato le illustrazioni, riteniamo infatti lecito ipotizzare che lo scrittore ligure abbia rielaborato il testo in vista della pubblicazione in volume a partire (o anche a partire) da un'immagine in particolare.

L'origine degli uccelli su *Linus*, come abbiamo detto, presenta infatti varianti rispetto a *Ti con Zero*, che vengono introdotte tra il luglio e l'ottobre del 1967. La lezione definitiva presenta difformità nella suddivisione in capoversi, che in *Linus*, forse per rispettare gli spazi assegnati, differisce in cinque occasioni. Nessuna

discrepanza, invece, nell'uso dei corsivi, mentre, forse per errori di trascrizione redazionale, si rilevano alcuni cambiamenti nella disposizione degli elementi frastici. Riportiamo di seguito, segnalando tra parentesi quadra la lezione di *Linus* rispetto a *Ti con Zero*, la posposizione di "io" e "qualcosa" in «Immaginate una figura in qualche modo sovrastante la mia, ma che [io in qualche modo→]in qualche modo io nascondo e proteggo»; «E tutti avevano l'aria di chi aspetta [qualcosa da un momento all'altro→]da un momento all'altro qualcosa». Vi sono inoltre varianti nelle soluzioni paragrafematiche, relative agli apostrofi, in un caso inserito, nell'altro tolto al pronome personale "mi" («arrivai a un punto in cui i cespugli [m'→]mi impedivano la vista»; «e [mi→]m'accorsi che un solo sistema comprendeva tutto»), e nelle scelte ortografiche, con l'alternanza delle maiuscole per le classi: «l'*Archaeopteryx* (ancora dotato di alcune caratteristiche dei [r→]Rettili da cui discende), rimonta al Giurassico, decine di milioni d'anni dopo i primi [m→]Mammiferi»; «Non s'era detto e ripetuto che dai [R→]rettili tutto quel che poteva nascere era nato?»; «Ma se adesso si ricominciava con gli animali strani, se i [R→]rettili, antiquati com'erano, riprendevano a tirar fuori arti e tegumenti». Medesima alternanza anche per la terra dei volatili: «Così arrivo al [p→]Paese degli [u→]Uccelli»; «*Qfwfq e Or in fuga attraversano il [c→]Continente degli [u→]Uccelli*». Sul piano morfosintattico, invece, si segnala il passaggio «[Arriviamo→]Arrivammo sull'orlo del baratro», in cui la modificazione del tempo verbale è forse per coerenza con l'alternarsi dell'uso del passato nella narrazione degli eventi e del tempo presente nei commenti metatestuali per la trasposizione a fumetti.

Se gli esempi finora citati potrebbero essere imputati a errori di trascrizione redazionale, di maggior rilievo, intenzionale, d'autore, è invece considerabile l'intervento di riformulazione sintattica in «Non che fossero molto cambiati: ma [ognuno che avesse→]chi aveva una qualche particolarità inspiegabile». Analogamente andrà letta la presenza in *Linus* di un'onomatopea assente nella lezione definitiva, che inseriamo tra parentesi quadra: «Centinaia di rostri e artigli laceravano il baldacchino del letto nuziale. [(S-c-r-r-c-c-c!)] Gli uccelli calavano su di me, ma al di là delle loro ali riconoscevo il mio paesaggio natale che s'andava fondendo con il continente estraneo». Così come la scelta lessicale per cui viene annullata un'espressione idiomatica, riconducendola a un termine referenziale, passando quindi da una connotazione a una denotazione: «[Lampo di genio→]Un lampo contrassegnato dalla scritta "Flash!" oppure "Eureka!" a lettere maiuscole[.]→.].». In

questo esempio si ha anche una delle variazioni nel posizionamento della punteggiatura in relazione alle parentesi, attestate anche per i trattini per gli incisi o per le battute dei personaggi, ma che rispondono probabilmente a criteri redazionali³⁰. Infine, una variante sostanziale interviene a modificare la figura del personaggio Or, la regina dei volatili, in maniera strutturale, introducendo un significativo valore simbolico:

Cosa c'era, là in fondo? Non riuscivo a scorgere altro che una specie d'enorme conchiglia che si schiudeva lentamente. (<i>Linus</i>)	Cosa c'era, là in fondo? Non riuscivo a scorgere altro che una specie d'enorme uovo coricato per il lungo, che si schiudeva lentamente, come una conchiglia. (<i>Ti con zero</i>)
L'indomani fui introdotto nella sala del trono. Ma quella enorme conchiglia che si schiudeva io l'avevo già vista. Trasalii. (<i>Linus</i>)	L'indomani fui introdotto nella sala del trono. Ma quell'enorme uovo-conchiglia che si schiudeva io l'avevo già visto. Trasalii. (<i>Ti con zero</i>)
Scese la notte. La conchiglia faceva da trono e da letto nuziale. (<i>Linus</i>)	Scese la notte. La conchiglia-uovo faceva da trono e da letto nuziale. (<i>Ti con zero</i>)

Il passaggio in cui appare la prima variante racconta il momento del secondo incontro tra Qfwfq e Or, diventata regina degli uccelli. La «conchiglia che si schiudeva lentamente» di *Linus* diventa in *Ti con Zero* un «uovo coricato per il lungo, che si schiudeva lentamente, come una conchiglia». La visione viene quindi estesa nella lezione definitiva, prima offrendo un'immagine costruita per analogia che introduce la forma dell'oggetto, ovoidale in orizzontale, poi introducendo un processo e la relativa modalità, infine un paragone che recupera l'immagine di *Linus*. La conchiglia è un punto d'arrivo nel processo conoscitivo di Qfwfq, cui giunge per paragone all'interno di un percorso per approssimazione, introdotto appunto da «una specie» e da due termini di paragone, l'«uovo coricato» e «la conchiglia». Questi poi si uniscono attraverso il trattino in un «binomio aggregativo»³¹, soluzione ricorrente in Calvino,

³⁰ Altre varianti redazionali relative alla punteggiatura: «(Didascalia: *Durante l'assenza di Qfwfq, molti cambiamenti erano avvenuti*[.]→.)»); «al vederlo alzarsi a volo[,] –, ma pure pieni di sbigottimento»; sempre per criteri redazionali maiuscola: «– No, Or, aspetta, non staccarti, noi due insieme, Or, dove sei! – [M→]ma stavo rotolando nel vuoto tra pezzi di carta e penne».

³¹ Il termine è qui ripreso da Coletti (2023: 84), ed è relativo a univerbazioni con un trattino per comporre sintagmi di due o più parole per definizioni pseudotecnistiche, pseudofilosofiche o pseudoscientifiche (Tonali, 2023: 124).

fondendo una doppia similitudine in un'unica metafora che diventa la denominazione di quella che sarà l'alcova degli sposi.

Se è nota l'attenzione di Calvino nelle scelte lessicali, volte sempre alla precisione (Corti, 1985), il dato è quindi tutt'altro che insignificante. Di fatto, accostando e unendo nel binomio aggregativo i termini "conchiglia" e "uovo", con il portato simbolico che vantano all'interno dei racconti cosmicomici, Or cambia non la forma del suo involucro, ma il significato. Il primo termine, nel numero singolare, è attestato, a quanto ci risulti³², una sessantina di volte nella produzione narrativa calviniana, ma con una significativa concentrazione nei racconti cosmicomici: 41 occorrenze, di cui 27 in *La spirale* e 8 nella sua prosecuzione *Le conchiglie e il tempo*, 3 in *L'origine degli uccelli* e 1, rispettivamente, in *Conte di Montecristo*, *Il cielo di pietra*, *L'altra Euridice*. Con l'eccezione di quest'ultimo, si tratta di testi composti tra il 1965 e il 1968 e tutti, escluso il *Conte di Montecristo*, hanno per protagonista Qfwfq. Alle storie di questo personaggio si legano quindi 39 occorrenze del termine, che indica uno spazio protetto, chiuso³³, individuale, anche nel tempo³⁴. Proprio in *La spirale*, inoltre, rivela una funzione specifica per Qfwfq, che «si mette a fare la conchiglia per proteggersi dal mondo e per entrare in relazione con il mondo» (Scarpa, 2023: 371; Bucciantini 2023).

Anche "uovo" ha occorrenze nei racconti cosmicomici: 11 in totale³⁵, di cui 6 in *L'origine degli uccelli* (incluse le 3 inserite dopo la pubblicazione su *Linus*), e sono sempre legate al concetto di fecondità o di riproduzione e generazione. In *Lo zio acquatico* un «ornitorinco che allatta il piccolo uscito dall'uovo» annuncia il futuro, in *Priscilla* l'inizio di tutto è quando «[i]l seme entra nell'uovo a capofitto; la coda resta fuori; la testa – tutta piena di nucleo – va sparata contro il nucleo dell'uovo» (*Meiosi*),

³² In assenza di una raccolta generale delle concordanze calviniane, la ricerca si è svolta interrogando le singole opere disponibili in digitale e attraverso la pagina dedicata nel sito [italocalvino.org](https://concordanze.italocalvino.org/) (<https://concordanze.italocalvino.org/>).

³³ Si veda Italo Calvino, *Il cielo di pietra* (Calvino, 2005: 1222): «Il luogo era chiuso e cavo, fatto apposta – si sarebbe detto – perché la musica vi si raccogliesse, come in una conchiglia».

³⁴ In *Le conchiglie e il tempo* le conchiglie acquisiscono anche un legame con la dimensione temporale: «nel costruirmi la conchiglia, l'intenzione che ci ho messo era già in qualche modo connessa al tempo, un'intenzione di separare il mio presente dalla soluzione corrosiva di tutti i presenti, tenerlo fuori, metterlo da parte» (Calvino, 2005: 1243); «Avrei voluto fabbricare un tempo-conchiglia lunghissimo, ininterrotto, continuare la mia spirale senza smettere mai» (Calvino, 2005: 1244; in questo caso dà addirittura vita a un binomio aggregativo).

³⁵ Escludiamo dal novero "pesceduovo", in *Un segno nello spazio* (Calvino, 2005: 116): «Così l'attesa tornò a dare ansia ai miei giorni. La Galassia si voltava come una frittata nella sua padella infuocata, essa stessa padella friggente e dorato pesceduovo; ed io friggevo con lei dall'impazienza».

e «[o]gni essere natante che sguscia da un uovo fecondato ripete non uno ma due esseri che erano a nuotare lì prima di lui» (*Morte*). Servono inoltre «uova», al plurale, alla signora Ph(i)Nko per fare le tagliatelle per tutti, idea grazie a cui si genera il *Big bang* (*Tutto in un punto*), bisogna fecondare quelle che i molluschi femmina emettono (*La spirale*) e si resta «[v]uoto separazione e attesa [...] anche il giorno in cui il passato dentro di noi ritrova le forme originarie, l'addensarsi in sciame di cellule-semi o il concentrato maturare di cellule-uova, e finalmente le parole scritte nei nuclei non sono più le stesse di prima ma non sono neppure più parte di noi, sono un messaggio al di là di noi, che già non ci appartiene» (*Meiosi*).

Il binomio aggregativo «cellule-uova» non è lontano da «conchiglia-uovo»: è un contenitore fertile. Figurativamente il secondo è però un ossimoro: l'uovo è liscio, ovoidale, privo di aperture, delicato, la conchiglia non liscia, spiraliforme o bivalve, dotata di aperture, resistente; entrambe però sono al tempo stesso un chiudersi in sé e un aprirsi all'altro(ve), contengono vita ed implicano un "fare". *L'origine degli uccelli*, in questa direzione, offre uno scarto rispetto a *La spirale*: una prospettiva di futuro (Ciotti, 2023). Il binomio aggregativo presenta però un ordine dei membri variabile: prima «uovo-conchiglia» poi «conchiglia-uovo». Il senso di tale modificazione potrebbe essere nella composizione da un punto di vista semantico, per cui, se il secondo termine è il determinante e il primo il determinato, in un caso il binomio diventa un'immagine di chiusura, nell'altra di apertura, di esserci per l'altro. Non a caso, in effetti, quando l'uovo-conchiglia si schiude, la conchiglia-uovo diventa l'alcova dei due.

Se questo è il significato della variante, essa è a ben vedere necessaria anche per coerenza interna nei racconti di Qfwfq, soprattutto in relazione a *La spirale*. Se infatti *L'origine degli uccelli* «è una riflessione sulle possibilità imprevedibili», allora richiede l'uscita dalla conchiglia, ed è necessario aggiungere un elemento visivo in grado di rendere tale azione. Ecco quindi l'uovo, ma l'immagine è stata inserita dopo la pubblicazione su *Linus*, in cui l'ultima delle illustrazioni di Tadini presenta nell'originale una figura stilizzata, femminile, alata, che non è più chiaramente riconoscibile nella riproposizione parziale e rovesciata di *Linus*. L'immagine potrebbe aver avuto un ruolo nella scelta della variante sostanziale di Calvino, perché a ben vedere, se da un lato le linee conducono lo sguardo del lettore-spettatore al vertice inferiore della figura, il volto, il movimento è disturbato dal fuoco del disegno, ovvero

delle uova accumulate all'intersezione tra le due figure. In realtà, nell'originale si tratta di una stilizzazione delle piume, ma qui l'effetto è diverso, sembrano appunto uova. E sarebbe una soluzione coerente, a tema, con la lezione finale del racconto, in *Ti con zero*: le uova cadono, si rompono, quella possibilità di evoluzione non prosegue.

Non è dato sapere se il disegno di Tadini abbia suggerito la variante a Calvino, ma la convergenza tematica rende lecito ipotizzarlo. Sarebbe in effetti un'operazione riconducibile ai «furti d'arte» dello scrittore ligure “denunciati” da Tullio Pericoli³⁶, e soprattutto sarebbe coerente con quanto ricorda Belpoliti (2023a: XI) sulla relazione tra Calvino e le immagini:

L'aspetto metanarrativo in Calvino si muove su due livelli: da un lato, le immagini sono la fonte della scrittura, il carburante; dall'altro, l'elemento della riflessione teorica entra a far parte della narrazione creando così un gioco speculare di rinvii e di rimandi, che potenzia la scrittura partendo proprio dall'immagine e tornando poi all'immagine attraverso lo strumento della descrizione. L'effetto è quello di creare una molteplicità di visioni che formano una sorta di labirinto potenziale.

7. Conclusioni.

Al termine di questo percorso, riteniamo la nostra ipotesi legittima, data la sua coerenza sia con l'*usus scribendi* di Calvino in relazione alle immagini, sia con il concetto affrontato in *L'origine degli uccelli*, sia con il discorso sviluppato all'interno dei racconti cosmicomici. Siamo però consapevoli altresì che può restare soltanto un'ipotesi, in mancanza di testimoni scritti che provino la riflessione calviniana. Analogamente, siamo consapevoli che, in assenza degli originali delle illustrazioni e di documentazioni relative alla loro elaborazione, nonché anche in questo caso di documenti scritti, tutto il discorso svolto sul lavoro di Tadini sia frutto di un'interpretazione soggettiva, per quanto a partire dal rispetto della poetica e della grammatica dell'artista.

³⁶ Cfr. *Furti ad arte (conversazione con Tullio Pericoli)*, in Calvino (2023: 230): «È a questo punto che mi è venuta l'idea di un colloquio con te, che non mi sembri estraneo all'idea del “rubare” e che sicuramente, mi pare, nascondi, se così posso dire, una natura kleeiana. Tu hai parlato di “forme che il mondo avrebbe potuto prendere nelle sue trasformazioni e non aveva preso, per un qualche motivo occasionale o per un'incompatibilità di fondo: le forme scartate, irrecuperabili, perdute” (*L'origine degli uccelli*). Come Klee sei anche tu alla ricerca delle forme possibili e disegnabili, che non ci sono nella realtà ma esistono in quanto possibili. Usi parole come “lo scrivibile” e “il narrabile” (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*), mostri una conchiglia nell'atto della sua “figurazione” (*La spirale*), fai sviluppare una storia dalla combinazione interdependente delle immagini (*Il castello dei destini incrociati*) e concludi il racconto *Un segno nello spazio* scrivendo: “... tanto era chiaro che indipendentemente dai segni lo spazio non esisteva e non era mai esistito”. Anche il foglio del pittore non esiste come spazio finché non vi si traccia il primo segno di matita».

Se dunque non possiamo giungere a una tesi certa, pienamente dimostrata, resta però la convinzione che la questione del dialogo intermediale ipotizzato sia tutt'altro che irrilevante, se non altro come possibile lettura d'autore, di Tadini, del testo calviniano. A ben vedere, in questa prospettiva, *Linus* si presenta come un territorio ancora da esplorare e sicuramente proficuo. Basti ricordare i testi letterari pubblicati dalla rivista solo nei primi tra anni di vita, citati all'inizio di questo intervento. Non è detto che in tutti i casi si possano trovare dialoghi analoghi, senz'altro però non possono essere esclusi a priori. Forse, se abbiamo imparato quanto Novecento letterario abbia trovato espressione e spazio nelle riviste del secolo passato, anche quelle a/di fumetti, a partire proprio da *Linus*, potrebbero rivelare non poche sorprese.

Bibliografia

- BARENGHI Mario, FALCETTO Bruno, MILANINI Claudio (2005), «Note e notizie sui testi» in CALVINO Italo, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori.
- BARENGHI Mario (ed.) (2023), *Favoloso Calvino. Il mondo come opera d'arte: Carpaccio, de Chirico, Gnoli, Melotti e gli altri*, Milano, Electa.
- BELPOLITI Marco (2006), *L'occhio di Calvino* [1996], Torino, Einaudi.
- BELPOLITI Marco (ed.) (2023), *Calvino A-Z*, Milano, Electa.
- BELPOLITI Marco (2023a), *Un modo di guardare*, in CALVINO Italo, *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni*, BELPOLITI Marco (ed.), Milano, Mondadori, pp. V-XXVI.
- BERSANI Mauro (2016), «Oreste del Buono, critico del "Corriere"», in ROSA Giovanna (ed.), *L'infaticabile OdB*, Milano, Mondadori, pp. 129-134.
- BUCCIANTINI Massimo (2023), *Pensare l'universo. Italo Calvino e la scienza*, Roma, Donzelli.
- BUZZATI Dino (1968), «Prefazione», in DISNEY Walt, *Vita e dollari di Paperon de' Paperoni*, Milano, Mondadori, pp. 5-8.
- CALVINO Italo (1995), *Saggi 1945-1985*, 2 voll., BARENGHI Mario (ed.), Milano, Mondadori.
- CALVINO Italo (2000), *Lettere 1940-1985*, BARANELLI Luca (ed.), Milano, Mondadori.
- CALVINO Italo (2005), *Romanzi e racconti* [1991], 3 voll., MILANINI Claudio, BARENGHI Mario, FALCETTO Bruno (eds.), Milano, Mondadori.
- CALVINO Italo (2022), *Sono nato in America*, BARANELLI Luca (ed.), Milano, Mondadori.
- CALVINO Italo (2023), *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni*, BELPOLITI Marco (ed.), Milano, Mondadori.
- CHIURATO Andrea (2011), *La retroguardia dell'avanguardia*, Milano-Udine, Mimesis.
- CHIURATO Andrea (2012), «L'arcipelago postmoderno. Oreste del Buono e gli anni Settanta», *Enthymema*, n. 7, pp. 443-452, URL: <<https://doi.org/10.13130/2037-2426/2706>>.

- CIOTTI Monica (2023), «Spirale», in BLPOLITI Marco (ed.), *Calvino A-Z*, Milano, Electa, pp. 270-273.
- COLETTI Vittorio (2023), «Lessico», in MOTOLESE Matteo (ed.) (2023), *Le parole di Calvino*, Roma, Treccani, pp. 83-95.
- COMETA Michele (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina.
- CORTI Maria (1985), «Intervista a Italo Calvino», *Autografo*, n.6, ottobre, pp. 47-53.
- DEL BUONO Oreste (1966), «Il vecchio Qfwfq», *Linus*, n. 10, gennaio, p. 29.
- DEL BUONO Oreste (1966a), «Il cantatore cannibale», *Linus*, n. 13, aprile, p. 22.
- DI NICOLA Laura (2024), *Un'idea di Calvino. Letture critiche e ricerche sul campo. Con un testo inedito: Lee Masters*, piccolo Dante, Roma, Carocci.
- GANDINI Giovanni (2011), *Storie sparse. Racconti, fumetti, illustrazioni, incontri e topi*, BERETTA Alessandro, SAIBENE Alberto (eds.), Milano, Il Saggiatore.
- GUGLIELMI Guido (1968), «Calvino, "Ti con zero"», *Rendiconti*, n.17-18, maggio, pp. 459-460.
- GUZZETTI Francesco (2021), *Emilio Tadini. La realtà dell'immagine 1968-1972*, Milano, Fondazione Marconi, Mousse.
- HAMELIN (2012), *Ad occhi aperti*, Roma, Donzelli.
- HAMELIN (ed.) (2008), *De Luca. Il disegno pensiero*, Bologna, Black Velvet.
- MANNUCCI Enrico (2014), *Non è un libro per noi. Oreste del Buono lettore in Mondadori*, Milano, Mondadori.
- MOTOLESE Matteo (ed.) (2023), *Le parole di Calvino*, Roma, Treccani.
- PAGANO Marina (2020), «Da dove piovono le immagini?». *La parola e l'immagine nelle "Cosmicomiche" di Italo Calvino*, Firenze, Franco Cesati.
- PASOLINI Pier Paolo (2021), *Le lettere. Con una cronologia della vita e delle opere*, nuova edizione, GIORDANO Antonella, NALDINI Nico (eds.), Milano, Garzanti.
- PEGORARO Silvia (ed.) (2001), *Emilio Tadini. Opere 1959-2001*, Cinisello Balsamo, Silvana.
- PENNACCHIO Filippo (2022), «Calvino: dalla svolta del 1963 al postmoderno», in MANETTI Beatrice, TORTORA Massimiliano (eds.), *Letteratura italiana contemporanea. Narrativa e poesia dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci, pp. 129-149.
- PIOVENE Guido (1967), «Il mondo senza confini dell'«Orlando Furioso»», *La Stampa*, 31 dicembre.
- QUINTAVALLE Arturo Carlo (1994), *Emilio Tadini*, Milano, Fabbri.
- QUINTAVALLE Arturo Carlo (2016), «Tadini e la lingua della ideologia», in TADINI Emilio, *Parole e figure*, Lugano, Pagine d'arte, pp. 9-23.
- RACCIS Giacomo (2016), «"Quaderni milanesi" e la cultura degli anni sessanta», in ROSA Giovanna (ed.), *L'infaticabile OdB*, Milano, Mondadori, pp. 119-127.
- RACCIS Giacomo (2017), *Una nuova sintassi per il mondo. L'opera letteraria di Emilio Tadini*, Macerata, Quodlibet.
- RICCI Franco (2001), *Painting with Words, Writing with Pictures: Word and Image Relations in the Work of Italo Calvino*, Toronto, University of Toronto Press.
- RIZZARELLI Maria (2008), *Sguardi dall'opaco. Saggi su Calvino e la visibilità*, Acireale-Roma, Bonanno.
- ROSA Giovanna (ed.) (2016), *L'infaticabile OdB*, Milano, Mondadori.
- SCARPA Domenico (2023), *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, Milano, Hoepli.
- SARCHI Alessandra (2019), *La felicità delle immagini, il peso delle parole*, Milano, Bompiani.

-
- STANCANELLI Annalisa (2008), *Vittorini e i balloons. I fumetti del Politecnico*, Acireale-Roma, Bonanno.
- SEBASTIANI Alberto (2023), «Cronistoria di una rivista che ha fatto leggenda», *Alterlinus*, n. 1, pp. 118-122.
- SEBASTIANI Alberto (2024), «Pasolini, il fumetto e La Terra vista dalla Luna. Questioni filologiche, stilistiche e di poetica», *Studi pasoliniani*, n. 18, pp. 113-129.
- SEBASTIANI Alberto (2024b), «Il fumetto secondo Calvino. Un tradimento tra linguaggio sequenziale e combinazione», *Lingue e Linguaggi*, n. 63, pp. 335-354, URL: <<http://sibaese.unisalento.it/index.php/linguelinguaggi/article/view/28562>>.
- TADINI Emilio (1964), «Paesaggio con figure», in BALESTRINI Nanni, GIULIANI Alfredo (eds.), *Gruppo 63. La nuova letteratura, 34 scrittori, Palermo ottobre 1963*, Milano, Feltrinelli, pp. 322-332.
- TADINI Emilio (2016), *Parole e figure*, Lugano, Pagine d'arte.
- TADINI Emilio (2017), *Quando l'orologio si ferma il tempo ritorna a vivere. Scritti 1958-1970*, RACCIS Giacomo (ed.), Bologna, il Mulino.
- TONALI Elisa (2023), «Punteggiatura», in MOTOLESE Matteo (ed.), *Le parole di Calvino*, Roma, Treccani, pp. 119-133.

Come citare questo articolo:

Sebastiani Alberto, “Da *Linus a Ti con zero. L'origine degli uccelli* di Italo Calvino tra fumetto e illustrazione”, in *InterArtes* [online], n. 5, “Letterati/e, letteratura e fumetti” (Alberto Sebastiani ed.), dicembre 2024, pp. 82-108, URL <https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/13b63f12-5b2b-4fcf-ae32-ded7f3d113ce/07_Sebastiani.pdf?MOD=AJPERES>.