

<https://doi.org/10.7393/LION-125>

Turconi e Radice, una Babele in terra sovietica

Derive e frontiere. Scorribande nella lingua e nei linguaggi di fumetto e fantascienza

di **Alberto Sebastiani**

«Cinque di marzo del '43 / Nel fango le armate del duce e del re / Gli alpini che muoiono traditi lungo il Don». In tre versi gli Stormy Six in *La fabbrica*, dall'album *Un biglietto del tram* (1975), sintetizzavano la disfatta italiana (e tedesca) nella campagna di Russia. La storia raccontata da Teresa Radice e Stefano Turconi in *La terra, il cielo, i corvi* (Bao Publishing 2020) comincia proprio nel marzo 1943, nei campi di prigionia delle isole Solovetskij, dove ci sono soldati italiani e tedeschi, tra cui Attilio Limonta della divisione “Tridentina” comandata da Luigi Reverberi. Viene catturato nella battaglia di Nikitowka e deportato la notte tra il 25 e il 26 gennaio precedenti (p. 28). A marzo, quasi a fine inverno, decide di seguire un caporalmaggiore tedesco, detto Fuchs, “volpe”, mentre fugge e, insieme a Vanja, un secondino che rapiscono, peregrinano verso il sud dell'Urss. Il tedesco cerca di raggiungere le sue truppe, il russo la fidanzata che forse non è tale, l'italiano una inconsapevole ricerca di sé, facendo i conti con la propria storia mentre cammina.

Vicende emozionanti

Radice (testi) e Turconi (disegni) hanno lavorato per “Topolino”, pubblicato per i più piccoli libri come *Viola Giramondo* (premio Boscarato 2014, Prix Jeunesse a Bédécine Illzach 2015 e Sélection Jeunesse a Angoulême 2016), *Orlando Curioso e il segreto di Monte Sbuffone*, *Orlando Curioso e il mistero dei calzini spaiati* e *Tosca dei Boschi* (2017-2018) e, per i più grandi, o forse semplicemente per chi ama storie affascinanti, opere come *Il Porto Proibito* (premio Gran Guinigi nel 2015 e Micheluzzi 2016), di cui è appena uscito il secondo volume del seguito *Le ragazze del Pillar*, e *Non stancarti di andare* (2017). Libri con vicende emozionanti in cui il disegno risente molto dello stile Disney, specie quello per l'animazione, ma che mostra una qualità indubbia, e che in *La terra, il cielo, i corvi* rivela anche un dialogo con il testo molto serrato, come nella prima vignetta di p. 43, in cui Attilio in un'izba (la scelta è per questa romanizzazione, e non *isba*) osserva delle piccole sculture di legno, ma non sono nominate né nei dialoghi, né nelle didascalie, finché nella pagina successiva si legge «scopro che l'autore delle sculture di legno è il vecchio Griša», l'anziano patriarca reso invalido da una bomba. Le sculture sono quindi date per acquisite al lettore, parte del testo. È un esempio di un aspetto fondamentale del linguaggio: il testo è composto da parole e immagini insieme, ed entrambe, insieme e singolarmente, hanno funzione narrativa.

Corrispondenze analogiche

La storia è organizzata in sette capitoli (più un prologo e un epilogo), che si muovono tra il presente della fuga e il passato dei ricordi di Attilio, e in cui si alternano o convivono i dialoghi tra i personaggi, le riflessioni dell'alpino nei soliloqui riportati nelle didascalie e i silenzi di numerose tavole e vignette mute, nei flash back in particolare, in cui il racconto è affidato interamente alle immagini. I momenti analettici non sono però presentati, come di consuetudine, all'interno di vignette stondate, e i colori variano non tanto per indicare un passaggio temporale, ma spaziale, o meglio climatico: colori caldi per i ricordi italiani, freddi per i paesaggi russi. Il salto temporale è invece nella variazione degli ambienti e dei personaggi in scena (Attilio bambino e ragazzo in particolare), ed è costruito per corrispondenze analogiche, traslando nel tempo dall'ultima vignetta del tempo base alla prima del ricordo ad es. un oggetto, come il cappello da alpino estratto dalla sacca che riappare nella stazione di partenza per il fronte (p. 24), le travi del soffitto che generano ombre nell'izba come nella casa natale (pp. 46-47), il fucile imbracciato ora come allora (p. 67), il bastone su cui si appoggia Attilio che diventa il fascio di legna raccolto col padre (pp. 94-95), il treno (p. 156); o un segno, come le impronte nella neve in Russia e in Italia (pp. 30-31); o ancora un suono come il rombo degli aerei (pp. 81-82) o un'azione come il camminare (pp. 118-119). Più articolate sono le corrispondenze costruite sulla postura di un corpo o sull'astrazione dell'immagine. Nel primo caso abbiamo ad es. Attilio accucciato col fucile tra le braccia e la madre allettata morta col crocefisso tra le mani nella stessa identica posizione (pp. 73-74), il corpo immobilizzato perché quasi assiderato dell'alpino e quello da bambino con un piede rotto nel dirupo (pp. 77-78), o Attilio ondeggiante quando si rialza da letto che pensa al *tivàn, nome del vento della zona del Lago di Como, da cui proviene, e gli alberi mossi dal vento* (pp. 85-86); nel secondo caso il viso di Fuchs, rosso di pelo e con occhi azzurri, che diventa il dettaglio di un prato con una farfalla blu che poggia su spighe di grano maturo, che riproducono il colore e la posizione delle sue sopracciglia e della sua barba nel primo piano precedente (pp. 140-141). A tutto questo sottende poi il continuo tossire del tedesco, *coff coff*, che evoca la madre di Attilio malata.

Citazioni e intertestualità

La vicenda presenta inoltre, volutamente, riferimenti grafici e letterari, esplicitati nei ringraziamenti finali, a partire dal pittore Rien Poortvliet e dagli scrittori, citati in epigrafe dei capitoli e in chiusura del libro, narratori della Russia e della ritirata italiana dal fronte, Lev Nikolaevič Tolstoj e Mario Rigoni Stern. Del primo sono citati *I Cosacchi*, *Chadži-Murat*, *I racconti di Sebastopoli*, *Guerra e Pace* (di cui è riportato il passaggio che definisce le caratteristiche di russi, italiani e tedeschi, ovvero i tre protagonisti del fumetto, p. 76), *Sonata a Kreutzer*, *Resurrezione*, *Confessione*; del secondo, oltre a *Il sergente della neve*, anche *Ritorno sul Don*, da cui è tratto il titolo (citato a p. 116): «Non si vedono villaggi: solo terra, terra arata e no, cielo, e corvi che si alzano gracchiando al nostro passaggio» (p. 198), che nel complesso della storia sembra alludere all'esserci tra ciò che si è, che si vorrebbe essere, e alla morte – evocata dai corvi, in cui è leggibile anche Poe – che limita ogni cosa. Vanno poi aggiunti, come dichiarato sempre nei ringraziamenti, almeno *La strada del Davai* di Nuto Revelli, *Centomila gavette di ghiaccio* di Giulio Bedeschi e nomi della musica, della saggistica e del cinema che non necessariamente hanno a che fare con l'evento storico, ma con il rapporto con la natura, in particolare quella delle (pre)alpi al confine con la Svizzera, e con l'attesa e i silenzi, che caratterizzano questa storia al di là delle tavole mute. Silenzi che, aspetto peraltro criticato da alcuni (Scagni 2020), si riempiono dei soliloqui di Attilio.

Una lingua babelica

A questo proposito, però, è rilevante notare la peculiarità linguistica del libro. Se anche nei precedenti si riscontrava un dialogo intertestuale con la letteratura (*Il porto sepolto* omaggiava e citava Stevenson, Coleridge, Wordsworth, Blake, ballate e canzoni popolari intrecciandole alle vicende dei personaggi) e riferimenti agli eventi storici o addirittura la cronaca rielaborate nell'invenzione letteraria (dotata di «iperrealismo emotivo» per De Cesaris 2018), e sempre è riscontrabile l'alternanza e l'interazione di fumetto, illustrazione e testi in prosa, in *La terra, il cielo, i corvi* si incontra un diverso uso della lingua. *Non stancarti di andare*, ad es., è ambientato tra Italia e Siria e vi si ricorda anche il rapimento nel 2013 in Siria di padre Paolo Dall'Oglio, ma tutti parlano in italiano, e gli integralisti islamici quando attaccano il museo dove lavora Ismail hanno scarabocchi nei balloon più per indicare rabbia e ferocia che per segnalare l'uso di una lingua straniera (pp. 22-23). In quel volume le parole in arabo appaiono, anche romanizzate, in apertura dei capitoli, o nella preghiera a Istanbul (*Allāhu akbar* p. 233), nelle parole che Ismail, docente di calligrafia, rientrato in Italia, scrive sulle pareti di casa (pp. 216-217) o sul pancione della compagna Iris incinta, con traduzione in didascalia («“la terra è la mia patria e l'umanità la mia famiglia.” (Kahlil Gibran)» p. 299). Nella storia di Attilio invece abbiamo un uso della lingua con una specifica funzione narrativa, cioè costruire una Babele disorientante, con la quale si tematizzano ed esprimono le difficoltà e le tensioni interiori dei personaggi.

Silenzio e plurilinguismo

Se la didascalia con le riflessioni di Attilio, voce off che commenta per tutta la vicenda, metatestuale e metalinguistica, apre il racconto nel preambolo che contestualizza la vicenda, la storia vera e propria si apre con una sequenza muta: la fuga del tedesco che, spiato e poi seguito da Attilio, affila il coltello, uccide un graduato che lo scopre e la guardia colpendola alle spalle. Nessuna parola, solo segni interpuntivi per esprimere un dialogo fulmineo tra il caporal maggiore e il graduato sovietico («? / !» p. 11) e dire lo stupore di questi e della guardia al momento della morte («!!!» pp. 12, 13), nonché di Fuchs quando si trova davanti Attilio, con cui iniziano i dialoghi: «Du!!! / v-vengo anch'io... ich... komme mit... / verschwinde! / mi metto a gridare!» (p. 12). Il trattino per indicare impaccio nella pronuncia, o imbarazzo ricorre anche altrove («ti chiamano Fuchs? V-volpe?» p. 19; «s-scusa», p. 54), ma è un altro il fenomeno da segnalare: il plurilinguismo.

Ci sono un italiano, un russo e un tedesco...

Nell'esempio Attilio tenta di parlare tedesco, e infatti le lingue usate sono il tedesco, il russo e l'italiano, con molti innesti regionali e dialettali, come risulta evidente dall'incipit del secondo capitolo, in cui l'alpino riflette sulla situazione, sulla fuga: «Comincia come una barzelletta. Di quelle che si raccontano giù al crotto dei platani, davanti a un piatto di semüda e zincarlin, e vino

fresco di cantina. / Ci sono un italiano, un russo e un tedesco. Non si conoscono, non si piacciono, non si capiscono. / E sono costretti a passare del tempo fianco a fianco. Una compagnia de mal tra' insema, proprio. / Sembra l'inizio di una barzelletta, no? / Peccato che non fa ridere per niente» (p. 23). È un passaggio metatestuale, con tanto di allocuzione al lettore (anche queste ritornano, es. p. 116, 154), e presenta regionalismi (*crotto*), idiomatismi e termini gastronomici dialettali (*compagnia de mal tra' insema*, *semüda* e *zincarlin*). I tre soldati parlano idiomi diversi, ma a loro modo comunicano, anche perché, dice l'alpino, «in tanto tempo passato spalla a spalla con russi e tedeschi, ormai credo per lo meno di intendere il senso di quello che si dice in queste lingue assurde» (p. 29). Appaiono così scambi plurilingue, ad es. tra Attilio e Fuchs («Sono russi... / Ja, lass uns hier raus!» p. 65), o interamente in lingua non italiana: in tedesco, come quando Fuchs incontra i commilitoni tedeschi (p. 58), o in russo, tra Vanja e i contadini (pp. 42-43), o quando l'alpino gli fascia la ferita e si dicono «spasibo. / Pashálsta» (p. 63), o tra l'anziana che salva Attilio e il commissario politico (pp. 185-187).

Soliloqui metalinguistici

In questi e in molti altri casi non c'è traduzione, e il lettore che ignora le lingue usate (della cui correttezza non è compito di questo articolo disquisire) non può che restare straniato (Cascione 2020), ma le immagini e i visi sono resi con un'espressività tale da rendere comprensibili le situazioni. Tra i tre personaggi chi cerca una mediazione linguistica è soprattutto Attilio, che si sforza di comunicare non in italiano, sia con Vanja che con Fuchs: «come ti chiami? / kak... terya zovut?» (p. 18), «Di dove sei, Vanja? Ty... ot... otkuda?» (p. 20); «dove sei diretto, Fuchs? Wohin...?» (p. 19). In alcuni casi anche Fuchs si sforza, con risultati la cui fonetica è a volte imitata dalla grafia («welche division? / uh? / Divisione. Qvale divisione» p. 27; «da kvesta parte! Schnell!» p. 62), ma in generale il risultato di questi scambi genera un'alta ricorrenza di frasi mistilingue, in cui la lingua originaria si ibrida con espressioni di quella del destinatario: in caso di comunicazioni per essere meglio intesi («Fuchs! La cena! Essen!» p. 43; «Sono italiano! Italienisch, capito? Italienisch!» p. 58), o come elementi di colore nei soliloqui («Non si è mai pronti, piccolo paša» p. 44), o per allocuzioni («Italiano! Komm schon!» p. 30), dare ordini («Schlaf jetzt! Dormire!» p. 21) o insultare («Su arschloch! Stronzo profittatore!» p. 19; «Stronzo sentimentale! Wer zum teufel bist du? Wo kommst du her?» p. 21). In questi ultimi casi, il tedesco ricorre spesso all'italiano per rivolgersi ad Attilio («Stronzo montanaro!» p. 22; «Italiano bambinone!» p. 45), il quale a sua volta si trova a riflettere sulle parole che Fuchs usa nei suoi confronti, nei soliloqui: «Hai tutto il mio disprezzo, volpe. Ma su una cosa non posso darti torto: mi hai chiamato zingaro, "zigeuner", per due volte. Be' ... ci hai preso» (p. 55). Proprio da questo momento metalinguistico parte il processo di riflessione su di sé che porta Attilio a vedersi come nomade, vagabondo, senza una meta perché gli è necessario metabolizzare quanto accaduto prima della partenza e soprattutto la morte del padre mentre era al fronte.

Lingua italiana a molte facce

L'italiano è la lingua prevalente, anche perché usata tanto nei balloon quanto nelle didascalie dei soliloqui, e presenta molte varietà, perché si muove tra letterario, voci dotte, ricercate e regionalismi, gergo, dialetto. Si incontrano infatti frasi come: «per me, *avvezzo* a camminare in quota, tra pietra e vento, sotto le cime della Grona, del Bregagno, del Tabòr, del Pizzo di Gino, là dove le prealpi vanno in cerca delle alpi e boschi e vallate snocciolano sentieri che s'inerpicano su fino a divenire tracce *labili e perigliose...*» (p. 154, qui e oltre corsivi nostri). L'esempio, specie per le ultime scelte verbali, è indicativo anche della ricercatezza letteraria, che si manifesta soprattutto nell'alta ricorrenza di figure retoriche. Non mancano infatti similitudini («io ho accettato il patto come una piuma s'abbandona al vento, senza volontà né peso» p. 57; «e questi scarponi, che erano una conquista, ora sono solo tortura. mi disegnano alle spalle una scia greve, stremata. / come di chi si tira dietro un peso estenuante... e non sa lasciarlo cadere» p. 94), e metafore non sempre esenti da cliché («io non sono che un soldato semplice, una pedina del governo sulla scacchiera della spartizione del mondo» p. 57; «la neve è un foglio bianco sul quale i tuoi passi scrivono storie. / La neve è un libro aperto sul quale puoi leggere i fatti del bosco» p. 67; «ma lui viaggia su ali di innamorato, io avanzo a fatica su piedi di cemento» p. 94), in diversi casi compresenti («hai l'inferno in quella voce dura e lucida come il calcio del fucile» p. 38), dando vita magari a personificazioni («Penso ai paesi che, all'imbrunire, *rabbriviscono* sui pendii. Alla luna piena che *getta* le ombre dei monti sull'acqua. / Penso ai lampi, quando squarciano il buio rivelando le vette, e il lago si fa fiordo del Nord, e coltri nere e sfrangiate *vomitano* diluvi e grandine. E tutto si nasconde e si spegne. / Penso alle sere d'inverno, quando la malinconia *mastica* lo stomaco e qualcosa, dentro, ti s'infrange... come i riverberi sulla superficie» p. 105).

Figure della ripetizione

Ciò che colpisce è però soprattutto la grande incidenza di figure della ripetizione, anafore, in apertura o interne alle frasi, ed anadiplosi: ad es. quando Attilio si chiede perché continui a seguire Fuchs («*Forse perché* in tre sembriamo più consistenti [...] / *Forse perché* mi fa pena Vanja [...] / *Forse perché* [...] ora sono affamato, e rabbioso, e lo siete anche voi» p. 40), o sogna la libertà («Tornare capriolo nel bosco, libero di andare e fare come gli pare, *anche* senza meta né programmi. *Anche* a costo del rischio» p. 6) e decide di agire («Sapevo di dover agire *prima* del disgelo, *prima* dello scioglimento dei ghiacci che avrebbe riportato le Solovetskij all'isolamento completo» p. 7), o riflette («La prova è che non ci siamo lasciati smantellare al punto da non sapere più *ridere*. *Ridere* è riequilibrare le disgrazie, è impedire alle circostanze avverse di mandarti fuori di testa» p. 133). Inoltre, anafore e giochi fonetici si combinano a volte come a creare cantilene o a (ri)produrre espressioni idiomatiche: «*Sempre avanti*, avanti, che la notte è breve e il mattino insidioso. *Sempre avanti*, giù a balzi di cervo fino a stalle e castagni sopra il paese, *per nascondere i sacchi e celare i misfatti*» (p. 39).

Il tempo e il pathos

Le figure della ripetizione sono però funzionali da un lato a dilatare i tempi, dall'altro a generare pathos. A dire il vero, sono gli stessi soliloqui e le didascalie che permettono una prima ed evidente

dilatazione dei tempi, che riempie e al tempo stesso evidenzia i silenzi e la condizione di sospensione, di attesa, che caratterizza la fuga. È in questi spazi che Attilio ricorda e riporta parole e discorsi altrui, con o senza virgolette, e anch'essi diventano oggetto di riflessione metalinguistica e metatestuale: «“Siamo evasi!”, mi hai gridato prima. E l'ho sentita, la paura che speravi di nascondere. Novellino» (p. 56); «nemici sono quelli che ti hanno detto di chiamare tali. Quelli che non hai il fegato o la fantasia di chiamare in modo diverso. Quelli che definisci “criminali”, / senza pensare che così autorizzi loro a definire “criminale” te» (p. 57); «allora lui tace, e taccio anch'io. Mi viene in mente quello che diceva mia madre: “non lasciare che cali la notte su un rancore o un diverbio. Riconciliati, per un buon sonno» (p. 73). Uno spazio non esente da ironia costruita su giochi di parole o su parallelismi: «ma che ne capisci dei margini, dell'indisciplina, tu che sei sbirro nell'anima, “volpe” che si perde nel bosco?» (p. 39); «mi ricorda quel compagno che diceva: “un soldato in congedo è una camicia fuori dai calzoni.” Poi è finito con le budella fuori dalla pancia» (p. 73).

Elencazioni in *climax*

Per generare pathos si ricorre inoltre con insistenza all'uso di climax: «A essere sincero, avevo sperimentato carceri ben peggiori: *luci perennemente accese, privazioni, percosse, fame*. Ero sopravvissuto. / lassù avevo cibo – *scarso, insapore, sempre uguale*, ma cibo - e un giaciglio - *duro, pulcioso*, ma un giaciglio... / con i lamenti dei rinchiusi amplificati da quelli del vento, che ostinato *fischiava, ululava, irrompeva nei locali* attraverso le fessure, ti frugava sotto gli stracci. / O forse è solo che avevo un disperato bisogno di *uscire, camminare, vedere il cielo*» (p. 6); «stasera fa più freddo. Sarà perché siamo *esausti, affamati, tormentati* dalle immagini della giornata» (p. 71); «invece siamo uguali. *Esausti, ammaccati, sconfitti*» (p. 169); «coviamo una rabbia indicibile l'uno nei confronti dell'altro... e al tempo stesso condividiamo *il disincanto, lo stremo, lo spaesamento*» (p. 169). Tra le conseguenze di queste climax c'è anche l'insistenza su un andamento ternario, il ritmo che caratterizza il testo scritto, evidenziato anche da anafore, del quale si possono trovare diversi esempi: «il muschio, le foglie più grandi e scure, l'asimmetria degli alberi. / Bastano il sole, uno stecco e un paio di sassi a ritrovare l'orientamento» (p. 38); «vedi, io sono più un tipo selvatico, uno da piste defilate che sfidano finanza e slavine. Uno da tracce che si perdono in quota, tra rocce e burroni» (p. 38); «sono uno che ha in tasca i ripari del lago e dei monti, oltre il vento che morde l'inverno, oltre la pioggia che annulla gli orizzonti, oltre la bruma micidiale nella quale una sola mossa falsa può ucciderti» (p. 39).

Dialetto e identità

Se però da un lato si riscontra una notevole attenzione alla ricercatezza anche letteraria, dall'altro non mancano esempi di usi linguistici più bassi, e non necessariamente solo nei balloon. Si rilevano colloquialismi («tu sbraiti e pretendi risposte immediate» p. 38; «e se poi faceva cilecca? Tu davvero m'accoppiavi!» p. 55; «se c'è una sola cosa che proprio non mi va, volpe, è tirare le cuoia» p. 55), forme aferetiche per imitazione del parlato («nemmeno di aver riparato bene 'sto fucile, sono certo» p. 55), per cui si rilevano anche numerose dislocazioni («me la ricordo, la volta che,

borbottando, rifiutò una capretta alla mensa ufficiali» p. 82; «ma io l'ho colta, quella sua faccia stranita» p. 103; «nemmeno te la immagini, la botta di terrore che ti scoppia in pancia le prime volte...» p. 39), nonché turpiloquio («anche quando il mondo fa cagare» p. 55) ed espressioni spregiative («no, che non ci siamo persi, *crucco*» p. 38) o legate al mondo dei contrabbandieri («senza mollare la *bricolla*» p. 39), magari regionali («“la libertà è sempre un buon bottino” ripeteva Mario, un veterano dello *sfroso*» p. 154), affiancati da termini dialettali («anche se le *palene* segano le spalle e i *pedüu d'invöi* fanno slittare i passi» p. 39), di cui si hanno numerosi esempi (*laghée*, *petùl*, *sfrusadu*, *strüsa*, il tipo *taja giù cul segü*, polenta e *üsei scapàa*) anche proverbiali («del resto, *chi ga la dona bela, l'è minga sua*, dicono. Saggezza popolare» p. 102). Non sono elementi di colore ma identitari del personaggio Attilio, e alcuni sono tradotti all'interno della stessa frase, come già in Rigoni Stern (Novelli 2008): «non ha capito che, cacciato o cacciatore, *sfrusadu* o *burlanda*, ci sono regole di discrezione che valgono per tutti» (p. 30); «io sono un agone e finirò *misultitt*: seccato, salato e schiacciato in una scatola» (p. 73).

Parlare e vivere

La lingua caratterizza i personaggi, ma diventa correlativo anche della loro condizione, perché la difficoltà a comunicare esprime quella interrelazionale e a riconoscersi nella situazione in cui sono: «Parliamo, per ingannare il gelo e l'attesa. È una strana conversazione bilingue, piena d'intoppi e di acciacchi. Come noi» (p. 72); «cerco disperatamente qualcosa da opporre, ma mi corrono incontro solo frasi da cinematografo... roba che un soldato non può dire a un altro soldato senza risultare stomachevole» (p. 149). Le loro conversazioni avvengono meglio a gesti, come quando Fuchs aiuta Attilio ad accendere la sigaretta (p. 64), o quando Attilio, per due volte, infila il cappello in testa a Vanja per mostrargli non ostilità (pp. 16, 21). In questi casi il gesto è accompagnato da un'onomatopea, *flop*, che ritorna quando Vanja gli getta addosso i vestiti per farlo rialzare dopo che si è quasi assiderato i piedi ed è stato accolto e curato da dei contadini russi (p. 85), con aperta ostilità. L'onomatopea lega i tre eventi, ma rivela senza parole un cambiamento, in peggio, della situazione relazionale.

Il piede fa *plotch*

A parole e gesti, ovvero gli elementi verbali e iconici in connubio del linguaggio, si affiancano così in una dimensione ibrida le onomatopee, e anch'esse hanno una funzione narrativa che va al di là della sonorizzazione degli eventi. Molte sono canoniche, come *coff coff* per la tosse, *click* per il fucile scarico, *plotch* per il piede nel fango, *dling dling dleng* per le campane al confine svizzero, *uof uof* per l'abbaiare del cane, all'inglese come *sock* per il pugno, *squit* per il verso del topolino, *frush* per la vegetazione smossa, *vrrr* per gli aerei, *tum tu-tum* per il treno e *rata-tat* per la mitragliatrice. Alcune presentano varianti rispetto a quelle note: *cirp cirp* cinguetta l'uccellino (un compromesso tra l'inglese *chirp* e l'italiano *cip*), *tling tling tling* fa il campanello del carretto, e *strrrap* è l'alterazione per lo strappare. Sono però usate anche come una sorta di lingua franca dai personaggi, quando l'anziana nell'izba spiega cosa sia successo al vecchio Griša dicendo *boom!* (p. 44), o il tedesco minaccia Attilio dicendo *bang!* (p. 59), e possono diventare un linguaggio fisico

universale con effetti comici, quando di fronte al bambino russo gli stomaci dei tre fuggiaschi borbottano (*growl*, p. 41) per la fame, e il piccolo li porta a casa senza bisogno di parole.

La semantica del colore

Ciò che però contraddistingue l'uso delle onomatopee, e rientra pienamente nello stile di *La terra, il cielo, i corvi*, è infine la resa grafica: esse sono infatti disegnate/scritte tendenzialmente in bianco o in nero a seconda che il suono sia o meno silenziato, attutito, posto in secondo piano rispetto ai pensieri o agli eventi in corso. Ad es. il *vrrr* dei bombardieri in arrivo, in lontananza e da vicino, è bianco, ma il *clunk* dello sgancio delle bombe è in nero (p. 60). La scelta equivale a portare in primo piano l'evento, come avviene con l'uso dei tempi verbali: gli aerei *si avvicinavano* poi *sganciarono* la bomba. Colore e dimensione delle onomatopee esprimono e raccontano quindi anche la situazione, come in tanti fumetti, ma anche l'intenzione dei personaggi: quando Fuchs prigioniero affila il coltello per fuggire cerca di non farsi sentire, lo sfregamento è espresso da un *fzzzzz* scritto in piccolo, con un colore sfumato su uno sfondo molto luminoso (p. 9), e quando cerca di staccare l'arpione dalla torretta per non farsi seguire da Attilio il suono è un *tlack* in bianco, non invadente, come se cercasse di non far rumore (p. 13), come il tentativo di non farsi sentire è nel *frp frp* dei passi attutiti, sempre bianco e su cielo azzurro (pp. 14, 30-31).

Bibliografia

Cascione F. (2020), [Teresa Radice e Stefano Turconi sulle tracce di Rigoni Stern](#), in “Lo spazio bianco”, 3 dicembre

De Cesaris A. (2018), [“Non stancarti di andare”, l'iperrealismo emotivo di Radice e Turconi](#), in “Fumettologica”, 30 gennaio

Novelli S. (2008), [Rigoni Stern, l'ultimo degli urogalli](#), in “Lingua italiana – Treccani.it”, Istituto della Enciclopedia Italiana, 19 luglio

Scagni D. (2020), [Una barzelletta che non fa ridere: “La terra, il cielo, i corvi” di Turconi e Radice](#), in “Fumettologica”, 23 ottobre