

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* (Barenghi, 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 leggiatela 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 Gabbella 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.

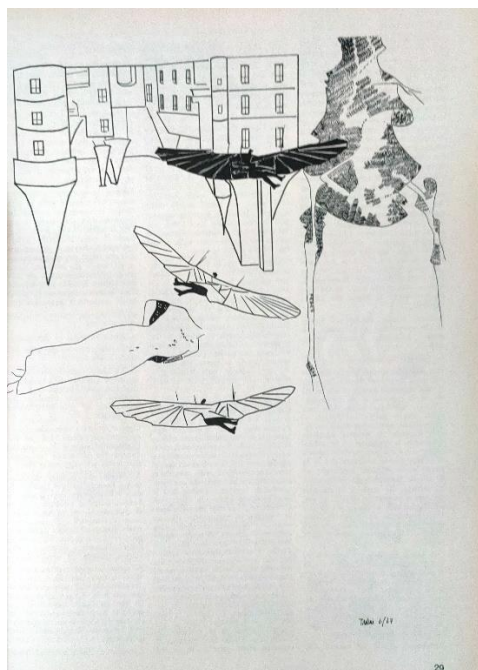


Figura 3

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).

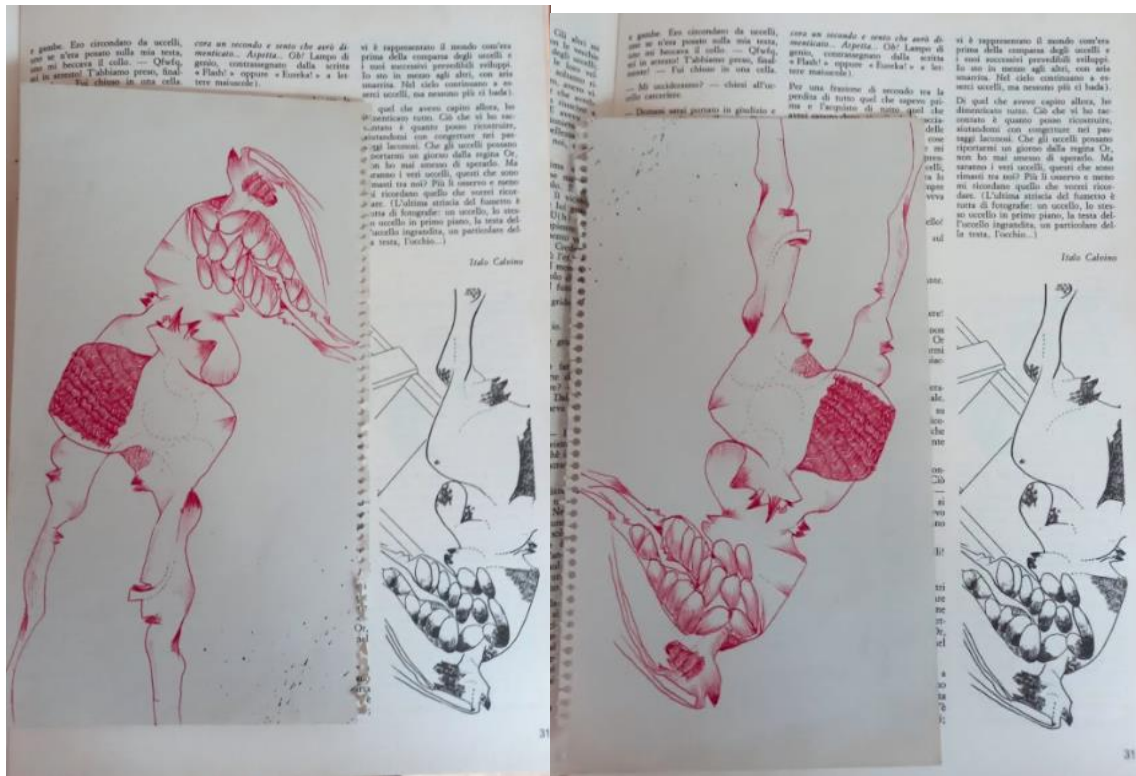


Figura 7 e 8

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 univernazioni 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'alcofa 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 BELPOLITI 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>.