

IL FUMETTO SECONDO CALVINO

Un tradimento tra linguaggio sequenziale e combinazione

ALBERTO SEBASTIANI
UNIVERSITÀ IULM, MILANO

Abstract – Numerous studies have shown Calvino's interest in comics and the role of images in his narrative production. This essay tries to outline, starting from his statements, how Calvino cites, considers and 'uses' comics, understood as a language, as a narrative structure and as a commodity and cultural product; the aim is to understand what his idea of "comics" is. The analysis therefore addresses the discussion that the writer carries out on comics within his production, public and private, with a detailed pay attention to the story *L'origine degli uccelli*, and it hypothesizes precisely in Calvino's personal definition of "comic" the failure of the *Il motel dei destini incrociati* project.

Keywords: Italian Contemporary Literature; Italo Calvino; Comics; Italian Linguistic; Il motel dei destini incrociati.

1. Introduzione

Negli ultimi anni al rapporto tra Italo Calvino e il fumetto sono stati dedicati uno spazio apposito nella mostra *Favoloso Calvino* (e nel relativo catalogo Barengi 2023, pp. 70-71, 138-141), una voce specifica, *Fumetti*, all'interno di *Calvino A-Z* a cura di Marco Belpoliti (Gimmelli 2023) e sezioni nell'antologia *Guardare*, a cura sempre di Belpoliti (Calvino 2023, pp. 5-10),¹ e nel saggio *Calvino fa la conchiglia* (Scarpa 2023, pp. 16-19). L'attenzione nasce sia da dichiarazioni dello scrittore in merito, sia dalla rilevanza del rapporto con l'immagine per la poetica e la riflessione teorica di Calvino, sia dal fatto che nel corso degli anni diversi disegnatori e fumettisti hanno illustrato o adattato i suoi testi, anche dopo la sua morte (Barberis 2017).

In questo quadro viene dunque affrontata l'importanza dei *comics* nella costruzione dell'immaginario,² del metodo di lavoro e nella genesi di alcune opere dell'autore. Per limitarci ai volumi appena citati, Gimmelli legge "una eco dell'infantile 'leggere le figure senza parole' [...] nel procedimento combinatorio che sta alla base de *Il castello dei destini incrociati*" e ricorda che Calvino ha indicato Popeye tra le fonti delle *Cosmicomiche* e una relazione tra *Marcovaldo* e le "storielle a vignette dei giornalini per l'infanzia" (Gimmelli

¹ Tale volume è senz'altro un punto d'arrivo nella ricerca di Belpoliti relativa all'immagine e all'atto del guardare in Calvino, affrontata fin dal 1996 con la monografia *L'occhio di Calvino* (Einaudi).

² Non è oggetto di questo studio, ma Calvino vede il fumetto tra gli agenti della costruzione dell'immaginario relativo alle città del futuro, come scrive nel suo saggio *La penna in prima persona (Per i disegni di Saul Stinberg)* del 1977, poi in *Una pietra sopra*: "Il passato si somma al presente nelle nostre città come un collage d'incisioni minuziose di oggetti stracarichi d'ornamenti d'un vecchio catalogo, che troneggiano su uno schizzo a punta di penna d'una via piena di traffico. E del futuro non possiamo farci un'immagine che non sia marcata dalle ipoteche visuali che urbanistica e fumetti, cubo-futuro-costruttivismo e fantascienza vi hanno depositato sopra, e che danno volto alle nostre angosce per quel che ci aspetta" (Calvino 1995, p. 366).

2023, p. 350). Barenghi aggiunge la figura della narratrice Suor Teodora nel *Cavaliere inesistente*, che disegna i percorsi di Agilulfo e Gurdulù, l’oceano e la nave in viaggio, e la scena da albo western nell’agguato al Tenente Fenimore in *La forma dello spazio di Cosmicomiche*. Belpoliti segnala anche la “trovata da fumetto” con cui l’abate di Faria infila le gambe in due cunicoli diversi nel *Conte di Montecristo* (Scarpa 2023, p. 358). Tutti, inoltre, citano il racconto *L’origine degli uccelli* in *Ti con zero*, nonché, ovviamente, la lezione americana *Visibilità*.³

In essa l’autore dichiara l’importanza formativa delle “letture” attraverso i soli disegni delle storie del «Corriere dei Piccoli»,⁴ cita alcuni autori amati (Antonio Rubino e Pat O’ Sullivan), personaggi e strisce (*Happy Hooligan*, *The Katzenjammer Kids*, *Felix the Cat*, *Maggie and Jiggs*, Mickey Mouse), e dimostra di conoscere il lessico specialistico dei fumetti, il vocabolario inglese della sua grammatica testuale, con termini come *balloon(s)* per ‘nuvoletta/e’, lo spazio della battuta del personaggio, *cartoon(s)* per ‘vignetta/e’, *comic(s)* per ‘fumetto/i’ (Calvino 1995, pp. 708-709).

La lezione è di fatto “un ragionamento sui modi in cui si sviluppa e si forma l’immaginazione” (Asor Rosa 1997, p. 773),⁵ e narra un’iniziazione alla cultura dell’immagine e al tempo stesso all’arte del raccontare. Quindi, come afferma Belpoliti:

[s]e dobbiamo credere a Calvino, questa è la sua “leggenda d’artista”, il modo con cui lo scrittore ligure spiega la propria propensione per l’immagine, e per il pensiero visivo in generale. Un aspetto che ha determinato non solo una passione per le figure, ma proprio una particolare disposizione a connettere l’immagine a quella che chiama “fabulazione”, la caratteristica peculiare del suo stile letterario, e insieme un atteggiamento per il guardare cui ha riservato ampio spazio nella sua attività. (Belpoliti 2023, p. VII)

Poco importa che quanto raccontato in *Visibilità* sia “leggenda” o meno, certo è che la passione di Calvino per le immagini e per i fumetti risale all’infanzia, ma la lettura dei *comics* continua negli anni successivi ed è ribadita spesso nei suoi scritti, pubblici e privati, letterari, saggistici e pubblicistici. Intento di questo intervento è quindi delineare come Calvino citi, consideri, ‘usi’ il fumetto, inteso come linguaggio, come struttura narrativa e come prodotto merceologico e culturale; il fine è comprendere quale sia la sua idea di “fumetto”. Campo di indagine, pertanto, sarà l’analisi del discorso che lo scrittore svolge *sul* fumetto all’interno della sua produzione, pubblica e privata, con una particolare attenzione al racconto *L’origine degli uccelli* e al progetto *Il motel dei destini incrociati*.⁶

³ Possiamo anche aggiungere la citazione di Snoopy nell’VIII capitolo di *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, Calvino 2005, p. 784. Nella lettera a Daniele Ponchiroli del 3 luglio 1978 Calvino parla della relazione tra il titolo del libro e il poster di Snoopy appeso in camera (Calvino 2000, pp. 1374-1375), per la cui fotografia cfr. Barenghi 2023, p. 209.

⁴ In merito cfr. Smyth 2022; Battistini 2007.

⁵ La citazione è tratta dal capitolo “«Lezioni americane» di Italo Calvino”, già in Asor Rosa 1996, pp. 753-795, poi in Asor Rosa 2001, pp. 63-134.

⁶ L’analisi si è svolta sui testi pubblicati nei sei volumi dei Meridiani Mondadori (RR 1, 2, 3 = Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, 3 v., edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, (1991) 2005; S = Id., *Saggi 1945-1985*, 2 v., cit.; L = Id., *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2000), cui si aggiungono Ln = Id., *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, nuova ed. riveduta e ampliata, Milano, Mondadori, 2023; Lc = Id., *Lettere a Chichita. 1962-1963*, a cura di Giovanna Calvino, Milano, Mondadori, 2023; La = Id., *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, nuova ed. riveduta, Milano, Mondadori, 2022; G = Id., *Guardare*, cit.; N = Id., *Sono nato in America*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2022; E = Id., *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Milano, Mondadori, 2019; R = Id., *Il libro dei risvolti. Note introduttive, quarte di copertina e altre scritture editoriali*, a cura di Luca Baranelli e Chiara Ferrero, Milano, Mondadori, 2023.

2. Gli autori di Calvino

Individuare citazioni fumettistiche negli scritti di Calvino è funzionale a ricostruire una geografia delle sue letture e quindi a delineare l'immaginario in cui muove i suoi primi passi da lettore e poi da autore.

Tra gli autori, Calvino è legato a Rubino fin da piccolo, anche perché amico di famiglia. Quando Michelangelo, figlio dell'artista, il 10 febbraio 1965 gli chiede una presentazione per un libro del padre, lo scrittore deve rinunciare a malincuore, promettendo(si) però di fare qualcosa, prima o poi, per sottolineare la sua rilevanza nella propria formazione personale (L: 852-853).⁷ Ne parlerà anche ad Antonio Faeti l'8 gennaio 1973 (L: 1987-1990), entusiasta del suo *Guardare le figure*, dimostrando una conoscenza approfondita di personaggi come Pio Percopo di Camerini e Isolina Marzabotto di Pompei, di "figurinai"⁸ come, oltre a Rubino, Yambo, Sacchetti, Bisi, Angoletta, Mussino, Molino, Beltrame, Boccasile, Porcheddu e Sto, al secolo Sergio Tofano,⁹ il quale nel 1963 aveva illustrato le storie di *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* (Einaudi), sei delle quali uscite sul «Corriere dei Piccoli» in quello stesso anno.¹⁰

Nella stessa lettera a Faeti sono ricordate anche altre riviste, come «Il Balilla», che ebbe proprio Rubino come direttore artistico, e il «Giornalino della Domenica», ma a queste vanno aggiunte anche le umoristiche «Marc'Aurelio», «Settebello» e «Bertoldo», il settimanale milanese diretto da Mosca e Metz, per cui tra il 1935 e il 1938 Calvino pubblica quattro vignette con lo pseudonimo Jago (poi J) nella rubrica *Il Cestino* curata da Guareschi.¹¹

Negli anni dell'immediato dopoguerra sarà lettore attento e collaboratore anche del «Politecnico» di Vittorini, in cui escono strisce di Popeye, e senz'altro dal 1965 di

⁷ L'occasione avverrà nel 1975, quando Calvino scriverà la quarta di copertina per una ristampa einaudiana di *Viperetta* di Rubino (R: 370-371). A Rubino, inoltre, aveva attinto anche per le *Fiabe italiane*, come ricorda in una nota dell'*Introduzione*: "[u]n fantasioso scrittore e illustratore per l'infanzia, Antonio Rubino, narrò in giornali per ragazzi e libri molte leggende del suo paese, Baiardo, nell'entroterra di Sanremo" (Calvino 1971, p. XXXIII).

⁸ L'espressione, nella lettera, è anche una citazione dal libro di Faeti, in cui sono definiti "figurinai", protagonisti di "un mestiere socialmente disprezzato", "venditori ambulanti di figurine e simili" secondo il dizionario, che "fruivano di una 'benefica' emarginazione, che li teneva costantemente separati dai settori più elevati dell'ufficialità pittorica e li obbligava a cercare, entro spazi a loro più vicini e più congeniali, i contenuti con i quali potevano comporre una iconografia dotata di una specifica fisionomia" (Faeti 2011, p. 4).

⁹ Altri artisti autori anche di vignette umoristiche e caricature, che sono ricordati nelle lettere, sono ad esempio: Lorenzo Vespignani (L: 404, 490-491) e Amerigo Bartoli (L: 404-405).

¹⁰ Le prime sei storie di Marcovaldo uscirono su «l'Unità» tra il 1952 e il 1953, altre tre tra il 1954 e il 1957 su «Caffè», «Contemporaneo», «Corriere d'informazione». Di pubblicare sul «Corriere dei Piccoli» Calvino è senz'altro contento, ma è contrario alla presentazione di indicazioni sull'autore, scrivendo alla redazione il 9 ottobre 1963, per la pubblicazione di Marcovaldo: "Al pubblico infantile non interessa sapere chi è o chi non è l'autore d'un racconto. Se i racconti piacciono, i lettori s'affezionano alla firma; se no no. I dati bibliografici, già così noiosi comunque, sul 'Corriere dei Piccoli' li eviterei. E così la fotografia. Mi piacerebbe semplicemente firmare sul 'Corriere dei Piccoli' con la semplice firma, *come si faceva una volta*" (L: 756). La testata non è certo di scarso valore per Calvino se, recensendo *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante su «l'Unità» il 17 agosto 1948, scriveva: "Elsa Morante è una giovane scrittrice oriunda siciliana che vive a Roma. Ebbe un esordio singolarmente precoce: a dieci anni scrisse un romanzo che fu pubblicato, meravigliosa avventura per una bambina, sul 'Corriere dei Piccoli'" (S: 1095).

¹¹ Sul «Bertoldo» cfr. anche Calvino, *Ricordo di Vittorio Metz* (1984) (S: 2900-2904); per le vignette, cfr. Scarpa 2023, pp. 16-19 e relativo inserto fotografico non numerato. Cfr. inoltre Serrano Cueto 2023, pp. 51-53. Va però anche ricordato che alla rivista, ancora durante gli anni della guerra, Calvino non lesinava critiche, come dimostrano le lettere a Eugenio Scalfari del 3 febbraio e del 7 marzo 1943 (L: 111, 122).

«Linus»,¹² in cui incontra, tra gli altri, *B.C.* di Johnny Hart e *Barbarella* di Jean-Claude Forest, oltre ovviamente ai *Peanuts* di Charles Schulz. In un'altra lettera a Faeti, del 20 agosto 1973 (L: 1212), citerà altri due nomi significativi: Tiffany Jones, apparsa nel 1964 sul quotidiano britannico «Daily Sketch», creata da Jenny Butterworth e Pat Turret, e pubblicata in Italia nello speciale «Linus rosa» del marzo 1968 con l'avventura *Cinema e diamanti*, e Zio Tibia (Creepy in inglese), alle cui avventure sono dedicati gli Oscar Mondadori nn. 221, 305, 401 tra il 1969 e il 1972. Quest'ultimo riferimento, peraltro, ricorda che in quel decennio l'editoria italiana si apre significativamente ai *comics*, con ad esempio le collane «L'età d'oro del fumetto» di Garzanti, con libri come *Fortunello, la Checca e i loro amici* di Opper, *Braccio di ferro* di Segar, *Felix Mio Mao* di Sullivan in quello stesso 1965, anno d'uscita anche di *L'antichissimo mondo di B.C.* di Hart (a cura di Carlo Fruttero e Franco Lucentini) per Mondadori in «Nuovi scrittori stranieri». Anche questi volumi sono tra le letture calviniane.¹³

Da questa breve recensione risulta quindi che i fumetti frequentati da Calvino sono non solo quelli della sua infanzia, ma anche del secondo Novecento. Si tratta di personaggi e storie che Calvino apprezza e cita in più occasioni come modelli per le sue opere. Emerge però anche che tali fumetti sono quasi esclusivamente strisce, tradizionali come costruzione narrativa. Non appaiono citazioni delle esperienze più sperimentali tra gli anni Sessanta e Ottanta, come ad esempio l'underground americano¹⁴ di Crumb e dei Freak Brothers o la rivista «Raw» di Spiegelman, gli autori francesi Druillet, Nicolas Devit o Moebius e le riviste «Pilote» o «Métal Hurlant», o per l'Italia Pazienza, Tamburini, o «Frigidaire». Eppure, Calvino ad esempio pubblica il racconto *Andato al comando* su «Alterlinus» illustrato da Dino Battaglia (n. 3, 1974)¹⁵ e *L'Universo è un falso*, anticipazione di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, su «Il Male» (n. 21, 1979), ovvero due delle riviste per eccellenza del rinnovamento del fumetto italiano.

3. Strutture fumettistiche per la letteratura

Nel 1973, intervistato da Ferdinando Camon, Calvino indica in «Linus» uno dei modelli per la mai nata rivista «Ali Babà».¹⁶ In altri casi, invece, suggerisce legami tra sue opere specifiche e precisi fumetti o personaggi dei *comics*. Tali relazioni sono ribadite in più occasioni ed è riscontrabile una sostanziale coerenza, se non identità, tra le varie dichiarazioni. Pensiamo ad esempio al già citato caso di Popeye e le *Cosmicomiche*: Calvino vi accenna prima in una lettera a Chichita, ovvero Esther Judith Singer, dell'11 novembre 1963 (Lc: 142), parlandole di un nuovo progetto: “una serie di storie cosmicomiche, un nuovo genere letterario, [...] che sta tra le *comics* di Popeye, Beckett, la science-fiction, Landolfi, Jules Verne, Borges e Lewis Carroll”.¹⁷ Ribadisce la

¹² Torneremo poi sulla rivista, ci limitiamo qui a ricordare che Calvino era lettore di «Linus» (cfr. la lettera a Angelo Maria Ripellino del 24 novembre 1965, tra le “fonti preoccupate quasi esclusivamente dal piacere di quest'arte, come la rivista «Linus» (che penso ti farai mandare mensilmente da tua moglie)”, L: 905), ma non solo per i fumetti, bensì anche per i rompicapi della rubrica di giochi logici, linguistici e creativi *Wutki*, apparsa dal 1966 al 1982, come testimonia la lettera a Ruggero Campagnoli del 10 ottobre 1975 (citata in nota alla lettera allo stesso Campagnoli del 22 gennaio 1975, L: 1261).

¹³ Nelle lettere (L: 905) si incontrano riferimenti a *Fortunello, la Checca e i loro amici* di Frederick Opper (Garzanti 1965) e *L'antichissimo mondo di B.C.* di Hart (Mondadori 1965).

¹⁴ Cita invece i “super-eroi o fanta-mostri della Marvel Comics” nella lettera ad Antonio Faeti del 20 agosto 1973 (L: 1212).

¹⁵ Per la riproduzione, Barengi 2023, p. 66.

¹⁶ Calvino definisce infatti la futura «Ali Babà» “una specie di «Linus» ma non a fumetti” (S: 2786). Sulla vicenda della rivista, cfr. Barengi, Belpoliti 1998.

¹⁷ A margine, segnaliamo l'uso di *comics* al femminile, che avviene in due occasioni e solo con Chichita: questa verrà volta al maschile nella nota sul «Caffè» del 1964, che riportiamo nel testo; l'altra è nella missiva del 2 luglio 1963 (“i cartoons di certe *comics*”, Lc: 110). Forse la causa è l'attrazione del

relazione in vista del numero monografico di «Caffè» a lui dedicato (n. 4, 1964), nella lettera a Giambattista Vicari del 9 giugno 1964, affrontando il problema del disegnatore opportuno:

il particolare carattere dei testi rende difficile la scelta. Matta ha dei motivi che si direbbero fantascientifici o cosmici (difatti come vedi l'ho messo tra i miei ispiratori) ma sono più nei quadri che nei disegni, e i disegni non mi pare abbiano una buona evidenza grafica. Altro ispiratore grafico - più importante, direi - è Popeye-Braccio di Ferro. Mettere qualche cartoon scelto come decorazione potrebbe essere un'idea. (Ln: 536)

Infine, proprio sul «Caffè», nella nota introduttiva dello stesso Calvino, si ritrova un elenco solo di poco esteso rispetto alla lettera a Chichita: oltre a Verne e Wells, infatti, si legge che “[I]e *Cosmicomiche* hanno dietro di sé soprattutto Leopardi, i *comics* di Popeye (Braccio di Ferro), Samuel Beckett, Giordano Bruno, Lewis Carroll, la pittura di Matta e in certi casi Landolfi, Immanuel Kant, Borges, le incisioni di Grandville” (RR2: 1322). Non si tratta quindi di riferimenti occasionali, bensì di una precisa geografia nella quale Calvino vuole far collocare il proprio lavoro. Una mappa di immagini e parole che vengono poste in relazione tra loro. Se la parola scritta è propria degli autori letterari e dei filosofi citati, e se il disegno è proprio dei pittori e degli incisori, il fumetto si colloca in una posizione intermedia, un testo sincretico di elementi iconici e verbali.

In questi interventi, però, Calvino non chiarisce il riferimento a Popeye e, nel 1965, in un'autointervista per il lancio del volume, ne aggiunge un altro: “sono contento che contemporaneamente al mio libro sia uscita in Italia una raccolta dei *comics* di *B.C.*, il personaggio preistorico disegnato da Johnny Hart. Non mi dispiacerebbe apprendere che i lettori di un libro sono anche lettori dell'altro, e che fanno dei confronti tra i due” (N: 112).¹⁸ Il riferimento è a *L'antichissimo mondo di B.C.* e il legame è ripreso nella recensione sul «Corriere d'Informazione» (10-11 dicembre 1965) da Alberico Sala, a cui Calvino scrive il 15 dicembre complimentandosi, forse con una certa ironia, data l'autointervista circolata all'uscita del libro:

mi fa molto piacere che abbia accostato il mio libro ai *comics* di *B.C.*: è il riferimento più pertinente che si potesse fare; chiamandole *Cosmicomiche* pensavo ai *comics*, e il protagonista comune non vuol essere altro che un pupazetto di comic. Vedendo uscire *B.C.* contemporaneamente al mio libro mi sono domandato se ci sarebbe stato un critico abbastanza agile e spregiudicato per accostarli: ecco che c'è stato ed è Lei. (La: 541)

Neanche il legame con *B.C.* è esplicitato, ma il nesso è la prospettiva, come rilevato anche da Oreste del Buono (1966, p. 29), proprio su «Linus», quando recensisce il volume nel gennaio 1966. Afferma infatti che *Cosmicomiche* “in parte si ispira ai fumetti [...] che Linus offre ai suoi lettori”, e paragona Qfwfq ai cavernicoli di *B.C.* di Johnny Hart in quanto primitivo alla scoperta del mondo, ma anche agli animali speculativi di *Pogo* di Walt Kelly quando si rivela un dinosauro.

Calvino quindi alimenta, attraverso dichiarazioni nelle interviste e in interventi saggiistici o paratestuali, l'idea di legami tematici e strutturali tra i fumetti e le sue opere. Secondo Chiara De Caprio (2023, pp. 17-30), quello strutturale è da ricercare nella possibilità di “ricombinare varianti e costanti delle storie per costruirne di nuove”, e ciò

corrispettivo termine in italiano, *striscia*, da cui l'uso di *strip* al femminile (Lc: 110, S: 476), anche se ciò non avviene mai per *cartoon* (sempre al maschile nonostante *vignetta*). Segnaliamo infine che la forma inglese di *striscia a fumetti*, ovvero *comic-strip*, è al maschile solo nella traduzione di un'intervista del 1966 a «Cahiers du cinéma» (“une vraie critique du ‘comic-strip’ comme une arte autonome [...]” → “una vera critica del *comic-strip* come arte autonoma [...]”; il testo originale in francese è in S: 1536, trad. it. Michele Gandin in G: 148).

¹⁸ Sulla circolazione dell'autointervista, cfr. N: 111.

permetterebbe di leggere un filo rosso che lega le letture infantili raccontate in *Visibilità*, le sue opere tra gli anni Settanta e Ottanta e il progetto mai realizzato del *Motel dei destini incrociati* (L: 1211-1213, RR2: 1379-1380). L'ipotesi trova per certi aspetti conferma in un'altra lettera a Chichita del 2 luglio 1963, in cui, parlando di Marcovaldo, Calvino dichiara che nel 1952, quando pubblicava le novelle per «l'Unità», il suo “modello erano le storielle a cartoons, le *stripes* in cui lo stesso personaggio ritorna in situazioni sempre simili” (Lc: 110).

Per l'analisi del discorso di Calvino *sul* fumetto, il passaggio è particolarmente rilevante dal punto di vista lessicale in quanto sono accostate due espressioni, l'una ibrida (italiano e inglese), *storielle a cartoons*, l'altra inglese, *stripes*, ovvero *striscia*, che sono usate in maniera sostanzialmente sinonimica. Si delinea qui la costruzione di un vocabolario di Calvino, in cui si riscontra la difficoltà di relazionarsi con la polisemia della parola *fumetto* nella lingua italiana. Infatti, per i dizionari,¹⁹ con *fumetto* (in relazione ai *comics*) ci si può riferire al linguaggio, alla nuvoletta (*balloon*) con cui i personaggi parlano, alla forma narrativa (la ‘striscia a fumetti’, *strip*), all'oggetto editoriale (l'albo a fumetti).

Calvino è però per la precisione (Coletti 1987, pp. 69-80; Mengaldo 1991, pp. 227-292; Testa, 1997), e con l'accostamento “storielle a cartoons, le *stripes*” vuole essere esplicativo. La stessa strategia è nell'autointervista del 1965, in cui scrive “*comics* o storielle a vignette”, in cui *cartoons* è quindi tradotto in italiano. Ritroviamo la medesima espressione e il medesimo concetto nel 1966, nelle note dell'edizione Einaudi nella collana «Lecture per la scuola media» di *Marcovaldo* (n. 7), dove Calvino descrive il personaggio come il protagonista di favole moderne che “restano fedeli a una classica struttura narrativa: quella delle storielle a vignette dei giornalini per l'infanzia”. E ancora nel 1970 in un'intervista a «Radiocorriere Tv», sempre su Marcovaldo che, “alla fine di ogni novella (secondo una cadenza ispirata alle storielle a vignette dei giornalini per l'infanzia), va incontro a una sconfitta, a una delusione: ma nulla intacca la sua ostinazione, il suo desiderio di vivere e di amare la vita” (N: 159).

La coerenza non è quindi solo nei riferimenti, come si è visto, ma anche nelle scelte lessicali.²⁰ A questo proposito, ovviamente il termine *storielle* non ha connotazioni spregiative, non indica storie ‘da poco’. Ne è prova quanto scrive nell'articolo del 1963 sul «Corriere della sera», ricco di elogi al lavoro di Jules Feiffer per la profondità psicologica dei suoi personaggi, su cui torneremo, ma anche, come in questo passaggio, per la ricercatezza formale delle sue *storielle*:

Molte delle storielle di Feiffer consistono soprattutto nelle battute (alcune rimaste famose) o meglio nel discorso detto o pensato da un personaggio ripetuto in ogni vignetta con tratti quasi uguali, con una espressione che subisce soltanto leggere variazioni: eppure, direi che la poesia vera è sempre nel disegno, in questa specie di ideogrammi psicologici che sono le facce disegnate da Feiffer. (G: 303)

Storielle va quindi compreso all'interno della riflessione calviniana sulla narrazione, che troverà sistematizzazione nelle *Lezioni americane*, e in questo caso il concetto di riferimento parrebbe la “leggerezza”, quella della “pensosità”, che per Calvino “si associa con la precisione e la determinazione”, e che agisce per sottrazione nella pratica della scrittura (S: 631-655). Le *vignette* che compongono le *storielle* di Marcovaldo alludono

¹⁹ Per una sintetica storia della lemmatizzazione e della definizione di ‘fumetto’ nei dizionari italiani, cfr. Morgana 2011, pp. 207-210; Sebastiani 2023, pp. 7-26.

²⁰ Sull'attenzione alle scelte lessicali, cfr. l'intervista di Maria Corti, in “Autografo”, II, 6, ottobre 1985, pp. 47-53, oggi in S: 2920-2929, in particolare alle pp. 2922-2923.

alla ripetitività di determinati schemi narrativi. L'espressione *storielle a vignetta* (o *a cartoons*), va quindi intesa come indicazione stilistica e formale propria di una forma narrativa, le *strisce*, senza alcun giudizio di valore.

Storielle a vignette o *a cartoons* non è però un tecnicismo del fumetto, ma del dizionario personale di Calvino per definire un certo tipo di narrazione, che peraltro non è esclusivamente del fumetto.²¹ Nel passaggio dell'autointervista in cui appare il sintagma, infatti, se da un lato si chiarisce il motivo per cui Calvino pone in relazione le *Cosmicomiche*, *B.C.* e *Popeye*, e più in generale i fumetti, dall'altro tale legame strutturale non riguarda solo i *comics*, bensì anche il cinema muto:

Forse pensavo semplicemente alle comiche del cinema muto, e soprattutto ai *comics* o storielle a vignette in cui un pupazzetto emblematico si trova di volta in volta in situazioni sempre diverse che pure seguono uno schema comune: cioè penso a degli esempi, forse ineguagliabili, di stilizzazione, di precisione formale. (N: 112-113)

4. Calvino tra le nuvole

Torneremo anche sull'espressione *storielle a vignette*, ora però osserviamo che la dichiarazione dall'autointervista appena citata elogia determinate caratteristiche dei *comics*, ed è affine a un'altra riscontrabile nella lettera a Chichita del 2 luglio 1963 da cui siamo partiti:

il bisogno che provo ogni tanto di praticare la scrittura come un lavoro artigiano (*artcraft*) nello stesso tempo semplicatissimo e di accurata stilizzazione, come appunto i *cartoons* di certe *comics*, ma anche come i sonetti da Petrarca a Shakespeare in cui la carica lirica affiora da un'applicazione di una forma convenzionale, chiusa, artigiana; un lavoro artigiano che mi dà la soddisfazione di vedere subito compiuto il prodotto, purché io mi sottoponga a una certa disciplina [...]. (Lc: 110)

Il passaggio testimonia da un lato la riflessione attuata sul linguaggio, dall'altra la sua considerazione materiale, artigianale,²² concreta e, se possiamo dir così, 'nobile', assimilabile al lavoro letterario di autori come Petrarca e Shakespeare. Una dichiarazione elogiativa, come appunto quella dell'autointervista. Non sempre, però, Calvino ha riconosciuto questa patente di 'nobiltà' al fumetto, anzi, in un paio di occasioni lo ha nominato per connotare negativamente chi lo legge. Si tratta di due casi isolati, e in quanto tali significativi, perché dello stesso anno, 1954, e forse spie di un 'allineamento' di Calvino.

Per ricostruirlo è necessario ripercorrere un periodo di eventi culturali e politici italiani (e internazionali) legati anche al fumetto. Nell'immediato dopoguerra, sul «Politecnico» (1945-1947) di Elio Vittorini, ai *comics* è stato dato ampio spazio (Stancanelli 2008), in maniera insolita per il tempo e anticipando di un paio di decenni i primi segnali di apertura da parte del mondo culturale italiano, databili a partire da *Apocalittici e integrati* di Umberto Eco (1964). La rivista non ospita solo strisce, come quelle di *Popeye* (considerato da G.F., Giansiro Ferrata, "al fianco dei personaggi del racconto di tutti i tempi: e come un personaggio di Dickens, non come un personaggio di

²¹ Con una minima variante nell'espressione, parlerà di *storie a vignette* per i disegni di de Musset e per *Anabasi* di Senofonte (S: 476, 937).

²² Cfr. anche la lettera a Guido Guglielmi, 18 giugno 1968: "(io sul mio piano che resta coscientemente quello del narratore artigiano, del favolista-fumettista)" (L: 1001).

De Amicis”), il marinaio creato da Elzie Crisler Segar (nn. 31-32, luglio-agosto 1946), e di Barnaby di Crockett Johnson (nn. 37, 38, 39 del 1947), ma anche approfondimenti sui *comics* e i suoi derivati. Sul n. 20 del 9 febbraio 1946 appare addirittura un articolo firmato Walt Disney, *La mia officina*, in cui l’autore spiega come nascono i suoi film animati.

Nel novembre di quell’anno, su «l’Unità», Calvino scrive: “il più moderno e il più grande dei favolisti è senza dubbio Walt Disney, in cui non saprei dire dove finisce lo studio della psicologia animale, e dove comincia quello della psicologia umana” (S: 2135-2136).²³ L’affermazione è di fatto in linea con Ferrata e anticipa di una ventina d’anni le parole di Vittorini, Umberto Eco e Oreste del Buono, con cui si apre il n. 1 di «Linus» nel 1965, che paragonano i *Peanuts* di Schulz ai romanzi di Salinger, e anche quelle di Dino Buzzati (1968, pp. 5-8), nell’introduzione a *Vita e dollari di Paperon de’ Paperoni* (Mondadori, 1968), che pone i paperi di Carl Barks all’altezza dei personaggi di Molière, Goldoni, Balzac e Dickens.

Inoltre, accanto al testo di Disney sul «Politecnico» appaiono raffigurati, tra gli altri, Paperino e Topolino, che Calvino conosce bene. Infatti, se in *Visibilità*, parlando del «Corriere dei Piccoli», ricorda che “[a] quel tempo in Italia il sistema dei balloons con le frasi del dialogo non era ancora entrato nell’uso (cominciò negli anni Trenta quando fu importato Mickey Mouse)” (S: 708), grazie a Paperino riuscirà a semplificare (senza banalizzare) un discorso complesso sulla distinzione tra mondo possibile testuale, coerente e coeso, e verosimiglianza. Infatti, in una lettera del 12 gennaio 1972 ad alunni/e della scuola media di Santa Maria a Monte (Pisa), in risposta a delle domande su Marcovaldo, Calvino dice:

Alcuni di voi mi domandano il perché dei cambiamenti di casa di Marcovaldo. I racconti sono stati scritti a distanza di mesi e talora di alcuni anni l’uno dall’altro: non è una narrazione continuata ma una serie di storie che potrebbero stare ognuna per conto suo. Ogni storia è come un meccanismo che deve funzionare: e “funzionare” non vuol dire che voi dobbiate credere a quello che scrivo. (Io diffido degli scrittori che pretendono che crediate a tutto quello che scrivono come una cosa vera.) Quando leggete Paperino, leggete delle storie che “funzionano” perfettamente, eppure non vi passa neanche per l’anticamera del cervello l’idea che ci si possa “credere”. Qualcuno di voi si scandalizzerà: allora volevo solo scrivere delle storie come Paperino? Sì, con la differenza che (come le vostre lettere mi provano), Marcovaldo vi ha fatto *pensare*. Ecco, io non volevo niente di più di questo. (Ln: 744)

Il discorso poggia sulla condivisa conoscenza del personaggio e delle sue storie, ma l’interrogativa diretta (“allora volevo solo scrivere delle storie come Paperino?”) dà voce alla diffusa considerazione negativa del fumetto, come linguaggio inadatto ad affrontare questioni importanti, o come modo di raccontare povero, stereotipato, che ha accompagnato la storia del medium (non solo) in Italia.²⁴

Calvino nel 1954 sembra condividere questa lettura in un intervento su *Senso di Visconti* in «Cinema nuovo», in cui critica gli spettatori alla proiezione, uno “scempio pubblico abituato ai fumetti, su carta o su pellicola”, e le reazioni scandalizzate al film,

²³ Disney è noto a Calvino non solo come nome ma anche come spettatore (per cui cfr. Calvino 1971, pp. XXXVI-XXXVII), e nel suo viaggio negli States andò anche a visitare i suoi studios (cfr. *Diario americano (1959-1960)*, E: 96).

²⁴ Per la storia della ricezione del medium in Italia, cfr. Tosti 2016. Scrivendo a Cesare Segre, il 6 novembre 1980, sul saggio *Se una notte d’inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori* uscito in «Strumenti critici» nell’ottobre 1979, Calvino usa analogamente l’aggettivo *fumettistica* come ‘di scarso valore’, come da accezione attestata in tutti i dizionari: “E stilisticamente la cornice (cioè gli avvenimenti ‘reali’) voleva sempre più diventare piatta, buttata giù, ‘quasi’ fumettistica, accentuando il contrasto tra la materia molto ‘densa’ e dettagliata dei romanzi, della vita ‘scritta’” (L: 1440).

che spiegherebbero “il successo dei nostri fumetti anche presso la borghesia così detta colta” (G: 83-84).

A ben vedere, questa connotazione spregiativa del *fumetto* è in linea con le posizioni di Togliatti e quindi del Pci affermate in quegli anni su «Rinascita». ²⁵ Nilde Iotti (*La questione dei fumetti*, n. 12, dicembre 1951), mentre alla Camera dei Deputati si dibatte sulla moralizzazione della stampa per ragazzi, sostiene da un lato che sia risibile vedere nei fumetti la causa della delinquenza minorile, dall'altro che essi siano però portatori di un tipo di lettura debole, di figure e situazioni stereotipate e violente, vicine a “certe scritture primitive” e legate per origine e cultura alla storia capitalista americana, della cui ideologia sarebbero voce. Per la Iotti, quindi, non serve una commissione che controlli le pubblicazioni, ma “affrontare e risolvere tutta la questione dell'orientamento ideale e pratico della educazione, dello sviluppo intellettuale e morale dei giovani”. ²⁶

Nel dibattito su «Rinascita» (n. 1, gennaio 1952) interviene Gianni Rodari, al tempo direttore del «Pioniere» (1950-1953), settimanale per ragazzi del Pci che pubblica anche fumetti, con una “Lettera al direttore”, dove invita a non generalizzare e a non criticare il “fumetto come genere”. Per Rodari sarebbe legittimo raccontare qualcosa di buono a fumetti, il che offrirebbe uno “strumento, anche secondario”, per aiutare nella lotta per la formazione culturale. La risposta arriva non firmata, ma dello stesso Togliatti, ribadisce il “carattere antieducativo dei fumetti” e parla a nome del Partito, dicendo: “non metteremo in fumetti la storia del nostro partito o della rivoluzione”, cui fa eco Gianfranco Corsini, sempre su «Rinascita» (*Un mondo in decadenza. Cultura a fumetti*, n. 2, febbraio 1952), per il quale l'educazione al successo dei giovani americani è “eminentemente oscurantista e permea tutta quella letteratura a fumetti” con cui sono cresciuti.

Il fumetto è quindi una pedina nella scacchiera argomentativa della guerra fredda e con queste connotazioni trova eco nelle affermazioni di Calvino del 1954, che di fatto seguono la linea del partito, con il quale però solo due anni più tardi, con i fatti di Ungheria, inizierà a rompere definitivamente i rapporti. ²⁷ Nello stesso 1954, peraltro, scrivendo il 6 ottobre a Raul Lunardi, Calvino sembra quasi confermare le parole dell'articolo e l'uso spregiativo del termine *fumetto*, come narrazione ‘da poco’:

Ma è un fatto ormai così scontato, così entrato ormai nel costume anche provinciale, questo culto della nordica libera sessualmente, e il mito del suo incontro col meridionale istintivo, che non può più - credo - diventare materia di poesia, di letteratura colta: può ispirare canzoni popolari, film, fumetti, non creazioni poetiche autonome. (La: 137)

²⁵ La polemica sui fumetti, peraltro, aveva radici anche nelle scelte del «Politecnico» del decennio precedente e nel conflitto tra Vittorini e Togliatti. Ci limitiamo a ricordare la lettera a Vittorini del 12 dicembre 1947 (L: 209), in cui Calvino allude alla “tua Gran Polemica”, con tanto di iniziali maiuscole, per alludere al dibattito inaugurato con l'editoriale di Vittorini *Politica e cultura* nei nn. 31-32 di luglio-agosto 1946, e che aveva visto anche il noto contrasto tra Togliatti e Vittorini, per cui cfr. Misler 1973, pp. 28-30.

²⁶ Calvino tornerà sul dibattito molti anni dopo, in un articolo dedicato al *Cane di Magonza* di Gianni Rodari su «la Repubblica» il 6 novembre 1982, in cui sono raccolti anche gli articoli sul “dibattito sui fumetti in ‘Rinascita’ del 1951: Nilde Iotti che condanna i fumetti senza eccezione; Rodari che in una ‘lettera al Direttore’ difende il mezzo d'espressione distinguendo tra fumetti buoni e cattivi; una postilla di Togliatti che ribadisce la condanna” (S: 1247).

²⁷ Nel 1957, peraltro, sul «Corriere d'Informazione» del 4-5 maggio, il racconto *Luna e Gnac* di Marcovaldo vede lo scambio tra Daniele e Michelino che si rincorrono dicendosi “Alto le mani! Sono Superman!”, in cui il supereroe non è certo preso come emblema di ignoranza o di fenomeno della guerra fredda, ma come gioco infantile comune. La battuta appare identica nell'edizione dei *Racconti* nel 1958, ma Superman diventerà poi nell'edizione finale Nembo Kid, ovvero la denominazione con cui apparve il personaggio in Italia, per cui cfr. RR2: 1134 e le relative *Note e notizie sui testi* alle pp. 1385-1386.

La considerazione spregiativa del fumetto è riscontrabile però solo in queste due occorrenze. Per il resto, essa è positiva sia dal punto di vista della formazione personale, sia sul piano estetico. Centrale in questa direzione è l'articolo del 1963 relativo a Jules Feiffer. Qui ritroviamo le parole di Rodari, di G.F. del «Politecnico», nonché quasi le medesime usate dallo stesso Calvino per Disney:

Negli Stati Uniti le vignette di Jules Feiffer che rappresentano il modo in cui l'executive d'una azienda parla al dipendente che aspetta un aumento, o il giovane e la ragazza timidi s'incontrano a un party, possono assumere un'esemplarità universale, rappresentare un approccio alle verità ultime del proprio essere. (G: 302)

Siamo a soli due anni dalla conversazione di Eco, del Buono e Vittorini²⁸ e dall'inizio dell'avventura di «Linus», su cui Calvino leggerà fumetti come *Barbarella* di Jean-Claude Forest (nn. 31-36, tra il 1967 e il 1968), forse visto anche sul supplemento *Speciale Barbarella* del 1970, ovvero un anno prima del saggio in due parti dedicato a Charles Fourier, in cui definisce *Fakma e il Turbine di Cnido* “un'avventura fanta-erotica in un Oriente di maniera che potremmo benissimo veder illustrata dai cartoons di Barbarella” (S: 278).²⁹ Sempre nel 1970, inoltre, scriverà il 2 novembre a Gianni Celati sul progetto per la rivista «Alì Babà», con una presa di posizione netta a favore del fumetto rispetto ad altre forme di narrazione per immagini, come il fotoromanzo.³⁰

Se la considerazione è quindi positiva, risulta però evidente anche una conoscenza non superficiale. Eppure, solo tre anni dopo, scrivendo a Faeti da Parigi, nella già citata lettera dell'8 gennaio 1973, nel commentare *Guardare le figure* dice: “[d]ove si entra nella zona dei fumettisti meno mi intendo” (L: 1189). L'affermazione pare incoerente con quanto si è visto finora; può forse essere letta come una sorta di *captatio benevolentiae*, se si pensa alla lettera del 20 agosto successivo, in cui ringrazia lo studioso di letteratura per l'infanzia per l'invio di fumetti e gli chiede aiuto per il progetto del *Motel dei destini incrociati*. Si tratta comunque senz'altro di un'affettazione di modestia, considerata anche la non superficiale conoscenza della storia del fumetto che dimostrerà Calvino pure nel saggio *Scrittori che disegnano. E de Musset creò il fumetto*, uscito su «la Repubblica» il 9 febbraio 1984, poi in *Collezione di sabbia* (S: 473-478).

Qui, recensendo la mostra *Disegni di scrittori francesi del XIX secolo* alla Maison de Balzac, dove sono esposte testimonianze di grandi scrittori che si sono lasciati andare al disegno, facendo caricature, scarabocchi e bozzetti a margine dei loro testi scritti o veri e propri quadretti, si rende conto che nell'Ottocento diversi autori si trovano di fronte a un bivio: “continuare a evocare i propri fantasmi attraverso l'uniforme stillicidio alfabetico oppure inseguirli nell'immediatezza visiva d'un rapido schizzo?” Se Gimmelli (2023, p. 351) ipotizza in questa recensione una sorta di rammarico in Calvino per la scelta della letteratura, è per noi interessante notare che lo scrittore, parlando di Mallarmé, riconosca che “metteva nelle sue figurine qualcosa del gran divertimento che animava il suo ineguagliabile dono verbale. Un biglietto per fissare un appuntamento al ‘pavone’ che doveva arrivare col treno diventa un prezioso ‘fumetto’ mallarmeiano, gioiosamente scarabocchiato” (S: 478).

²⁸ La conversazione è stata senz'altro letta da Calvino, che scrivendo a Gianni Sofri, il 16 marzo 1969, sulle bozze dell'Antologia per le scuole medie edita da Zanichelli, per la sezione dedicata ai fumetti critica l'inadeguatezza del testo proposto per degli studenti: “per esempio la notizia di un dibattito tra Vittorini, Eco, del Buono, nomi ai ragazzi non dicono assolutamente nulla” (L: 1041).

²⁹ Il concetto è ribadito in S: 300.

³⁰ L: 1092: «io sono per i comics, sono per i feuilleton (per quelli buoni) ma per le stesse ragioni sono contro i fotoromanzi che sono delle vaccate immonde, statici, tecnicamente tutto il contrario di quel che intendo per *romanzesco*».

La parola *fumetto* è posta tra virgolette, come a sottolineare che non è usato il termine nel senso proprio, o che il disegno non è considerabile davvero un fumetto. Così come per de Musset parla di “precursore delle ‘comic stripes’”, che “componeva per divertimento suo e di amici e familiari delle storie a vignette con personaggi noti caricaturati”, “fumetti ante-lettera [che] sono d’una sorprendente modernità per concezione narrativa ed eleganza grafica, tra Töpffer e Edward Lear, fino a raggiungere un’agilità di stilizzazione quasi novecentesca, alla Sergio Tofano” (S: 476). Calvino mostra così di sapersi muovere nella storia, anche stilistica, del linguaggio, tanto da contestualizzare de Musset a partire da Töpffer e Lear, considerati tra i padri del (proto)fumetto (Tosti 2016).³¹ Le riflessioni su Mallarmé e su de Musset, inoltre, implicano un significato specifico del termine *fumetto*, che però non è esplicitato.

In effetti, se è evidente l’apprezzamento e la conoscenza dei fumetti da parte di Calvino, pare meno chiara la sua definizione di fumetto. L’espressione già vista, *storielle a vignette*, dovrebbe implicare il concetto di linguaggio sequenziale,³² ma Calvino sembra focalizzare l’elemento determinante del sintagma: *vignette*, da combinare più che da leggere e guardare in sequenza con altri *cartoons*. Ciò comporta un’idea di fumetto alquanto eterodossa.

5. Il vocabolario rivelatorio dei fumetti

Per cercare di delineare adeguatamente l’idea di fumetto di Calvino è funzionale lavorare sul racconto *L’origine degli uccelli* (RR2: 236-247),³³ che offre una particolare attenzione al fumetto a livello sia macroscopico, narrativo, che microscopico, nel lessico. Al testo, come è noto, Calvino lavora fin dal 1964, ma lo termina solo tre anni dopo, tra il 23 e il 27 gennaio 1967, per pubblicarlo prima in rivista, a luglio su «Linus», illustrato da Emilio Tadini, e poi in *Ti con zero*, finito di stampare il 28 ottobre 1967. Siamo nell’area delle *Cosmicomiche*, la cui relazione con Popeye e con il fumetto è stata già affrontata. *L’origine degli uccelli* fa un passo avanti, con un metatesto per un fumetto da farsi. La storia, infatti, narra dell’apparizione dei volatili, di Qfwfq che li insegue e finisce per sposarne la regina in una terra remota, in cui è avvenuto un diverso percorso evolutivo. Il racconto alterna però la narrazione in prosa a un metatesto in cui Calvino spiega come la storia potrebbe essere narrata a fumetti. Nel farlo, oltre a dimostrare una notevole competenza nelle potenzialità grafiche e narrative del disegno, riprende anche un vocabolario specifico, riconducibile al campo lessicale del fumetto: *didascalia*, *fumetto*, *fumetto del pensiero*, *nuvoletta*, *striscia*, *quadrato*, *quadretto*,³⁴ *vignetta*.³⁵

Contrariamente a quanto avviene negli altri suoi scritti, precedenti e successivi, Calvino opta qui per un lessico specialistico in lingua italiana. Non usa infatti parole come

³¹ In *Prima dell’alfabeto* (1982), ancora con attenzione storica, Calvino riscontra analogie tra i bassorilievi e le pitture tombali egiziane e i fumetti (S: 447-454).

³² Riprendendo Scott McCloud, sulla scorta di Will Eisner, il fumetto è definibile come “immagini e altre figure giustapposte in una sequenza intenzionale, con lo scopo di comunicare informazioni e/o ottenere una reazione estetica nel lettore” (McCloud 2018, p. 17).

³³ Per una riproduzione della pubblicazione su «Linus», cfr. Barenghi 2023, p. 140. Per un’analisi del testo in relazione alle immagini indotte nel lettore, cfr. Ricci 2001, pp. 86-106. Sulle immagini nelle *Cosmicomiche*, cfr. Pagano 2020.

³⁴ Va notato che solo in questo racconto tra gli scritti di Calvino *quadretto* risulta usato per ‘vignetta’, come anche *quadrato* (che ha qui due occorrenze, e una volta è usato come forma per individuare la didascalia, l’altra per ‘vignetta’), secondo una consuetudine da tempo in disuso.

³⁵ Rientrano nel medesimo campo anche, per estensione, relativamente all’immagine disegnata, *figurina* e *figura*.

balloon, né *comics* o *cartoon*, come in *Visibilità*. Si noti inoltre *striscia* e non *strip*. La traduzione, però, risente della polisemia già citata nel caso di *fumetto*, con cui Calvino si riferisce al linguaggio³⁶ ma anche al *balloon*, e di un tipo specifico: il *fumetto di pensiero*, che pochi anni prima, nel 1963, aveva descritto nell'articolo su Feiffer: "Le coppiette di Feiffer, accomiatandosi sulla soglia, dicono poche frasi convenzionali, ma pensano moltissimo (il 'fumetto' dei pensieri si riconosce perché circondato da una linea tratteggiata)" (G: 302).

In *L'origine degli uccelli* la parola polirematica occorre due volte, come soluzione adottabile per rappresentare la situazione nell'ipotetica narrazione a fumetti. Viene indicata tra parentesi, perché è principalmente negli incisi parentetici che sono introdotti il piano metatestuale e la traduzione a fumetti: "(Fumetto del pensiero di Qfwfq: *No, ricordo ancora, sto per dimenticare tutto, ma mi sforzo di ricordare!*)"; "(Fumetto del pensiero di Qfwfq: *Dimentico... È bello dimenticare... No, voglio ricordarmi... Voglio dimenticare e ricordare nello stesso tempo... Ancora un secondo e sento che avrò dimenticato... Aspetta... Oh! Un lampo contrassegnato dalla scritta 'Flash!' oppure 'Eureka!' a lettere maiuscole.*)".

I due esempi sono rilevanti anche da un punto di vista grafico: le battute sono in corsivo nel testo originale, accanto all'indicazione dello spazio loro assegnato, come in una sceneggiatura; inoltre le due onomatopee sono inserite all'interno dell'ipotetico disegno, anzi la seconda diventa essa stessa disegno, perché la dimensione e la forma delle lettere è una sonorizzazione grafica. Non possiamo soffermarci sulle onomatopee di questo racconto (e in Calvino in generale), ci limitiamo però a elencarle, in quanto sono poche: oltre alle due appena citate, si incontrano in tre occasioni le imitazioni del verso degli uccelli, "Koaxpf... Koaxpf... Koaaacch...", del suono con cui il personaggio precipiterebbe nel fumetto, indicato sempre tra parentesi ("('Slaff!')"), e del boato tra i continenti alla deriva "(Un 'bang!' scritto a lettere cubitali)", in cui ritroviamo l'elaborazione grafica intensificatrice del suono.

Per il generico *balloon*, invece, Calvino usa *nuvoletta*,³⁷ termine che in quello stesso periodo appare metaforicamente anche per criticare l'atteggiamento di certi colleghi scrittori in *L'italiano, una lingua tra le altre lingue* (1965), poi in *Una pietra sopra*:

Però bisogna sempre essere coscienti dei limiti del linguaggio che andiamo adoperando: calcolare la parte che è traducibile del nostro discorso, e la parte che non lo è, e perché non lo è. Se riusciamo a leggerci mentre scriviamo, (ci sono tanti, anche tra gli scrittori, che non sono capaci di leggersi, né mentre scrivono né dopo; vedono sul foglio una nuvoletta coi loro pensieri dentro, non le parole scritte), se riusciamo a sdoppiarci e a moltiplicarci in lettori diversi e abituati a usare altri «codici», potremo anche fare discorsi difficilmente traducibili ma sapendo di farli. E allora forse la complessità linguistica come limitazione si potrà trasformare in complessità linguistica come ricchezza, come capitale tesaurizzabile dalla lingua. (S: 150)³⁸

³⁶ A margine, segnaliamo che negli scritti di Calvino si incontrano anche i derivati *fumettologia*, *fumettatori* e *fumettisti* (L: 905, 1093, 1189).

³⁷ Si segnala anche un uso ambiguo di "nuvoletta" nel racconto di Marcovaldo *Il bosco sull'autostrada* (1953), in cui la nuvoletta del freddo comunica come il *balloon*: "A casa di Marcovaldo quella sera erano finiti gli ultimi stecchi, e la famiglia, tutta incappottata, guardava nella stufa impallidire le braci, e dalle loro bocche le nuvolette salire a ogni respiro. Non dicevano più niente; le nuvolette parlavano per loro: la moglie le cacciava lunghe lunghe come sospiri, i figlioli le soffiavano assorti come bolle di sapone, e Marcovaldo le sbuffava verso l'alto a scatti come lampi di genio che subito svaniscono" (RR1: 1101).

³⁸ In questo caso, inoltre, si riscontra il procedimento analogico della scrittura saggistica calviniana, per cui cfr. Bozzola, De Caprio 2021, pp. 166-171.

È significativo che, per dare immagine a un discorso inerente di fatto quanto sarà poi sviluppato nelle lezioni *Leggerezza ed Esattezza*, usi una figura e un termine proprio del vocabolario fumettistico, giocando sull'orizzonte d'attesa del lettore per un *balloon* e metaforizzando il linguaggio verbale e iconico per esprimere il contrasto tra chiarezza e oscurità.³⁹ Le riflessioni sulla lingua e sull'*elocutio* sfruttano così quanto può offrire la grammatica del fumetto come immagini esemplificative, come argomenti. Gli elementi che la costituiscono non sono però dati tutti per scontati in *L'origine degli uccelli*. La *didascalia*, ad esempio, è descritta nella sua prima occorrenza: “(Immaginatevi dunque un quadratino di quelli tutti scritti, che servono per informare sinteticamente sui precedenti dell'azione)”; mentre nel secondo caso è usata come indicazione dello spazio della battuta, come già visto per *fumetto del pensiero*, e tra parentesi: “(Didascalia: *Durante l'assenza di Qfwfq, molti cambiamenti erano avvenuti*)”.

Analogamente, nel racconto sono indicati i significati dei segni interpuntivi e degli ideogrammi che apparirebbero nelle ipotetiche vignette: “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 [...] ma pure pieni di sbigottimento, perché l'esistenza degli uccelli mandava all'aria il modo di ragionare in cui eravamo cresciuti”; “(La linea a spirale che s'innalza dalla mia testa rappresenta la vertigine)”; “[l]o sgomento mi gelava le ossa (nel disegno, gocce di sudore freddo che sprizzano dalla mia figura)”; “a un certo punto l'orrore facesse posto a una sensazione non sgradevole (rappresentata nel disegno da raggi luminosi che attraversano lo sfondo nero): la bellezza che esisteva anche là in mezzo, a saperla riconoscere”.

L'insistenza sulla raffigurazione (evidenziata dalla ricorrenza dei verbi *raffigurare* o *disegnare*) e gli inviti a immaginare la scena sono continui, perché il metatesto coinvolge il lettore, al quale sono dati di fatto dei consigli di traduzione a fumetti. Anche sotto questo profilo, Calvino dimostra di conoscere il codice e le regole della narrazione a fumetti: quando ad esempio Qfwfq si mette a inseguire il primo uccello, si legge: “[a]ttraversai contrade sconosciute. Più volte mi credetti perso (nel fumetto, basta rappresentarlo una volta)”, dove la parentesi metatestuale evidenzia la capacità sintetica dell'iterazione nel fumetto.

Le osservazioni sono anche stilistiche in relazione alla raffigurazione, con scelte di tipo espressivo: “(Per rendere l'idea bisognerebbe che questa striscia di vignette fosse disegnata in negativo: con figure non dissimili dalle altre ma in bianco su nero; oppure capovolte, – ammettendo che si possa decidere, in una qualsiasi di queste figure, qual è l'alto e qual è il basso)”; “Lo sgomento mi gelava le ossa (nel disegno, gocce di sudore freddo che sprizzano dalla mia figura) a vedere quelle immagini sempre in qualche modo familiari e sempre in qualche modo stravolte nelle proporzioni o nelle combinazioni (la mia figura piccolissima in bianco, sovrapposta a ombre nere che prendono tutta la vignetta)”; “Ero ormai perduto nel cuore del continente ignoto. (La figurina che mi rappresenta è diventata minuscola)”; “Erano tanti da formare intorno a me come una cupola, alzando e abbassando le ali tutti insieme (vignetta gremita d'uccelli; la mia sagoma s'intravede appena)”.

Le indicazioni possono inoltre proporre inquadrature: “(Sono rappresentato io solo, di profilo; quello che vedo resta fuori della vignetta.)”; “(nel fumetto continua ad essere situata in modo che ad averla di fronte sia solo io, mai il lettore)”. In alcuni casi è

³⁹ L'immagine del fumetto di pensiero tornerà anche in *Palomar in città*: “Finalmente una forma emerge dal confuso battere d'ali, avanza, s'addensa: è una forma circolare, come una sfera, una bolla, il fumetto di qualcuno che sta pensando a un cielo pieno d'uccelli, una valanga d'ali che rotola nell'aria e coinvolge tutti gli uccelli che volano intorno” (RR2: 927).

addirittura indicato lo sguardo del lettore modello sulle vignette: “(Non vi eravate accorti che le avesse, nelle vignette precedenti: due ali vaste come vele)”. In altri, l’immagine è ipotizzata come soluzione per l’indicibile: “(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)”; “(un occhio, si potrebbe disegnare, un occhio dalle lunghe ciglia raggiate che si trasformano in un vortice)”; “(o una bocca, lo schiudersi di due labbra finemente disegnate, alte quanto me, e io che volo aspirato verso la lingua che affiora dal buio)”. In altri casi ancora si hanno traduzioni figurative di affermazioni generiche: “Or fece un segno. Tutti gli uccelli si fermarono. (Nel disegno si vede una sottile mano inanellata che si leva da un trofeo di penne)”; “Or mi era sopra, cercava di soffocarmi (nel disegno: un seno che mi schiaccia)”. In alcuni di questi esempi, infine, è possibile vedere una particolare attenzione alla stilizzazione, evidente (e canonica) nel caso dello stormo di uccelli: “Poi, un triangolo di triangolini neri nel cielo: è uno stormo di uccelli che ci inseguono”; “Or vola in mezzo ai rapaci (un triangolino bianco inscritto in un altro triangolo pieno di triangolini neri)”.

Risulta dunque evidente quanto, in questo racconto, sia importante per Calvino affrontare il linguaggio del fumetto in tutti i suoi aspetti. La scelta dell’italiano per il vocabolario tecnico e la presenza di momenti metalinguistici per esplicitarlo rivelano l’interesse a coinvolgere il lettore anche sul piano della conoscenza degli elementi grammaticali del medium. Le indicazioni e l’insistenza sulla raffigurazione da farsi sono inoltre un significativo esempio dell’uso dell’immagine come forma narrativa. Se però in queste soluzioni Calvino evidenzia competenze relative all’espressività dell’elemento iconico, quando affronta anche quello verbale, la voce dei personaggi e quella narrante, e l’interazione tra immagine e parola, emergono questioni problematiche per riconoscere effettivamente un fumetto nelle indicazioni metatestuali.

Si veda il seguente passaggio:

Intorno, uccelli: sbattere di becchi, ali che starnazzano, artigli protesi, e il grido: «Koaxpf... Koaxpf... Koaaacch...»

– Chi sei? – domandai.

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! –, affermazione ugualmente superflua, subito incalzata da un’altra nuvoletta contenente la domanda: – Sei prigioniera? – a cui non attendo risposta e in una quarta nuvoletta che si fa strada sopra le altre, soggiungo: – Ti salverò. Stanotte fuggiremo insieme.

La striscia che segue è interamente dedicata ai preparativi di fuga, al sonno degli uccelli e dei mostri, in una notte rischiarata da un ignoto firmamento. Un quadratino buio, e la mia voce: – Mi segui? – La voce di Or rispose: – Sì.

Qui potete immaginarvi una serie di strisce avventurose: *Qfwfq e Or in fuga attraversano il Continente degli Uccelli*. Allarmi, inseguimenti, pericoli: lascio fare a voi. Per raccontare dovrei in qualche modo descrivere com’era Or: e non posso farlo. Immaginate una figura in qualche modo sovrastante la mia, ma che in qualche modo io nascondo e proteggo.

Il metatesto suggerisce due strisce più una successiva serie: nella prima si svolge l’incontro tra *Qfwfq* e *Or*, nella seconda i due organizzano la fuga, nella serie da immaginare scappano. A dire il vero, vengono nominate esplicitamente delle strisce per la seconda e per la serie. Per la prima, sono costruite successioni solo sulle battute: la domanda, resa inutile dalla didascalia, la *sovrapposizione* di una seconda affermazione, *incalzata* dalla terza cui *Qfwfq* *soggiunge* una quarta. Non si tratta di una sequenza di immagini, ma di una successione di voci. La seconda striscia è invece intuibile nella successione dei preparativi, della descrizione degli animali dormienti e del dialogo, ma è

focalizzata solo la vignetta (*quadrato*) durante una scena notturna, in cui sono solo le voci (quindi con esse i *balloon* che contengono le battute) che prendono la scena nel buio.

In effetti, ciò che manca in queste descrizioni pare essere l'idea di sequenza, ovvero l'elemento essenziale della narrazione a fumetti. Quanto descritto per queste strisce sono prevalentemente accostamenti, giustapposizioni, appunto successioni. Potenziali sequenze vere e proprie sono individuabili solo in tre occasioni. La prima è all'apparizione degli uccelli:

Nella striscia di fumetti che segue, si vede il più sapiente di tutti noi, il vecchio U(h), che si stacca dal gruppo degli altri, dice: – Non guardatelo! È un errore! – e allarga le mani come volesse tappare gli occhi dei presenti. – Adesso lo cancello! – dice, o pensa, e 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.

La seconda quando si racconta come Qfwfq ritorna nel Continente degli Uccelli:

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 entrambi i casi alle vignette corrispondono le singole frasi separate dal punto fisso, e insieme costruiscono una narrazione. Ogni frase è una situazione che il lettore attiva in relazione alle altre grazie allo spazio bianco interposto tra le due vignette/frasi: i disegni sono infatti figure che identificano immagini precise (la vignetta vuota, il personaggio che appare, il personaggio che incolla, il personaggio che sta seduto, l'uccello che arriva, l'uccello che cade nella trappola, il personaggio trascinato dall'uccello) e nella lettura sequenziale diventano una narrazione, quella esposta da Calvino.

Infine, la sequenza forse più rilevante dal punto di vista del senso del racconto, di sintesi tra fumetto e prosa, è nella scena in cui avviene la distruzione dell'ipotetico fumetto, ovvero dell'illusoria (o solo epifanica) coincidenza del mondo scritto al mondo non scritto⁴⁰ nel testo sincretico di immagini e parole. Quando infatti gli uccelli raggiungono Qfwfq e Or in fuga, li aggrediscono, ma la descrizione, tra parentesi, porta la scena nella dimensione del fumetto:

(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.)

⁴⁰ “Troppo tardi m'accorsi come i rostri degli uccelli erano intenti a separare i due mondi che la mia rivelazione aveva ricongiunto”. Si fa riferimento al concetto espresso da Italo Calvino nella conferenza alla New York University nel 1983, *Mondo scritto e mondo non scritto*, oggi in S: 1865-1875.

Le pagine sono la raffigurazione dell'illusione, fatta a pezzi, e in questa parentesi sono riscontrabili cinque vignette in sequenza, distinte dalle frasi, che mettono in scena con una sintassi semplice e lineare cinque eventi in successione ma anche in relazione esplicita, complementari tra loro.

6. Conclusioni

Fatti salvi gli ultimi tre passaggi, in verità, le indicazioni metatestuali del racconto sono relative a singole vignette più che a strisce. E, per essere precisi, Calvino ne parla come illustrazioni più che come vignette. Ritroviamo tale ambiguità proprio nell'uso del termine *vignetta*, la cui concezione va forse ricercata nella passione per le vignette umoristiche, che sono un mondo compiuto, che rimanda a un discorso condiviso, ma sono già una *storiella* in sé. Nel racconto *Gli avanguardisti a Mentone* (1953) ciò è evidente, con *vignetta* intende 'illustrazione': "Era il monumento al plebiscito del 1860: la bambina era Mentone e la signora era la Francia. Così il nostro scetticismo trionfava su facili bersagli: le aquile romane sulle nostre divise, e lì quella vignetta da libro di lettura; tutto il mondo era idiota e noi due soli spiritosi" (RR1: 508).

Questa vignetta, come quelle prevalentemente ipotizzate nell'*Origine degli uccelli*, sono indicative di come Calvino concepisce il fumetto nel racconto, e in fondo anche, complessivamente, nel discorso *sul* fumetto che abbiamo provato a ricostruire in questo intervento. Lo scrittore parla del linguaggio e lo 'riusa', di fatto snaturandolo. Siamo in un territorio sperimentale, di tradimento e rielaborazione. Ad esempio, la scena dell'incontro tra Qfwfq e Or ricorda, più che un fumetto, i cartoni animati dei "fumetti in tv" che nel decennio successivo, dal 14 settembre 1972, sarebbero apparsi sulla Rai con *Gulp!* e *SuperGulp!*, programmi ideati da Guido De Maria e Giancarlo Governi. In diversi di essi, come *Nick Carter* di Bonvi e De Maria, apparivano i *balloon* che venivano letti da attori, e l'effetto della descrizione di Calvino sembra questo. D'altronde i cartoni animati sono la forma narrativa di cui nel 1966 parlava a «Cahiers du cinéma» nei seguenti termini:

Se un'influenza del cinema su alcune mie opere c'è stata, è stata quella dei cartoni animati. La visione grafica mi è sempre stata più vicina di quella fotografica; e penso che l'arte di animare delle figurine su un fondo immobile non sia poi tanto lontana dal raccontare una storia con parole allineate su un foglio bianco. (G: 148)

Nel passaggio dell'incontro tra Qfwfq e Or non ci sono le *figurine* ma le voci che, con l'immagine dei loro *balloon*, si succedono nella vignetta, sul "fondo immobile". La dichiarazione, inoltre, cita anche un altro linguaggio, la fotografia, che ritroviamo nel racconto nell'ultima frase, nonché ultima indicazione metatestuale: "(L'ultima striscia del fumetto è tutta di fotografie: un uccello, lo stesso uccello in primo piano, la testa dell'uccello ingrandita, un particolare della testa, l'occhio...)". Un ingrandimento in successione. Nel racconto che introduce un fumetto ipotetico entra così la fotografia, si tratta di un'ibridazione crescente di linguaggi.⁴¹

L'intervista del 1966, però, offre altri elementi per comprendere cosa sia il fumetto per Calvino, perché questi vi dichiara:

⁴¹ In questo, peraltro, anticipando una soluzione diffusa nel fumetto contemporaneo, per cui cfr. ad esempio i fumetti di Emmanuel Guibert: *Le photographe*, con Didier Lefèvre, Frédéric Lemerrier (Dupuis 2008); *Des nouvelles d'Alain*, con Alain Keler, Frédéric Lemerrier (Editions des Arènes, 2011).

Mi ha influenzato un'altra modalità visiva e grafica di raccontare: il fumetto. [...] Il *comic-strip*, che è l'oggetto principale del mio interesse, ha portato al nostro secolo un modo di raccontare del tutto nuovo, con l'impiego combinato dell'immagine ideografica e della scrittura (o, per meglio dire, dell'invenzione grafica legata al linguaggio parlato e all'onomatopea).

Centrale in questo passaggio è proprio una definizione di fumetto: "l'impiego combinato dell'immagine ideografica e della scrittura". Parla di *comic-strip*, di *striscia a fumetti*, ma non pare il linguaggio sequenziale ciò che interessa a Calvino, bensì la dimensione combinatoria di elementi iconici e verbali all'interno dell'immagine. Ed è ciò che mette in scena nelle vignette (o meglio illustrazioni) di *L'origine degli uccelli*, privilegiando peraltro i primi e spesso non usando i secondi. Di fatto, Calvino pensa a singole unità narrative, non sequenze come insieme di momenti visivi, spazio-temporali, che creano un evento in divenire nella loro unione attuata dalla lettura (benché già insita nella correlazione propria appunto della sequenza fumettistica, almeno nella sua funzione tradizionale⁴²). Se infatti la vignetta può anche essere unità narrativa, ciò non esaurisce le sue caratteristiche, anzi ne determina la chiusura che è il contrario dell'apertura sequenziale.⁴³ E in questo può essere letto un problema rilevante per il *Motel dei destini incrociati* (Bucciantini 2023, p. 24), che di fatto non sarebbe stato una costruzione narrativa con i fumetti, perché non ne avrebbe sfruttato la sequenzialità. Anzi, l'avrebbe negata. Avrebbe ridotto delle vignette, peraltro non consecutive, a una successione di altrettante unità narrative, sul modello della combinazione di tarocchi, come per la *Taverna* e poi il *Castello dei destini incrociati*.

Scrivendo a Faeti nel 1973, in effetti, Calvino parla di fumetti, ma in realtà intende immagini da combinare, e soprattutto in maniera arbitraria. Sono per lui illustrazioni:

Dunque la mia idea era di fare un corrispettivo - con figure moderne - della macchina narrativa combinatorio-arbitraria che avevo messo su coi tarocchi. Quindi mi ci voleva un repertorio figurativo popolare contemporaneo e ho pensato ai fumetti. Forse la cosa è troppo difficile per riuscire e non so se - a parte l'idea - saprei andare più in là nella realizzazione. (L: 1211)

In questa sovrapposizione impossibile tra sequenza e combinazione arbitraria, a ben vedere, è forse la radice del fallimento del progetto del *Motel*. Difficile trovare immagini da usare come illustrazioni senza negarle come vignette (sequenziali). Ogni vignetta, per poter raccontare la vicenda di ciascuno dei superstiti del *Motel*, dovrebbe essere astratta a tal punto da negare di fatto i personaggi in essa disegnati, cancellando o ignorando le loro fisionomie per privilegiare eventualmente le espressioni e/o le situazioni; in sintesi richiederebbe un intervento di riscrittura radicale, una sorta di stilizzazione tale da rendere tali personaggi mere figure concettuali. Il *Motel*, quindi, avrebbe raccontato negando, e non lavorando attraverso, le immagini dei fumetti trovati dai superstiti. Potrebbe quindi essere stata la natura del linguaggio sequenziale, non considerata da Calvino, a complicare la realizzazione del progetto. Il modello presentato a Faeti prescinde dalle immagini, e dalla relazione che le vignette hanno con quelle che le precedono e le seguono. È uno schema combinatorio, una struttura narrativa indipendente dalle caratteristiche del

⁴² Siamo consapevoli che esistano diversi tipi di relazione tra le vignette, compreso il *non sequitur*, ma si tratta comunque di relazioni insite nella composizione del fumetto (cfr. McCloud 2018, p. 80). Siamo inoltre altrettanto consapevoli delle sperimentazioni sul modello oulipista esistenti nel fumetto, l'OuBaPo (Ouvroir de Bande dessinée Potentielle, per cui cfr. i volumi editi da L'Association: www.lassociation.fr/catalogue/collections/oubapo), in cui forse oggi Calvino si riconoscerebbe.

⁴³ Nella vasta bibliografia sul linguaggio del fumetto ci limitiamo a rimandare a Groensteen 1999 e 2011.

linguaggio, come d'altronde Calvino ha più volte considerato il fumetto in relazione alle sue scritture.

Siamo però nel territorio delle congetture, perché il progetto si è arenato e non sappiamo con cosa avrebbe potuto lavorare Calvino. In fondo la medesima ambiguità nell'interpretazione del fumetto è presente anche nell'autointervista del 1965, nella sovrapposizione tra cinema muto e fumetto, due linguaggi assai diversi, se non per la struttura narrativa "comica" a cui era interessato Calvino.

Lo scrittore, in altre parole, intrattiene con il fumetto un rapporto intenso come lettore, e come tale resterebbe legato a un fumetto tradizionale, stando alle citazioni individuate e alla geografia che lui stesso propone. Come autore letterario in dialogo col fumetto, invece, da un lato considera il linguaggio come struttura funzionale a una narrazione ripetitiva, nella forma delle strisce intese come episodi, dall'altro si muove verso una direzione più sperimentale e, forse inconsapevolmente, supera il fumetto tradizionale e privilegia l'idea combinatoria di immagini a quella di sequenza.⁴⁴

Calvino progetta quindi a partire da un fumetto privato della sequenzialità, lo riduce a successioni di immagini. *L'origine degli uccelli* è forse il testo che più di ogni altro evidenzia la questione, proprio perché si confronta direttamente con il fumetto, ed emerge l'ambiguità della concezione calviniana. In particolare, nel racconto è presente una distinzione che riassume la questione: "Raccontare con i fumetti mi piace molto, però avrei bisogno d'alternare alle vignette d'azione delle vignette ideologiche". Le une indicherebbero il movimento, le altre una situazione, e sono due definizioni molto intuitive, che non ci risultano riprese dai (pochi) studi analitici del tempo. Alternarle vuol dire porle in dialogo per un montaggio combinatorio, considerandole illustrazioni. E in questo si apre una visione sperimentale che recupera il "gioco" infantile raccontato in *Visibilità*, ma che al tempo stesso tradisce il fumetto come arte sequenziale. In fondo, come scriverà nel 1990 Faeti (2008, pp. 10-11), il fumetto "è una specie di zona di libero scambio, un grande crocevia in cui si determinano incroci imprevedibili, un'area sperimentale in cui, ormai da un quarto di secolo, si danno convegno i portatori di istanze di rinnovamento altrimenti inesprimibili, un sistema di raccordi e collegamenti in cui, spesso nella distratta noncuranza dei cultori di molte discipline, si ritrovano contenuti e modalità comunicative che tendono a transitare, da una incerta separatezza a una coerente ricomposizione unitaria". E forse in questa definizione così narrativa e ariosa, paradossalmente, il Calvino amante dell'esattezza ma anche della molteplicità si sarebbe ritrovato.

Bionota: Alberto Sebastiani è ricercatore all'Università IULM, ha una formazione linguistica, filologica e letteraria, si occupa di letteratura italiana contemporanea (in particolare di genere), di lingua e stile del fumetto (specialmente in adattamenti e riscritture di testi letterari) e di interazione tra letteratura e altri linguaggi. Tra gli autori studiati figurano D'Arzo, Buzzati, Calvino, Pasolini, Evangelisti. Tra i suoi libri, *Nicolas Eymerich. Il lettore e l'immaginario in Valerio Evangelisti* (Odoya 2018), *Padre nostro. Riscritture civili di una preghiera tra musica e letteratura* (EDB 2020); di D'Arzo ha curato *Opere* (Mup 2003, con E. Orlandini e S. Costanzi), *Lettere* (Mup 2004), *Gec dell'Avventura* (Einaudi 2020), *Le tribolazioni del Povero Bobby* (Officina libraria 2023) e *Casa d'altri e altri universi* (BUR 2023); di Evangelisti *Le strade di Alphaville. Conflitto, immaginario e stili nella paraletteratura* (Odoya 2022) e i tre volumi che raccolgono il «Ciclo di Eymerich» (Mondadori 2019).

Recapito autore: alberto.sebastiani@iulm.it

⁴⁴ Il termine *sequenza*, peraltro, ci risulta Calvino lo usi in ambito cinematografico, come ad esempio proprio in *Visibilità* (S: 699), o nella descrizione della "striscia narrativa" della colonna di Traiano (S: 502, 503), nel saggio *La Colonna Traiana raccontata*, in cui mai fa riferimento ai fumetti.

Riferimenti bibliografici

- Asor Rosa A. 1997, *Genus Italicum. Saggi sulla identità letteraria italiana nel corso del tempo*, Einaudi, Torino.
- Asor Rosa A. 1996, *Letteratura italiana. Il Novecento. 2. La ricerca letteraria*, Einaudi, Torino.
- Asor Rosa A. 2001, *Stile Calvino. Cinque studi*, Einaudi, Torino.
- Barberis L. 2017, *Fumetto: la lezione di Italo Calvino*, in “Lo spazio bianco”, 20 gennaio, <https://www.lospaziobianco.it/comeunromanzo/calvino/> (21/04/2024).
- Barengi M., Belpoliti M. (a cura di) 1998, *Alì Babà. Progetto di una rivista 1968-1972*, Marcos y Marcos, Milano.
- Barengi M. (a cura di) 2023, *Favoloso Calvino. Il mondo come opera d'arte: Carpaccio, de Chirico, Gnoli, Melotti e gli altri*, Electa, Milano.
- Battistini A. 2007, *Italo Calvino and the Fantastic Iconology of Cartoons*, in Grundtvig B., McLaughlin M., Waage Petersen L. (eds.), *Image, Eye, and Art in Calvino: Writing Visibility*, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, London, pp. 212–229.
- Belpoliti M. 2023, *Un modo di guardare*, in Italo Calvino, *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni*, a cura di M. Belpoliti, Mondadori, Milano, pp. VII-XVI.
- Bozzola S., De Caprio C. 2021, *Forme e figure della saggistica di Calvino. Da Una pietra sopra alle Lezioni americane*, Salerno, Roma.
- Bucciantini M. 2023, *Pensare l'universo. Italo Calvino e la scienza*, Roma, Donzelli.
- Buzzati D. 1968, *Prefazione*, in Walt Disney, *Vita e dollari di Paperon de' Paperoni*, Mondadori, Milano, pp. 5-8.
- Calvino I. 1971, *Introduzione*, in *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*, Torino, Einaudi, (1956), pp. XIII-XLII.
- Calvino I. 1995, *Saggi 1945-1985*, 2 v., a cura di M. Barengi, Mondadori, Milano.
- Calvino I. 2000, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano.
- Calvino I. 2005, *Romanzi e racconti*, 3 v., edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barengi e B. Falchetto, Mondadori, Milano, (1991).
- Calvino I. 2019, *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Mondadori, Milano.
- Calvino I. 2022, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di G. Tesio, nuova ed. riveduta, Mondadori, Milano.
- Calvino I. 2022, *Sono nato in America*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano.
- Calvino I. 2023, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, nuova ed. riveduta e ampliata, Mondadori, Milano.
- Calvino I. 2023, *Lettere a Chichita. 1962-1963*, a cura di G. Calvino, Mondadori, Milano.
- Calvino I. 2023, *Guardare. Disegno, cinema, fotografia, arte, paesaggio, visioni e collezioni*, a cura di M. Belpoliti, Mondadori, Milano.
- Calvino I. 2023, *Il libro dei risvolti. Note introduttive, quarte di copertina e altre scritture editoriali*, a cura di L. Baranelli e C. Ferrero, Mondadori, Milano.
- Coletti V. 1987, *L'italiano di Italo Calvino*, in Id., *Italiano d'autore*, Marietti, Genova.
- De Caprio C. 2023, *Architettura*, in Motolese M. (a cura di), *Le parole di Calvino*, Treccani, Roma, pp. 17-30.
- del Buono O. 1966, *Il vecchio Qfwfq*, in “Linus”, n. 15, p. 29.
- Faeti A. 2008, *La freccia di Ulceda, di fumetti e altro*, Coniglio, Roma.
- Faeti A. 2011, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, nuova ed., Donzelli, Roma.
- Gimmelli G. 2023, *Fumetti*, in Belpoliti M. (a cura di), *Calvino A-Z*, Electa, Milano, pp. 348-352.
- Groensteen T. 1999, *Système de la bande dessinée*, Presses universitaires de France, Paris.
- Groensteen T. 2011, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Presses universitaires de France, Paris.
- McCloud S. 2018, *Capire, fare e reinventare il fumetto*, trad. it. L. Favia, BAO Publishing, Milano.
- Misler N. 1973, *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Mazzotta, Milano.
- Mengaldo V. 1991, *Aspetti della lingua di Calvino*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino, pp. 227-292.
- Morgana S., *Fumetti*, in Arcangeli M. (a cura di), *Itabolario. L'Italia unita in 150 parole*, Carocci, Roma, pp. 207-210.
- Pagano M. 2020, *Da dove piovono le immagini? La parola e l'immagine nelle Cosmicomiche di Italo Calvino*, Franco Cesati, Firenze.

- Ricci F. 2001, *Painting with words, writing with pictures. Word and image in the work of Italo Calvino*, University of Toronto Press, Toronto.
- Scarpa D. 2023, *Calvino fa la conchiglia. La costruzione di uno scrittore*, Hoepli, Milano.
- Sebastiani A. 2023, *Adattamenti, riscritture, riduzioni. Un percorso didattico*, in *Nuove conversazioni a vignetta #10. Adattare e riscrivere a fumetti*, a cura di A. Sebastiani, Città di Castello (PG), I libri di Emil, pp. 7-26.
- Serrano Cueto A. 2023, *Italo Calvino. Lo scrittore che voleva essere invisibile*, trad. it. G. Carraro, E. Mogavero, Mondadori, Milano.
- Smyth P. 2022, *Mixing Comics and Literature in Calvino's Castle of Crossed Destinies*, in "Poetics Today" 43 (3), pp. 533–548, <https://doi-org.ezproxy.unibo.it/10.1215/03335372-9780417>
- Stancanelli A. 2008, *Vittorini e i balloons. I fumetti del Politecnico*, Bonanno, Acireale-Roma.
- Testa E. 1997, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino.
- Tosti A. 2016, *Graphic Novel. Storia e teoria del romanzo a fumetti e del rapporto fra parola e immagine*, Tunué, Latina.