

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

Nella biblioteca di Valentina. Crepax rilegge Italo Calvino

Virginia BENEDETTI

Université Savoie Mont Blanc, Università per Stranieri di Perugia

Abstract:

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

Keywords:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

Come citare questo articolo:

Virginia Benedetti, "Nella biblioteca di Valentina. Crepax rilegge Italo Calvino", in *InterArtes* [online], n. 5, "Letterati/e, letteratura e fumetti" (Alberto Sebastiani ed.), dicembre 2024, pp. 20-29, URL: < https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/b2fdbbd6-2081-4de4-8d3b-9fce35f7eef2/o2_Benedetti.pdf?MOD=AJPERES >.