

Copì anti tabù

Paola Bristot, in "Linus", ottobre 2018

Copì nasce a Buenos Aires nel 1939.

Il suo vero nome è Raúl Damonte Botana.

Legato a filo doppio con origini indie, ebreo ed europeo, il bisnonno paterno era partito dalla Liguria per il Sud America a metà '800 con le prime grandi migrazioni italiane, Copì cresce in una famiglia multietnica, dove si coltivano le arti, la letteratura, il teatro, la passione politica.

La madre è scultrice, la nonna drammaturga, il padre attivista politico è giornalista come il nonno fondatore di "Crítica", una delle riviste intellettuali di opposizione alla dittatura peronista. Il clima intellettuale argentino passa attraverso la sua infanzia segnandolo, Federico García Lorca, ma anche Eugene O'Neill, che certamente influenza le sue prime vignette pubblicate nella rivista "Tía Vicenta". In seguito alle violente persecuzioni del regime la famiglia è costretta a spostarsi in Uruguay prima e a Parigi poi, dove, dopo alterne vicende Copì decide di stabilirsi definitivamente.

E mentre vende i suoi disegni già così fortemente radicali nei café di Saint-Germain-des-Prés lo notano Jean-Jacques Pauvert (1926-2014), l'editore di "Bizarre", che lo pubblicherà tra l'altro nella sua rivista "L'Enragé", con Siné, Reiser, Cabu, Wolinski e i redattori di "Le Nouvel Observateur", dove nel 1964 farà la sua prima apparizione il celebre personaggio de *La donna seduta*. Il pubblico decreta un successo immediato verso questa insolita protagonista di disegni a fumetti, per niente avventurosa, al contrario, ma caustica e senza nessuna remora che lascia interdetti i lettori. Copì la disegnerà per almeno un decennio, oltre ad altri personaggi come *Madame Roux e Madame Pignoux*, collaborando in riviste e giornali come "Hara-Kiri", "Charlie Hebdo", "Libération" e in Italia "Linus".

Nella Parigi degli anni '60 e '70 Copì frequenta i circoli della cultura più d'avanguardia, molto amico di Roland Topor, che illustrerà la copertina del suo primo romanzo, "L'Uruguayen" (1973), si avvicina al Movimento Panico, post surrealista, di Fernando Arrabal e Alejandro Jodorowsky. Sempre più si rafforza la sua verve grottesca e spinta a sovvertire le logiche anche di scrittura e sintassi borghese, sia nelle piece teatrali che nei testi letterari, che nelle tavole dei fumetti. I suoi disegni a fumetti destrutturano le tavole suddivise in vignette, spiazzando i personaggi che dialogano 'a tu per tu' con comprimari improbabili, buffi animali, bambini... di argomenti tabù, il sesso, le relazioni umane ordinarie che diventano straordinarie come lo sono effettivamente nella realtà.

Straordinarie e sorprendenti, se non proprio spiazzanti, spesso urtanti e offensive del resto, quando a scomodarsi è la Morale borghese contro l'Etica civile. La drammaturgia, al contrario di quanto possa apparire, è stringente, una intelaiatura precisa che gli permette di contrassegnare negli spazi i silenzi e i tempi che sono molto vicini a quelli teatrali. Mai vuoti o 'assenti', invece pieni dei non-detti, più pregnanti di lunghi monologhi. Gli stessi protagonisti dei dialoghi sono rappresentati con segni minimali, all'estremo della loro rappresentabilità, come possono essere labili i confini delle distinzioni tra i sessi, le età, i generi anche umani e animali. La scelta di avvicinare a figure umane, cani, cavalli, strani uccelli, polli, paperi, ibridi, ha come riferimento il un grande umorista americano James Thurber (1894-1961), anch'egli in grado di spiazzare il lettore con dialoghi al limite dell'assurdo. Copì si spinge oltre l'umorismo e arriva la grottesco sull'onda della post surrealismo e della personale ricerca di scrittore teatrale. Dal suo debutto riconosciamo l'impronta di famiglia, nel '70 presenta infatti "Eva Perón" con attore principale Facundo Bo, *en travesti*, in collaborazione con Jorge Lavelli e Jérôme Savary e la compagnia di Alfredo Arias, il Groupe Tse. Lo spettacolo subisce un attentato e sarà interdetto dall'Argentina. Tacciata come *macarade macabre* da "Figaro" è la prima di una lunga serie

di irriverenti rappresentazioni come il celebre “Le Frigo”, “Le Femme assise”, “Loretta Strong” che ha scritto e interpretato, fino all’ultima “Une visite inopportune” che irride anche l’esito fatale e ineluttabile delle nostre vite, la Morte. Una visita inopportuna che gli toglie la possibilità di vedere in scena lo spettacolo, una uscita di scena che è essa stessa un atto teatrale che la sposta dalla sfera prosaica a quella poetica e letteraria, quindi immortale. Così era Copi, uno che riusciva a giocare anche con la Morte, la Morale, il Sesso, l’Omossessualità, anche l’AIDS che lo colpisce in prima persona. Temi che non sono affatto superati e che ritroviamo ancora pare irrimediabilmente ancora Tabù. In Italia lo lancia Giovanni Gandini (1929-2006), storico fondatore di “Linus”, che pubblica la *Donna seduta* nel 1967 e la raccolta “Non oso, madame” (Milano Libri 1973), cui seguiranno a ruota “Storie puttanesche” (Mondadori, Milano 1979), “Il fantastico mondo dei gay... e delle loro mamme!” (Glénat, Milano 1987), “I polli non hanno sedie” (Mondadori, Milano 1969).

Gandini è affascinato da Copi e gli propone di realizzare un libro per bambini, che pubblica nel 1970. Si intitolerà “Un libro bianco”, dove Copi si diverte a sfidare il lettore alternando alle pagine con i suoi icastici disegni di un bambino che ‘si disegna e si cancella’, pagine del tutto bianche a contrassegnare gli intervalli di lettura, i cosiddetti ‘tempi morti’ dove tutto può succedere basta farlo e volerlo far succedere.

Rivedere oggi le tavole da “Les Filles n’ont pas de banane”, con i dialoghi fuori dal comune senso del pudore tra madre e figlia, pubblicate nel 1987, proprio l’anno della morte di Copi, da Christian Bourgois, è un respiro d’ossigeno ancora anticonformista che fa bene al cuore e alla mente. Possiamo appuntare simbolicamente uno dei messaggi scritti a Giovanni Gandini, così come descritta nell’introduzione all’edizione francese del 2002 di “Un livre blanc”, sui fogli a quadretti, alla consegna delle tavole dei disegni “Sto dormendo, svegliame se hai bisogno di qualcosa”.

Stare seduti è più comodo che stare in piedi Paola Bristot

dal libro:

Stefano Casi (a cura di), *Il teatro inopportuno di Copi*, Titivillus ed., 2008

Cominciamo questo saggio sulla scrittura disegnata di Copi andando a riscoprire le radici di uno humor sottile e sarcastico insieme, in due figure atipiche nella storia del fumetto: James Thurber (1) e Saul Steinberg.

James Thurber (Columbus 1894-1961) è uno dei più importanti umoristi americani, forse secondo fra i suoi contemporanei a Mark Twain, poco conosciuto in Italia, dallo stile grafico interessante che colpisce senz’altro il giovane Copi. Copi coglierà di lui soprattutto gli aspetti più sagaci dei suoi disegni umoristici, realizzati con una linea molto leggera, quasi elementare. Le figure che rappresenta nelle vignette hanno dialoghi e battute surreali spesso con animali

intrusi e in pose sedute, come il personaggio più noto di Copi, la Donna seduta. Quindi ritroviamo nelle sue produzioni una vena tematica che rimanda all'idea di bestiario, con interlocutori dall'identità piuttosto bizzarra, come la celebre foca nella camera da letto, che troveremo in qualche modo ripresi nelle tavole a fumetti di Copi, seppure in una rilettura più complessa.

L'altro maestro ideale dell'autore argentino, è Saul Steinberg (Ramnicu Sarat, 1914 - New York 1999), uno dei più grandi disegnatori del Novecento. Steinberg collabora come James Thurber al New Yorker, il periodico sul quale pubblicano i più grandi illustratori e umoristi americani. Nasce in Romania, di famiglia ebrea, si forma al Politecnico di Milano, a causa delle leggi razziali durante il periodo fascista è costretto ad emigrare negli Stati Uniti. La condizione di emigrato la segnaliamo perché è comune a Copi, anche se diversa per motivi e modalità è significativa per il tipo di interesse verso un certo tipo di elaborazione grafica, in cui le forme visive si sostituiscono alle parole, il linguaggio grafico è propriamente una scrittura che si sostituisce alla "lingua madre". Questa attenzione al linguaggio visivo spesso gioca sull'idea anche metalinguistica dell'ambiguità referenziale del segno. Mi riferisco alle cancellature, alle inquadrature irregolari, agli sdoppiamenti dei personaggi, alla difficoltà di una loro precisa attribuzione: pollo, anatra, pavone?

In alcuni disegni di Steinberg la riflessione linguistica è scoperta, l'autore costruisce dialoghi usando alfabeti immaginari, il lettering è composto da lettere che compongono parole e frasi che non appartengono a nessuna lingua nota, ma ne inventano una universale. Il senso si capisce perfettamente, il dialogo fra la bambina che chiede supplichevole di prendere un cagnolino e il padre che chiude ogni possibilità di discussione è comprensibilissimo nonostante si esprima con un linguaggio fatto di linee, forme, figure, un lessico visivo. Il segno grafico è scrittura. Tra i disegni di Steinberg uno in particolare ci riporta a Copi, si tratta di una donna seduta, ma la donna seduta è la sedia stessa. Nel disegno il tratto che descrive la

donna e la sedia si sovrappongono, entrano in simbiosi, per cui non si capisce dove finisce l'una e dove comincia l'altra. Come si vede ritorniamo anche all'equivoco rapporto di verità e verosimiglianza.

La sedia a dondolo può permettersi di sognare di essere un cavallo a dondolo. “Ceci n'est pas une pipe” è il titolo del celebre quadro di Magritte. Se un uomo può diventare una sedia e una sedia un uomo anche una sedia può avere dei pensieri.

Un altro elemento comune ai due autori è la tendenza all'auto-rappresentazione che in Steinberg sottintende sempre l'impossibilità di rappresentarsi adeguatamente, e quindi nei suoi disegni come nelle foto emerge l'idea della negazione della rappresentazione del sé. Per Copi il riconoscimento dell'ambiguità del segno si caricherà invece del gusto per il travestitismo e per i camuffamenti. In entrambi, anche se espressa diversamente, è presente la medesima difficoltà di approccio con la propria identità sia nei confronti di se stessi sia nel rapporto con gli altri.

Osservando con attenzione una delle più note fotografie di Copi, immortalato da Marc Enguerand nel 1984, l'artista si presenta frontalmente all'obiettivo, ma allo stesso tempo uno specchio alle sue spalle ne ribalta la prospettiva dall'esterno verso l'interno e per di più una finestra a lato, raddoppiata a sua volta nello specchio, amplifica le direzioni della profondità, e complica il rapporto dentro-fuori dello spazio. Copi sceglie volutamente di mostrare se stesso e contemporaneamente l'altro se stesso, quello che di solito non si non appare, il suo lato nascosto, svelato dallo specchio. Svelato, nel senso di s-velato, senza veli, anche se non è il termine esatto;; infatti lo specchio è uno degli espedienti più classici usati dal ritrattista e la rappresentazione attraverso questo strumento resta ambigua, a cavallo tra la verità e la sua simulazione. Il suo ritratto, filtrato da un'immagine specchiata è preso da diversi punti di vista mette in forse la presentazione apparentemente realistica di se stesso attraverso la fotografia che, nel sistema ottico reflex ha un meccanismo a sua volta specchiante. Proseguendo per forza di logica distorta sull'idea delle immagini doppie e immagini ribaltate dagli specchi, ricordiamo che anche il cristallino del nostro occhio, lo strumento primo del vedere, è una lente infedele!

Anche Steinberg gioca con l'ambiguità del fotoritratto. In quello immortalato dalla fotografa austriaca Inge Morath, che lo ritrae con una “maschera da naso” (2), Steinberg si fa fotografare con una maschera semplicissima, un foglietto in cui disegna i tratti primari del volto, occhi cerchiati dagli occhiali e bocca, dove ritaglia un foro al posto del naso. Indossa la maschera direttamente applicandola

al naso. Anche in questo caso siamo di fronte a due facce una disegnata e una “vera”, ma per Steinberg è più vera la maschera disegnata che quella fotografica. Per lui la maschera è la proiezione esatta di se stesso e la dimostrazione lampante dell'ambiguità della rappresentazione. Ecco semplicemente messo in dubbio il concetto d'identità e soprattutto l'impossibilità di comunicare e di documentare la propria identità attraverso gli stessi documenti burocratici: tessere, certificati, passaporti, etc., documenti che socialmente vorrebbero attestare la nostra identità appunto. Steinberg farà un lavoro molto complesso su questo tema che lo porterà autorappresentarsi in un celebre ritratto in cui faccia è sostituita

dall'impronta digitale. Questa divagazione su Steinberg è utile anche se indirettamente perché le allusioni e le sottigliezze del segno come scrittura sono molto affini a quelle di Copi. Così se indagassimo ancora rispetto all'idea della maschera da naso, come ci aiuta Marco Belpoliti (3), scopriremmo che il naso è la parte anatomica legata al senso più primordiale, l'olfatto. L'olfatto è collegato direttamente al cervello, senza connessioni più complesse come quelle nei casi della vista o dell'udito. Nel ritratto di Steinberg il naso è l'unica parte della faccia che mantiene scoperta, proprio non casualmente quella parte che invece spesso sentiamo conflittuale, il nostro naso. Non è un segreto che Copi stesso avvertisse il proprio naso esagerato, “fuori luogo” e nei disegni ne accentua visibilmente la forma caricaturale. I suoi personaggi e la Donna seduta in particolare, esplicitano il “problema” del naso che è invece proprio uno dei suoi segni identificativi! In una delle prime vignette apparse nella raccolta Copi, del 1971 (4), la Donna Seduta ha di fronte un suo doppio e si autoriproduce, scherzando con l'altra se stessa, fintantoché l'altra da sé prende in mano la matita e la cancella senza parole. Un auto da fé. E quando in una vignetta lei stessa si chiede: “Ma perché l'autore mi ha disegnato con un naso così grande?”. Ecco che Copi l'ha ridisegna con un naso ancora più grande. Il rapporto con il disegno e il disegnare è reso esplicito, e ci vengono in mente disegnatori come Osvaldo Cavandoli (1920-2007) che farà di questa idea de La Linea (5) una cifra stilistica inconfondibile. Come altri personaggi disegnati da Copi anche la Donna Seduta vede ridotti al minimo gli elementi della sua riconoscibilità, perché è la riconoscibilità stessa ad essere messa in

discussione.

La linea caricaturale in Copi si concentra su particolari ingigantiti, come il naso appunto, tracciato da una linea sottile, estremamente grafica. Copi gioca con i doppi sensi anche grafici per cui accosta al profilo della donna seduta, iguana, lumache, uccelli che le somigliano.

Uno dei personaggi classici che la Donna Seduta incontra è un pollo o anatra o pavone, perché anche in questo caso l'identità di questo personaggio è resa ambigua sia dalla forma con cui Copi la disegna, sia dalle affermazioni che questo animale fa durante i dialoghi. È un confronto e un rapporto che tende e vuole essere equivoco: “Lei cos'è, un pollo o un'aquila?” Silenzio. Ancora silenzio. Non lo sa;; non sa che cos'è. E quando Oreste del Buono lo chiede direttamente a Copi (6): “Allora, è un pollo, un'anatra o un pavone?” - “E perché non un cigno?”, sorride sornione Copi. E infatti questa risposta spinge Oreste del Buono a una digressione semiotica sull'interpretazione di cigno- signe-segno, che prende una strada ancora diversa.

La figura della Donna Seduta nasce inizialmente in piedi e ha un nome: Claudine. Viene disegnata da Copi sulle pagine della rivista *Twenty*, poi su *Bizarre*, e infine agli inizi degli anni '60 su *Le Nouvel Observateur*. Copi stesso precisa in una conversazione con Oreste del Buono pubblicata nel libro pocket *L'Enciclopedia del fumetto* (7). “La donna seduta? Oh, subito, quando si dice la coerenza... Solo che non era seduta. Era in piedi. Si è seduta dopo tre o quattro numeri. Forse si era stancata, non so...” Da qui il titolo.

Probabilmente Copi non pensava di riscuotere così tanto successo;; solo dopo il susseguirsi delle richieste di pubblicazione ha ritenuto opportuno metterla comoda. Anche il suo nome sparisce, per entrare in uno stranissimo

anonimato dove l'appellativo e la sua condizione di *Femme Assise* diventano per sempre il suo nome e cognome. Mentre la donna si siede, il resto del mondo le gira attorno.

Per ribadire i controversi rapporti tra le parti che investono i personaggi leggiamo questo susseguirsi di battute molto vicine a quelle che si trovano nella versione teatrale della *Femme Assise*: alla constatazione della Donna Seduta: “Non me n'è andata bene una”, in una storia difficile che si può riassumere con la frase: “il mio fidanzato è scappato con mia nonna”, segue una pausa,

impercettibili movimenti degli occhi, arriva imperturbabile e sconcertante la conclusione: “Ma le resto sempre io. Un pollo”.

La linea del disegno resta minimalissima come nel caso del suo citato antesignano maestro James Thurber;; ritroviamo in alcune vignette allucinati dialoghi tra donne sedute e strani pinguini. E' notevole se si pensa che è stato pubblicato nei primi anni del Novecento, ed è facile stupirsi di questo umorismo così “patafisico” nel contesto americano dell'epoca. Non è solo la vicinanza nello stile del disegno che lo accomuna a Copi, ma anche le modalità di costruzione dei soggetti sia nelle vignette che nei romanzi. In *The Unicorn in the Garden* (8) un uomo vede un unicorno nel giardino, corre a avvertire la moglie che non ci crede, ma telefona alla polizia, ai pompieri e allo psichiatra dicendo che suo marito afferma di aver visto un unicorno nel giardino. Arrivano i pompieri, la polizia e lo psichiatra e arrestano la donna perché dice che il marito afferma di aver visto un unicorno nel giardino. Anche in questo caso c'è un gioco tra le parti, resta incerta l'attestazione e la convalida della verità. La trasposizione di molte battute delle sue vignette di *Thurber Carnival* (1945), nel varietà omonimo messo in scena nel 1960 nel ANTA Theater, anche concettualmente ci riporta a una pratica di costruzione drammaturgica vicina alla modalità di lavoro di Copi (9).

La sua sensibilità teatrale si può percepire già dall'impaginazione, che resta per esempio abbastanza fissa nell'inquadratura, nella rappresentazione del personaggio e dei suoi comprimari, senza una definizione per esempio di scansione in vignette, abituale nei fumetti. Per Copi la tavola è con una successione di sequenze aperte. La Donna seduta è posta sempre sulla destra, come se attendesse l'entrata in scena degli altri personaggi, che puntualmente si presentano, arrivando di volta in volta. “di scena in scena”. Siamo dunque in un “non luogo” di cui i personaggi - prima fra tutti la protagonista - sono coscienti. In una sequenza lampante la Donna seduta dice a una lumaca: “Proprio a me doveva capitare un disegnatore intellettuale, le altre eroine dei fumetti vivono in palazzi sontuosi”, e continua “Solo io non so dove andare”;; la lumaca le risponde: “Ma voi siete il simbolo dell'umano ingegno, avete un pubblico progressista che vi venera. Siete un'eroina molto più grande delle altre”. Silenzio. Dico silenzio perché nella sequenza c'è un momento sospeso in cui i due personaggi restano

muti e spesso le tavoole di Copi sono intervallate da momenti di sospensione, pause misurate caratteristiche della scrittura a fumetti, ma anche di quella teatrale. Sono i vuoti, o meglio la calibrazione tra i pieni e i vuoti;; i silenzi, gli stacchi, momenti che precedono le gag. E infatti puntualmente arriva: “Toh, è vero, sono la più grande”. Ancora silenzio. “Sono la Sarah Bernhardt dei fumetti”. Una momentanea sicurezza che nell'episodio successivo di nuovo si incrina di fronte alla banale domanda della lumaca: “Come vi chiamate?”, risposta dopo

due pause: “Non ho nome”. E' una storia che non ha un fine, quasi ricominciasse sempre da capo, come se si strutturasse in una vignetta e poi si destrutturasse nella vignetta successiva. E nel caso delle storie a fumetti di Copi si parla impropriamente di vignetta, perché le varie scene non sono delimitate da una cornice, si spostano in una successione dentro il medesimo spazio, o meglio nell'assenza di spazio.

Sia la figura della Donna Seduta che dei suoi comprimari creano una forma narrativa che per certi versi cerca e sperimenta un tipo di gioco sequenziale e narrativo molto vicino al fumetto d'autore che si sviluppa compiutamente negli anni Settanta e Ottanta.

Per Copi il disegno e la scrittura sono passioni che procedono parallele. Inizia giovanissimo a scrivere commedie teatrali, *El General Poder* e *Un Angel para la Senora Lisca* e così pubblica disegni satirici, ispirati alla situazione politica argentina nel giornale *Resistencia Popular*, e nella rivista *Tia Vicenta*. Per quest'ultima crea un personaggio singolare, come del resto tutti quelli usciti dalla sua penna, *Carula*, una ragazzina bruttissima che riesce a far accadere delle disgrazie fissando intensamente la gente. Quando, arrivato nel 1962 a Parigi, deve trovare un modo per vivere, gli viene naturale proporre i suoi disegni a Saint-Germain-des-Prés e a Montparnasse, lì viene notato dal critico d'arte Jean Bouret che lo presenta ai direttori delle riviste *Twenty* e *Bizarre*, Jacques Sternberg e Jean-Jacques Pauvert, dove comincia subito a pubblicare le vignette de la Donna Seduta. I suoi disegni dall'umorismo sarcastico e finemente intellettuale piacciono ai lettori francesi e il passaggio a riviste più popolari, come il settimanale *Le Nouvel Observateur* e a quelle dedicate agli appassionati di fumetto, come *Hara-Kiri*, *Charlie Mensuel*, *Charlie Hebdo*, è quasi immediato. In Italia si presenta a *Oreste del Buono* nel 1965. Ed è

proprio in una conversazione con il direttore di Linus pubblicata nel 1967 (10) che Copi si lascia sfuggire: "Insomma, credo di aver fatto sempre la stessa cosa. Ho disegnato teatro, sono convinto che ci sia teatro nei miei disegni".

La destrutturazione e il conseguente sgretolamento del senso corrente delle regole sociali di una comunicazione logorata, che ritroviamo fortemente espresso nelle sue tavole a fumetti, come nelle sue pièces teatrali, risultano abbastanza vicini alle ricerche iniziate nelle avanguardie storiche, a partire dal Surrealismo fino alla patafisica in cui ritroviamo coinvolto lo stesso Copi.

In *Le dernier salon où l'on cause*, libro pubblicato nel 1973 dall'editore Square in Francia, le donne sedute di Copi sono addirittura due. Lo sdoppiamento acuisce la difficoltà di trovare un senso univoco persino rispetto alla protagonista. Questo effetto è evidente anche nella copertina di *Charlie* (11) in cui si fronteggiano Madame Roux e Madame Pignoux a colpi di ferri e maglie, solo un rumore rieccheggia il "Tic! Tic! Tic!" delle battute delle maglie legate ad un unico gomito. Le due donne si guardano feroci, il rumore sembra una specie di mitragliatrice in sordina. Il punto di vista diventa sempre più opinabile, un mascheramento e uno sberleffo sono l'unico gesto che può chiarire per un attimo la situazione. Ma la risata lascia l'amaro in bocca, il teatro dell'assurdo non sana uno stato delle cose delirante e impermeabilizzato di perbenismo, un coup de théâtre resta in fin dei conti la sola verità.

Soffermiamoci ora su *Un libro bianco*, pubblicato nel 1970 per la Milano Libri e tradotto solo nel 2002 dall'editore francese Buchet-Castel. *Un libro bianco* doveva essere un libro per ragazzi, e già questa è una cosa eccezionale sia nel corpus dei lavori di Copi sia per il format del libro, molto diverso da

prodotti editoriali dedicati. Un caso eccezionale perché, pur essendoci senz'altro le sperimentazioni grafiche in atto, cito uno per tutti il lavoro di Bruno Munari rispetto allo studio grafico dei libri per ragazzi, nel caso di *Un libro bianco* si amplifica all'eccesso, fino all'azzeramento totale, il rapporto tra i pieni e i vuoti, dove i vuoti che prima erano delle cadenze tipiche di una struttura drammaturgica nella struttura sequenziale delle vignette, qui diventano dei vuoti veri e propri, cioè delle pagine bianche. Il libro è

costruito intercalando a testo e disegni a fumetti, pagine bianche, che rappresentano le pause. E il vuoto, non è mancanza di senso, è necessario. Un Libro bianco, dedicato a Giovanni Gandini (12) e alla sua compagna Annamaria, inizia con una pagina bianca, a fianco nella seguente, a piè di pagina solo queste due righe tracciate con un caratter corsivo, infantile: “Un giorno un bambino che non esiste ancora”. Segue una pagina dove al centro c'è un piccolo disegno, un libro e un calamaio con un pennino e, ancora in basso, due righe: “Trova una pennino e un libro bianco.”, segue una pagina dove si vede un bambino che ha in mano il pennino e sembra finire di disegnarsi i capelli, sul fondo la scritta: “E lui si disegna”. Poi ci troviamo davanti a una pagina bianca che sostiene l'idea del vuoto come peso-pausa e non come assenza. Il ritmo, così scandito e così lento, ci spiazzava, mentre noi siamo abituati a vedere fogli sempre fitti di immagini e/o parole. Nel libro la storia continua con uno stile tutt'altro che ingenuo, il bambino disegna un letto e dorme, il mattino dopo, ben riposato, disegna una tazza di cioccolato caldo e un crossaint, poi cancella il letto, la tazza, la tavola e le briciole. E' sempre il bambino che disegna un fiore per fargli compagnia, lo guarda per molti giorni, ma il fiore non dice niente;; allora prende a calci il fiore e poi un giorno si cancella e seguono tre pagine bianche. E poi si ridisegna, però non si sta ancora divertendo, è triste. Il racconto prosegue con una narrazione così sospesa difficile da descrivere a parole, proprio perché la forza del segno nel disegno ha una sua comunicazione che non si può “tradurre a parole”. In ogni caso la narrazione ci sorprende, arrivato a un certa “punto” il bambino si accorge che c'è qualcuno che lo sta guardando: siamo noi! e... ci sorride!?

Siamo proprio noi il deuteragonista di questa storia: siamo proprio noi, è come se noi diventassimo la donna seduta che guarda il bambino che sta arrivando. Anche la posizione dello stare seduti che di solito assumiamo per stare comodi, non è da escludere dal contesto della storia, è una posizione che privilegiamo quando siamo in un atteggiamento di ascolto, di ricezione, quando siamo immersi nella lettura o quando siamo a teatro davanti ad uno spettacolo. Quindi noi siamo in una posizione abbiamo anche la libertà di oziare, di guardare le cose da un punto di vista che di solito è diverso da quello di chi sta in piedi e cammina, oppure di chi sta in piedi e ha qualcuno che è seduto di fronte a lui, pensiamo

a Fracchia (13) e al suo capoufficio per esempio. Quindi, Lo stare seduti è un preciso assetto corporeo che ci predispone alla libertà di immaginare, di guardare le cose e la gente che passa e cammina affacciata da un punto di vista privilegiato. Di conseguenza sottintende anche un atteggiamento filosofico privilegiato, che nel libro viene così dichiarato chiarito: noi siamo la Donna Seduta e siamo di fronte a un omino che ci sta dicendo delle cose. Adesso è così contento che saltella, si muove, si mette la cravatta, si presenta, così come fa il pollo in una delle vignette classiche di Copi della Donna Seduta, quando arriva con la

cravatta, che vorrebbe togliere, ma la Donna seduta glielo impedisce, perché è una donna cattiva, non è buona anche se sembrerebbe esserlo.

Anche noi nel Un Livre Blanc seguiamo questo bambino-omino che nelle ultime pagine corre letteralmente verso la fine del libro, e non vuole che la storia finisca, non vuole uscire dal libro, non vuole che si arrivi all'ultima pagina, che cali il sipario, tanto che ne intravediamo in chiusura solo una gamba... Poi voltiamo la pagina con un gesto "inesorabile" lasciando il bambino-omino al suo destino.

Abbiamo citato dei maestri della storia del disegno contemporaneo che hanno sicuramente influenzato lo stile di Copi, concludiamo provando a segnalare almeno un artista che gli è stato indubbiamente vicino per un certo tipo di sguardo. Per la copertina de L'Uruguayen la scelta cade sul grande disegnatore francese Roland Topor (1938-1997). Copi e Topor sono coetanei, entrambi uniscono passioni diverse, il disegno, la scrittura... Grande sperimentatore di linguaggi visivi, Topor è stato anche attore, comparso tra gli altri in Nosferatu di Werner Herzog nel 1977, in Un amore di Swann di Volker Schlöndorff, nel 1984, in Tre vite una sola morte di Raul Ruiz nel 1995. Come Copi, anche Topor pubblica su Linus le sue sferzanti illustrazioni, lo sguardo, appunto, è lo stesso, medesimo il gusto per una caustica visione della vita tutta controtendenza. Nella copertina del romanzo di Copi, Roland Topor sceglie la visione di spalle con una figura coperta da una maschera alla rovescia. La descrizione si fa difficile e tortuosa come assurda e non lineare anche questa realtà che ci apparesenta. Una realtà che come dice Topor "gli fa venire l'asma". Guardate qua o là cosa ci

faccio, ci piscio sopra (o ci costruisco sopra qualcosa)... Sempre a seconda dei punti di vista.

Note

1- James Thurber, scrittore, illustratore, vignettista e autore inoltre di un testo teatrale *A Thurber Carnival* (1940). A sei anni perse l'occhio sinistro a causa di un gioco a Guglielmo Tell, con il fratello. L'incidente compromise nel tempo anche l'occhio destro che subì un'operazione delicata. Ciononostante non interruppe la sua attività e la sua collaborazione con testate prestigiose come *The New Yorker*, trovando escamotage diversi, quali l'uso di penne a inchiostro fluorescente, o disegnando in negativo, bianco su fondo nero. Rifiutò di imparare il Braille proprio per non allontanare la sua espressività artistica dal sistema visivo. Sviluppò uno stile ricco di humor anche verso se stesso e nelle sue storie il non-sense come spesso accade si nutre di paradossi

2 - Le foto realizzate in più riprese tra il 1959 e il 1963 dalla fotografa austriaca Inge Morath, sono state pubblicate nel volume *La Masque*, che contiene testi di Michel Butor e Harold Rosenberg, a Parigi, Maeght editore, nel 1966.

3 - AA.VV., *Saul Steinberg, Riga 24, Marcos y Marcos*, Milano 2005

4 - Oreste Del Buono (a cura di), *Enciclopedia del Fumetto*, Milano Libri Edizioni, 1969, p.171

5 - Nel 1968 Cavandoli crea *La Linea*, il suo personaggio più famoso, che nel 1969 viene scelto come testimonial per la pubblicità delle pentole dell'ingegner Emilio Lagostina: produce 37 filmati in sei anni, vincendo il premio della critica ad Annecy nel 1972 ed a Zagabria nel 1973.

6 - Copi, couverture de Pierre Bernard, dessin de Copi, 10/18

7 - Oreste Del Buono (a cura di), *Enciclopedia del Fumetto*, cit., p. 173, "Non è proprio detto che abbia detto cigno. Ha risposto sempre dolcemente, ma anche frettolosamente, come tenendo ora a risultare inesatto, almeno ambiguo. Cygne, cigno suona allo stesso modo di signe, segno. Copi gioca con la lingua d'adozione con l'entusiasmo dlla novità. E, d'altra parte, anche poulet può voler dire, oltre che pollo, bambino adorato, biglietto galante o poliziotto

specie in borghese. E canard, oltre che anatra, frottola assurda, stecca musicale o zuccherino imbevuto. E paon, oltre che pavone, vanitoso senza sostanza, millantatore sfrenato o, comunque immodesto, usurpatore”.

8 - The Unicorn in the Garden è una storia pubblicata in The New Yorker il 29 aprile 1939, in seguito raccolta nel libro Fables for Our Time, 1940, della storia è stata realizzata anche un'animazione da Classic Columbia Pictures UPA cartoon nel 1953 per la regia di William T. Hurtz. La storia si conclude con: “Morale: Don't count your boobies until they are hatched”. dove booby in questo contesto sta per crazy person (probabilmente è il nome di un uccello estinto poco intelligente). La morale comunque significherebbe: "Don't count on things to turn out exactly as you planned them".

9 - A James Thurber Carnival è un varietà in 2 atti, 15 scene con testi, poesie, sketch, diretto da Burgess Meredith, con le musiche di Don Elliott. Presentato il 26 febbraio 1960 al ANTA Theater, con 223 repliche.

10 - Enciclopedia del Fumetto, (cit.).

11 - Charlie deve il suo nome anche ai Peanuts: Delfeil de Ton fu il redattore capo per un anno del Charlie Mensuel e pubblicò, introducendoli in Francia, i Peanuts di Charles M. Schulz. C'è un riferimento a Charlie Brown come quel mensile « pieno di humour e di fumetti », e venne perciò nominato Charlie (alla stregua di Linus che darà il nome ad una rivista italiana). Charlie Hebdo continuerà le pubblicazioni con lo stesso titolo e non riprenderà mai i suoi appellativi iniziali (Hara-kiri hebdo o l'hebdo Hara-kiri).

12 - Scrittore, giornalista ed editore Giovanni Gandini è stato fondatore della rivista "Linus" nel 1965 e della casa editrice Milano Libri. Morto a Milano all'età di 77 anni. Era nato nel 1929.

13 - Personaggio creato da Paolo Villaggio per la trasmissione televisiva, esordio in TV di Villaggio, "Quelli della domenica" nel 1968, Giandomenico Fracchia rappresenta l'impiegato sottomesso al sistema (interpretato da Gianni Agus), molto simile al personaggio che renderà celebre l'attore genovese, ovvero il ragioniere Ugo Fantozzi. Nella serie andata in onda negli anni '70 è un ragioniere alle dipendenze di una grande azienda, che mentre

con i colleghi si mostra sicuro e spaccone, in presenza della Signorina Ruini, suo grande amore inconfessato, diventa timido e insicuro e quando si trova in presenza del suo capufficio, il Cav. Dott. Ulisse Acetti, è messo in soggezione e comincia a balbettare e a parlare con una voce "sfiatata". Quando è convocato nell'ufficio di Acetti, inoltre, Fracchia deve fare i conti con una terribile poltrona sacco, sulla quale non riesce mai a sedersi per bene (da Wikipedia).