Lo stile plurale di Calligaro

Un percorso di lettura tra fumetto e vignetta di satira.

1 &, 1967

di Vania Gransinigh

Un silenzio è un silenzio.
Due silenzi fra loro si parlano.
Renato Calligaro

"[...] Mi affascinò l'idea di avere una figura (due, tre, più figure) tutta mia da far recitare sul foglio, facendole fare e dire quello che avessi voluto. Un prodigio teatrale. (Poi si sarebbe rivelato tutto un nuovo universo dell'arte). [...] Manuel era un indio sudamericano rivoluzionario guevariano. Giò un intellettuale beat portato più alla rivoluzione culturale. Erano personaggi ambigui, più metafore e segni che tipici di una precisa realtà. Li disegnavo da cane, un pittore è negato per disegnare fumetti, ha un'altra mano. [...] Se volevo fare, come volevo, un discorso politico, tutto doveva cambiare. Anzitutto dovevo diventare più fumettaro nel segno [...]"[1]. Con queste parole Renato Calligaro commentava, nel 1992, i suoi esordi nel campo del fumetto e presentava i protagonisti di quelle prime sperimentazioni riunite in *stripes* sotto il titolo di *&*. Era il luglio del 1967 e ad accogliere quella sorta di incunaboli da stampa era la rivista di respiro squisitamente locale "Cronache Friulane"[2].

Sfogliare oggi quelle pagine ingiallite e rievocate in mostra dalle tavole originali conservate presso il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma ci costringe a ricollegare idealmente i protagonisti di quei disegni in sequenza a un preciso contesto storico sociale entro il quale soltanto, essi possono essere compresi. Se questa operazione si presenta ora come una interpretazione dei fatti in chiave storica, alla fine degli anni Sessanta essa era un commento in presa diretta sul reale e sul contemporaneo e doveva conservare, in quei segni organizzati in strutture sequenziali e narrative, la freschezza della battuta e l'immediatezza fulminea del riferimento all'oggettività degli eventi. Manuel e la sua controparte Giò, i protagonisti 1 di queste strisce aurorali, sono più tipi che personaggi e come tali Calligaro li concepisce e li disegna, servendosi spesso di vere e proprie metafore grafiche (il sasso/Manuel) e di allegorie

1 R. Calligaro, *Il meglio di Donna Celeste*, Rizzoli, Milano 1992, p. 8.
2 V. Strukelj, *Renato Calligaro con e senza cornice*, in *V. Strukelj, Renato Calligaro. Introduzione e prove di lettura di V. Strukelj, con tre interventi di R. Calligaro*, "Quaderni 66", Università di Parma – Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Comune di Parma, Parma 1985, p. 14.

(l'aspetto *beat* del giovane Giò che si presenta portando sempre con sé un immancabile fiore). Sono i figli di un decennio che aveva visto culminare in Italia il miracolo economico e con esso nuovi stili di vita per i singoli individui e per quel nucleo basilare della società che rimaneva ancora la famiglia. Erano gli anni in cui anche nel nostro Paese si era diffusa la cultura della *Beat Generation*, le traduzioni elaborate sui testi originali da Fernanda Pivano ne avevano favorito la conoscenza. Nel 1965 Allen Ginsberg aveva partecipato al Festival di Spoleto e nel 1966 Jack Kerouac aveva percorso il territorio nazionale con un ciclo di conferenze, per la casa editrice Mondadori, dedicate ai suoi romanzi, ma anche al pensiero e all'ideologia sottesi al movimento di cui lui era uno dei massimi esponenti. Si leggeva Herbert Marcuse – persino un "sottosviluppato" come Manuel diceva di conoscerlo così come conosceva Mao Tse-tung e Marx – e si proclamava la "liberazione dell'eros", il pensiero anti-autoritario, il rifiuto della civiltà tecnologica, tutti elementi che sarebbero confluiti di lì a poco nella rivoluzione sessantottesca[3]. In questo scenario, si teorizzava "l'immaginazione al potere" come il dispositivo utile a decodificare una realtà complessa, così da comprendere più in profondità il mondo circostante nelle sue infinite potenzialità. Il fumetto, in tutto ciò, si proponeva come lo strumento principe – grazie alla comunione di parola e immagine in un contesto narrativo – che meglio si prestava a raccontare tale complessità[4].

Dopo che nel 1964 Umberto Eco aveva diviso in "apocalittici" e "integrati" gli autori di storie a fumetti gettando il suo sguardo da semiologo dentro il corpo vivo di un genere letterario che proprio allora in Italia nasceva come tale, nel 1965, si segnalava la fondazione della rivista "Linus" edita da Milano Libri, la libreria di Giovanni e Annamaria Gandini nella cui officina intellettuale, rappresentata dallo stesso Eco e dai suoi sodali Oreste del Buono ed Elio Vittorini, si venne definendo l'ingresso nella maggiore età del racconto a fumetti italiano[5].

3 Herbert Marcuse (1898-1979) fu un filosofo, sociologo e politologo di origini tedesche naturalizzatosi statunitense. Fu uno dei principali esponenti della Scuola di Francoforte. A quell'epoca tutti dicevano di aver letto almeno la sua opera più importante *L'uomo a una dimensione*, pubblicata da Beacon Press in lingua originale nel 1964.

4 Cfr. S. Mezzavilla, *Nella memoria e nei fumetti degli anni sessanta*, in *I fumetti degli anni sessanta. Memorie, testimonianze ed eredità grafiche di un decennio*, a cura di S. Mezzavilla, Trevisocomics, Treviso 1983, pp. 7-15.

5 D. Barbieri, *Breve storia della letteratura a fumetti*, Carocci Editore, Roma 2018, p. 122.

Ma non si trattava solo di un semplice racconto. In quelle sequenze di immagini c'era molto di più, c'era la possibilità di enfatizzare il fattore di auto-critica sociale trasformando la narrazione/descrizione segnica di un'epoca, in satira politica[6]. Ad esplicitare questa affermazione sono le parole dello stesso Calligaro che, in un suo intervento del 1983, sottolineava come la "struttura (metaforica) a strisce, a differenza di quella (metonimica) descrittiva romanzesca, che è propria anche di altri linguaggi come la letteratura, il cinema ecc., è una invenzione esclusiva del fumetto. [...] la sua struttura è formata (schematicamente) da due parti dialetticamente contrapposte: una situazione (con contro-situazione) e una soluzione (con battuta). In questo è funzionale al pensiero critico"[7]. Manuel, Giò e gli altri (pochi) personaggi che si agitavano sulla scena scarna di quei primi saggi grafici non erano altro che il frutto dell'unione tra la dimensione narrativa pubblica e dunque politica e ideologica dei tempi, con la sfera individuale e privata: dall'incontro/scontro dei due registri scaturiva il lato comico e ironico della situazione. Il disegno, in questa fase, restituiva figure che erano soprattutto maschere con tratti ancora stereotipati e una caratterizzazione che rimaneva fortemente simbolica. Come giustamente notato, i riferimenti grafici di Calligaro in quegli anni portano in direzione di Johnny Hart con il suo B.C.[8]. 2 L'ambientazione geografica delle singole vignette non consentiva allora alcun richiamo storico o temporale, gli unici accenni di questo tipo appaiono connaturati all'immagine dei protagonisti che vengono presentati al lettore attraverso i loro stessi attributi e come tali identificati quali appartenenti ad una precisa epoca storica.

Via via che la storia di Manuel evolve insieme a quella di Giò, tra il 1967 e il 1968 la capacità oratoria di entrambi si fa più evidente e si esplica nell'enfatizzazione di una gestualità e una mimica facciale frenetica e nevrotica preannunciando quella che diventerà, negli anni Settanta, la caratteristica principale dei fumetti disegnati da Calligaro. Le elezioni politiche svoltesi nel maggio 1968 in piena contestazione studentesca, appaiono criticamente commentate in una nuova serie di strisce dedicate al personaggio unico di *Manuel* alle prese con una prima crisi d'identità che offrirà al suo autore l'occasione di alcune importanti sperimentazioni grafiche di cui parleremo. Sono riviste come "Il Confronto" o "Vie Nuove" a ospitare queste ultime vignette

6 Si veda per questo le osservazioni di R. Calligaro, *Appunti sulla satira politica*, in *I fumetti degli anni sessanta*, cit., pp. 31-35.
7 V. *Ivi*, p. 32.
8 Strukelj, *Renato Calligaro*, cit., pp. 16-17.

2 *Manuel*, 1968

3 *Dal diario di Manuel*, 1969

4 *Oreste e Nicola. Davanti alle fabbriche*, 1970 ca.

5 *Ridateci il nemico!*, 1977

dove si inneggia al partito “sedilista” e il protagonista Manuel, ancora raffigurato nelle vesti di un indio sudamericano, fa i conti con i risultati dubbi di una rivoluzione che non riesce mai a concludere il proprio ciclo. È in questo momento che egli rimane solo con il suo nasone a becco e il buffo copricapo tubolare in testa a dominare lo spazio della vignetta che abbandona la struttura della griglia per passare a un più libero variare di forme surreali e a tratti oniriche. L’uso della china e del pennino si affianca progressivamente alla tempera e al pennello con inserti a collage che permettono a Calligaro di ridefinire il proprio universo di immagini in consonanza con quanto avviene progressivamente nel suo linguaggio pittorico come ben evidenzia l’accurata indagine di Vanja Strukelj nel presente volume. 3

Nel corso del 1969 Manuel si trasforma e diviene un operaio appena assunto alla FIAT. 4 Pur continuando a vestire panni sudamericani, si accompagna ora a nuovi personaggi: Beppe l’operaio stalinista e Oreste marito di una femminista sfegatata cui si aggiungono altri tipi umani rappresentati dal “dottore”, l’ “ingegnere” e il “commendatore”. I tempi sono maturi per un temporaneo eclissarsi del protagonista principale in attesa di una nuova metamorfosi e di una definizione più perspicua degli altri attori sulla scena. “Dall’autocritica – ricorda Calligaro – nacquero al principio degli anni ’70 Oreste e Nicola e Donna Celeste. Cambiai segno: più incisività, più plasticità, più rabbia. [...] Nel contenuto tuttavia i personaggi erano più credibili, specchio di una realtà quotidiana. [...] Negli anni ’70 il movimento del Sessantotto si era ideologizzato e profonde contraddizioni si aprivano fra gli extraparlamentari (il giovane operaio Nicola) e il PCI (l’adulto operaio ex partigiano Oreste), oltre a quelle ovvie fra la sinistra e il potere (Donna Celeste, la Democrazia cristiana) e a quelle più sottili fra la sinistra e gli intellettuali “progressisti” (il farmacista che leggeva “L’Espresso”) e a quelle nuovissime fra militanti maschi e femministe”[9]. 5 Si tratta di un percorso che si dipana tra i fumetti pubblicati su “Linus” a cui Calligaro era approdato grazie alla mediazione dell’agenzia Quipos (Quino Posters) diretta da Marcello Ravoni per cui egli aveva iniziato a lavorare alla fine del decennio precedente e le prime edizioni in volume delle stesse tavole con i titoli di *Rosso e no* (1973); *Cambia o non cambia* (1975); *Ridateci il nemico!* (1977) all’interno del quale ricompare la figura di Manuel che somiglia al suo autore molto più di prima e diviene il suo *alter ego*.

9 R. Calligaro, *Il meglio di Donna Celeste*, cit., p. 16.

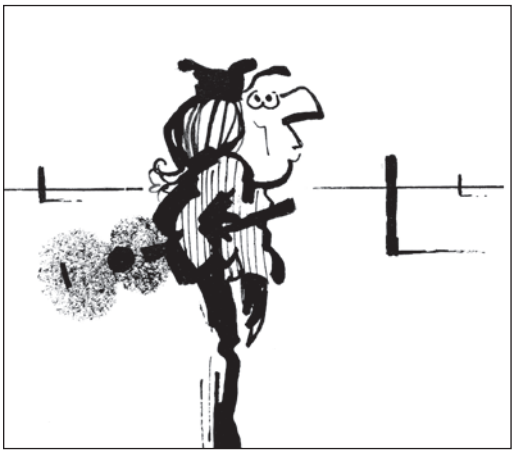
Sono personaggi “plausibili” ossia veritieri in senso lukácsiano, rispondenti, nei loro tratti caratteristici, alla realtà contemporanea sia dal punto di vista umano che sociale e soprattutto politico[10]. Sono personalità legate ancora al contesto storico cui appartengono e che si riflette, come un’eco lontana, nelle loro vicende individuali. Nell’intreccio delle loro vite si ritrovano i prodromi di quelle che saranno le istanze parlamentari ed extra-parlamentari tipiche dei movimenti giovanili, studenteschi e operai post-sessantottini che confluiranno di lì a breve nelle contestazioni del ’77. 6 A essere messo sotto accusa sarà tutto il sistema strutturato dei partiti politici e dei sindacati, ma a segnare con particolare efficacia il periodo saranno anche alcuni mutamenti sociali indotti dall’affermarsi delle battaglie favorevoli all’introduzione, nel sistema legislativo del nostro Paese, dei diritti civili riguardanti il divorzio (legge Fortuna – Baslini del 1970 e il successivo referendum del 1974) e l’aborto (1978). Per non parlare dell’introduzione della pillola anticoncezionale il cui uso e la cui commercializzazione fu consentita in Italia a partire dal 1971.

Sono questi gli argomenti che traspaiono nei dialoghi dei personaggi creati da Calligaro pronti a calare nella realtà del loro quotidiano e quindi nella sfera privata individuale le macrotematiche che agitano il quadro della società italiana con declinazioni che, per ovvie ragioni, fanno scattare il meccanismo umoristico. Ecco allora Donna Celeste alle prese con gli scioperi ideologici di Nicola che può esclamare “Oggi non sono in vendita” e giustificare in questo modo la sua assenza dal lavoro e la sua volontà di sottrarsi alla dilagante mercificazione delle forze produttive, oppure Oreste che sollecitato dalla figlia Totina a pagare la confezione mensile della pillola può concludere urlando: “Ma a te chi te l’ha dato il permesso di scopare?” (*Rosso e no*).

Sulla base di questi cambiamenti epocali si imposta una modifica nello stile disegnativo di Calligaro che riguardo a questo ha scritto: “In questo periodo (1970-1976 n.d.r.) il mio disegno riesce a diventare “maniera”, anche se con uno stile volutamente non accattivante, nervoso e secco di penna e inchiostro, con chiara influenza della pittura cubista e gestuale”[11]. 7 Si accentua l’aspetto caricaturale dei personaggi che acquisiscono definitivamente la propria identità e riconoscibilità grafica per il tramite di un “alfabeto” di segni

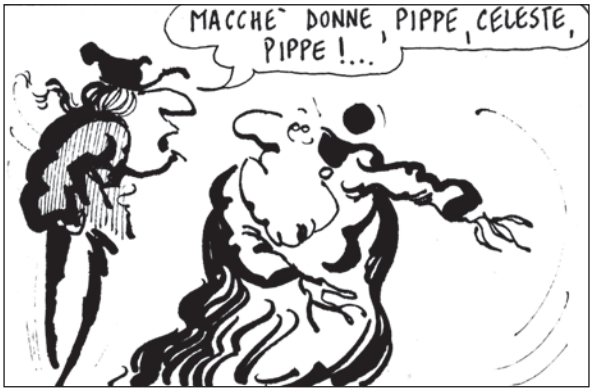
10 Si veda l’acuta e puntigliosa analisi di V. Strukelj, *Renato Calligaro*, cit., pp. 18-24 che individua correttamente tutti i riferimenti insiti nella genesi di questi nuovi personaggi.

11 Cfr. R. Calligaro, *Il meglio di Donna Celeste*, cit., p. 16.



6 *Ridateci il nemico!*, 1977

7 *Ma guarda guarda*, 1977; *200.000 metalmeccanici*, 1977



8 *Oh oh oh eccolo finalmente il Manuel*, 1977

che li caratterizza sempre più in profondità ovvero ne approfondisce lo spessore psicologico sull'esempio offerto dalla Brétecher[12]. A essere enfatizzato è ora l'elemento teatrale della comunicazione, il gesto e l'espressione di volti e corpi anzitutto. 8 "Vi è – per usare le parole di Calligaro – un segno grafico determinato da un gesto corporeo. Non si tratta di una caricaturizzazione, come avviene tante volte superficialmente nella satira politica, quanto di una «cultura grafica», cioè della traduzione grafica di un modo di concepire e vivere il corpo, in una serie di «motivi» di origine popolare carnevalesca (nasoni fallici, grandi bocche aperte divoranti, occhi strabuzzati dalla stolidità...)"[13]. Si tratta di un processo che dalla "metafora disegnativa" dei primi fumetti conduce alla caricatura intesa come maschera per approdare infine ad uno stile connotativo che vira al grottesco interpretato come sproporzione tra gli elementi costitutivi del disegno alla ricerca dell'effetto ridicolo.

Il passaggio, sintetizzato in questi termini, avviene sulle pagine di volumi quali *Cambia o non cambia* e soprattutto in *Ridateci il nemico!*, dato alle stampe nel 1977. Nelle tavole che compongono quest'ultimo libro si riversano le tensioni che negli anni più recenti avevano portato alla crisi della sinistra extraparlamentare e le organizzazioni che l'avevano animata (Lotta Continua, una di esse, si sciolse nel 1976 mentre proseguì fino al 1982 la pubblicazione dell'omonimo quotidiano con il quale Calligaro ebbe modo di collaborare a lungo)[14]. Il movimento accoglieva in sé molte componenti diverse che ne impedirono il coagularsi attorno ad un nucleo ideologico forte rappresentato da un unico partito politico. La discussione e la militanza trovarono in quel periodo diversi momenti di confronto tra le forze del proletariato operaio e le organizzazioni studentesche giovanili. Ne emersero due anime contrapposte: creativa, spontaneista, irridente e incline all'autocritica l'una, votata alla lotta politica e all'opposizione intransigente l'altra. Nel 1977 i cortei, le manifestazioni e gli scontri di piazza si fecero sempre più duri e violenti: a Bologna le forze dell'ordine spararono sulla folla provocando la morte del giovane Francesco Lorusso. A Roma, per tenere sotto controllo una situazione di fatto compromessa, l'allora Ministro dell'Interno Francesco Cossiga autorizzò l'uso dei mezzi blindati dell'esercito.

12 Si veda ancora una volta quanto evidenziato da V. Strukelj, *Renato Calligaro*, cit., p. 20 e ss.
13 Cfr. R. Calligaro, *Appunti sulla satira*, cit., p. 34.
14 G. Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli, Roma, 2003; S. Voli, *Quando il privato diventa politico: Lotta Continua 1968-1976*, Edizioni Associate, Roma 2006.

Tutte queste tragiche vicende ormai consegnate ai manuali di storia del Novecento italiano trovarono infine una conclusione ufficiale nel "Convegno nazionale contro la repressione" che si svolse a Bologna nei giorni dal 23 al 25 settembre 1977. La ridondanza pubblica di quegli eventi trova una puntuale declinazione nelle vignette disegnate da Calligaro in presa diretta proprio per *Ridateci il nemico!* che vide la luce editoriale i primi di ottobre di quell'anno. I protagonisti – così come vengono presentati in apertura al volume – sono gli stessi di prima: Donna Celeste "Affittacamere maggioranza silenziosa, DC", Oreste, Nicola "operaio ex sessantottino, LC (Lotta Continua n.d.r.)", Giovanna "insegnante femminista", Gonzalo "farmacista intellettuale progressista" con l' "Ingegnere" e il "Ragioniere". Spicca per la sua ricomparsa inaspettata il nuovo Manuel "giovane '77", 9 rappresentante tipico della corrente giovanile e studentesca del movimento[15]. E intorno il contrapporsi delle ideologie staliniste, le convinzioni rivoluzionarie negate, l'eterno avanzare dell'utopia destinata ad infrangersi sugli scogli della realtà sociale. Di fronte a tutto questo, il granitico e ottuso "buon senso" realista della classe media e piccolo borghese impersonata da Donna Celeste che ricordando "Operai, femministe, studenti, disoccupati: chi piange, chi se le dà, chi se ne va! "Lotta Continua" chiude!" può sbeffeggiare l'operaio Nicola evocando il classico gesto dell'ombrello e affermando "...E volevate fare la rivoluzione, toh!!!...". E tra i "... Poliziotti in borghese capelloni, sparano nel mucchio..." e "Cossiga impunitone" 10 si insinuano i riferimenti agli ex Ministri della Difesa Luigi Gui e Mario Tanassi, accusati di corruzione nello scandalo Lockheed in Italia ("I rossi ci mangiano!"), e a Sandro Saccucci, deputato alla Camera per il Movimento Sociale Italiano, già aderente a Ordine Nuovo, che nel 1976 fu protagonista di un contestato comizio a Sezze durante il quale fu ucciso il militante del PCI Luigi Di Rosa e ferito Antonio Spirito di Lotta Continua. Si tratta di precisi rimandi a fatti recenti e di una interpretazione degli stessi che non si può certo definire ortodossa, ma che non fa altro che mettere in luce le contraddizioni in cui si dibatteva la lotta di classe in Italia. Per non parlare dello scoramento di Oreste che dopo aver assistito dal marciapiede ad uno dei tanti cortei femministi ("Tremate, tremate, le streghe son tornate") torna a casa eccitato e accusa di ingratitudine perché non apprezza le sue profferte "amorose" la moglie Maria. 11

Il senso di disorientamento che si coglie leggendo le tavole disegnate da Calligaro è la spia di una situazione in cui, alla fine degli

15 R. Calligaro, *Ridateci il nemico!*, Feltrinelli, Milano 1977.

anni Settanta "[...] le persone, le cose, i fatti, comprensibili e giudicabili secondo i parametri della lotta di classe, cominciano a sfuggire al controllo dei personaggi che, perdendo la loro identità, si chiedono ormai essi stessi cosa siano"[16]. Nè sanno più quali sono i loro capri espiatori, con chi continuare a prendersela (ecco Oreste esclamare "Ridateci il nemico!") per concludere amaramente nell'ultima vignetta del volume: "A cosa serve arrivare se non ti ricordi perché sei partito?". È la fine di un'epoca e di un sistema politico che entra in una lunga, lunghissima crisi. 12

Calligaro parla in questi anni di una difficoltà "barocca" intesa come la capacità del fumettista e dell'artista di rendere organica un'opera le cui parti hanno una propria autonomia e quindi una direzione diversa. Il problema diviene dunque ricondurre a unità la dialettica delle contraddizioni ideologiche di quegli anni. E questo è e rimarrà sempre il rovello dell'autore: costruire un sistema di rapporti che permetta ai personaggi di esprimere compiutamente il proprio punto di vista senza perdere la direzione unitaria del racconto e facendo confluire le singole personalità nell'alveo di una trama preordinata rappresentata dall'indissolubile legame tra la battuta di dialogo e la visualizzazione dell'immagine. La narrazione si affida quindi ad un processo che non ha nulla di logico ma che avviene piuttosto per associazioni di senso, per passaggi da un argomento all'altro senza soluzione di continuità, con modalità più prossime all'intuizione che al pensiero razionale, proprio come una discussione "polifonica"[17].

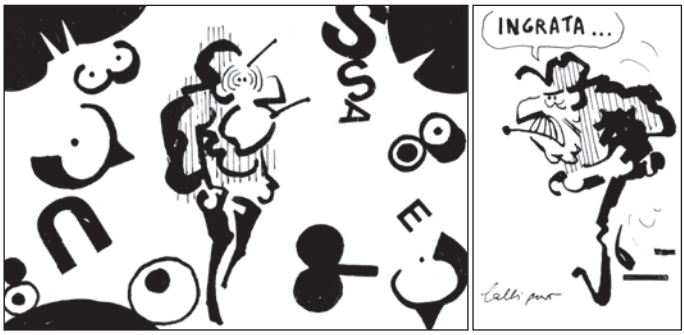
Ma se queste sono osservazioni che riguardano il contenuto storico del racconto a fumetti, ben altri significati sono rilevabili nelle modalità grafiche di cui Calligaro si serve per comunicare e raccontare la propria versione della storia.

A differenza del pittore che quando inizia a tracciare un segno non conosce ancora il suo fine intinseco, l'illustratore e il disegnatore di fumetti segue di solito un "progetto forte" che si sviluppa in scene e abbozzi diversi con uno "stile preciso". La deformazione a cui può sottoporre il disegno dei suoi personaggi è limitata e si circoscrive all'interno della narrazione: ne è una conseguenza sempre sul piano dello stile. "Io mi ero convinto che il disegno era usato nel fumetto

16 Cfr. R. Calligaro, *Il meglio di Donna Celeste*, cit., p. 16.
17 *L'immaginazione e il potere. Gli anni Settanta tra fumetto, satira e politica*, a cura di S. Rossi, BUR, Milano 2009, p. 50.

9 *Ridateci il nemico!*, 1977

10 *Ma come si fa!*, 1977 (*Ridateci il nemico!*)

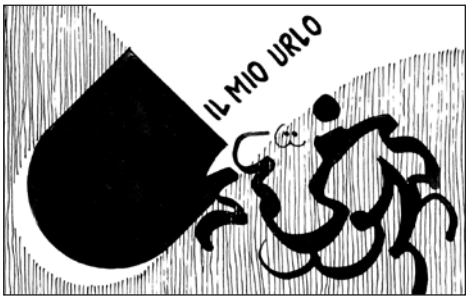


11 *Tremate tremate*, 1977 (*Ridateci il nemico!*)

12 *Ridateci il nemico!*, 1977

13 *Era una notte buia*, 1977

14 *Porc... ma voi mi toccate*, 1977 (*Ridateci il nemico!*)



15 *L'altalena*, 1977 (*Ridateci il nemico!*)

16 *L'altalena*, 1977 (*Ridateci il nemico!*)

molto al di sotto delle sue possibilità. [...] Si trattava allora di infrangere subito alcuni tabù delle comunicazioni di massa, rispetto al disegno: la descrittività ridondante, la fissità della maschera del personaggio, l'unità dello stile e delle tecniche"[18]. Sono le parole dell'autore a rendere evidenti i meccanismi sottesi all'operazione posta da lui in essere a partire dalle sperimentazioni già palesi nelle tavole finali di *Ridateci il nemico!*.

Gli attori in scena sono identificati sempre allo stesso modo: Donna Celeste è raffigurata con i capelli severamente raccolti al sommo del capo in un rigido *chignon*, la bocca chiusa in una perplessa fessura o spalancata in una sorta di buco nero divoratore, a urlare il proprio punto di vista, indossa una lunga veste da beghina che le copre pietosamente il corpo sfatto dall'età avanzata. Dal canto suo Oreste porta il berretto calato sugli occhi, il maglione e spesso una copia de "L'Unità" sotto il braccio o tra le mani. Manuel cammina sempre con le mani ficcate risolutamente in tasca e un fiore tra le labbra. A cambiare, dunque, non è la connotazione fisica dei personaggi, ma il loro modo grafico di rappresentarli: a seconda del loro stato d'animo il segno si tende, si arriccia, si flette, l'ombra si ispessisce, il tratto si assottiglia fino a scomparire del tutto. 13 Il risultato è una raffigurazione di tipi umani che mutano nell'aspetto psicosomatico e di volta in volta il segno accompagna le loro espressioni di paura, rabbia, tristezza, entusiasmo e delusione modificandosi sulla base della percezione che essi hanno di se stessi o che gli altri hanno di loro. Lo stile che Calligaro mette in campo varia quindi da vignetta a vignetta, da figura a figura nella stessa tavola ed è così che Donna Celeste, riscoprendo per un attimo la propria femminilità e liberandosi delle sue costrizioni etiche può addirittura fluttuare in cielo fino a che la propria coscienza di classe non le rammenta perentoriamente: "...e ricordati, non siamo qui per vivere ma per sopravvivere!!!" 14 facendola rientrare immediatamente nei panni della vecchia bigotta che è. Allo stesso modo, l'incontro con il giovane Manuel che evoca in lei desideri e sogni inespressi appare cadenzato da elementi morfologici di sapore addirittura costruttivista, 15 fino a che, nell'ultima vignetta tutto rientra nella normalità quotidiana e Donna Celeste, dimentica di ciò che ha appena immaginato, conclude chiedendo: "L'affitto, signor Manuel...". 16

"La non unità di stile e di tecniche non è un gioco gratuito ma è la inevitabile conseguenza della invenzione della realtà. Il

18 Cfr. R. Calligaro, *Il meglio di Donna Celeste*, cit., p. 54.

possibile è polimorfo, l'autore non è che il produttore di tutto il possibile. Possibile ovviamente nella dimensione psichica: per cui diciamo che, per esempio, un paesaggio, è prima un luogo psichico che un luogo geografico. Nell'immaginario il racconto può assumere infinite forme: e come il testo può essere descrittivo, allusivo, saggistico, flusso di coscienza, onomatopeico ecc., così la figura può essere naturalistica, cubista, astratta, grafica o pittorica ecc. E gli oggetti e i personaggi possono essere «visualizzati» con stilemi e tecniche diversi, secondo la loro condizione sensibile: cioè vengono lungo la storia sentiti/visti dall'autore, da un altro personaggio, da se stessi ecc.: naturalisti, grotteschi, recitanti, astratti, barocchi, primitivi ecc.. In altre parole un oggetto e un personaggio non sono più un dato oggettivo da illustrare, ma una forma visualizzata tutta interna alla storia, un puro «rapporto grafico». Questo procedere allusivo metaforico invece che descrittivo permette una sequenza sintetica ritmata su opposizioni (stilistiche, tecniche e morfologiche) in un recitativo delle scene (vignette) ancora prima che dei personaggi"[19]. Ancora una volta, le parole di Calligaro risultano le più efficaci a spiegare le sue scelte disegnative, scelte che di lì a poco lo condurranno a un bivio dal quale il suo percorso grafico uscirà significativamente sdoppiato. Il punto di non ritorno è senza dubbio rappresentato dalla realizzazione dei primi "poemi a fumetti": *Montagne* (1978) e soprattutto *Casanova/Henriette* che fu presentato a puntate sulle pagine di *Alter* nel 1979, anticipati e affiancati dalla breve *Favola di Manuel/Orfeo* risalente pure al 1978. Ed è, in particolare, quest'ultima ad offrire gli spunti interpretativi migliori per comprendere tale significativo momento di passaggio. Disegnata completamente in bianco e nero essa si presenta come la rivisitazione del mito classico di Orfeo ed Euridice in riferimento alla perenne lotta tra la vita e la morte, tra Eros e Thanatos, tra io e non io. Il protagonista è Manuel nella sua ultima versione grafica, calato nelle vesti di Orfeo alla ricerca della sua Euridice. Abolito il dialogo tra le figure, il racconto è incentrato sul testo relegato ai margini delle singole vignette 17 dove si accentua invece il senso surreale e onirico della figurazione. Lasciando al saggio di Vanja Strukelj in questo volume ogni approfondimento critico di tipo artistico e letterario riguardo a queste sperimentazioni, mi preme soprattutto sottolineare la derivazione di questa proposta grafica dall'illustre prototipo rappresentato dal *Poema a fumetti* di Dino Buzzati, pubblicato nel 1969 e presente, nella sua prima edizione, anche nella

19 R. Calligaro, «L'arte del fumetto», in *Test*, a. I, numero I, giugno 1988, pp. 37-41 (da "Alfabeta", n. 91, 1983 e dalla relazione tenuta dall'autore al convegno internazionale organizzato nel 1987 dal Centre Culturel International de Cerisy), pp. 40-41.

biblioteca personale di Renato Calligaro[20]. Per quanto l'ideazione della storia appaia sostanzialmente diversa da quella immaginata dallo scrittore di origini bellunesi e nel suo complesso assai più vicina alle versioni antiche del mito, l'impaginazione e la costruzione delle singole tavole/vignette si presenta molto simile e la moltiplicazione degli stili grafici la medesima. Tale impostazione che nulla toglie all'originalità dei fumetti di Calligaro, dimostra solamente l'origine di una ispirazione che caratterizzerà da quel momento in poi il lavoro dell'artista. Con la pubblicazione di *Casanova/Henriette* egli affronta risolutamente il problema che gli sta a cuore in quel momento ovvero quello di provare a rallentare e a trattenere l'attenzione del lettore sul messaggio comunicativo del fumetto che per sua natura si alimenta dell'indissolubile legame tra parola scritta e immagine. Scardinando da un lato la sintassi del testo e dei dialoghi, separando nettamente la parte scritta da quella visiva, Calligaro ottiene un primo, importante risultato ovvero quello di scindere l'interpretazione simultanea e la corrispondenza biunivoca tra testo scritto e segno grafico che facilita più di ogni altra cosa la ricezione del messaggio comunicativo nel fumetto. Accentuando inoltre il carattere surreale e metafisico dell'immagine costringe il lettore a interrogarsi e a guardare con più attenzione quanto rappresentato alla ricerca dei significati nascosti e subliminali della comunicazione stessa. Calligaro, insomma, ritiene che il fumetto si legga troppo e si veda poco e che quindi sia necessario rompere l'interdipendenza tra segno e narrazione per favorire una rivalutazione artistica ed estetica della parte visiva del fumetto stesso.

"L'immagine raramente frena la «lettura» del fruitore, per introdurlo in una «avventura iconica», che si formi su, e dilati esteticamente, l'avventura oggettiva. Gran parte del mio lavoro prende forma da questo (mio) malessere. Ne deriva una introduzione nella sequenza narrativa «oggettiva» di segni iconici con diverse funzioni, dal gestuale del corpo dei personaggi al simbolico, dall'astratto

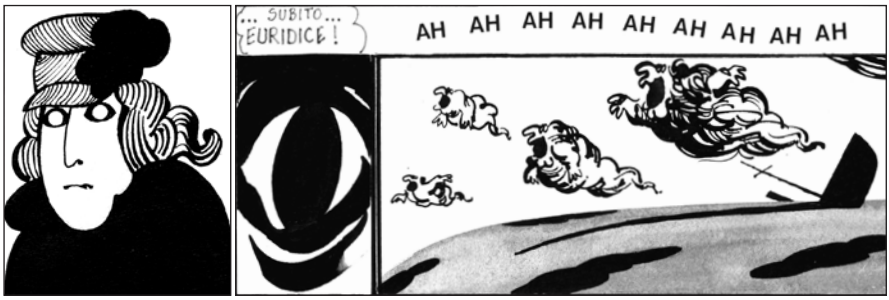
20 *Poema a fumetti* è una delle ultime opere date alle stampe da Dino Buzzati e fu accolta in maniera molto discordante sia dalla critica letteraria che da quella artistica. Ciononostante il volume, edito da Mondadori, vendette subito molte copie e nel 1970 ottenne il Premio *Paese Sera*. Per una puntuale ricostruzione delle vicende del libro e della sua fortuna critica si veda L. Viganò, *La discesa nell'Aldilà: l'ultimo viaggio di Dino Buzzati*, postfazione a D. Buzzati, *Poema a fumetti*, a cura di L. Viganò, Mondadori, Milano 2017, pp. 225-250. Per l'analisi puntuale delle vicende che portarono alla pubblicazione del volume si veda *Buzzati 1969: il laboratorio di Poema a fumetti*, a cura di M. Ferrari, T. Mazzotta, Milano 2002 ed in particolare il saggio di A. Del Puppo, *Buzzati 1969: il «Poema» e la pittura*.

conturbante al surreale ecc. La realtà non è solo rappresentata dai punti di vista (piani, inquadrature, campi, ecc.), essa viene anche «visualizzata» nelle sue dimensioni profonde e inconsce"[21]. La questione, posta direttamente dall'autore sulle pagine della rivista "Alter" nel 1979, si sviluppa in un dibattito a più voci che si risolve, alla fine, in un nulla di fatto e Calligaro finisce per rimanere solo sulla strada da lui stesso indicata[22]. Accusato di ermetismo e di incomunicabilità, nonostante il sostegno più volte dichiarato di Gillo Dorfles, messo in guardia da Oreste del Buono sui rischi di trasformare il fumetto in uno strumento elitario a scapito della forza comunicativa che esso ha sempre potuto vantare nei confronti degli altri *mass media*, egli decide, consapevolmente, di proseguire il suo percorso professionale distinguendo tra una concezione metaforica del fumetto, indirizzata a pochi e selezionati lettori, e una metonimica di ben più larga fruizione[23]. Da una parte si pongono i successivi fumetti "d'avanguardia" la cui produzione culmina con la pubblicazione di *Poema Barocco* nel 1988, dall'altra si assiste alla prosecuzione dell'attività nel campo della satira sociale, politica e di costume per il tramite della vignetta che, mutati i tempi, presenterà rinnovate modalità comunicative. 18

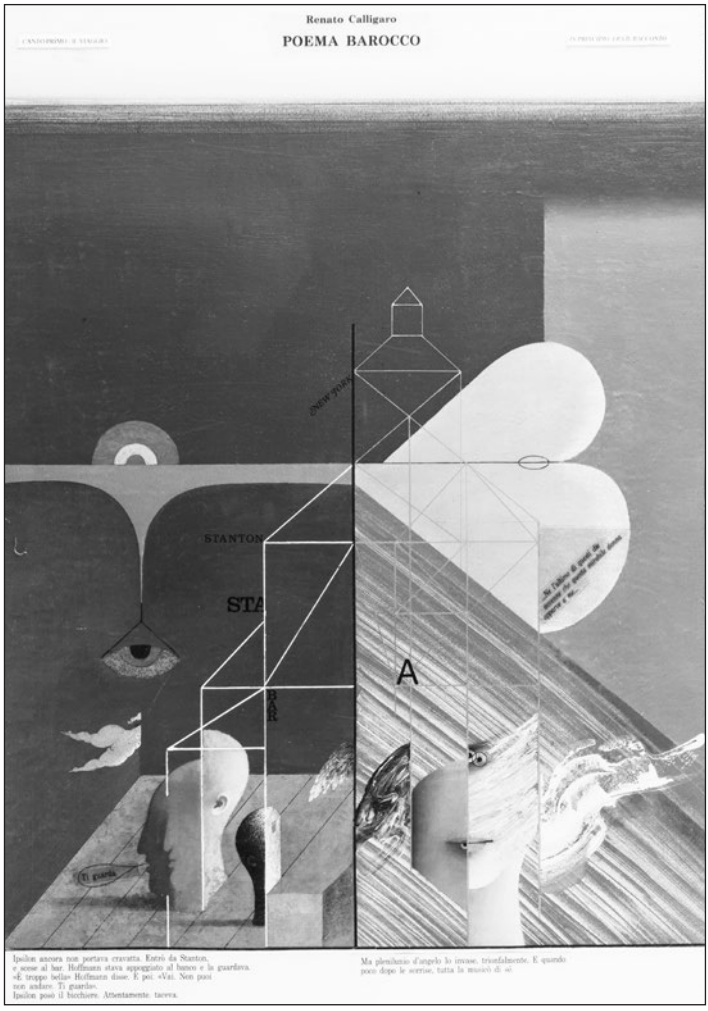
Nei primi anni Ottanta nasce così YX personaggio esistenzialista al massimo grado "uomo e donna, io e non io, non ha condizione né tempo. È il linguaggio che gioca con se stesso, un inconscio che fa capolino quel tanto che basta per essere ancora inconscio. Ha un occhio solo, perché con due sarebbe buffo. E buffo è proprio quello che YX non vuole essere"[24]. La sequenza spazio-temporale della striscia fumettistica viene sostituita dalla vignetta unica, più funzionale ad esprimere ed esaltare l'acme della battuta, folgorante e sarcastica nell'unità assoluta di immagine e messaggio.

L'edonismo narcisista ed egocentrico che incalza quel decennio al suo nascere e l'eclissarsi progressivo delle ideologie politiche che avevano dominato gli anni Settanta sospingono Calligaro

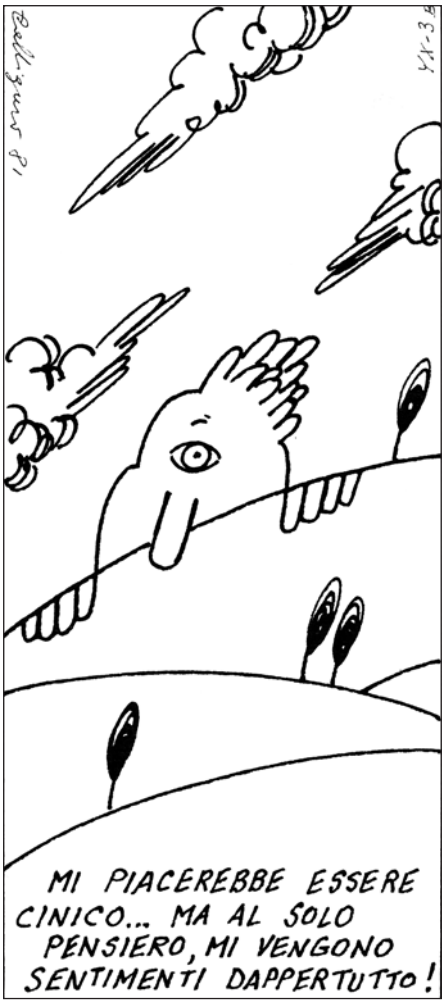
21 Cfr. R. Calligaro, «Apriamo un discorso», in *Alter*, a. 6, gennaio 1979, n. 1, p. 49.
22 *Ibidem*. Si vedano inoltre, a titolo di esempio, anche gli interventi in *Alterposta*, in *Alter*, a. 6, aprile 1979, n. 4, pp. 3-4; F. Serra, «Mordere il frutto contaminato», in *Alter*, a. 6, marzo 1979, n. 3, pp. 60-63.
23 Tra i diversi interventi di Dorfles sull'argomento, si legga almeno G. Dorfles, «Calligaro: parole e immagini», in *Test*, a. I, numero I, giugno 1988, pp. 7-15.
24 Cfr. R. Calligaro, *Il meglio di Donna Celeste*, cit., p. 82.



17 *Torna e ti seguirà*, 1978; *È la mia legge imporre al mortale*, 1978



18 *Poema Barocco*, 1988



19 *Mi piacerebbe essere cinico*, 1981

20 *Mi rimproverano che non penso*, s.a.

a concentrarsi sempre di più sull'individuo facendone il fulcro della propria visione del mondo. Ecco quindi YX alle prese con la perdita di identità, con gli interrogativi esistenziali, con le difficoltà di un rapporto uomo-donna sempre più sfilacciato ed evanescente.
Alla sentenza unica, al monologo, si alterna lo scambio di battute, condensato però nello spazio di un momento. Il disegno si fa essenziale, contraddistinto com'è da un tratto di contorno che racchiude le figure entro un profilo semplificato. "Mi piacerebbe essere cinico... – dice YX – ma al solo pensiero, mi vengono sentimenti dappertutto!"; 19 "Ho perso il senso della vita. – prosegue – Fortuna che non c'era dentro un granché"; "Mi rimproverano che non penso più alla politica. Non è vero, io sono sempre la sinistra di me stesso" 20 e nella sua versione femminile esclama: "Lo amo!! Mi sono fatta con lui un sogno erotico tutto d'un fiato, senza pubblicità!". Si delinea in queste battute la perdita di un punto di riferimento stabile che fuori o dentro l'individuo ne indirizzi l'azione e così YX non trova di meglio che stare immobile al centro della scena sentenziando la fine delle grandi ideologie politiche e la caduta dei valori ad esse connesse.

Nel 1985 a YX si affianca la nuova versione di Donna Celeste che non ha più niente in comune con la vecchia affittacamere bigotta protagonista dei fumetti anni Settanta, quella che parlava con il ritratto di papa Giovanni XXIII chiedendogli consiglio. Non è più la Democrazia cristiana di un tempo, ma molto di più: "La parte peggiore di noi (da un'ottica di sinistra)". Un "personaggio pensiero", "più cattiva e più sola: come si addice ai tempi"[25].

La sua figura ha subito negli anni molteplici metamorfosi. Spogliata di ogni ritegno, nel 1980, ella si presentava seminuda, 21 il corpo e le membra enfiate e costrette all'interno di una biancheria intima che non lasciava dubbi sull'identificazione di quella nuova figura femminile come quella di una prostituta e nemmeno di alto bordo. L'ipocrisia, il conformismo, l'attitudine conservatrice se non reazionaria dell'originaria Donna Celeste ha lasciato il posto ad una visualizzazione della sua figura assai più esplicita: l'affittacamere che non si sarebbe privata della possibilità di incassare una somma mensile da chiunque si presentasse a chiedere di occupare una stanza nella sua pensione, è diventata una moderna bagascia e non occorre spiegare qui le motivazioni di questa rinnovata presentazione del personaggio. Di fatto nei primi anni Ottanta era già iniziato quel processo di trasformazione

25 Cfr. R. Calligaro, *Il meglio di Donna Celeste*, cit., p. 134.

che si concluderà con le nuove vignette dedicate a Donna e Celeste pubblicate da Calligaro a partire dal 1985.

Come ricorda lo stesso autore, fu Fulvia Serra della redazione di *Linus* a suggerirgli di riportare in vita Donna Celeste. Le prime vignette ci raccontano visivamente ogni cosa della protagonista: il ritratto a cui lei si rivolge non raffigura più papa Giovanni XXIII per ovvie ragioni, ma è quello del nuovo papa polacco Giovanni Paolo II, al secolo Karol Wojtyla, e la signora di facili costumi che si agita sulla scena e muta il proprio aspetto a seconda del tono della battuta che sta recitando a soggetto appare molto più disinvolta e briosa di quanto non lo fosse il suo precedente simulacro. Reclamando a gran voce il suo diritto alla prostituzione ("Diobono"), Celeste sottolinea così che questo "...è l'unico peccato progressista..." in cui lei indulge. Gli improvvisi mutamenti stilistici del segno grafico [22] che contraddistinguono la raffigurazione della protagonista portano risolutamente a maturazione le sperimentazioni degli anni Settanta e in questo nuovo modo di intendere il monologo, variano ancor più di prima e ancor più di prima esprimono lo stato d'animo della protagonista.

Ma anche il contesto storico, sociale e soprattutto politico che accoglie questa nuova Donna Celeste è cambiato. All'inizio del decennio, infatti, sulla scena governativa italiana si è imposto il dominio del cosiddetto Pentapartito che vedeva riconosciuta con pari dignità politica il centro rappresentato dalla Democrazia Cristiana e i cosiddetti partiti laici della maggioranza (i Socialisti di Bettino Craxi, i Socialdemocratici, i Liberali e i Repubblicani). Da questo patto, che avrebbe dovuto assicurare l'alternanza di governo tra i partiti aderenti, rimane escluso e pertanto in una posizione di perenne opposizione il Partito Comunista. Il ruolo della sinistra entra in una crisi irreversibile che porta Achille Occhetto, ultimo segretario nazionale del PCI a fondare il nuovo Partito Democratico della Sinistra nel 1991. Sono gli anni in cui la Procura di Milano avvia l'inchiesta di Mani pulite che coinvolge e travolge buona parte del sistema dei vecchi partiti politici italiani per la loro collusione con il mondo dell'imprenditoria decretando la fine della Prima e l'inizio della Seconda Repubblica. Se questo è lo scenario politico, in quel periodo temi altrettanto scottanti si impongono a livello sociale e ambientale. Negli anni Ottanta si assiste ad una più massiccia ondata migratoria dal sud-est asiatico, dalle Filippine in particolare, e dall'Africa settentrionale verso l'Italia. Dopo il 1989 e la caduta del muro di Berlino aumenta il fenomeno caratterizzato dalla provenienza dei migranti soprattutto dai Paesi dell'est-Europa, Polonia e

21 *Ma cos'è mai un prima Andreotti*, 1980

22 *Non mi guardare così*, 1985

23 *Se mi incazzo col mondo, sono*, 1991

Romania *in primis* ma anche Ucraina, che fuggono dal caos seguito alla disgregazione dell'Unione Sovietica e del blocco comunista. Dal 1991, inoltre, il problema si allarga all'Albania con flussi che, tra espansioni e contrazioni, rimangono costanti per tutto il decennio[26]. A fare da corollario a questa situazione vi sono le preoccupazioni legate alla guerra in Bosnia, alla situazione in medioriente, alle tensioni nel mondo arabo che incidono con i loro effetti diretti o indiretti anche in Italia. Donna Celeste osserva con il suo sguardo lucido e disincantato tutto questo e ne interpreta le conseguenze con i suoi commenti sarcastici. Si tratta di sentenze che non colpiscono più il caso individuale ma si riferiscono a principi generali e mettono alla berlina atteggiamenti e convinzioni che appartengono al genere umano e non al singolo individuo. È per questa ragione che le sue battute al fulmicotone, estrapolate dal contesto cui appartengono, mostrano una validità che travalica ogni scansione temporale e pur essendo state pensate nel passato non perdono il loro smalto se calate nella realtà di oggi.
Non sappiamo esattamente cosa induca Donna Celeste ad esclamare nel 1991: "Se mi incazzo col mondo, sono europea, se mi incazzo con l'Europa, sono italiana / Se mi incazzo con l'Italia, sono della Lega Nord / Se mi incazzo con le leghe, sono friulana, e se mi incazzo col Friuli, sono di Udine / E se mi incazzo con la mia città, sono solo di quartiere e se mi incazzo col quartiere / Sono proprio solo io / Oh... il nazionalismo, che solitudine" 23 ma certo si tratta di una dichiarazione che, nella sua ferrea logica consequenziale, potrebbe essere ribadita oggi senza perdere nulla della sua puntuta arguzia. Dalla metà degli anni Novanta, la vignetta e lo stile grafico di Calligaro compiono un'altra metamorfosi: la collaborazione con il quotidiano francese "Le Monde" lo costringe a condensare in un'unica immagine il messaggio comunicativo e visivo. Sparisce ogni accenno di dialogo e perfino il monologo diviene ridondante. L'autore comincia ora a concentrarsi su singoli concetti che vengono visualizzati, per il tramite di associazioni di senso inaspettate e surreali, in accordo con lo scopo della comunicazione. Scompaiono la parola scritta e la battuta conclusiva che riassumeva in sé tesi e antitesi tramutandole in sintesi; a dominare la scena è ora solo il disegno che acquisisce però una connotazione pittorica e una profondità nuove. In *Bureaucratie* 24 la testa e il volto dell'uomo raffigurato si trasforma nel guscio di una lumaca da cui fuoriesce una mano che regge la penna dell'impiegato pubblico modello la cui inesorabile lentezza sembra non avere alcun fine. In *Posta elettronica* un uomo appare imprigionato

26 M. Colucci, *Storia dell'immigrazione straniera in Italia. Dal 1945 ai giorni nostri*, Carocci, Roma 2018.

in una gabbia che al contempo costituisce il corpo di un piccione viaggiatore, caricato a molla, che serra nel becco una busta chiusa con il suo misterioso messaggio. Si tratta di tavole da cui è stato sottratto tutto ciò che è superfluo e, come è stato giustamente notato, in esse non rimane che la levità di un pensiero che non è più *logos* ovvero ferreo raziocinio, ma semplice allegoria[27]. "Del resto i personaggi del nostro artista hanno la stessa sostanza delle nuvole, sono fatti a somiglianza di soffi di vapore, di sbuffi di solfatara che una natura indifferente ha fatto uscire dal proprio ventre: hanno una forma fragile e precaria, eppure si agitano e si danno da fare (gloria, danaro, sesso) per sentirsi vivi. Si muovono nel deserto decontestualizzante del foglio bianco e proprio per questo le loro immagini assumono un valore assoluto, che supera qualsiasi riferimento a un determinato contesto storico"[28].

Proprio il loro porsi fuori dal tempo e dallo spazio, rende queste immagini ancora più efficaci nel comunicare il proprio messaggio: in ciò risiede la loro importanza comunicativa per la nostra e per le future generazioni e il senso profondo e universale del lavoro di Renato Calligaro.

27 A. Bertani, *La leggerezza disincantata della ragione*, in *Renato Calligaro. Vignette per «Le Monde»*, catalogo della mostra, Biblioteca Civica, Pordenone 2002, pp. 9-11.
28 *Ivi*, p. 11.

24 *Bureaucratie*, 1997