

Le forme della satira politica grafica del «Krokodil»

3.1 I generi

3.1.1 La vignetta

Com'è fatto un testo di SPG?

Si possono distinguere sostanzialmente tre tipi di testi, tre «sottogeneri» all'interno del genere SPG. In primo luogo la vignetta, il tipo senz'altro più frequente nella produzione satirica grafica. Si tratta di un testo figurativo-verbale o soltanto figurativo che si risolve in una singola unità di immagine.

Nella figura 13 sono presenti un testo figurativo e uno verbale. Il primo, delimitato da un riquadro o cornice, stabilisce la situazione comunicativa e i personaggi; il secondo, costituito da una frase riportata ai margini del testo figurativo, è un enunciato prodotto da uno dei personaggi. In questo caso il testo verbale fa parte della azione che si svolge sul piano figurativo, è una battuta pronunciata da uno degli attori che recitano la scena. Altre volte (come nella figura 14) le parole appaiono pronunciate da una voce fuori campo che commenta e spiega le immagini.

Nelle figure 15 e 16, invece, è presente il solo testo figurativo che veicola da solo tutta l'informazione. Questo secondo caso è più raro ed è limitato solitamente a quei testi meno caratterizzati a livello ideologico. La vignetta senza parole è di solito il luogo in cui si dispiega un umorismo più universale, il cui oggetto ha dei contorni sfumati, ambigui (negli esempi i bersagli del vignettista potrebbero essere l'alienazione della ripetitività o la fatica

dell'andare contro corrente). È comunque raro che una vignetta senza parole si riferisca a un fatto specifico della cronaca o della politica interna o internazionale.

Le dimensioni della vignetta possono essere le più svariate, e vanno dai pochi centimetri di lato di certi interventi grafici marginali, all'estensione dell'intera pagina della vignetta d'apertura.

Rispetto alla produzione occidentale si possono fare un paio di osservazioni significative. In primo luogo nella produzione vignettistica del «Krokodil» il testo verbale non è mai, tranne rare eccezioni, inserito nel *balloon*,

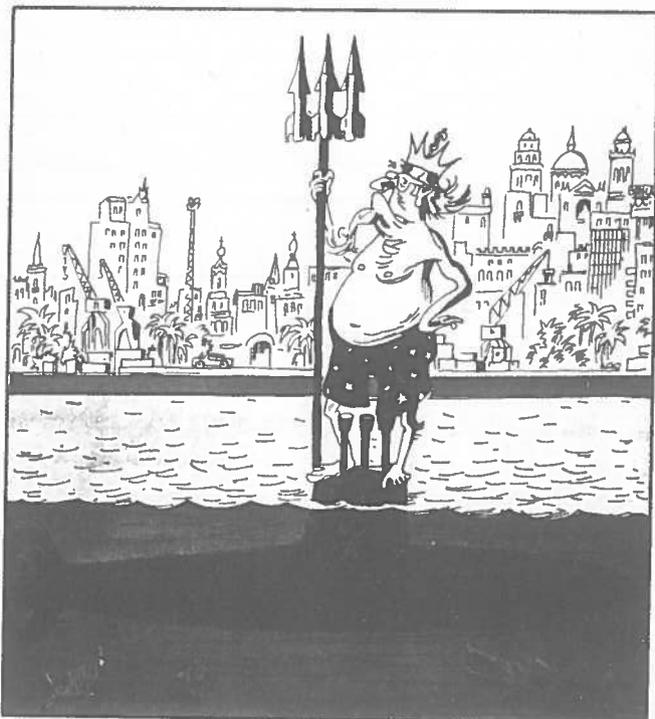
Fig. 13



— Dagli addosso, dagli!

nella nuvoletta caratteristica di quella forma comunicativa che proprio da essa ha preso il nome: il fumetto. Questa non è soltanto una differenza marginale che riguardi la dislocazione del verbale nella vignetta, ma è piuttosto una scelta formale che incide sugli equilibri dei due livelli semiotici. Il *balloon* infatti non rappresenta unicamente il luogo in cui il testo verbale entra a far parte della vignetta e per mezzo del quale un enunciato viene attribuito a un determinato personaggio, ma, per dirla con Hjelmslev, è «forma dell'espressione» associata a una «forma del contenuto»⁶¹. Il *balloon* può comunicare uno

Fig. 14



Близ Кадиса (Испания) расположена американская база атомных подводных лодок. Американский ракетный «Посейдон» отнюдь не украшает собой местный пейзаж. Отнюдь...

Vicino a Cadice (Spagna) è dislocata una base americana di sommergibili atomici. Il sistema missilistico «Poseidone» non abbellisce affatto il paesaggio locale. Affatto ...

stato d'animo, o il fatto che il personaggio non pronuci le parole ad alta voce ma stia invece pensando, o anche l'ordine di produzione degli enunciati (cfr. fig. 17, vignette 8-12 e fig. 18, vignetta 7)⁶².

Fig. 15

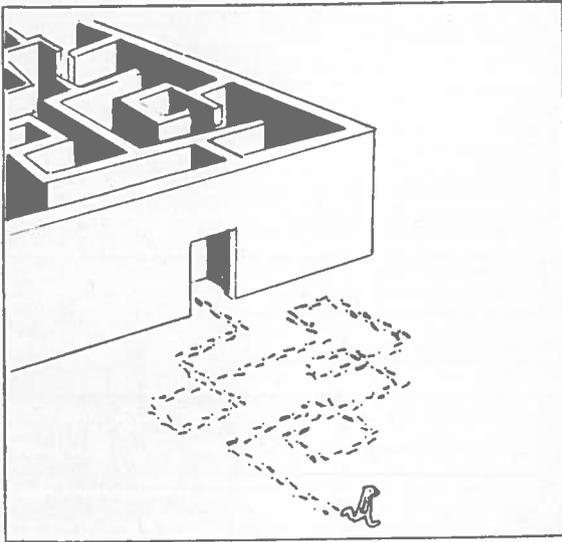


Fig. 16



Assieme al *balloon*, poi, nei testi satirici del «Krokodil», difettano anche i cosiddetti ideografi, tutti quegli espedienti grafici, cioè, mediante i quali gli autori comunicano le sensazioni dei personaggi (sorpresa, meraviglia,

Fig. 17



(la numerazione delle vignette è aggiunta)

dolore fisico, ecc.) oppure i suoni, i rumori, i movimenti e, in genere, per dirla in gergo cinematografico, gli «effetti speciali»; così nella vignetta 6 della figura 17, la notazione musicale indica che il personaggio sta cantando⁸³.

Fig. 18



(la numerazione delle vignette è aggiunta)

Rinunciando a tutte queste possibilità espressive, isolando e in un certo senso emarginando il testo verbale dalla scena che il testo figurativo mette in atto, il grafico sovietico, se vuole comunicare i medesimi contenuti veicolati da *balloon* e ideografi, deve sopperire altrimenti, oppure rinunciare a una parte di informazione.

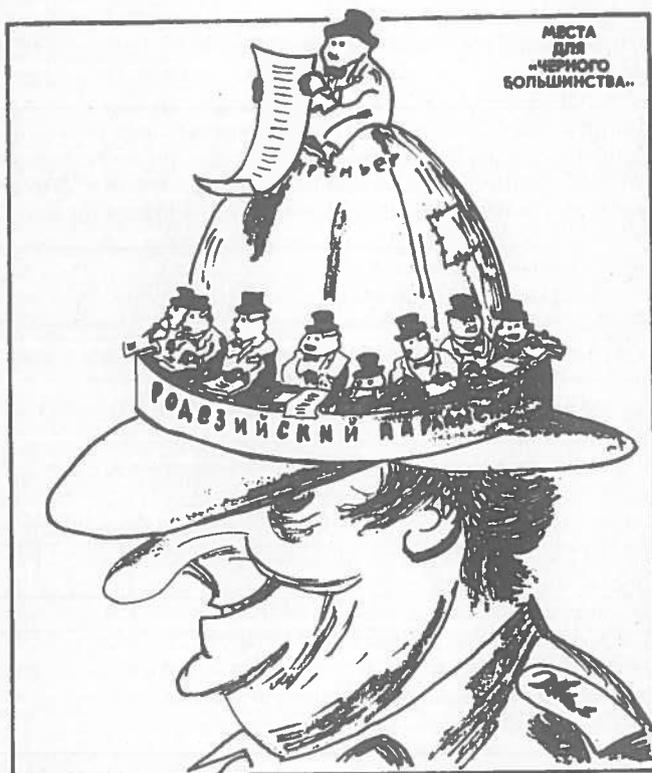
Si consideri la *strip* in figura 5. Nella prima vignetta il poliziotto ingrignito produce un enunciato che secondo le procedure grafiche occidentali sarebbe stato adeguatamente alterato nella sua forma scritta in modo da contenere un'informazione supplementare. In modo, cioè, da comunicare il tono adirato della voce, la violenza dell'atteggiamento e la brutalità dell'atto. Sarebbe forse stata un'informazione ridondante (il disegno infatti è abbastanza esplicito), non di meno avrebbe rafforzato l'intensità drammatica della scena. Senz'altro avrebbe rafforzato l'opposizione di questa con la seconda vignetta. Il mutamento del tono dell'enunciazione non è infatti marcato nel testo scritto, che risulta assolutamente uniforme e privo di sussulti connotativi. Isolate dal testo figurativo, le due frasi non rimandano, nel loro aspetto grafico, all'incongruenza paradossale messa in scena dal disegno.

È questa una caratteristica generale dei testi del «Kro-kodil»; sia i dialoghi che il parlato in genere, infatti, non appaiono intersecati al piano figurativo, ma si trovano su di un piano parallelo che lo segue pur senza mai cercare di confondersi con esso. *Balloon* e ideografi sono infatti un tentativo di figurativizzare il verbale.

Curiosamente paradigmatiche di questa distanza tra i due livelli semiotici sono quelle vignette in cui le parole appaiono inserite nel disegno a formare cartelli, manifesti o addirittura vere e proprie etichette esplicative. Si vedano, ad esempio, la figura 19 e la figura 20. In queste vignette, e in altre simili, il testo verbale agisce parallelamente a quello figurativo, ma, pur essendo inserito nel corpo vivo di questo, non contemporaneamente e nella stessa direzione. Le parole *servono* a spiegare la scena, a mettere a nudo i meccanismi e le simbologie, a svelarne la costruzione allegorica, ma non sono parte viva nell'esecuzione della scena stessa, nella *performance*.

In definitiva, nella SPG del «Krokodil», quella che è in fondo una componente naturalistica del fumetto, ossia l'uso figurativo del verbale volto a esplicitarne i tratti sovrasegmentali (tono e intonazione soprattutto), in modo

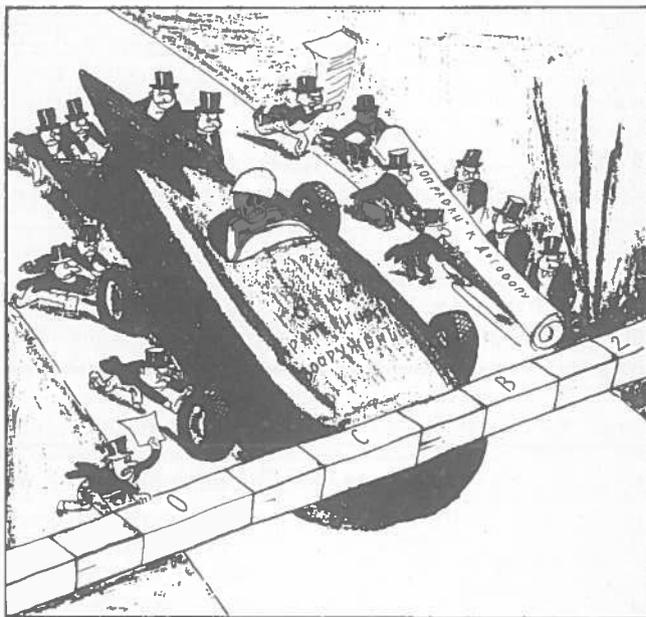
Fig. 19



In alto a destra: IL POSTO PER LA «MAGGIORANZA NERA».
Sul cappello: PARLAMENTO RODESIANO.

da arricchire l'informazione fornitaci dal disegno assicurando un effetto di più profonda mimesi, viene sostanzialmente rifiutata.

Fig. 20



Sulla pergamena: RETTIFICHE AL TRATTATO.
Sull'auto-bomba: CORSA AGLI ARMAMENTI STRATEGICI.
Sulla sbarra: SALT 2.

3.1.2. La striscia

Secondo «sottogenere» della SPG è la striscia (*strip*), che si presenta come una breve sequenza di vignette legate in successione logica e cronologica. La sua struttura è quella di un motto di spirito costruito in vari momenti di cui l'ultimo rappresenta una soluzione inaspettata del problema impostato nei momenti precedenti.

La striscia, infatti, è un brevissimo racconto con una diegesi (o narrazione) ridotta al minimo, ma già chiaramente evidente. Rispetto alla vignetta, che non ammette lo scorrere del tempo, nella *strip* si ha una serie di inquadrature che suggeriscono l'idea della successione temporale. Il termine cinematografico «inquadratura» non è usato a caso. In effetti la segmentazione del motto di spirito in due o più momenti permette al disegnatore di mutare, da vignetta a vignetta, prospettiva e punto di vista, evidenziando in tal modo come tra una battuta di dialogo e l'altra qualcosa si sia mosso, come sia trascorso un determinato lasso di tempo necessario al «movimento», e come si sia modificato anche lo spazio in cui il discorso viene prodotto.

La differenza sostanziale tra vignetta e striscia è dunque di carattere spazio-temporale; mentre la prima ha la fissità dell'emblema, anche quando vuole illustrare il movimento (in quanto riproduce un istante immobile di tempo), la seconda dinamizza il motto calandolo all'interno di una realtà diegetica in movimento.

La sequenzialità è un'altra caratteristica di fondo della striscia; essa, cioè, non ha intreccio. Meglio: in essa intreccio e quella che Cesare Segre ha denominato «fabula» coincidono (in una narrazione l'intreccio è la disposizione degli avvenimenti così come sono raccontati dal narratore, la fabula è la riorganizzazione degli stessi in un ordine strettamente cronologico)⁶⁴. Nella *strip*, quindi, non vi sono salti temporali tanto in avanti quanto all'indietro.

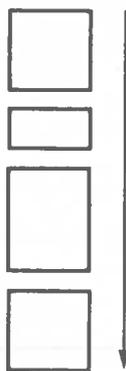
Graficamente la striscia presenta un aspetto generalmente lineare, che può essere orizzontale (fig. 21) da sini-

Fig. 21



stra a destra oppure verticale (fig. 22) dall'alto in basso. Nel primo caso le vignette hanno tutte la stessa altezza anche se non la stessa larghezza, nel secondo hanno tutte la medesima larghezza anche se l'altezza può variare.

Fig. 22



Nella striscia il rapporto tra piano figurativo e piano verbale è lo stesso che nella vignetta, pertanto non necessita di ulteriori osservazioni.

3.1.3. La storia

La storia, terzo «sottogenere» della SPG, è il tipo più complesso di testo perché oltre ad assommare in sé le caratteristiche dei precedenti, ne presenta di ulteriori che sono proprie del racconto a fumetti.

La storia può essere di tipo «breve» o di tipo «lungo». La prima si risolve nell'ambito di una singola pagina (vedi la figura 24 o 32), la seconda può invece abbondante-

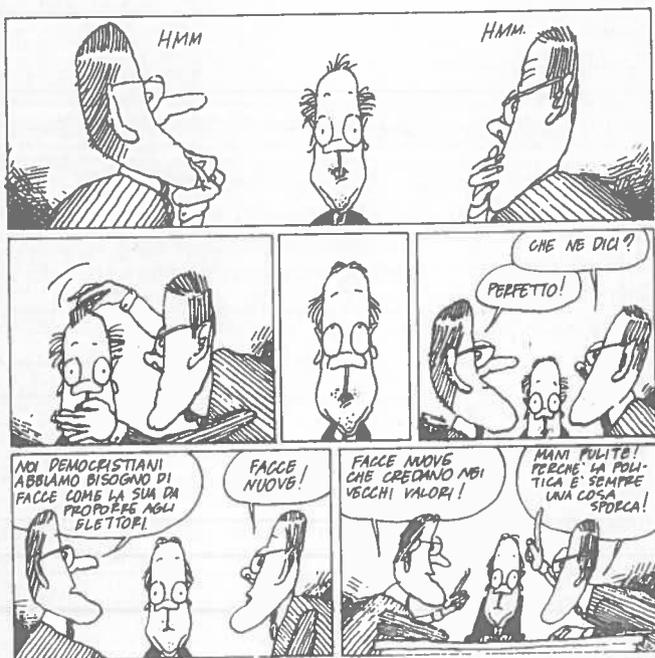
mente oltrepassare quel limite (fig. 23a, 23b, 23c, 23d, 23e).

Rispetto alla striscia, la cui dinamicità rimane sostanzialmente confinata all'interno di una unità spazio temporale, la storia si presenta assai più articolata. In primo luogo la successione cronologica non è più un obbligo ma

Fig. 23a

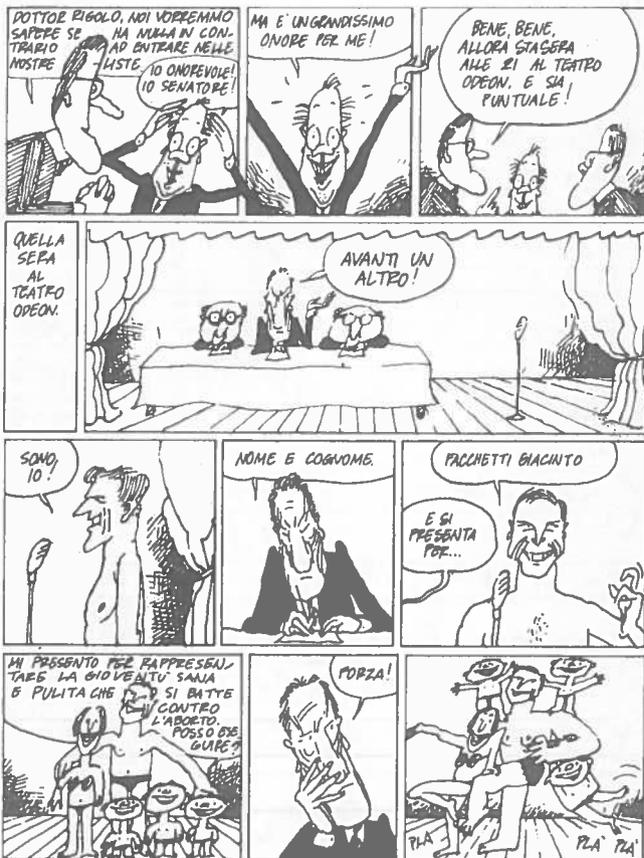
Il dottor Rigolo

di Tullio Pericoli & Emanuele Pirella



una scelta, in quanto sono possibili ritorni indietro nel tempo (*flash-back*); parallelamente appare diverso, più ricco di possibilità, anche il rapporto tra la narrazione e

Fig. 23b



lo spazio. Inoltre, se già nella striscia erano possibili espedienti di raffigurazione di derivazione cinematografica (primo piano, campo lungo, ecc.), nella storia questa

Fig. 23c



possibilità è di gran lunga accresciuta dalla maggiore estensione del racconto, dove risultano più libere anche la disposizione e le dimensioni delle vignette (cfr. le figure 17 e 18).

Fig. 23d



Si è finora parlato in termini di scelte e di possibilità; in effetti nelle rare e brevi storie che compaiono su «Kro-kodil» gli espedienti stilistici appena prospettati appaio-

Fig. 23e



no utilizzati piuttosto raramente. La storia per i grafici sovietici è un insieme di vignette organizzate in una diegesi. E dicendo insieme di vignette se ne vuole evidenziare la non cinematograficità. Descrivendo la vignetta si è infatti parlato di scena in cui dei personaggi recitano una azione: più che inquadratura, infatti, la vignetta è scena teatrale, con i suoi personaggi a corpo intero e la sua tridimensionalità tutta frontale.

Nella figura 24, ad esempio, si è di fronte a una breve storia organizzata in sei vignette perfettamente identiche per quanto riguarda le dimensioni e il punto di vista. Offrono tutte una visione frontale con dei personaggi raffigurati per intero.

Fig. 24



Sul cartello: LA COSTRUZIONE DELLA FABBRICA DI MATTONI È INIZIATA NEL 1968.

Sulla panchina: È INIZIATA.

Il grafico ovviamente non era obbligato a questo tipo di raffigurazione: avrebbe potuto iniziare, ad esempio, con un primo piano della donna adirata, allungare poi il campo per introdurre l'uomo perplesso e infine mostrare la scena così come appare. Allo stesso modo avrebbe potuto variare le dimensioni delle vignette e la disposizione sulla pagina. La sua è stata una scelta di ordine simmetrico, meglio ancora di uniformità delle componenti.

Questa uniformità formale è una caratteristica di fondo della SPG sovietica, è presente a ogni livello (da quello della vignetta, a quello della colonna di testo verbale, a quello della storia, dell'impaginazione e dello stesso intero giornale), ed è percepibile anche per via intuitiva sfogliando un qualsiasi numero di «Krokodil».

Così, per quanto riguarda la vignetta, la quasi totalità dei testi figurativi è racchiusa all'interno di una cornice che rappresenta un vero e proprio limite invalicabile; mentre presso altre tradizioni fumettistiche la cornice ha la funzione di un limite convenzionale non vincolante che può essere liberamente valicato dal disegno (cfr. fig. 17, vignette 1, 6 e 10; fig. 18, vignette 1, 2; fig. 23e, ultima vignetta).

Anche il rifiuto del *balloon* rappresenta una scelta di uniformità. Mettere le parole ai margini o all'esterno della vignetta significa infatti eliminare qualsiasi elemento estraneo al genere figurativo tradizionale, che deve essere immagine e basta; ma significa anche evitare che un ibrido semiotico, un segno figurativo altamente convenzionalizzato quasi a livello di grafema, metta in crisi la distinzione netta tra immagini e parole.

Volendo fare un esempio a un altro livello si può considerare come, nell'«economia» della pagina, la disposizione dei testi appaia improntata a una rigorosa ripartizione dello spazio, in cui testi verbali (come articoli e poesie) e testi figurativi (come vignette, strisce e storie) risultano incasellati in geometrie rigorose che impediscono di fatto qualsiasi commistione intersemiotica. Ogni tipo di testo si trova cioè all'interno di un settore definito secondo il paradigma degli assi cartesiani. Inoltre, la varietà dei caratteri tipografici risulta piuttosto limitata, e le differenze, mai eccessive, appaiono funzionali alla compartimentazione dei testi (cfr. fig. 25). Le forme

La storia si adegua dunque a un paradigma che informa di sé ogni livello strutturale di questa rivista. Di nuovo, come già per l'assenza del *balloon*, si ha come conseguenza che vengono a mancare molti elementi che nel fumetto occidentale contribuiscono ad arricchire la quantità di informazione che il testo può produrre comunicando sensi secondari, paralleli al piano denotativo.

Fig. 26

Verso la grande economia



PUBBLICITÀ' PROGRESSO



3.1.4. La brevità

I tre tipi di testo satirico appena delineati non hanno tutti la stessa frequenza all'intero del «Krokodil», anzi si può dire che la *strip* e, soprattutto, la storia giochino un ruolo assai marginale, essendo la loro presenza ridotta a qualche sporadica apparizione.

Il modello di striscia più frequente si risolve in due vignette strutturate secondo il paradigma del «prima/dopo». La prima vignetta stabilisce la situazione, pone un quesito, imposta una qualsiasi, anche minima, tensione narrativa o soltanto dialogica. La seconda risolve la tensione in modo imprevisto e generalmente paradossale. È lo schema della striscia descritto al paragrafo 3.1.2., soltanto ridotto alle sue componenti irrinunciabili.

Analogamente la storia è sempre una storia breve, al massimo di mezza pagina, dove ogni vignetta rappresenta un istante temporale nettamente distaccato dagli altri. Anche qui tutto è ridotto all'essenziale, e ogni compiacimento formale è sacrificato a una forma del contenuto strutturata in nuclei di enunciati figurativi tesi a concentrare al massimo l'informazione e quindi a rendere la storia il meno prolissa possibile.

I due tipi «dinamici» di testi di SPG tendono dunque alla stringatezza, a produrre cioè un'informazione che i destinatari possano ricevere in tempi molto brevi senza distogliere l'attenzione per seguire altri elementi comunicativi non direttamente funzionali. Elementi quali l'inquadratura di tipo cinematografico non sono in effetti necessari nell'economia della storia, in quanto non producono porzioni irrinunciabili di senso, tali da mutare radicalmente il significato del messaggio che si vuole trasmettere. Quando compaiono, come nella figura 27, sono giustificati dalla presenza di un testo verbale di una certa complessità ed estensione, che non può essere riferito a un'unica immagine, e che chiama in causa (o richiama metaforicamente, come nell'esempio) particolari specifici del disegno in successione temporale.

Ogni elemento del testo, pertanto, sia nella storia che nella striscia, risulta strettamente funzionale al messag-

gio, conseguentemente ogni elemento, tanto figurativo quanto verbale, che non trovi giustificazione nell'essere indispensabile nella produzione del messaggio stesso, viene considerato ridondante e soppresso.

Fig. 27

IL COSTRUTTORE ALLA COMMISSIONE DI COLLAUDO
-Compagni, per quale motivo dovrete recarvi sul posto?

Vi riferirò ugualmente tutto:

La casa è grande e bella, proprio come questa tavola...



СТРОИТЕЛЬ ПРИЕМАЮТ К МИ СЮИ
Товарищи! зачем вам эти ь на объекте



И... и... е... е... расписку

Да... такой вот большой и красивый
как этот стол



Е... та горячая... и... подлив



И... и... е... е... расписку



Ладно... да... прине...
дадите... и... ?

C'è acqua calda e fredda.

C'è una zona verde ...

—Sta bene, la casa è omologata, date il documento!

Se, a causa di questa ricerca di una brevità che eviti qualsiasi distrazione nel decodificare il significato primo del testo, la storia e la *strip* risultano drasticamente limitate nella loro frequenza, la vignetta viene ovviamente a giocare il ruolo di gran lunga preminente tra i generi della SPG sovietica. Questa scelta di genere non è casuale, ma affonda sia nelle possibilità comunicative generate dalla struttura della vignetta, sia nel fatto che essa viene incontro nel modo migliore a quelle che sono le esigenze della comunicazione satirica nell'URSS.

3.2. Il politico e il satirico

3.2.1. L'effetto politico a livello verbale

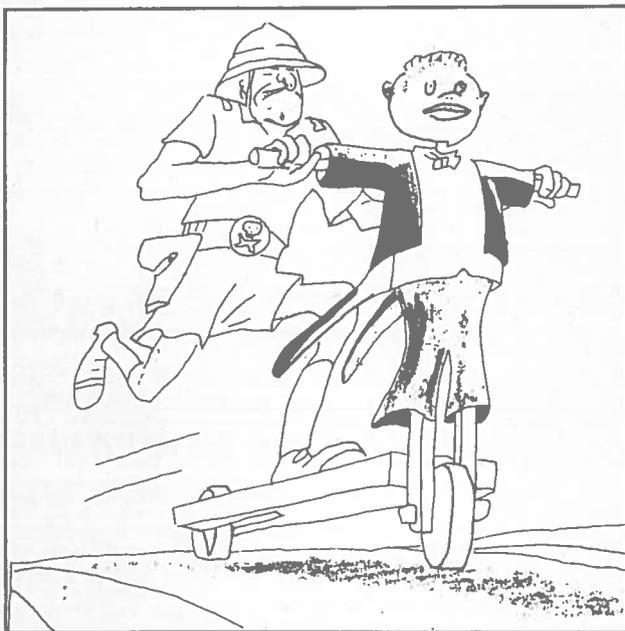
Prima di affrontare l'analisi delle strategie comunicative è necessario definire quei meccanismi che giustificano la qualifica di «politico» e di «satirico» ai testi grafici del «Krokodil». In altri termini, occorre stabilire in relazione a quali elementi si produce l'«effetto» di questi testi.

L'effetto politico si produce a diversi livelli (verbale e figurativo) e in modi differenti. A livello verbale il meccanismo è sostanzialmente riducibile alla «denominazione»: si nomina cioè un oggetto, o una situazione, o una persona, o un evento già qualificati, per convenzione, come politici. Così, nella vignetta in figura 14, le frasi ai piedi del disegno si presentano come enunciati semanticamente marcati come «politici» poiché sintagmi quali «base americana» (*amerikanskaja baza*) e «missilistico americano» (*amerikanskij raketnyj*) occorrono solitamente all'interno del discorso politico. Nella vignetta in figura 28 il fatto è ancora più evidente: Rodesia, pseudo-governo, *premier*, Muzorewa, potere, Jan Smith, linea razzista, sono tutti termini appartenenti al discorso della politica che, di fatto, riempiono quasi tutto l'enunciato inserendolo in un'area semantica che non può che essere quella della politica internazionale.

Fig. 28

Dopo la creazione in Rhodesia del pseudogoverno marionetta capeggiato dal «premier» Muzorewa, il potere è di fatto rimasto nelle mani di Jan Smith, che continua la sua linea razzista.

После создания в Родезии марионеточного псевдоправительства во главе с «премьером» Мюзоровой власть фактически осталась в руках Яна Смита, который продолжает свой расистский курс



«Самоуправление» в Родезии.

«Autonomia» in Rhodesia.

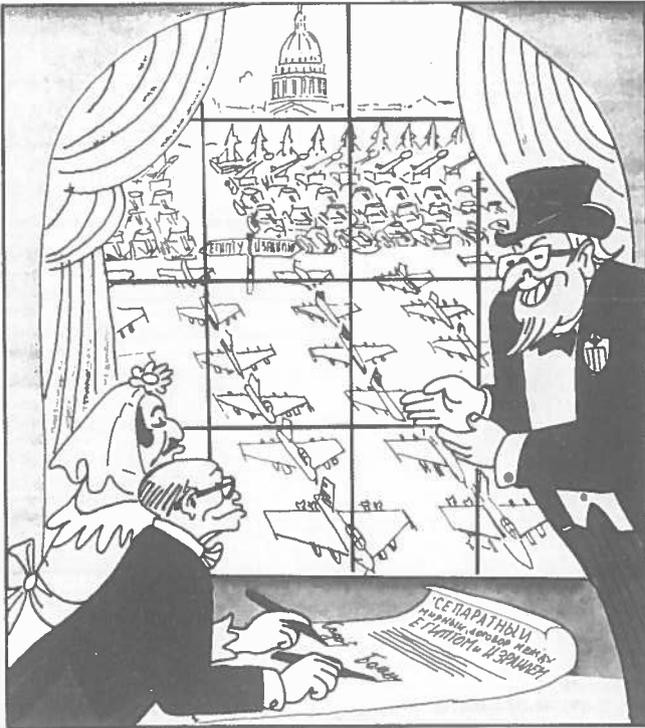
3.2.2. L'effetto politico a livello figurativo

A. Più complesso il meccanismo a livello figurativo, dove si hanno due diversi modi di produzione del discorso politico. Uno, come già a livello verbale, si basa sulla denominazione, e si attua nel ritratto caricaturale. Il ri-

tratto, come osserva Jurij Lotman, si può in effetti considerare un corrispettivo iconico del nome proprio⁶⁵; così raffigurare un uomo politico equivale in un certo senso a nominarlo. Nella vignetta in figura 29 i ritratti di Begin e Sadat, sottoscrittori del trattato di pace separata tra Egitto e Israele, raffigurati in una scena paradossale, sono i principali connotatori in senso politico del testo figurativo. Questo esempio, tuttavia, è da considerarsi un'ecce-

Fig. 29

Sul cartello: EGITTO-ISRAELE.



СВАДЕБНЫЙ ПОДАРОК

Sul foglio: TRATTATO DI PACE SEPARATA TRA EGITTO E ISRAELE.

REGALO DI NOZZE

zione. Difatti la caricatura, o meglio il ritratto caricaturale di personaggi noti del mondo politico, è una pratica discorsiva poco consueta nell'ambito della SPG sovietica, e si limita rigorosamente a prendere di mira uomini politici stranieri, sia dell'occidente capitalistico, sia di quei paesi del terzo mondo che seguono una politica non favorevole al Cremlino.

B. Un altro modo di produzione figurativa del discorso politico consiste nel raffigurare una scena in cui viene attuata una dinamica di classi. Ciò comporta una codificazione retorica dell'immagine secondo il meccanismo della sineddoche particolarizzante⁸⁶. Così si raffigura l'operaio, il padrone, il corrotto per significare l'insieme, o un certo insieme di operai, di padroni, di corrotti. La dimensione politica è infatti squisitamente collettiva, le dinamiche che la percorrono sono dinamiche non di singoli individui, ma di gruppi sociali. Leggendo la vignetta in figura 30 esclusivamente come una battuta il dialogo tra il «signor x» e il «signor y» - durante una partita di

Fig. 30



— Доктор рекомендовал сменить обстановку, а здесь она та же, что и на работе.

Sull'edificio: CASA DI RIPOSO

— Il dottore mi ha raccomandato di cambiare ambiente, ma qui è lo stesso che al lavoro.

scacchi in una *dom otdycha* (casa di riposo per lavoratori in vacanza) - non se ne coglierebbe il senso di critica sarcastica nei confronti dello scarso impegno di tanti lavoratori sovietici. Se ne potrebbe dedurre soltanto che il «signor x» è un fannullone che sul posto di lavoro gioca a scacchi.

Ancora più marcata è la sineddoche nella vignetta in figura 31. Più complessa della precedente nelle sue meta-

Fig. 31

Gli affitti in Italia crescono vertiginosamente



— Ma la chiavetta dell'appartamento, come si vede, è d'oro ...

fore organizzate in allegoria, questa vignetta non vuole certo essere una scena di genere in cui un feroce affittuario intende spogliare di tutti i loro averi due poveri e lacrimevoli inquilini. Il testo figurativo vuole invece rimandare a una situazione generale; la singola scena è la «parte» di un «tutto» rappresentato dall'insieme delle tante altre scene simili. Più in particolare l'affittuario/Mangiafuoco sta per la classe degli affittuari, gli inquilini/Geppetto e Pinocchio stanno per la classe degli inquilini.

A volte, come in questo caso, la sineddoche è rivelata dal testo verbale: l'enunciato che incornicia la vignetta in alto a destra indica infatti una situazione generale; «gli affitti», non l'affitto degli inquilini di Mangiafuoco. Altrove, dove non sia esplicitata a livello verbale, la sineddoche risulta da un «patto» di codifica e decodifica tra mittente e destinatario.

Qualsiasi lettore del «Krokodil» sa bene che ad esempio la breve storia in figura 32 non è la storia avventurosa di una rapa, ma la descrizione allegorica delle disfunzioni del sistema distributivo dei prodotti agricoli.

Ciò significa che tra autore e lettore si è stabilita una sorta di intesa convenzionale che permette a quest'ultimo di leggere correttamente il testo satirico. Intesa convenzionale e correttezza di lettura che dipendono in buona parte dal canale che veicola il testo stesso. Sicuramente il medesimo testo in una pubblicazione per bambini avrebbe avuto un altro senso, e sarebbe stato paragonabile più all'apologo morale o alla parabola esopica che non al testo di SPG. Sulle pagine del «Krokodil», invece, giornale di umorismo e di satira, esso perde quelle ambiguità che mostra allorché decontestualizzato, e acquista tutte le sue valenze di satira politica.

È il canale, pertanto, che stabilisce e suggerisce la convenzione comunicativa secondo cui quella raffigurata non è una rapa, ma rappresenta per sineddoche particolarezzante (la parte per il tutto), l'intera classe dei prodotti della terra, così come i personaggi rappresentano i vari tipi sociali.

Fig. 32



ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ

LA METAMORFOSI

3.2.3. L'effetto satirico a livello verbale

A. Se l'effetto politico è sostanzialmente riconducibile ai due meccanismi della denominazione e della sineddoche, quello satirico presenta modi di produzione più vari anche se tutti analizzabili come alterazioni retoriche. L'effetto di satira può prodursi su tre livelli: oltre a quello verbale e a quello figurativo, il meccanismo può essere innescato anche a livello dell'intersezione tra i due precedenti.

Nel primo caso, laddove cioè l'effetto satirico risulti dal testo verbale, si ha solitamente un enunciato paradossale. Il paradosso è una figura retorica, basata sulla contraddizione, che si realizza in diversi modi⁶⁷. Vi può essere contraddizione tra l'enunciato e i dati della realtà a cui esso fa riferimento (come nella frase *vogliono imprigionare anche gli assassini*), vi può essere contraddizione tra struttura formale e struttura semantica dell'enunciato (come nell'esempio chomskiano «*colourless green ideas sleep furiously*»⁶⁸), vi può essere infine contraddizione negativa tra due unità semantiche dello stesso enunciato (ad esempio, *questa sedia non è una sedia*). In ogni caso il paradosso si basa sostanzialmente su di una negazione della realtà, sia essa solo linguistica, come nella frase di Chomsky, sia essa della struttura logica del reale, come negli altri due esempi.

Differenzia questi due modi di negazione ciò che è definibile come tasso di comunicatività, cioè il fatto che in un caso si ha un enunciato assurdo e non comunicante, mentre nell'altro se ne ha uno assurdo sì, ma comunicante, ossia decodificabile secondo le normali regole della sintagmatica del contenuto. Così «*colourless green ideas sleep furiously*» è un assurdo *nonsense* mentre gli altri due esempi sono assurdi dotati di senso.

I paradossi verbali del «Krokodil» sono di questo secondo tipo. Si consideri la vignetta in figura 33. La battuta pronunciata dall'operaio enuncia chiaramente un dato di fatto paradossale, ma che non contrasta con le possibilità offerte dalla struttura semantica della lingua. Non è certo cosa normale mescolare in una betoniera le tavolette del domino invece del cemento, ma è senz'altro più logica del fatto che «idee verdi senza colore dormano furiosamente».

Allo stesso modo l'enunciato verbale della vignetta in figura 34 gioca sul contrasto tra quella che dovrebbe essere la realtà normale e quella che è la realtà così come è rivelata dall'enunciato stesso. Contraddicendo la realtà, quindi negandola in parte o del tutto, il paradosso trasporta il lettore all'interno di un mondo dalla logica rovesciata, in cui si trovano fatti o che non dovrebbero avvenire o che avvengono esattamente all'opposto di come dovrebbero.

Fig. 33



— Пока бетона нет, мы там делаем домино.

— Finché non abbiamo cemento mescoliamo qui le tavolette del domino.

Fig. 34

MACCHINA DELLA VERITÀ



— Вы не сказали ни слова правды... Поздравляю!
Вы приняты на радиостанцию «Свободная Европа»!

— Non avete detto una sola parola di verità ... I miei complimenti! Siete assunto alla stazione radio «Europa Libera»!

B. Altro espediente retorico usato per produrre l'effetto satirico può essere la reticenza: in un enunciato si dice *x* ma si sottintende *y*. Nella vignetta in figura 35, ad esempio, il testo verbale non dice tutto quanto dovrebbe, e l'informazione risulta obliqua, allusiva, incompleta.

Fig. 35



— Для удовлетворения вашей просьбы
этих бумаг недостаточно!

— Per l'accoglimento della vostra domanda queste carte non bastano!

Analogamente, nella vignetta in figura 36 i tre punti alla fine della frase sono chiaramente allusivi a un non detto, reso esplicito in questo caso dal testo figurativo, rivelatore di una situazione apparentemente anomala ma in realtà piuttosto usuale. La decodificazione della reticenza è resa possibile da un alto grado di ridondanza nel contenuto d'informazione dell'enunciato non detto. Il sottinteso viene cioè individuato e recepito in quanto il lettore si aspetta la sua occorrenza.

Fig. 36



— Клева, директор пошел домой. Вычеркни из меню все мясное и рыбное...

—Clara, il direttore va a casa. Cancella dal menù tutta la carne e la gelatina di pesce ...

3.2.4. L'effetto satirico a livello figurativo

A. Sul piano figurativo l'effetto satirico è prodotto essenzialmente mediante gli espedienti retorici dell'iperbole, del paradosso e della allegoria.

La prima delle figure elencate è una costante necessaria del disegno satirico in quanto è alla base di ogni caricatura e di ogni raffigurazione deformante del reale che

voglia avere un significato derisorio e dispregiativo. Non è pertanto nemmeno necessario fare esempi particolarmente indicativi di quanto affermato, poiché ogni testo di SPG risulterebbe adeguato.

L'iperbole, l'esagerazione, sia nel suo aspetto positivo di enfattizzazione, sia in quello negativo di diminuzione di certi aspetti di un'unità figurativa, rende la SPG una attività «palesatrice», in cui l'oggetto del discorso viene sottoposto a un vaglio finalizzato a metterne in rilievo alcuni aspetti piuttosto che altri. L'oggetto sottoposto ad alterazione iperbolica appare deformato e trasformato, se ne ha una percezione diversa, se ne scoprono dei particolari inosservati e, soprattutto, ci si forma di esso un'opinione differente e nuova.

Il fenomeno è particolarmente evidente nel ritratto caricaturale di personaggi famosi (basti pensare, da noi, a come l'immagine di uomini politici tipo Fanfani o Andreotti sia ormai condizionata dalle interpretazioni date da Forattini), ma ogni testo figurativo è in realtà esemplare a questo proposito.

Il disegno satirico è popolato di oggetti abnormi e deformati: personaggi con grossi nasi e arti sproporzionati, automobili con grandi ruote, case che sfidano le leggi della statica. Si ha precisamente l'immagine di un mondo fittizio popolato da pagliacci che abitano paesaggi provvisori. Le tragedie della politica internazionale, i drammi sociali e domestici, le faide di palazzo rivivono in uno scenario circense dove l'esagerazione ha l'effetto di sminuire il valore dell'oggetto raffigurato.

L'effetto satirico, d'altra parte, riposa principalmente in questo: nella rivelazione che qualsiasi oggetto, sia esso un personaggio politico, o un personaggio comune della vita di tutti i giorni, o l'ambiente in cui questi si muovono e operano, possiede in fondo un valore assai minore di quanto non appaia comunemente. La deformazione iperbolica, cioè, rende gli uomini dei pupazzi e fa del mondo che li ospita un asilo di deformità.

Proiettato sulla scala di valori che i nostri sistemi culturali propongono e impongono, il deforme (al limite, il mostruoso) occupa un posto senz'altro più basso che non il ben formato, il normale. Il deforme è ciò che è riuscito male, lo scarto, ciò che va emarginato o distrutto perché

contraddice un certo ordine del mondo. Il deforme del disegno satirico è pertanto la rivelazione di una «bassezza», di una anomalia altrimenti non percepita.

Si vedano per tutti gli «oggetti» di Tullio Pericoli e Emanuele Pirella (fig. 37), o i «nasi» di Altan (fig. 38), che sembrano quasi voler visualizzare certe caratteristiche psicologiche dei protagonisti.

Fig. 37

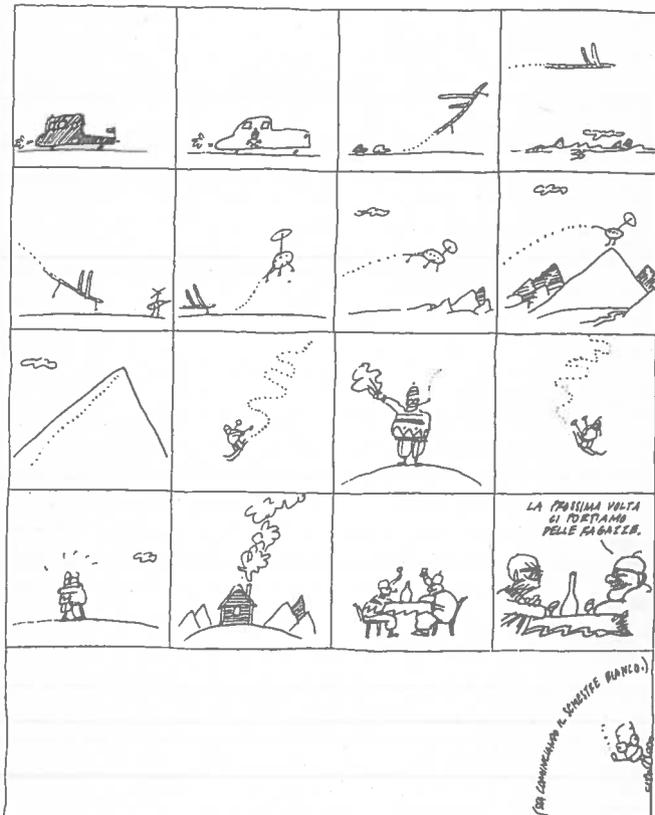


Fig. 38

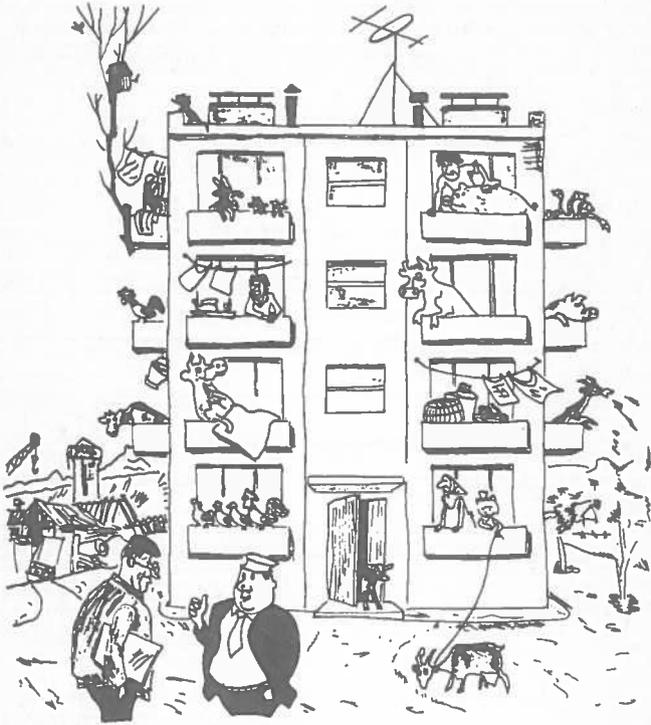


B. Anche il paradosso figurativo contraddice un certo ordine del mondo, ma il livello di contraddizione è diverso, in quanto interessa la sintassi di unità già sottoposte a iperbole. È questa infatti una figura che nelle lingue verbali si dispiega a livello di frase e, come già visto, consiste nell'accostamento inusitato di unità semantiche il cui contrasto produce un effetto di assurdo.

Nelle lingue figurative, e quindi anche nel caso particolare della SPG, il meccanismo è sostanzialmente identico, tranne per il fatto che le unità semantiche in contrasto risultano già essere prodotto di alterazione retorica, l'iperbole appunto. È in questo senso che per il paradosso si può parlare di un livello di contraddizione diverso rispetto all'iperbole.

La vignetta in figura 39 è paradigmatica di quanto detto. In essa, mediante la tecnica del paradosso, si descrive una situazione reale che si presenta effettivamente come un qualcosa che nega la logica (in questo caso quella dei programmi di sviluppo), in pratica un paradosso della realtà. La trasfigurazione satirica consiste in questo caso nella accentuazione del carattere assurdo del fenomeno, che dopo aver subito un primo livello di alterazione nelle deformazioni iperboliche del disegno, presenta quel caratteristico accostamento di unità semantico-figurative usualmente incompatibili, che, si è già visto, distinguono il discorso paradossale.

Fig. 39



— Жилой дом для колхозников сдали, а сейчас возводим хозяйственные постройки.

— Hanno dato la casa ai colcosiani, ora faremo gli edifici rurali.

C. Spesso, però, in particolare nelle vignette del «Krokodil», a questa figura ne è associata un'altra che si fonda sulla particolarità che hanno alcune unità di discorso di comunicare, attraverso una singola unità d'espressione, due diverse unità di contenuto. Si tratta della allegoria, una alterazione retorica che nell'ambito delle arti figurative ha una lunga e consolidata tradizione. Basti pensare all'allegorismo medievale e rinascimentale, con la loro iconografia ricca di personificazioni di vizi e di virtù, di arti e di scienze.

L'allegoria figurativa è usata solitamente per dare un corpo visibile a un'unità di discorso che non rimanda a un referente concreto. È pertanto una figura in cui un concetto astratto, un'entità non percepibile con i sensi, diviene visibile.

Nella SPG sovietica viene usata anche per qualificare moralmente i personaggi raffigurati e per esprimere di conseguenza un giudizio etico sulle situazioni di cui sono protagonisti.

Si consideri la vignetta in figura 35. Si tratta di una scena in cui recitano un funzionario dello stato, solito prendere bustarelle dai cittadini che devono rivolgersi a lui per certe pratiche cui è preposto, e uno di questi cittadini che, conoscendo benissimo il costume vigente, si presenta sì al funzionario con diplomi e referenze, ma anche con l'aria di chi la sa lunga. I due personaggi sono rappresentati come porci (il funzionario addirittura come porcellino salvadanaio) con un procedimento metaforico che ne evidenzia la complicità (come dire: «sono della stessa specie») e ne rivela le caratteristiche morali.

Il meccanismo allegorico del testo risulta sostanzialmente nel suo organizzarsi in una unità sintagmatica dove sono presenti altre figure che, pur prodotte da una medesima alterazione del rapporto espressione-contenuto, operano a un livello di alterazione inferiore. In questo caso infatti l'allegoria è data dal sistema di metafore su cui si struttura il testo, e anche la metafora, come già l'allegoria, si fonda sulla possibilità che hanno alcune singole unità d'espressione di veicolare due o più unità di contenuto. Nella vignetta, ad esempio, /porco/ veicola «uomo disonesto», laddove in altri contesti veicolerebbe «suino». È altresì evidente come le singole metafore si situino a un livello di articolazione figurativa immediatamente sottostante a quello della allegoria, dal momento che questa risulta dalla loro somma e dalla loro interazione con il contesto.

Altre volte il testo allegorico può organizzarsi attorno a un sistema di antonomasie come nella vignetta in figura 31, già analizzata. Sostanzialmente simile alla sineddoha, l'antonomasia particolarizzante si produce dal solito fenomeno: all'unità d'espressione /Mangiafuoco/ si possono associare le unità di contenuto «burattinaio» e

«sfruttatore», come a /Geppetto e Pinocchio/ quelle di «famiglia di artigiani» e «famiglia di sfruttati». Pur essendo diversi i procedimenti semantici implicati (nella metafora una sostituzione parziale di sèmi, nella sineddoche e nella antonomasia particolarizzanti una aggiunta⁶⁹) anche questa figura funziona egregiamente nella costruzione della allegoria.

3.2.5. L'effetto satirico a livello dell'intersezione

A. Le produzioni satiriche derivanti dall'intersezione tra piano verbale e piano figurativo sono le più frequenti, e si possono distinguere sostanzialmente in due gruppi: testi in cui le parole non fanno altro che rendere esplicite le immagini, e testi in cui al contrario piano verbale e piano figurativo appaiono in contrasto.

Il primo caso è molto frequente: si verifica, soprattutto, quando le immagini sono strutturate in maniera tale da produrre una allegoria. Normalmente, infatti, le varie componenti del testo allegorico non riescono di per sé, senza l'ausilio del verbale, a fare trasparire quale sia il senso traslato che intendono trasmettere. Questa *defaultance* comunicativa è dovuta essenzialmente al livello di convenzionalità delle principali componenti della allegoria, che risulta spesso piuttosto basso e produce delle ambiguità di decodificazione.

Esaminando la complessa allegoria della vignetta in figura 20, ad esempio, si possono riscontrare unità figurative dal livello di convenzionalità molto diverso. Gli uomini in frac e cilindro e lo scheletro sono figure molto comuni del capitalismo e della morte: gli uni sono sineddoci particolarizzanti (e forniscono il contenuto «politico» al testo), l'altro è una metonimia (anziché la «causa» esso raffigura l'«effetto» - la morte - incomunicabile in termini visivi). Al contrario la sbarra d'arresto, la macchina da corsa e il grande rotolo di carta non hanno alle spalle una «tradizione d'uso» che renda possibile al destinatario decodificarne i sensi traslati. Si è reso allora necessario da parte del mittente rivelarne, esplicitarne i sèmi aggiunti, le porzioni di significato che trasformano il conte-

nuto del segno, e fornire ai destinatari l'esatta chiave di lettura. In questo caso il testo verbale risulta avere una funzione tutta subordinata a quello figurativo, non è organizzato in un enunciato compiuto e indipendente, ed è invece frantumato in una serie di enunciati più brevi, tra loro slegati (oltre che per la disposizione sulla pagina) per la mancanza di nessi logici che gli diano un senso di continuità.

Altre volte il testo verbale, pur continuando a mantenere la sua funzione esplicitante, si pone in un rapporto dialettico con il disegno, tanto che risulta difficile stabilire se sia quello a spiegare questo o non piuttosto il disegno a dare un'interpretazione insolita dell'enunciato verbale. Questo è particolarmente evidente nella vignetta in figura 28, anch'essa una allegoria, in cui il testo figurativo è in rapporto diretto con due diversi testi verbali.

Con quello in basso «'Autonomia' in Rhodesia», esso intrattiene un rapporto che è di contrasto (producendo un paradosso d'intersezione). L'enunciato sopra la vignetta, invece, ha una funzione esplicitante, rendendo conto di chi siano i personaggi, del perché uno sia raffigurato in veste di fantoccio (una metafora), del perché l'altro guidi un monopattino (altra metafora) il cui manubrio è il fantoccio stesso, e così via. Allo stesso tempo però il disegno può essere letto come una traduzione intersemiotica dell'enunciato verbale, che nella sua paradoszialità (l'allegoria figurativa è infatti quasi sempre anche un paradosso) offre di questo un'interpretazione buffa, così da stimolare la presa in giro dei personaggi presi di mira.

Vignette strutturate secondo questo modello sono molto frequenti sul «Krokodil» (cfr. figg. 40, 41, 42).

In questi casi, la SPG appare veramente come «commento» di una «notizia». L'enunciato verbale esplicitante, infatti, risulta come ai margini della vignetta vera e propria, costituita, tornando al caso in figura 28, dal disegno e dalla frase sottostante, e si pone come informazione su un dato di fatto, come notizia quindi, in base alla quale si costruisce poi il testo figurativo-verbale della vignetta vera e propria.

Fig. 40

«... se la domanda di calzature non è soddisfatta, non è per la qualità, ma per il fatto che sono insufficienti le calzature alla moda di prima qualità».

(Dai materiali del XXV Congresso del PCUS).

«...если спрос на обувь еще не удовлетворится, то дело не в количестве, а в том, что не хватает высококачественной, модной обуви».

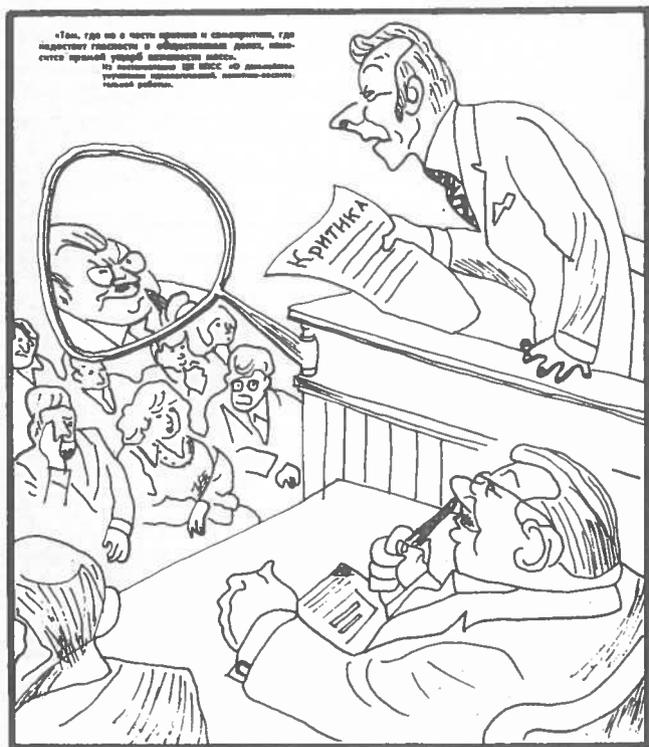
(Из материалов XXV съезда КПСС).



Sul diagramma: CRESCITA QUALITATIVA DELLA PRODUZIONE DI CALZATURE

Fig. 41

«Laddove non è in onore la critica e l'autocritica, laddove non si dà pubblicità alle questioni sociali, si infligge un danno immediato alla partecipazione attiva delle masse».
 Dalla deliberazione del Comitato Centrale del PCUS in merito all'«Ulteriore miglioramento del lavoro ideologico e politico-educativo».

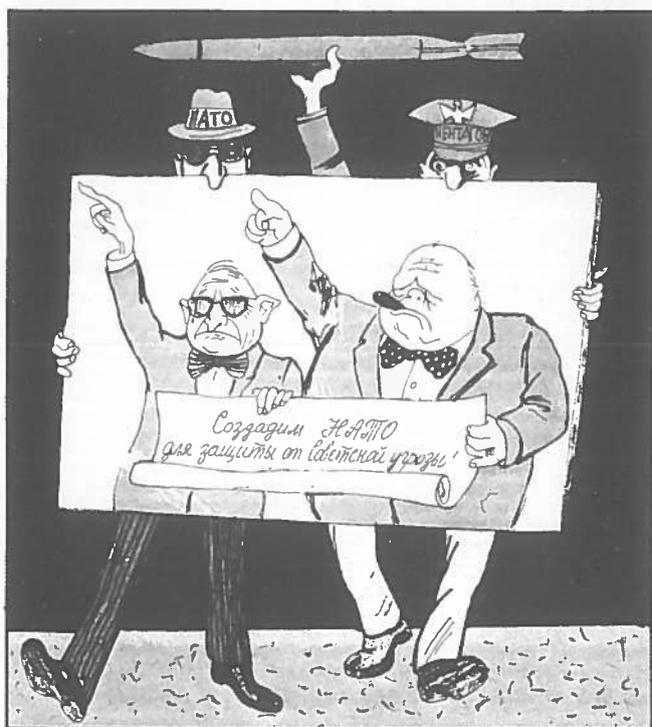


Sul foglio: CRITICA.

Fig. 42

«Le menzogne sulla 'minaccia sovietica' sono una vecchia questione ... Ad essa si riferivano anche coloro che crearono il blocco militare della NATO, diretto contro la nazione sovietica, che perse 20 milioni di uomini nella lotta contro l'aggressore.»

*Вымысли о «советской угрозе» — дело не новое. На них смы-
лялись и те, кто создавал военный блок НАТО, направленный про-
тив Советской страны, потерявшей 20 миллионов человек в борьбе с агрессором.*



ПОД СТАРЫМ ПРИКРЫТИЕМ

Sui berretti: NATO, PENTAGONO.

Sul foglio: Creiamo la NATO per la difesa dalla minaccia sovietica!

SOTTO LA VECCHIA COPERTURA

B. Tra le figure d'intersezione basate sul contrasto tra verbale e figurativo si possono rilevare l'equivoco, l'ironia e il paradosso.

L'equivoco si fonda su di una particolarità delle unità di discorso che si è già rilevata, vale a dire sulla possibilità che hanno certe singole unità d'espressione di veicolare almeno due diverse unità di contenuto, a seconda del contesto in cui vengono a trovarsi.

Si è visto, analizzando la vignetta in figura 35, come il disegno dei due porci non voglia comunicare il significato di «suino», bensì quello di «malfattore». Si consideri ora una parola come *programma*. In un contesto quale può essere quello di un discorso sulle elezioni, /programma/ ha il significato di «complesso di principi e di obiettivi su cui si fonda l'azione di un partito»; diversamente, all'interno di un discorso che concerne la televisione, la stessa sequenza di suoni /programma/ si associa al significato di «trasmissione televisiva». Su questa dicotomia l'italiano Riccardo Mannelli ha avuto buon gioco producendo la vignetta in figura 43.

Fig. 43



In questo caso l'equivoco si gioca tutto sul piano verbale. Nella vignetta in figura 44 si ha invece un tipico equivoco d'intersezione.

Fig. 44

Sul cartello: OGGI APERTURA DELLA CASA CULTURALE

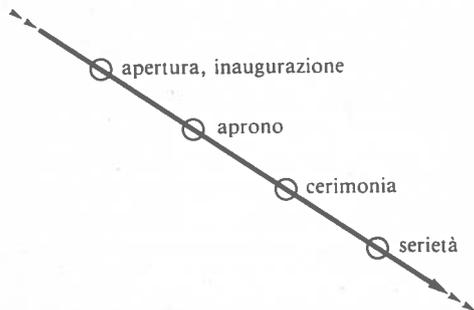


- Спешите, открываю!
- Affrettatevi, aprono!

La parola *otkryvajut* può essere riferita a due diverse aree semantiche o, più esattamente, può stabilire due diverse isotopie semantiche. L'isotopia è una relazione che si stabilisce tra più unità di contenuto quando queste, insieme, producono una unità di contenuto omogenea di livello superiore⁷⁰. Nel caso di *otkryvajut* (aprono, inaugurano), essa stabilisce anzitutto un'isotopia semantica

con *otkrytie* (apertura, inaugurazione), coinvolgendo a livello connotativo altre unità di contenuto quali «cerimonia» o «serietà». Il tutto può essere visualizzato come in figura 45.

Fig. 45



Le varie unità producono una isotopia semantica denominabile «isotopia dell'inaugurazione».

Ma la stessa *oktyvajut* stabilisce anche un'altra isotopia allorché la si ponga in relazione con le bottiglie che sta stappando il personaggio di destra. In questo secondo caso /aprire/ associata a /bottiglie di alcolici/ coinvolge a livello connotativo tutt'altre unità di contenuto, quali «baldoria», «spensieratezza» e consimili. Si ha qui una isotopia semantica denominabile «isotopia della baldoria», che può essere visualizzata in modo analogo alla precedente, ma con direzione diversa.

Fig. 46



Oktryvajut, «aprono», funziona da cardine tra le due isotopie, tra i due percorsi del senso, che vengono a trovarsi come incrociati (fig. 47); l'effetto satirico è dato proprio dal repentino spostarsi del senso da un percorso a un altro del tutto diverso (fig. 48).

Fig. 47



Fig. 48



Da notare infine che l'equivoco, assai frequente nella produzione occidentale, non sembra godere di molti favori presso i grafici del «Krokodil». Si vedano, ad ogni modo, anche le vignette in figura 49 e 50.

Fig. 49



— E tu Svetka dici che i cavalieri sono spariti ...

Fig. 50



L'ALBERO DELLA CIRCONFERENZA DI TRE BRACCIAE

C. Oltre che nell'equivoco il contrasto figurativo-verbale può risolversi nell'ironia. In questo caso il contrasto è ancora più marcato, in quanto il testo verbale dice di norma esattamente il contrario di quanto mostra il testo figurativo.

La vignetta in figura 40 è particolarmente indicativa di come si configuri l'ironia d'intersezione sul «Krokodil». In essa sono presenti, come già nella vignetta in figura 28, due diversi testi verbali. Uno, il cosiddetto testo esplicante, la «notizia» (in questo caso addirittura un estrat-

to da un documento ufficiale del PCUS), fa da spunto per la vignetta vera e propria. L'altro, inserito a mo' di intestazione di un grafico sull'andamento della produzione di scarpe, fa da contrappunto ironico al disegno. Alla prola *rost* (crescita) fa riscontro un diagramma indicante una caduta a picco risolvendosi in un paradosso figurativo che rafforza connotativamente il significato opposto a «crescita». La caduta della qualità delle scarpe provoca la parallela e conseguente caduta dei diretti responsabili. È questo uno dei casi in cui, in un testo di SPG, oltre a criticare un fatto, vengono proposte anche delle soluzioni.

Altri testi basati sull'ironia d'intersezione sono sul tipo della vignetta in figura 28, già esaminata per altri aspetti, oppure sul tipo della vignetta in figura 51.

Per quest'ultima la classificazione è ambigua, e dipende in buona parte dalle intenzioni del mittente del testo verbale, ovvero da chi il lettore consideri il vero mittente: la donna in primo piano o l'autore del testo.

Fig. 51



— Простите нас ребята без очереди, видите, она в школу спешит!

— Ma lasciate passare la ragazzina fuori turno, vedete che ha fretta di recarsi a scuola!

D. L'ambiguità accennata introduce l'analisi della terza e più frequente figura d'intersezione: il paradosso; ma ci è utile anche a penetrare più a fondo nei suoi meccanismi.

Nei testi di SPG il mittente, più precisamente il locutore (ossia la «voce che parla», chi produce la comunicazione verbale) non è sempre dello stesso tipo. Può essere infatti interno al testo, quindi un personaggio della vignetta che emette una battuta di dialogo (si veda per tutte la vignetta in figura 35), oppure può essere esterno al testo e coincidere con il mittente vero e proprio, ossia con l'autore (esempio tra i molti la vignetta in figura 52).

Fig. 52



ЕСЛИ БЫ АФРОДИТА РОДИЛАСЬ НА КИПРЕ ТЕПЕРЬ...

Se Afrodite nascesse ora a Cipro ...

Nella vignetta in figura 51 si ha chiaramente un locutore interno, del quale però non si conoscono le intenzioni comunicative. In altri termini, la donna in primo piano è davvero convinta che la ragazzina abbia fretta di andare a scuola oppure, vistone l'abbigliamento, sta malignamente deducendo che non ne ha per niente voglia?

L'espressione e l'atteggiamento del locutore sono a loro volta ambigui e non sono di aiuto per l'esatta decodificazione del messaggio. Si potrebbero allora confrontare le intenzioni comunicative del mittente vero e proprio rispetto a quelle del locutore. In questo modo non si risolverebbe ugualmente la questione ma si preciserebbero meglio le differenze tra ironia e paradosso.

Il mittente, sembra abbastanza ovvio, vuole dire che quella ragazzina ha in testa tutto fuorché la scuola; questo è verosimilmente un dato sicuro. Il locutore interno, invece, può «operare» in due modi: può venire in contrasto con il locutore esterno dicendo l'esatto contrario (come se lo avesse completamente frainteso), o può essere con lui d'accordo pur producendo un enunciato che appare opposto. In questo secondo caso si ha ironia, nel primo paradosso.

Il paradosso d'intersezione è pertanto una figura che chiama in causa l'intera situazione comunicativa di cui l'enunciato è parte, e come tale richiede sempre un locutore interno. Il locutore esterno non stabilisce una situazione comunicativa con i personaggi della vignetta. La sua funzione è quella di un commentatore del quale si conoscono con precisione le intenzioni. Qualora il suo commento appaia specularmente opposto alla scena raffigurata (è il caso della vignetta in figura 28), esso sarà sempre di tipo ironico, mai paradossale. Perché vi sia paradosso è necessario un locutore che fraintenda, come in figura 51, o che parli a sproposito, come in figura 53, o che faccia osservazioni non troppo pertinenti, come in figura 54. Un locutore, ad ogni modo, che sia convinto di quello che dice.

L'enunciato verbale del locutore interno di quest'ultima vignetta è chiaramente in contrasto con il testo figurativo, che offre un'immagine di degrado ambientale. Ed è di tipo paradossale, in quanto il personaggio che parla è convinto che quello sia effettivamente un bel tramonto. Se la frase si fosse trovata al di fuori della scena, come una didascalia dell'autore a commento del suo disegno, essa avrebbe assunto un valore amaramente ironico, dal momento che è chiaro come per l'autore quel tramonto non abbia nulla di bello.

Il paradosso d'intersezione è pertanto una figura che si produce su un doppio livello di contrasto: tra piano verbale e piano figurativo, e tra intenzioni comunicative dei due locutori: quello interno e quello esterno.

Fig. 53



— Это вы жаловались, что у вас батареи замерзли, стены замидевели?

— Eravate voi a lamentarvi che i caloriferi si sono gelati e i muri si sono coperti di brina?

Fig. 54



— Com'è bello il tramonto ...

- (tr. it. *Retorica generale*, Milano, Bompiani, 1976).
50. Cfr. T. TODOROV - a cura di - *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965 (tr. it. *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968, 74-94).
 51. J. LYONS, *Introduction to Theoretical Linguistics*, London, Cambridge University Press, 1968 (tr. it. *Introduzione alla linguistica teorica*, Bari, Laterza, 1971, 538).
 52. Cfr. GROUPE μ , *Rhétorique générale*, cit. (tr. it. cit. 71-97).
 53. Cfr. W. EMPSON, *Seven Types of Ambiguity*, London, Chatto & Windus, 1930; W. Empson, *The Structure of Complex Words*, London, 1951; T. TODOROV - a cura di - *Théorie de la littérature*, cit.; C. BROOKS, *The Well Wrought Urn*, New York, Harcourt, Brace & World, 1947.
 54. In E. DI NALLO - a cura di - *Indiani in città*, cit., 101.
 55. Id., 49.
 56. Cfr. F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, 56-73.
 57. Cfr. S. FREUD, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, cit. (tr. it. cit., 115).
 58. F. FORTE, *La poesia dadaista tedesca*, cit., 39.
 59. N. BURLJUK, *Lettera aperta ai sig.ri Lunačarskij, Filosofo, Nevedomskij*, in S. VITALE - a cura di - *Per conoscere l'avanguardia russa*, Milano, Mondadori, 1978, 156-157 (ed. or. 1914).
 60. W. HERZFELDE, *L'etica dei malati di mente*, in G. HUGNET - a cura di - *Per conoscere l'avventura dada*, Milano, Mondadori, 1972, 241-243 (ed. or. 1914).
 61. Cfr. L. HJELMSLEV, *Omkring Sprogtheoriens Grundlaeggelse*, Festskrift udg. af Kobenhavns Universitet, Kobenhavn, 1943 (tr. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968, 52-65).
 62. Cfr. P. FRESNAULT-DERUELLE, *La bande dessinée*, Paris, Hachette, 1972 (tr. it. *Il linguaggio dei fumetti*, Palermo, Sellerio, 1977, 48-59); M. DELLA CASA, *La ricerca in semiologia*, Brescia, La Scuola, 1980, vol. II, 84-86.
 63. Cfr. M. DELLA CASA, *La ricerca in semiologia*, cit., 78-83.
 64. Cfr. C. SEGRE, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, 2-15.
 65. Cfr. Ju. M. LOTMAN e B.A. USPENSKIJ, «Mif-imja-kul'tura», in *Trudy po znakovym sistemam*, VI, Tartu, 1973 (tr. it. *Mito-nome-cultura*, in Ju. M. LOTMAN e B.A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, cit., 105); Ju. M. LOTMAN, «Mesto kinoiskusstva v mehanizme kul'tury», in *Trudy po znakovym sistemam*, VII, Tartu, 1977 (tr. it. *Il posto del cinema nel meccanismo della cultura*, in Ju. M. LOTMAN, *Introduzione alla semiotica del cinema*, Roma, Officina, 1979, 12).

66. Cfr. GROUPE μ , *Rhétorique générale*, cit. (tr. it. cit., 137-161).
67. Cfr. id., 220-221.
68. N. CHOMSKY, *Syntactic Structures*, The Hague, Mouton, 1957 (tr. it. *Le strutture della sintassi*, Bari, Laterza, 1970, 16).
69. Cfr. GROUPE μ , *Rhétorique générale*, cit. (tr. it. cit., 155-171).
70. Cfr. A. J. GREIMAS, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966 (tr. it. *Semantica strutturale*, Milano, Rizzoli, 1969, 83-85).
71. M.E. KOL'COV, *Discorso pronunciato al Primo Congresso degli Scrittori sovietici*, 22/8/1934, in G. KRAISKI - a cura di - *Rivoluzione e letteratura*, Bari, Laterza, 1967, 87-89.
72. M. SEMÉNOV, *Una rivista per tutti. Il «Krokodil»: storia, filosofia, etica*, in D. AQUISTI - a cura di - *Antologia del «Krokodil»*, Roma, Napoleone, 1979, 8 (nostro il corsivo).
73. Cfr. R.G. KAISER, *Russia. The People and the Power*, cit. (nuova ed., cit., 231); P. OSTELLINO, *In che cosa credono i Russi?*, cit., 38.
74. M. FOUCALUT, *L'ordre du discours* (tr. it. cit., 10).
75. Cfr. E. FERRARIO, *Teorie della letteratura in URSS, 1900-1934*, Roma Editori Riuniti, 1977, 200-203.
76. Cfr. B. MALBERG, *Nya Vägar Inom Språkforskningen*, Stockholm, Svenska Bökforlaget, 1962 (tr. it., *La linguistica contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 1972, 41-43).
77. Ibidem.
78. M. FOUCAULT, *L'ordre du discours* (tr. it. cit., 10).
79. K.B. RADEK, *La letteratura mondiale contemporanea e i compiti dell'arte proletaria*, relazione letta il 24/8/1934 al Primo Congresso degli Scrittori Sovietici, in G. KRAISKI - a cura di - *Rivoluzione e letteratura*, cit., 154.
80. K.B. RADEK, *Replica*, discorso conclusivo tenuto il 26/8/1934 al Primo Congresso degli Scrittori Sovietici, in G. KRAISKI - a cura di - *Rivoluzione e letteratura*, cit., 205.
81. Cfr. N.I. BUCCHARIN, *La poesia, la poetica e i compiti della creazione poetica in URSS*, relazione letta al Primo Congresso degli Scrittori Sovietici il 28/8/1934, in G. KRAISKI - a cura di - *Rivoluzione e letteratura*, cit.
82. Id., 234.
83. Id., 231.
84. Id., 229.
85. Id., 232.
86. Cfr. A.A. ŽDANOV, *Discorso pronunciato al Primo Congresso degli Scrittori Sovietici*, 17/8/1934, in G. KRAISKI - a cura