

3. I GENERI DELLA SPG

3.1. LA VIGNETTA

A livello testuale la SPG si presenta sotto l'aspetto di quattro fondamentali forme espressive: la vignetta, la striscia, la storia e il *détournement*. La vignetta è un testo figurativo o figurativo-verbale, che si risolve in una singola unità d'espressione e che si mantiene all'interno di un'unica unità spazio-temporale.

Nella vignetta (19) sono presenti un testo verbale e un testo figurativo. Il secondo è un ritratto dell'ex segretario del PSDI Pietro Longo; il primo è costituito da una sorta d'intestazione esplicativa, potremmo definirla il "titolo" della vignetta, e dalle parole che lo stesso Longo pronuncia. Immagini e parole hanno funzioni diverse. Il ritratto di Longo, infatti, ci dice *chi* sta parlando e *dove*; stabilisce la situazione comunicativa descrivendo lo spazio in cui si svolge e gli attori che la mettono in pratica. Le parole, invece, da una parte si inseriscono nel corpo vivo della situazione comunicativa stabilita dalle immagini, sono il "messaggio" emesso dall'attore; dall'altra si pongono al di fuori di quella stessa situazione



comunicativa, ma nel medesimo tempo stabiliscono col resto della vignetta (Longo e le parole che pronuncia) una situazione più ampia. Il “titolo”, infatti, appare pronunciato da una voce fuori campo che commenta o spiega la scena. Questo ci induce a supporre un altro attore della comunicazione, l’autore stesso, che non è presente nella vignetta e che proprio per ciò presuppone una situazione comunicativa diversa che inglobi la precedente. La differenza più evidente fra i due testi verbali è, comunque, che la battuta pronunciata dal personaggio fa parte dell’azione che si svolge all’interno della vignetta; mentre l’intestazione (o il commento, o il “titolo”) ne è al di fuori, si presenta come un’operazione metalinguistica. Si può osservare, in conclusione, come in ogni testo satirico in cui si dia l’occorrenza di enunciati verbali, questi ultimi si muovano sempre tra i due estremi illustrati in questa vignetta.

La vignetta (20) ci presenta al contrario un testo figurativo senza parole dove tutta la comunicazione si risolve all’interno della scena rappresentata. Possiamo rilevare due livelli comunicazionali: uno dato dall’azione stessa, dal suo esplicarsi nell’unità spatio-temporale dell’istante raffigurato; l’altro

costituito dal “significato” della scena al di là dell’azione in sé, dove cioè quest’ultima viene a configurarsi come unità d’e-



(20)

spressione di un’unità di contenuto di secondo livello. Ossia, da una parte abbiamo: “Bettino Craxi che sta appendendo un suo ritratto dove prima ce n’era uno di Karl Marx”; dall’altra “Bettino Craxi che sta cercando di sostituirsi a Karl Marx come padre e guida storico-carismatica dei socialisti italiani”. Questa stratificazione del messaggio, la cui struttura ricorda il meccanismo della connotazione secondo Hjelmslev¹, è una costante delle vignette senza parole, in quanto il doppio livello comunicazionale è reso necessario dalla particolare comunicatività del testo solo figurativo. Questo infatti, ponendosi come messaggio, ma rinunciando nello stesso tempo a condividere con un testo verbale l’informazione che veicola, deve concentrare in sé quello che nelle vignette con parole è spesso distribuito come nell’esempio precedente. Così un testo senza parole viene sempre a configurarsi necessariamente come un complesso messaggio a più strati, ciascuno dei quali svolge quelle funzioni che nelle vignette con parole sono svolte rispettivamente da testo figurativo e testo verbale.

Con o senza parole la vignetta può assumere le dimensioni e le conformazioni più varie, a seconda anche dello spazio di cui può disporre all’interno del mezzo d’informazione che la veicola. Possiamo così avere vignette che occupano l’inte-

¹ Cfr. Hjelmslev, 1943, p. 122.

ra pagina di un quotidiano, come vignette non più grandi di un francobollo.

Analogamente la forma geometrica non è codificata e può variare, per quanto solitamente sia conforme ad un paradigma quadrangolare. Molto spesso infatti il testo figurativo è racchiuso all'interno di uno spazio delimitato da una cornice che si presenta sotto forma quadrata o rettangolare. Altre volte la cornice non c'è, e allora lo spazio della vignetta appare definito dal limite degli altri testi che occorrono sullo stesso foglio e che sono contigui ad essa. In questo caso può ancora risultare uno spazio quadrilatero cartesiano, come possono invece darsi fenomeni di incuneamento di un testo entro lo spazio che virtualmente appartiene ad un altro testo. La cornice, quando c'è, non rappresenta ad ogni modo un limite invalicabile, ma più che altro un mezzo convenzionale per settorializzare lo spazio tipografico, in modo da separare con una certa precisione testi di diversa natura o, quando vi siano più vignette contigue, in modo da evitare un loro intersecarsi. La cornice infatti può essere valicata dal disegno che, specie nel caso di certe storie, può addirittura trapassare in un'altra vignetta.

In un fenomeno di linguaggio come è la SPG, in un fenomeno cioè dove le parti sono funzionali alla comunicazione del messaggio, anche la presenza o l'assenza della cornice, e il fatto che costituisca o meno un limite invalicabile, veicolano dei contenuti. Lo si può osservare qualora si oppongano diversi modi di far satira. Nella produzione grafica del "Krokodil", ad esempio, il più diffuso periodico satirico dell'URSS, la cornice è quasi sempre presente e rappresenta un limite che non può essere oltrepassato dal testo figurativo. Ogni vignetta occupa uno spazio rigorosamente cartesiano che rifiuta qualsiasi intersecarsi dei testi. All'interno della pagina del giornale ad ogni testo viene attribuito un settore quadrangolare i cui confini non devono essere violati né verso l'esterno né verso l'interno. Una scelta, questa, che privilegia l'ordine della simmetria ed esclude qualsiasi elemento di disordine formale². Al contrario, in molte

² Cfr. Borella, Contemori e Pettinari, 1985, pp. 47-55.

produzioni occidentali di SPG la minore occorrenza della cornice e la sua frequente violazione appaiono come scelte che intendono mettere in discussione tale ordine, scelte che esprimono un bisogno di indipendenza rispetto a certe convenzioni formali quale non si riconosce nella SPG sovietica.

Lo spazio unitario, non segmentato, della vignetta è generalmente simile a quello del palcoscenico teatrale ovvero, specie nella produzione odierna, a quello di un fotogramma cinematografico. La vignetta si può infatti definire anche come fissazione istantanea di una *performance* comunicazionale, dove *performance* è inteso sia, chomskianamente, riferito al livello verbale, sia nel significato contemporaneo di azione scenica.



(21)

Questa particolare teatralità è la caratteristica saliente della SPG più antica, che per gran parte si risolveva in vignette dove i personaggi protagonisti venivano presentati a figura intera. L'illustrazione (21) mostra una stampa satirica inglese, risalente al periodo delle guerre napoleoniche, che evidenzia in maniera esplicita la teatralità della vignetta. I due contendenti, Napoleone e Luigi XVIII di Borbone sono infatti raffigurati sopra un palco da Commedia dell'Arte attorniato da un pubblico vociante e partecipe. Analogamente, in una vignetta del 1872 l'allora ministro delle finanze Quintino Sella ci viene mostrato come protagonista di uno spettacolo circense; e in una stampa del 1692, dove si raffigurano gli effetti della guerra, i personaggi sembrano dar vita ad una rappresentazione di guitti - figg. (22) e (23) -. Sotto questo aspetto la SPG mostra degli stretti legami di parentela con la tradizione delle stampe popolari, che fu particolarmente fiorente nel sette-otto-



Il nostro ministro delle finanze Sella e poi Quintino scherza coll'Italia facendole provare il supplizio di Tantalo — Il giuoco del *balla l'orso* col fittamento del pareggio, senza poterlo pigliare. diverte poco il pubblico, ma ciò non ostante il dimostratore seguita ad urlare — *Op-ia, op-ia, op-ia!!!*

(22)

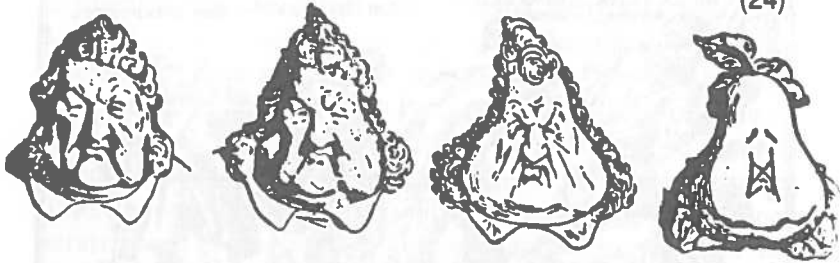


cento. Il legame è stato variamente rilevato. Manuil Semënov, ad esempio, osserva come la satira del "Krokodil" possa annoverare tra i propri antenati il *lubòk*, la stampa popolare della tradizione russa la cui teatralità è stata messa in evidenza da Lotman³.

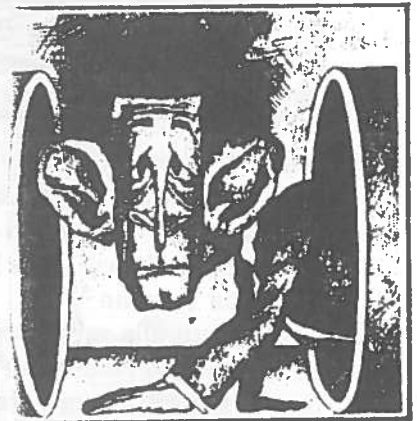
Accanto alla rappresentazione di tipo teatrale il ritratto è la forma più comune in cui la SPG si è espressa nel passato, e la sua diffusione è stata parallela all'affermarsi della caricatura. La celebre serie di vignette di Charles Philippon, dove il re Luigi Filippo d'Orleans si trasformava piano piano in una pera, è particolarmente indicativa di come il ritratto caricaturale possa essere utilizzato a fini satirici - fig. (24) -. Altre volte rappresentazione teatrale e ritratto appaiono congiunte nello stesso testo. In questo caso abbiamo vignette riconducibili ai ritratti collettivi o a quelli di famiglia, di cui la stampa di Hogart riprodotta in fig. (25) può costituire un esempio significativo. In tempi più vicini a noi, infine, la vignetta si è sempre più andata appropriando delle tecniche dell'in-

³ Cfr. Semënov, 1979; Lotman, 1976.

quadratura fotografica, che proprio nella resa del ritratto sono state utilizzate in maniera più ampia e completa - cfr. figg. (26)-(30) -.



(26)



(25)



(27)



(28)



(29)



(30)

Oggi, fermo restando che il ritratto e la scena teatrale rimangono i modelli di gran lunga più ricorrenti, possiamo osservare come la vignetta contemporanea oscilli tra i due estremi del ritratto in primissimo piano, addirittura della riproduzione ingrandita di un particolare di persona o di oggetto, e la raffigurazione di vasti spazi che vanno assai al di là delle dimensioni racchiuse di un palcoscenico.

Maggiori differenze tra passato e presente sono state provocate dall'estensione alla SPG di alcune tecniche espressive tipiche del fumetto: il *balloon*, gli ideografi, il punto di vista figurativo mutevole, i salti temporali all'indietro (*flash-back*), ecc. Punto di vista mutevole e *flash-back* ovviamente non occorrono nella vignetta, in quanto presuppongono una dimensione narrativa, una continuità di istanti spazio-temporali che questa non possiede, mentre sono caratteristici di generi che tratteremo in seguito, come la storia e la striscia. *Balloon* ed ideografi, invece, in special modo il primo, hanno contribuito notevolmente a rinnovare le possibilità comunicative della vignetta.

Il *balloon*, nella sua forma più comune, si presenta come una nuvoletta ovale che si sovrappone al disegno e che contiene al suo interno le parole pronunciate da un personaggio, individuato da un indicatore che parte dal contorno della nuvoletta stessa. Le forme del *balloon* sono molteplici e le loro differenze sono ampiamente utilizzate con funzione comunicativa. Quella più comune è la differenza tra i *balloon* che denotano discorso pronunciato e discorso pensato: nel primo caso l'indicatore è continuo, nel secondo segmentato in varie nuvolette di dimensioni molto piccole. Ma la forma del *balloon* può comunicarci anche altri significati, come ad esempio il fatto che un enunciato sia trasmesso da un apparecchio radio o da un telefono, oppure lo stato d'animo di un personaggio, o anche la semplice intonazione della voce. Spesso la nuvoletta ci si presenta estremamente stilizzata: ridotta al solo indicatore o addirittura assente, sottintesa. In questi casi i significati solitamente veicolati dal contorno ci vengono comunicati dalla forma grafica delle parole.

Come si è accennato, l'acquisizione del *balloon* nell'ambito della SPG è abbastanza recente. Prima degli anni '60, prima dell'affermarsi del cosiddetto "fumetto per adulti", i disegnatori satirici tendevano a mantenere separata la propria produzione da quella dei *comics*, come a rifiutare la connotazione di "prodotto per bambini" che i fumetti si portavano dietro. Il testo verbale allora trovava posto ai margini della vignetta o all'esterno della cornice, al pari di una didascalia. Ancor oggi l'uso del *balloon* non è comune a tutti i disegnatori satirici, ma alcuni di essi, soprattutto quelli più legati ad uno stile pre-fumettistico, continuano a preferire la completa separazione tra verbale e figurativo.

Il *balloon* si può infatti considerare come una forma comunicativa che tende a figurativizzare il verbale. Spesso, anche nei casi in cui il contorno non sia sottinteso, il testo in esso contenuto mostra una forma grafica che intende denotare anche il tono e l'intonazione dell'enunciato. Così in certi casi un sintagma messo in rilievo da caratteri tipografici più marcati può indicare una più alta intensità vocale e significare ira o intenzione sarcastica. Ma in ogni caso una diversa caratterizzazione tipografica ha sempre la funzione di comunicare un qualche contenuto sovrasegmentale, e sotto questo aspetto il livello "scritto" della SPG ha dei notevoli aspetti in comune con il discorso grafico pubblicitario. Inoltre il *balloon* si trova inserito all'interno dello spazio figurativo, entra a far parte integrante di esso, a volte contiene addirittura un secondo testo figurativo. In definitiva lo possiamo considerare una sorta di ibrido semiotico, dove codici verbali e codici figurativi si intersecano e producono un tipo d'informazione altrimenti difficile da strutturare in forme altrettanto condensate. Il volume supplementare d'informazione che è possibile comunicare per mezzo del *balloon* va in gran parte perduto qualora il grafico satirico si avvalga del modello "didascalia". Nella vignetta (31), l'enunciato prodotto da uno dei personaggi sarebbe stato probabilmente inserito, in tempi più recenti, in una nuvoletta dal contorno spezzettato, e le parole avrebbero mostrato una grafia diversificata in mo-



U.S.A

Roosevelt: — Il nostro è il paese della libertà,
quindi il popolo è libero di scagliare
tra intervento e sedia elettrica.

Vedimi: Marc Aurelio - 1941

(31)

do tale da suggerire l'intonazione irosa della frase. È lo stesso fenomeno già osservato per la SPG sovietica, nel cui ambito l'occorrenza del *balloon* è quasi nulla ⁴.

Un altro ibrido semiotico è quello dei cosiddetti ideografi, cioè di tutti quegli espedienti grafici convenzionali utilizzati dall'autore di fumetti per esprimere sensazioni dei personaggi (come dolore fisico, irritazione, sorpresa, ecc.), suoni, rumori, movimenti, direzioni, l'idea di velocità, e così via: anche questa un'acquisizione abbastanza recente. Si tratta in fondo di un tentativo di aggirare l'inopportunità di dare descrizioni verbali che potrebbero distruggere l'immediatezza della comunicazione, nonché di superare la staticità dell'immagine disegnata. Come tali, la loro occorrenza nell'ambito del genere vignetta è alquanto limitata, mentre all'interno di forme espressive più dinamiche, come striscia e storia, appaiono maggiormente presenti.

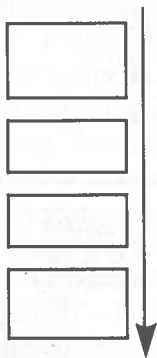
⁴ Borella, Contemori e Pettinari, 1985, pp. 47-55.

3.2. LA STRISCIA

La striscia (o *strip*) è il meno complesso tra i due generi dinamici della SPG. Essa si presenta come un motto di spirito che si risolve in una breve serie di unità spazio-temporali contigue e successive. La struttura è spesso iterativa, ad argomenti e personaggi fissi. Il passaggio da un'unità all'altra si ha generalmente in due modi: a) per contiguità orizzontale lungo un asse rettilineo, che è la forma più comune - es. figg. (32) e (33) -;



b) per contiguità verticale ("a cascata"), sempre lungo un asse rettilineo - es. (34) -.





(33)



(34)

Il suo modello minimo prevede per lo meno due vignette, in cui la prima imposta una tensione enunciativa che la seconda risolve in modo spiritoso o comunque inatteso. L'impostazione della tensione enunciativa occupa però, in genere, più di una sola vignetta ed è segmentata in diversi momenti spazio-temporali. La risoluzione è invece quasi sempre concentrata in una singola unità. Si può anche dire che la *strip* sia una vignetta diluita. In effetti con quel genere la striscia ha in comune un certa stringatezza d'enunciazione che le rende entrambe assimilabili a quelli che Freud chiama *Witze*, cioè motti di spirito.

Ciò che distingue la *strip* dalla vignetta è, in primo luogo, il diverso rapporto tra enunciato figurativo e dimensione spazio-temporale. Le immagini si presentano segmentate in scene successive e conseguenti, a suggerire che nel momento in cui è stato prodotto un certo enunciato qualcosa nello spazio dell'azione discorsiva si è mosso ed è mutato. A suggerire, di conseguenza, che è trascorso un certo lasso di tempo necessario per produrre quel movimento. Da qui la dinamicità della *strip* di cui si diceva in precedenza.

Un altro elemento portatore di movimento è l'uso più o meno sistematico di inquadrature quali: campo lungo, primo piano, piano americano, dettaglio, ecc. Applicata alla striscia, la tecnica dell'inquadratura fotografica produce effetti paragonabili a quelli della pianificazione cinematografica. La forma dinamica di questo genere consente infatti al disegnatore di mutare prospettiva e punto di vista nella raffigurazione della scena - cfr. (32) e (33) -. La brevità associata alla consequenzialità non consente invece il *flash-back*, ovvero il salto temporale all'indietro, caratteristico dei generi cinematografici e praticabile in un genere dinamico lungo come la storia. La striscia infatti non ha praticamente intreccio, in quanto esso viene a coincidere con la *fabula*, ossia con quella categoria narrativa che, nella terminologia di Cesare Segre, individua la riorganizzazione degli avvenimenti di un racconto in un ordine strettamente cronologico ⁵.

⁵ Segre, 1974, p. 21.

Si potrebbe discutere, ad ogni modo, se oltre a non avere intreccio la *strip* non abbia neanche una *fabula*. Si potrebbe cioè ritenere opinabile che una qualche dimensione diegetica o narrativa sia effettivamente presente in questo genere. Ma rispetto alla vignetta, dove tutto è immobile e fissato nell'istante di tempo, dove non può esservi *διήγησις* (diegesi) dato che questa implica movimento (*διά*, per, + *ἡγησις*, condotta, direzione), nella striscia lo spazio in cui avviene l'azione linguistica muta da una vignetta all'altra, qualcosa si muove, l'autore ci mostra momenti distinti di quell'azione e ci comunica, parallelamente, come essa abbia bisogno di un certo lasso di tempo per essere portata ad esecuzione. Questo è vero anche qualora la *strip* ci si presenti come una serie di vignette tutte uguali per le dimensioni e per quanto vi è raffigurato. La scansione figurativa, l'iterazione del disegno, ha infatti anche in questo caso la precisa funzione di comunicarci la durata, descrivendoci il movimento che non è avvenuto. Ovviamente la diegeticità della striscia è molto elementare e si dispiega pressoché esclusivamente sul livello figurativo. Il testo verbale infatti non presenta peculiarità tali da diversificarlo strutturalmente rispetto a quello della vignetta. L'unica differenza, pertanto, risiede nel fatto che spesso è distribuito in più riquadri.

Direttamente importata dai *comics*, la *strip* è una forma recente della SPG, all'interno della quale l'uso del *balloon* è costante e quello degli ideografi abbastanza frequente.

Bisogna osservare, comunque, che rispetto alla vignetta la striscia presenta una frequenza decisamente inferiore, e le motivazioni di questo fenomeno possono essere diverse. Nell'Unione Sovietica il prevalere della vignetta trova motivo nel carattere didattico-propagandistico di quella satira, nella maggiore adeguatezza di forme brevi le cui unità testuali siano quanto più possibile funzionali al messaggio, e dove qualsiasi elemento ritenuto non indispensabile alla produzione del senso viene considerato ridondante ed evitato⁶.

⁶ Cfr. Borella, Contemori e Pettinari, 1985, pp. 67-69.

Ma anche per l'occidente si possono fare considerazioni non troppo dissimili. Si è detto che l'autore satirico ha comunque bisogno di un pubblico che gli dia ragione, ha la necessità di convincere i suoi destinatari indiretti che quello che va dicendo ha un fondo importante di verità. La satira è un genere allocutivo e conativo che ha l'obiettivo di catturare l'attenzione del destinatario. La SPG, in particolare, lo può conseguire sostanzialmente in due modi: col motto di spirito e con l'argomentazione narrativo-caricaturale. L'uno caratteristico dei generi brevi (vignetta, striscia, *détournement*), l'altra tipica del genere lungo (storia). Il motto di spirito che si produce nella vignetta risulta generalmente più immediato di quello che si produce nella striscia. L'allocuzione è più concentrata, il messaggio meno diluito e di conseguenza la trasmissione più veloce, il bersaglio colpito prima. Inoltre, la struttura del contenuto del messaggio di una vignetta è, in via generale, meno complessa, quindi di più facile ricezione e decodificazione. Così la vignetta appare, di solito, "più semplice" della striscia e può funzionare meglio per catturare l'attenzione del destinatario indiretto.

Parallelamente si possono fare osservazioni analoghe per quanto concerne il mittente. Produrre una vignetta è spesso più economico che non produrre una *strip*, nel senso che richiede un minor dispendio di tempo e di energie intellettuali. I testi (35) e (36), ad esempio, prendono le mosse da un motto di spirito verbale che è sostanzialmente il medesimo, solo che in un caso è associato a una singola unità figurativa, nell'altro a più vignette distinte. È evidente come nella striscia la quantità di lavoro neces-



(35)

saria per portare a termine il testo figurativo sia maggiore rispetto alla vignetta.



(36)

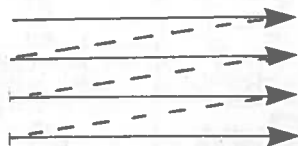
3.3. LA STORIA

La storia è il luogo in cui la SPG si realizza in maniera più articolata. La tecnica cinematografica dei piani è qui compiutamente realizzata, l'uso del *balloon* regolare e necessario, l'utilizzo degli ideografi abbastanza frequente. Dei generi fin qui discussi è quello che più si avvicina al fumetto. Non ci troviamo più di fronte alla breve rettilineità della *strip*, ma a un vero e proprio racconto figurativo-verbale la cui estensione può raggiungere anche lunghezze considerevoli. *Il Dottor Rigolo*, ad esempio, il volume di Tullio Pericoli ed Emanuele Pirella che nel 1976 raccolse le storie precedentemente pubblicate su "Linus"⁷, si presenta come un vero e proprio romanzo, diviso in ben ventidue capitoli e della lunghezza di 151 pagine. Allo stesso modo *Ada*, il volume di Altan del 1979, appare come un vero e proprio *feuilleton* a fumetti.

Per convenzione la storia si dice *breve* se non oltrepassa la lunghezza di una pagina, *lunga* se va oltre quel limite. Il percorso del racconto può svolgersi in due modi: a) lungo assi orizzontali, paralleli e collegati a zig-zag; b) lungo assi oriz-

⁷ T. Pericoli e E. Pirella, *Il dottor Rigolo*, Milano, Milano Libri, 1976; F.T. Altan, *Ada*, Milano, Milano Libri, 1979.

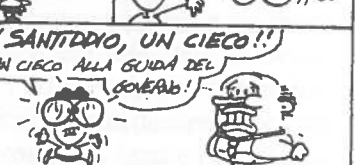
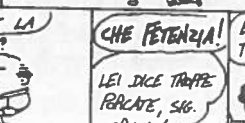
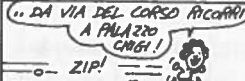
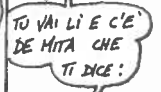
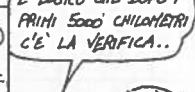
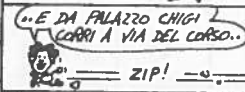
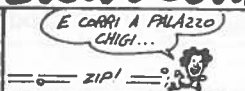
zontali, verticali, linee spezzate. Quelle riprodotte alle figg. (38) e (39) sono due storie, una breve e una lunga, che seguono rispettivamente il modello a)



ed una delle possibili configurazioni del modello b).

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
			•				

CRAXI E MARTELLI IN "LA VERIFICA."



ALGESE



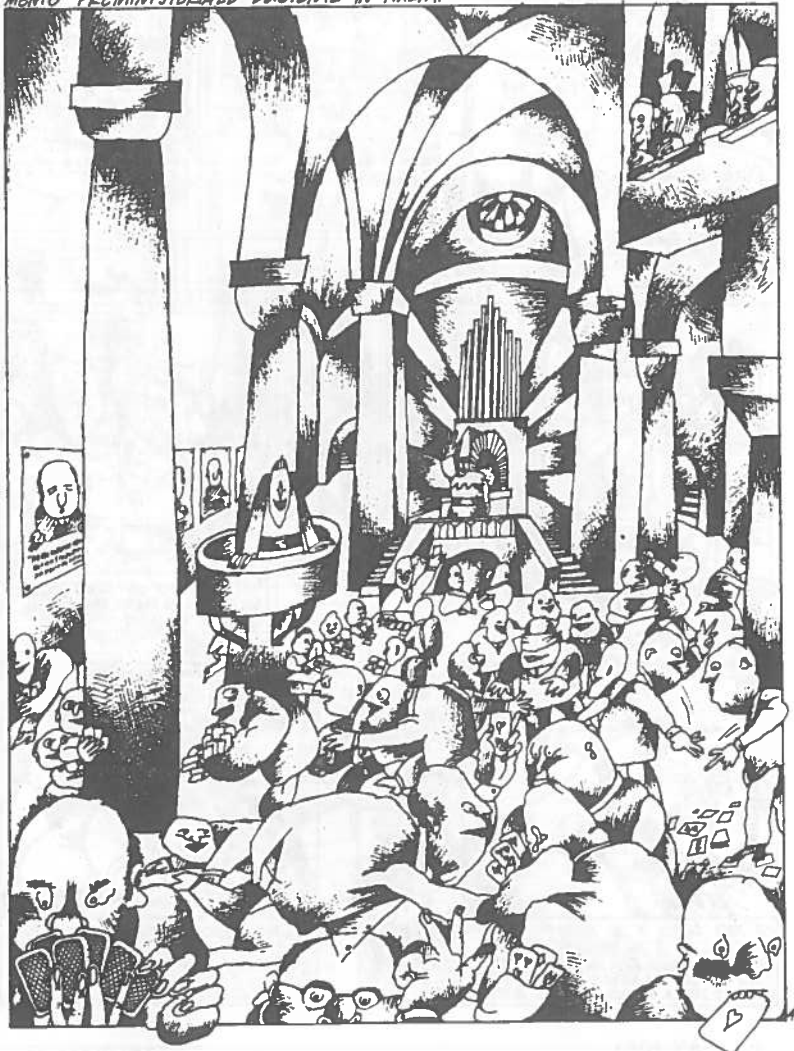
(39) TAV. I

COME TUTTI I GIORNI, ALLE TRE SI SVOLGE LA CONSUETA RIUNIONE DI REDAZIONE.



(39) TAV. II

FRASERA HA SCOPERTO IL PIU' SEGRETO, IL PIU' IMPORTANTE CAMPO DI ADDESTRAMENTO
PREMINISTRIALE ESISTENTE IN ITALIA.



(39) TAV.IV



(39) TAV. V



"E QUELLI LA' IN FONDO?"

QUELLI LI, BEATI LORO, SONO GIÀ QUASI PRONTI, SONO ALL' ULTIMO ESAME DEL CORSO DI ADDESTRAMENTO PREMINISTRIALE.



E COSA STUDIANO?



"E' DA UN MESE CHE GIOCANO A MONOPOLI."
"MONOPOLI?"



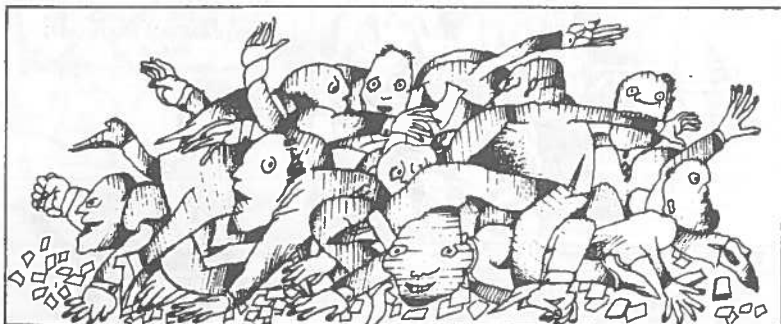
"SÌ, QUELLO LI COL NASO LUNGO HA LA CASSA. QUEL'ALTRO HA LA SOCIETA' ELETTRICA, LA SOCIETA' ACQUA POTABILE E TUTTE LE FERROVIE. E GLI ALTRI POSSIEDONO TUTTO IL RESTO: PALAZZI, ALBERGHI, PARCHI, GIARDINI..."



E COME MAI VANNO AVANTI DA UN MESE?



"POSSONO ANDARE AVANTI ANCHE TRENT'ANNI. OGNI TANTO SI SCAMBIANO I RUOLI."



"QUELLO CHE HA LA CASSA VA ALLA SOCIETA' ELETTRICA, QUELLO CHE HA GLI ALBERGHI SI PRENDE LA CASSA, LE FERROVIE VANNO A CHI AVEVA I PARCHI, ECCETERA."



QUI PERO
NON AVETE
CAMBIATO
LE
REGOLE.



SI, QUALCOSA, AD ESEMPIO
E' STATA ABOLITA
LA CATEGORIA
DELLA
PRIGIONE
PALL'
INIZIO.



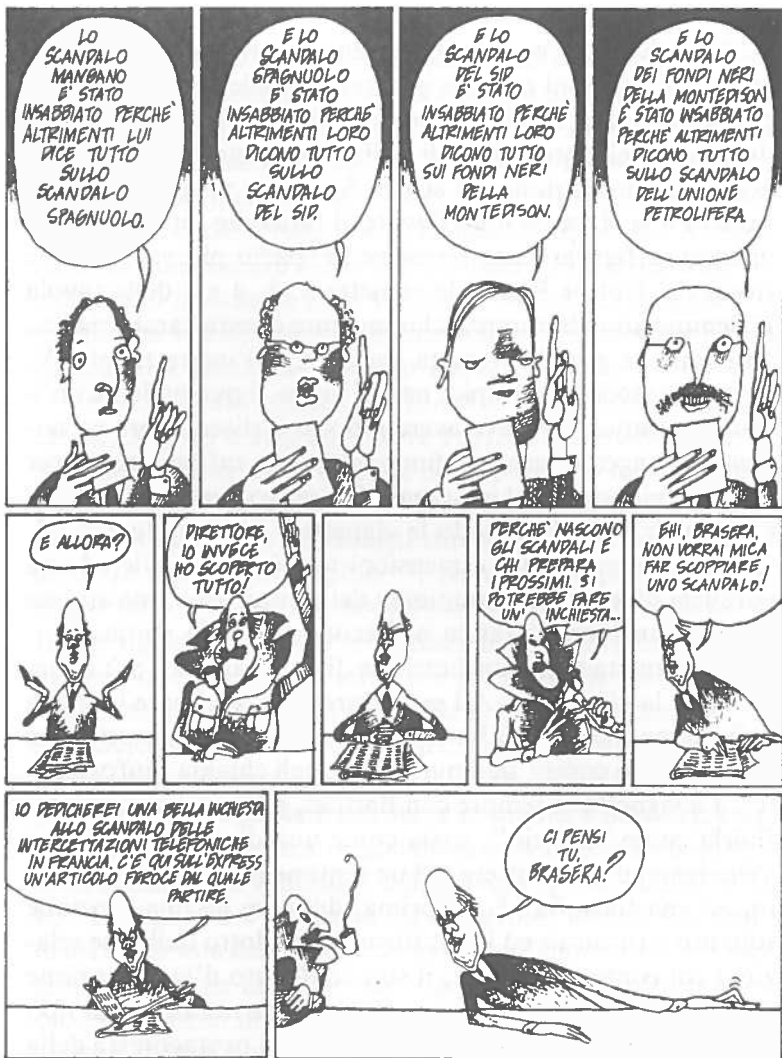
BUON
ALLENAMENTO
ALLORA.
E NATURALMENTE
GIÀ CIA, DEMITA
E ALALA!

IL GIORNO DOPO, UN'ATMOSFERA DEPRESSA REGNA AL GIORNALE, DURANTE LA RITUALE RIUNIONE DI REDAZIONE.



E COSI...

(39) TAV. VII



(39) TAV. VIII

Il modello b) concede un'estrema libertà per quel che riguarda dimensioni e forma geometrica delle vignette, libertà che si traduce in un ampliamento delle possibilità comunicative, ossia nella possibilità di utilizzare queste differenze formali nella produzione del senso. Spesso le maggiori dimensioni di una vignetta sono dovute al fatto che l'inquadratura intende raffigurare una porzione di spazio più vasta. Nella storia del Dottor Rigolo le vignette 2, 3, 4 e 5 della tavola II denunciano abbastanza chiaramente questa caratteristica, così come la grande vignetta che occupa l'intera tavola IV. In questo secondo esempio, non di meno, è pur evidente un'istanza enfatica che deve avere indotto il disegnatore ad aumentare esageratamente le dimensioni della raffigurazione per dare maggior risalto al messaggio figurativo-verbale. Lo stesso è osservabile confrontando le vignette 6 e 7 della tavola III. Qui la differenza nelle dimensioni non è attribuibile ad una parallela diversità nell'ampiezza dei campi visivi, ma ad una diversa funzione narrativa nell'economia della storia.

La vignetta 6 ha una funzione di collegamento più o meno come la vignetta 1. Ad essa potremmo applicare la stessa definizione che Roland Barthes dà a quelle unità narrative che si presentano come "dati puri" e che egli chiama "informanti". La vignetta 7, sempre con Barthes, potremmo invece definirla come "indizio", ossia come una di quelle unità che "rinviano ad un carattere, ad un sentimento, ad un'atmosfera, ad una filosofia"⁸. La prima, dunque, ha una funzione soltanto strutturale ed il significato è prodotto dalle sue relazioni col contesto. Inoltre, il suo contenuto d'informazione è minimo e si limita esclusivamente ad una notazione di tipo spazio-temporale, ossia ci comunica che il protagonista della storia, per passare dalla vignetta 5 alla 7, ha dovuto muoversi lungo un certo percorso ed impiegare un certo lasso di tempo. Ogni significato connotativo appare ridondante, in quanto la tortuosità, la labirinticità del luogo appariva già dalle vignette precedenti, ed anche i sacchi di denaro compa-

⁸ Barthes, 1966, p. 19.

rivano nella vignetta 4. La vignetta 7, al contrario, accanto alla notazione spaziale, introduce nuove unità di senso nella raffigurazione paradossale del feroce ratto incatenato al muro. L'apparizione inattesa, che provoca sorpresa e paura nel protagonista, qualifica in maniera simbolica il luogo e anticipa, in un certo senso, una definizione morale dei frequentatori di quell'oscuro labirinto. Il volume d'informazione veicolato dall'immagine della vignetta 7 è pertanto maggiore rispetto alla vignetta 6, e la differenza nelle dimensioni ha la funzione di accentuare questo scarto.

In uno studio teorico sul fumetto incentrato sui testi di Hergé, Martin e Jacobs, Pierre Fresnault-Deruelle osserva: "La dimensione delle vignette corrisponde al tema trattato, grandi le vignette decorative, piccoli i primissimi piani. La piccola dimensione dei disegni rinvia pure alla scomposizione di un movimento rapido"⁹. Non sempre però questo risulta esatto. Si confrontino, ad esempio, sempre nella tavola III, le vignette 1 e 8. La seconda, che ci mostra un primissimo piano, è di circa un terzo più grande della prima che invece ci mostra un campo lungo sul protagonista che si sposta in bicicletta. È chiaro, ci sembra, come la differenza di dimensioni sia dovuta ad una sostanziale diversità del messaggio. La 1, come già la 6 (anche se in maniera minore), è una vignetta di collegamento: giustifica soprattutto il mutamento di scena tra la vignetta 8 della tavola II e la 2 della tavola III. La vignetta 8 di questa stessa tavola, invece, è il punto di arrivo di una descrizione dello stato d'animo del personaggio, che occupa anche le due vignette immediatamente precedenti e che ci illustra un progressivo aumento di stupore. Questa progressione viene descritta figurativamente col successivo ravvicinarsi del piano di ripresa e conseguentemente col graduale aumentare delle dimensioni del viso del protagonista. Nella vignetta 6 il personaggio appare ritratto a figura intera e non sembra tradire emozioni particolari tranne una certa circospezione. Nella vignetta 7 c'è l'episodio del rat-

⁹ Fresnault-Deruelle, 1972, p. 42.

to, e Brasera sembra fare un balzo per la sorpresa e la paura. Il piano è assai ravvicinato rispetto alla vignetta precedente, così che l'espressione del viso è ben leggibile e decifrabile. Infine nella vignetta 8 un primissimo piano ci mostra soltanto il viso di Brasera, ancora più grande che nella vignetta precedente, che tradisce un profondo stupore per quello che vede oltre la porta socchiusa. Così il punto di vista si avvicina, e parallelamente le dimensioni del viso del personaggio aumentano col crescere graduale del suo stupore e della sua meraviglia. Se la vignetta 1 appare soprattutto funzionale, la 8 ci descrive la reazione emotiva del personaggio di fronte alla sua sensazionale scoperta, rilevata poi dalla grande vignetta della tavola successiva. Essa rappresenta un momento particolarmente importante della storia, quello più vicino ad uno dei suoi nuclei narrativi. Le dimensioni maggiori rispetto a vignette come la 1 o la 6 trovano pertanto giustificazione nella maggiore tensione emotiva di questa vignetta, ossia in quella che abbiamo chiamato istanza enfatica della narrazione.

Quindi la produzione di senso in una storia utilizza ampiamente anche elementi quali l'inquadratura e le dimensioni, anche se abbiamo delle cospicue eccezioni a questa regola generale. Nei testi del passato, ad esempio, queste differenze formali non avevano grande peso nella costruzione di storie satiriche, che infatti risultavano, nella quasi totalità dei casi, una sommatoria di vignette tutte uguali per forma e dimensioni. E ancor oggi questa maniera pre-fumettistica è seguita correntemente dai grafici del "Krokodil" sovietico, presso i quali, per altro, il genere storia non incontra particolari fortune¹⁰.

Si è prima fatto cenno ad alcune definizioni di Roland Barthes a proposito delle unità sintagmatiche funzionali del racconto. La complessità della dimensione narrativa della storia, difatti, è confermata anche dalla constatazione che molte delle categorie descrittive elaborate dalla narratologia contemporanea sono applicabili a questo genere della SPG. Si

¹⁰ Cfr. Borella, Contemori e Pettinari, 1985, pp. 57-66.

possono confrontare a questo proposito gli studi di G.P. Caprettini, P. Fresnault-Deruelle e M. Della Casa ¹¹.

Inoltre, le affinità col cinema di cui si è già fatto cenno vanno al di là della tecnica dell'inquadratura e coinvolgono anche la sintassi narrativa. Come il racconto cinematografico, così anche la storia è segmentabile in sequenze, "cioè in gruppi di quadri più o meno estesi" ¹², che organizzano e delimitano le unità di contenuto di livello superiore alla vignetta. Si tratta di una tecnica narrativa figurativo-verbale nata e sviluppatasi nel fumetto e che la SPG ha fatto sua piuttosto recentemente, verso l'inizio degli anni '60. L'ampiezza di ogni singola sequenza è molto variabile e dipende dalle esigenze della narrazione. A volte può limitarsi ad un paio di vignette, altre volte arriva a comprendere anche più di una pagina. "La delimitazione di una sequenza nei confronti della successiva può essere tracciata in rapporto soprattutto al contenuto: sono difatti i mutamenti di scena, l'introduzione di nuovi personaggi, i forti stacchi temporali, il passaggio a nuove azioni che ci avvertono che un segmento di discorso è concluso e ne inizia uno nuovo" ¹³. Nella storia del Dottor Rigolo, ad esempio, potremmo rilevare cinque sequenze: la prima corrisponde alla tavola I; la seconda corrisponde alla tavola II, escluso il cartiglio che segue la vignetta 8; la terza corrisponde a questo stesso cartiglio e alla vignetta 1 della tavola III; la quarta si estende per cinque tavole: III (esclusa la vignetta 1), IV, V, VI e VII (esclusa la vignetta 5); la quinta, infine, comprende la vignetta 5 della tavola VII e tutta la tavola VIII.

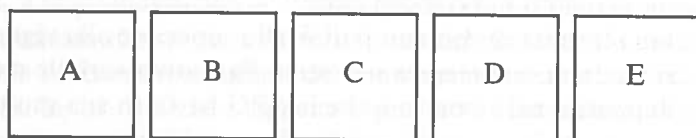
La segmentazione sequenziale rende meglio conto anche degli stacchi temporali, ossia dei *flash-back* (salti all'indietro, "analessi") e dei *flash-future* (salti in avanti, "prolessi"). Al contrario della striscia, infatti, dove la concentrazione e la brevità del messaggio rendono necessaria una serrata con-

¹¹ Cfr. Caprettini, 1970; Fresnault-Deruelle, 1972; Della Casa, 1980.

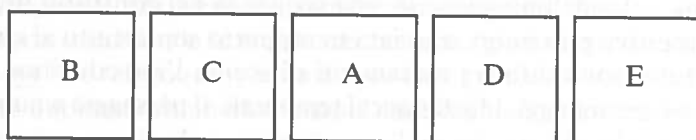
¹² Della Casa, 1980, p. 96.

¹³ Ibid.

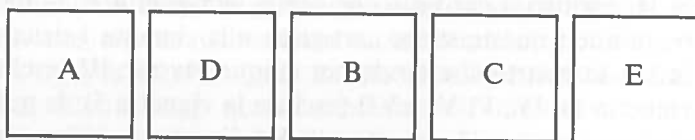
tiguità spazio-temporale tra una vignetta e l'altra, nella storia questa non è più una condizione inevitabile. Se la striscia è un genere monosequenziale, la storia è plurisequenziale e, per quanto concerne lo svolgersi temporale delle singole sequenze, mostra una tipologia sintattica che presenta tre diverse possibilità: a) successione cronologica degli eventi;



b) ritorni indietro nel tempo (*flash-back*) o, come li definisce Gérard Genette, "analessi" ¹⁴;



c) salti temporali in avanti ovvero, sempre con Genette, "prolessi" ¹⁵.



Il tipo sintattico a) è il più frequente e normale, lo stesso seguito dalle tre storie che abbiamo portato ad esempio. Il tipo b) è meno frequente, ed è distintivo di quelle storie che, iniziando *in medias res*, a un certo punto presentano una o più sequenze che rendono conto degli antefatti della situazione d'apertura. Il tipo c) infine, già molto raro nel racconto ver-

¹⁴ Cfr. Genette, 1972, pp. 96-115.

¹⁵ Cfr. Id., pp. 115-127.

bale, ci appare, nell'ambito della SPG, non più di una possibilità narrativa in quanto non ci è dato di conoscere nessuna storia che presenti una sintassi sequenziale che segua chiaramente questo modello.

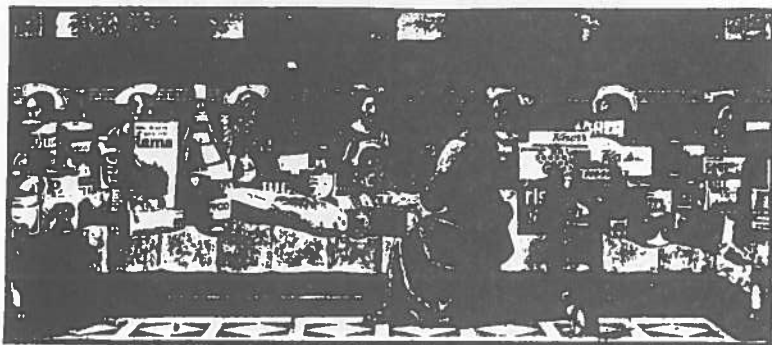
Anche la storia, come la striscia, è un genere meno frequente rispetto alla vignetta, ma questo fatto ci sembra meno riconducibile a semplici motivi di economia di lavoro aducibili dall'autore, quanto piuttosto a ragioni di economia di spazio che ne condizionano l'occorrenza sui mezzi d'informazione. La storia è un genere che differisce rispetto alla vignetta assai più di quanto non faccia la striscia. Se queste si fondano entrambe sul motto di spirito, la storia, specie il tipo lungo, ha una struttura argomentativa che produce messaggi generalmente più complessi e soprattutto più dilatati, più estesi, in una parola più lunghi. Questa struttura impone pertanto l'utilizzo di una gamma di mezzi di comunicazione che è meno ampia: se cioè vignette e *strips* compaiono regolarmente sulle pagine dei quotidiani e dei settimanali più diffusi, le storie trovano solitamente posto solo nell'ambito di pubblicazioni specializzate di fumetti o satira politica. Ciò è probabilmente dovuto al fatto che la superficie cartacea che occuperebbero su un quotidiano o un settimanale toglierebbe molto più spazio ad altri tipi di messaggi (notizie, commenti, fotografie, pubblicità, varietà, ecc.), che vengono tuttora considerati più pertinenti di una storia di SPG.

3.4. IL DÉTOURNEMENT

Il *détournement* è l'ultimo arrivato, il più giovane tra i generi della SPG. *Détourner*, in francese, significa dirottare, stravolgere, stornare, modificare l'uso o il senso. È il termine caro ai teorici del situazionismo transalpino, come Vaneigem o Debord. Se l'abbiamo qui recuperato è perché meglio di ogni altro ci sembra possa definire una forma espressiva che solo una quindicina d'anni fa ha cominciato a farsi strada nella SPG italiana.

Il *détournement* manipola i materiali stessi della comunicazione di massa: fotografie, immagini pubblicitarie, opere d'arte, titoli di giornale, stravolgendone il senso. Dal punto di vista formale può essere considerato un tipo particolare di vignetta, distinguendosi per il fatto che, mentre in questa si fa uso di materiale linguistico originale ed il piano figurativo è rigorosamente limitato all'ambito del disegno, il *détournement* fa invece uso di materiale linguistico in parte già utilizzato per altri tipi di comunicazione e il piano figurativo è solitamente costituito da una riproduzione fotografica.

Come per la vignetta si possono avere *détournements* con o senza parole. Questi ultimi si fondano sulla giustapposizione di immagini che occorrono solitamente in contesti differenziati. Nel rifacimento dell'*Ultima cena* di Andrea del Castagno riprodotto al n. (40), le raffigurazioni dei cibi che comparivano nell'originale sono state sostituite dalle immagini di una vera e propria catasta di prodotti alimentari di uso contemporaneo, immagini rese familiari dalla pubblicità. Sembra quasi che Cristo e i dodici apostoli siano appena tornati dal supermercato. Il meccanismo che sta alla base di questo testo potrebbe essere definito come ricontestualizzazione.



(40)

I *détournements* con parole si distinguono a loro volta in tre tipi: 1) quelli in cui ad un testo figurativo già dato è aggiunto *ex novo* un testo verbale che produce effetto satirico; 2) quelli che operano su un testo figurativo-verbale già dato modificando il solo piano verbale; 3) quelli, infine, in cui le parole non producono direttamente l'effetto satirico ma si pongono soltanto come testo esplicitante.

Il primo tipo è esemplificato dalla figura (41). Anche in questo caso abbiamo un fenomeno di ricontestualizzazione, dove il contesto è dato, non da un'unità linguistica verbale di livello superiore all'enunciato presente nel testo, ma dalla situazione comunicativa nel suo insieme; in altre parole dalla fotografia. Come nella vignetta con parole, infatti, anche nel *détournement* l'enunciato figurativo stabilisce la situazione comunicativa interna al testo, ossia il "dove" e il "chi" della comunicazione intratestuale. Dal momento che gli enunciati verbali aggiunti alla fotografia occorre verosimilmente in tutt'altro contesto (ad esempio una situazione comunicativa tra tossicomani, visto che /pera/, intesa come "iniezione di eroina", è un termine specifico della lingua delle tossicomanie), possiamo senz'altro parlare di ricontestualizzazione.



(41)



Il secondo tipo può essere esemplificato dalla figura (42). In questo caso la ricontestualizzazione è prodotta mediante una deformazione del testo verbale. Il meccanismo che appare sottintendere questi prodotti è infatti quello dell'alterazione di certe unità di espressione del testo scritto (fonemi, morfemi e parole) in modo da ricondurre gli enunciati deformati a due aree di contenuto. Nel nostro esempio, da una parte al discorso pubblicitario concernente un noto detersivo (che costituisce il testo già noto, il materiale riutilizzato), dall'altra parte al discorso sulla diossina e i suoi effetti. La ricontestualizzazione deformata del termine *diossina* è alla base della doppia valenza di questo messaggio, che viene così a strutturarsi su due argomentazioni: la dimensione spettacolare dell'inquinamento chimico, e quella mortale della pubblicità.

La figura (43) esemplifica invece il terzo tipo di *détournement* con parole. Qui l'effetto satirico si produce tutto sul livello figurativo con la paradossale ricontestualizzazione dell'immagine dell'imbuto. Il testo verbale ha la funzione di orientare la lettura, in certo senso di spiegare la sorprendente occorrenza di un oggetto che non ci saremmo aspettati di trovare in quel contesto.

L'attuale *détournement* italiano ha degli illustri antenati

COSA C'È DI NUOVO?

La campagna elettorale in Francia ha dato ai francesi un grande desiderio d'essere informati. Il presidente Pompidou ha approfittato del clima di curiosità per presentare alla stampa un nuovo modello d'imbuto da lui inventato.



(43)

stranieri. Tra questi si possono annoverare i *ready-made* dadaisti di Marcel Duchamp: si pensi alla *Monna Lisa con baffi* (ovvero *L.H.O.O.Q.*) del 1919, oppure all'orinatoio firmato (*Fontaine*) e presentato come opera d'arte alla Prima Mostra degli Indipendenti a New York nel 1917. Il contenuto satirico di questi testi *sui generis*, come di altri ad essi assimilabili (si pensi al *Merzbau* di Kurt Schwitters), è prodotto infatti dallo stesso meccanismo della ricontestualizzazione, che proprio dai dadaisti fu usato per la prima volta con l'intento di demitizzare certi settori della comunicazione, dove i destinatari diretti da smascherare e degradare erano quegli artisti e il loro pubblico che facevano dell'arte una sfera separata della comunicazione, un luogo privilegiato dell'anima non toccato dalle miserie del corpo. Mostrare una *Gioconda gay* col "caldo al culo", elevare cumuli di rottami al rango di monumenti, significava ricondurre la comunicazione artistica ad

una dimensione "bassa" rivelando e rivendicando la corporeità dell'artista.

Esauritasi l'avventura *dada*, il *détournement* fu ripreso in anni più recenti dall'*équipe* della rivista francese "Hara Kiri" e, attraverso questa rinnovata proposta, apparve negli anni settanta anche in alcune riviste specializzate italiane, come "Ca Balà", "L'Arcibraccio", "Il Male", "Canecaldo" ed altre ancora, che si mostrarono più attente agli sviluppi della SPG europea. Oggi il *détournement* è presente praticamente in tutte le riviste specializzate in SPG, a livello europeo, come "Pardon", "Pourquoi pas?", "El jueves", "Cuore", e a livello americano, come "The National Lampoon" o "Humor".

Bisogna osservare, comunque, come la tecnica della ricontestualizzazione, favorendo più un discorso sui meccanismi stessi della comunicazione che non un attacco specifico ad un destinatario diretto subito identificabile, abbia fatto sì che il *détournement* restasse un genere più adeguato alle caratteristiche di riviste specializzate in SPG che non alle strategie comunicative della stampa di massa, quotidiani e settimanali di grande diffusione. La sua frequenza, infatti, di fronte a quella degli altri generi, appare piuttosto episodica ed è quasi sempre legata a progetti editoriali che vogliano ricollegarsi deliberatamente a certe problematiche delle avanguardie storiche.