

I “QUADERNI UCRAINI” DI IGORT ANALISI LINGUISTICA DI UN REPORTAGE A FUMETTI

Valerio Monti¹

1. IL FUMETTO D’INFORMAZIONE IN ITALIA

1.1. *Le origini del fumetto di realtà*

Il fumetto è stato a lungo considerato un *medium* popolare, adatto solo a veicolare contenuti d’intrattenimento. Il pregiudizio sul suo valore è stato ridimensionato negli anni Sessanta, quando ne viene riconosciuta la qualità artistica e il potenziale comunicativo. Con l’avvento del *graphic novel*, dagli anni Ottanta in poi, il fumetto è stato utilizzato per proporre riflessioni antropologiche, sociali, politiche, affrontando i temi d’attualità spesso attraverso il filtro della finzione. Da allora si annoverano numerose opere che trattano di fatti realmente accaduti, tanto che i lettori dei *comics* parlano attualmente del «grande bacino del racconto a fumetti di *non-fiction* e *docufiction*» (Interdonato e Stefanelli, 2009: 17) come di un genere: il “fumetto di realtà”. La formula risulta particolarmente calzante nei casi in cui la narrazione è una testimonianza diretta di un’esperienza o di un evento, il cui primo intento è quello di trasmettere informazioni autentiche, talvolta con intenzioni dichiaratamente giornalistiche: fumetti “di realtà” sono dunque anche quelle opere che attualmente vengono definite esempi di *comics journalism* o *graphic journalism*.

Il legame tra fumetto e fatti reali si può rintracciare fin dalle illustrazioni della satira moderna (*ibidem*), in cui la realtà quotidiana è la base per ricostruzioni caricaturali. Si diffonde difatti nella seconda metà dell’Ottocento, grazie alla stampa di massa, il *political cartooning*, un fenomeno para-giornalistico in cui i fatti di attualità sono commentati con ironia da un’illustrazione accompagnata spesso da una didascalia. L’illustrazione non ha solitamente pretese mimetiche e il fatto a cui fa riferimento è in genere riportato sulla testata come notizia².

¹ Università degli Studi di Milano. L’autore ringrazia la professoressa Silvia Morgana e il professor Giuseppe Sergio, senza la guida dei quali questo articolo non sarebbe stato possibile.

² Un esempio di *political cartoon* è rappresentato dall’opera di Thomas Nast, che attraverso le sue illustrazioni rendeva più accessibile il giornalismo investigativo contenuto nel settimanale «Harper’s Weekly». A lui si devono le iconografie dell’elefantino e dell’asinello che ancora oggi sono i simboli dei due principali partiti degli Stati Uniti.

Accanto all’illustrazione caricaturale abbiamo nei giornali anche la presenza di illustrazioni di carattere mimetico: la fotografia non è ancora diffusa in modo costante e il disegno è utilizzato per rappresentare i fatti narrati all’interno degli articoli.

Sul finire dell’Ottocento le tecniche di stampa permettono ai giornali di inserire con regolarità vignette e illustrazioni: tale innovazione dà vita a ciò che viene definito *editorial cartooning*, ovvero l’attività di opinionista assunta dagli illustratori satirici, analoga a quella degli editorialisti tradizionali³.

Negli Stati Uniti, oltre ai già citati illustratori satirici, nei primi anni del Novecento si aggiungono i disegnatori legati alla sinistra socialista (e successivamente comunista), che usano il *political cartoon* come strumento di interpretazione degli avvenimenti. Tra il 1910 e il 1920 assistiamo ad un ulteriore affermarsi del ruolo degli illustratori all’interno delle pagine dei giornali, inviati a ritrarre non più solo i conflitti bellici (ad esempio per il periodico «The New Masses»⁴ furono inviati disegnatori nei luoghi di scioperi e manifestazioni). Compagno in queste occasioni alcuni *cartoon report*, resoconti articolati in diverse vignette, inserite in un’unica tavola: assistiamo dunque al primo palesarsi di una narrazione disegnata con intenti propriamente giornalistici.

Negli anni della seconda guerra mondiale il *political cartoon* si rafforza nella forma dell’*editorial cartoon*, mentre viene rapidamente meno la sua funzione di “presa diretta” degli eventi, principalmente a causa della concorrenza della fotografia. Accanto alle strisce umoristiche, che slegate dalle notizie di cronaca si concentrano sugli stereotipi della vita quotidiana, si consolida la vignetta satirica quale strumento d’espressione di opinioni riguardo a singoli fatti di cronaca politica. In tali situazioni, il rapporto con il fatto reale è mediato da un duplice filtro umoristico e fantastico, che domina pressoché qualsiasi trasposizione della realtà.

Tra il 1930 e il 1950 il racconto strettamente giornalistico sembra dunque scomparire dal panorama dei *comics*, seppur l’interesse per l’attualità rimanga costante⁵: è in ciò paradigmatico il caso di Theodor Seuss Geisel, che attraverso i suoi *editorial cartoons*⁶ e le sue opere contenenti elementi fantastici riuscirà a prendere posizione su fenomeni sociali, unendo a una patina d’intrattenimento un forte impegno sociale (*ibidem*, 21; Restaino, 2004: 99-100). Un altro esempio è *Pogo*, di Walt Kelly, in cui attraverso animali antropomorfi è messa in scena un’allegoria della realtà politica e sociale, con tanto di personaggi della vita pubblica “animalizzati” e inseriti nelle narrazioni, come Joseph McCarthy e Fidel Castro rispettivamente rappresentati nelle forme di una lince e di una capra. Nel 1953 Kelly è uno dei primi a criticare il maccartismo, proprio attraverso l’apparentemente ingenuo *Pogo*.

³ Ricordiamo in questo ambito Homer Davenport e Frederick Burr Opper (che diverrà poi disegnatore di strisce), punti di riferimento per i primi fumettisti. Il fumetto politico è inoltre strumento di sensibilizzazione e di propaganda anche a livello internazionale, come il sovietico *Krokodil*, o i *Kultur cartoon* di Will Dyson in Gran Bretagna, usciti nel 1915 come critica al militarismo tedesco.

⁴ Pubblicazione marxista a cui collaborarono Upton Sinclair, Dorothy Parker e Ernest Hemingway.

⁵ Del 1946 segnaliamo il caso isolato dell’opera di Miné Okubo, *Citizen 13660* (Okubo, 2001), in cui il racconto autobiografico dell’autrice è accompagnato da disegni stilisticamente realistici collegati tra loro da un rapporto di progressione temporale (seppur molto dilatato da immagine a immagine).

⁶ Si pensi alla collaborazione con il quotidiano «PM» con vignette che mirano a demolire le politiche razziste di Hitler e Mussolini.

Negli anni Cinquanta il *comics journalism* sembra riemergere in forma piena. Il fondatore del magazine «Mad», Harvey Kurtzman, si trova a raccontare per «Esquire», «Pageant» e «TV Guide» esperienze in cui il disegnatore assume il ruolo di "inviato speciale". Kurtzman negli anni Sessanta inserisce sistematicamente il *reportage* a fumetti nel suo «Help! Magazine». Invierà autori come Robert Crumb a intervistare personalità dello sport o a riportare immagini e aneddoti della vita in paesi esteri come la Russia o la Bulgaria (Interdonato e Stefanelli, 2009: 21).

Jules Feiffer inserirà invece i suoi commenti a fumetti all'interno della rivista «Village Voice», che presenterà articoli anticipatori della corrente del *new journalism* americano.

La rivoluzione giovanile alla fine degli anni Sessanta spinge il fumetto a un diffuso ritorno alla realtà, con la comparsa di opere autobiografiche e di veri e propri *reportages* disegnati, legati all'ambiente della contestazione. In questi anni compaiono i *Doonesbury*, punto di svolta per il *political cartoon* e per il fumetto di realtà: il fumetto rappresenta infatti il mutamento sociale contestualizzandolo in un ambiente d'invenzione realistico. L'autore, Garry Trudeau, non lascia la società americana come sfondo per le gesta dei suoi personaggi, ma le fa assumere il ruolo di protagonista principale, trattando i temi caldi della sfera pubblica (come gli scandali sessuali, l'uso di droghe, le campagne militari) e citando regolarmente personaggi politici attuali.

Negli anni Ottanta saranno numerose le riviste⁷ e i testi autobiografici che presenteranno riflessioni su eventi storici e d'attualità. Si pensi all'uscita nel 1985 di *Maus* di Art Spiegelmann, *graphic novel* che riporta la testimonianza del padre dell'autore, internato nei campi di concentramento.

In questi anni il fumetto di realtà si lega alla scena *underground*, dalla quale riceve numerose influenze stilistiche: ne è esempio il fumettista giornalista Joe Sacco, il cui stile, espressionista e quasi grottesco si può ricondurre a tale ambiente. Le opere di Sacco sono esemplari di *comics journalism tout court*: tra tutte, ricordiamo *Palestine* (1996a), sia per l'ampio successo di pubblico e critica, sia per il notevole impatto ottenuto sul piano politico (Restaino, 2004: 207-208)⁸.

Alle opere influenzate stilisticamente dall'ambiente *underground* si affiancano opere dallo stile figurativo tradizionale, come *Fax from Sarajevo* di Joe Kubert (1999), personalità di alto rilievo all'interno del mondo del fumetto statunitense.

Tali autori, attraverso le loro opere di riconosciuto valore giornalistico, hanno portato a considerare il fumetto come possibile veicolo per inchieste giornalistiche, *reportage* di viaggio

⁷ Tra le riviste che pubblicano fumetti di realtà ricordiamo «World War III illustrated», diffusasi a partire dal 1980 a New York e tuttora attiva. Numerose altre testimonianze si possono individuare nell'ambiente del fumetto *underground*, in riviste come «Zap!», dove milita il già citato Crumb, e «Raw» di Spiegelmann, in cui sono inseriti numerosi fumetti di *non-fiction*. Tra gli animatori di queste riviste ricordiamo autori come Manuel "Spain" Rodriguez, che si è occupato tra i suoi progetti della biografia a fumetti di Ernesto "Che" Guevara, Kim Deitch, Bill Griffith e Sue Coe, autrice di *comics* e illustrazioni di forte impegno sociale e, in particolare, animalista.

⁸ Oltre a *Palestine* (Sacco, 1996a), nato da un'inchiesta compiuta tra il 1991 e il 1992 la cui prima edizione è nel 1996, ricordiamo di Sacco i due fumetti sulla guerra dei Balcani (*Safe area Gorazde*, Sacco, 2006b; *The Fixer. A story from Sarajevo*, Sacco, 2007) e l'inchiesta su un episodio accaduto nel 1956 a Rafah, che vide la morte di 111 palestinesi (*Footnotes in Gaza*, Sacco, 2010).

e ricostruzioni storiche: tale evoluzione è palinogenetica, poiché anche in altri paesi, come in Italia o in Francia, emergono delle testimonianze di fumetto di realtà. La doppia natura iconografica e testuale permette al fumetto di usufruire di un potenziale espressivo inedito rispetto ad altri *media* tradizionali, presentandosi come particolarmente efficace nella trattazione di determinate tematiche o notizie. Tra le opere non statunitensi che hanno avuto una maggior risonanza a livello di pubblico ricordiamo *Persepolis*, autobiografia dell'autrice iraniana Marjane Satrapi (2008), i *reportage* di viaggio di Guy Delisle (2013), *Le Photographe* (Lefèvre *et al.*, 2004) e *Des nouvelles d'Alain* (Keler *et al.*, 2011), queste ultime opere ibride tra fumetto e *photoreportage*.

1.2. Il fumetto italiano tra *graphic journalism*, *non-fiction* e *fiction*

In Italia il fumetto di informazione⁹ si è diffuso attraverso due differenti formati editoriali: da una parte abbiamo le riviste periodiche, come «Mamma!» o «Internazionale», in cui gli articoli a fumetti sono solitamente brevi; dall'altra, il formato “libro”.

Tra le opere di entrambi i formati è necessario delineare il rapporto che sussiste tra contenuto narrativo e realtà. Una prima distinzione è, ad esempio, tra le opere considerabili come giornalismo a fumetti e altre che invece rientrano nella categoria di *non-fiction novel*¹⁰. Spesso, difatti, le opere classificate in modo affrettato dai recensori come *graphic journalism* si rivelano molto più vicine alla storiografia, alla ricostruzione documentaria o all'osservazione etnografica che al giornalismo nelle sue manifestazioni più canoniche. Una terza tipologia di testi è inoltre rappresentata dal *graphic novel* di finzione che, collocando le proprie narrazioni in ambientazioni storicamente contestualizzate, potrebbero essere erroneamente considerate *non-fiction novel*.

Un esempio di *graphic journalism* italiano sono i *Cairo blues* di Pino Creanza, costituiti da tavole pubblicate sulla rivista mensile «Animals». I *Cairo blues* sono brevi *reportage* dove viene rappresentata la vita a Il Cairo: in poche vignette Creanza rappresenta avvenimenti quotidiani o fatti di cui viene a conoscenza durante la sua permanenza nella capitale egiziana. Gli argomenti trattati sono d'attualità: dall'uccisione della cantante libanese Suzanne Tamim al movimento di piazza Tahrir, dalla questione copta alle tradizioni locali islamiche. I suoi disegni sono accompagnati da dettagliate e esaustive didascalie.

Come esempio di *non-fiction novel* possiamo invece considerare *La strage di Bologna* (Boschetti e Ciamitti, 2006), in cui sono ricostruiti i fatti legati alla strage del 1980. Tutti i personaggi presentati sono realmente esistiti: l'autore è entrato in contatto coi familiari delle

⁹ Il tema del fumetto di realtà e di informazione è stato affrontato in modo introduttivo da Tina Porcelli all'interno della pubblicazione di «Tirature» del 2012 (Porcelli, 2012: 35-40). Il panorama italiano del fumetto d'informazione è eterogeneo e in continua evoluzione; ci proponiamo qui di dare degli esempi e delle categorie di genere, senza pretesa di esaustività nella catalogazione. Per approfondire il tema del fumetto di realtà italiano si veda il saggio *Italia da fumetto* (Fasiolo, 2012).

¹⁰ Questa prima categorizzazione ci viene proposta da Dan Archer, autore di numerose opere di *graphic journalism*, nel suo *What is graphic journalism*, scaricabile dal link: <http://www.poynter.org/?p=143253&preview=true>. Con *non-fiction novel* ci riferiamo ai testi riconducibili alla corrente del *new journalism* di T. Capote, di T. Wolfe e di Kapuscinski.

vittime per poter offrire una narrazione quanto più possibile vicina al vero. Il risultato è un fumetto che propone una narrazione verosimile di ciò che è stato vissuto dai protagonisti, all'interno di una cornice narrativa storicamente rigorosa.

Per il *graphic novel* di finzione proponiamo invece *Il sequestro Moro, storie dagli anni di piombo* (Parisi, 2010). Il protagonista, un professore universitario, è una figura fittizia, narrativamente utile per ripercorrere le cronache del sequestro. La vicenda è inventata, seppure le informazioni inserite riguardo al sequestro siano storicamente puntuali e la fabula sia realistica.

Per quanto riguarda l'aspetto formale, va notato come spesso con *comics journalism* ci si riferisca a opere che non sono propriamente fumetti. Sono numerosi i casi di articoli illustrati che a un'analisi frettolosa potrebbero apparire come fumetti, ma che non hanno i caratteri dell'arte sequenziale. È il caso dei racconti illustrati in cui manca il nesso temporale tra le diverse vignette. Se ne trovano numerosi esempi su «Internazionale», nella sezione “Graphic journalism: Cartoline da...”, dove accanto a casi di fumetti incontriamo diversi articoli illustrati: così è *Modena* (Neri, 2011), in cui vi è una vicenda narrata attraverso didascalie, accompagnate da illustrazioni prive di un legame temporale e che dunque si limitano a ritrarre il contenuto testuale.

Infine almeno un inciso merita la vignetta satirica, definita in inglese *editorial cartoon*. L'obiettivo non è narrare un fatto ma esprimere un punto di vista e stimolare una riflessione riferendosi a una situazione reale: la vignetta satirica assume così il ruolo dell'articolo di commento. Anche se col termine *graphic journalism* o *comics journalism* spesso ci si riferisce anche alla vignetta di satira, essa si discosta formalmente dal *medium* del fumetto, poiché solitamente l'*editorial cartoon* si realizza in una singola illustrazione¹¹.

1.3. I generi giornalistici nel fumetto

È possibile individuare delle analogie tra il *graphic journalism* ed i generi classici del giornalismo, seppur Faustini scriva che «nel giornalismo moderno è estremamente difficile parlare di generi o, almeno, è difficile riconoscere con nettezza la diversificazione formale fra i vari generi» poiché «si sono sviluppati processi di sincretismo, alcuni legati alle modificazioni del lavoro, altri sorti anche sulla scorta dell'esperienza proveniente dai nuovi linguaggi medial» (Faustini, 1996: 79).

Per quanto riguarda il trattamento della notizia, non ci occuperemo dei fumetti che svolgono la funzione dell'editoriale¹² (come l'*editorial cartoon*, § 1.1.), ma ci concentreremo su quelli che trattano i fatti e le notizie in sé.

In Italia non vi sono fumettisti corrispondenti alla figura dell'inviato speciale, come è il caso di Joe Sacco, noto per i suoi *reportage* a fumetti in aree di guerra. I *reportage* a fumetti

¹¹ Vi sono ovviamente dei casi in cui il formato è quello della striscia a fumetti, come ci mostra il caso dei *Doonesbury* (Trudeau, 2009). In Italia tuttavia la satira più comune è quella che trova spazio nell'illustrazione singola e autonoma.

¹² Faustini e Papuzzi propongono in prima istanza una «suddivisione [che] non è di genere ma riguarda il trattamento della notizia: fatti e opinioni» (Faustini, 1996: 79).

italiani nascono come resoconti di esperienze personali di autori, svincolati da una “intenzione giornalistica”, anche perché i costi di produzione di un *reportage* sono difficilmente sostenibili dalle case editrici che si occupano solitamente di fumetto. In formato “libro” abbiamo i due *travelogue* di Igort, *Quaderni ucraïni* (Igort, 2010) e *Quaderni russi* (Igort, 2011). Più che *reportage* giornalistici, si avvicinano in parte ai *reportage* di viaggio di Tiziano Terzani, in parte all’inchiesta conoscitiva *Gaza 1956*, di Sacco (2010). Igort narra il suo viaggio in Ucraina e in Russia, accostando alla cronaca dei suoi spostamenti i racconti delle persone che ha incontrato, con l’inserimento di documenti che attestano alcuni dei fatti storici toccati dalla sua narrazione. Il *travelogue* si ibrida con le forme dell’inchiesta conoscitiva¹³, dando vita a un’opera complessa che, oltre a essere un viaggio nello spazio, è un viaggio nella memoria.

All’interno dei lavori di Igort vi è una episodicità rintracciabile anche nei fumetti di Creanza: situazioni autonome vengono selezionate per essere raccontate e accostate tra loro fino a dare un’immagine sfaccettata dell’argomento che l’autore sta affrontando. Entrambi gli autori presentano con modalità differenti (Creanza descrive, Igort racconta) aspetti della vita del luogo che stanno visitando. Entrambi aggiungono volta per volta elementi che danno una visione sempre più ampia della realtà locale.

Oltre ai *reportage* di viaggio di Creanza e di Igort, vi sono anche opere più vicine al *reportage* giornalistico tradizionale, come i fumetti che ripercorrono i fatti del G8 nel 2001 a Genova. Claudio Calia in *My Own Private G8* (Calia, 2001) descrive nelle sue strisce le giornate di Genova. Scritte giorno per giorno, vengono raccolte e pubblicate su «L’ora» di Palermo del 2 Agosto 2001. Sempre Calia illustra, in *Processo G8 - Reportage grafico dall’aula del Tribunale*, la terza, la quarta e la quinta udienza del processo per i fatti accaduti a Genova nel Luglio 2001. Le illustrazioni accompagnano il resoconto delle udienze, contenuto in esaustive didascalie; pubblicato inizialmente sulla rivista mensile «Tribù astratte» di Palermo, è stato poi raccolto in *GeVSG8, Genova a fumetti contro il G8* (Calia et al., 2006), libro che raccoglie alcuni dei fumetti scritti e disegnati riguardo agli avvenimenti accaduti al G8 di Genova.

Un altro genere tipicamente giornalistico veicolato attraverso il fumetto è l’intervista. Anche in questo caso, vi sono differenti declinazioni. Abbiamo, ad esempio, il libro *La storia di Mara* (Cossi, 2006), in cui l’autore traspone a fumetti la sua intervista a Mara Nanni, componente delle Brigate Rosse. Gli elementi finzionali servono da espedienti narrativi per introdurre la testimonianza dell’intervistata, analogamente a quanto accade nel libro a fumetti *Carlo Giuliani* (Barilli e De Carli, 2011) nel caso delle ambientazioni surreali in cui i genitori e la sorella di Carlo Giuliani riportano i propri pensieri. In entrambi i casi la testimonianza è proposta al lettore attraverso elementi di finzione che non influenzano l’autenticità dei contenuti. Gli interventi dell’intervistatore, sia in *La storia di Mara* che in *Carlo Giuliani*, sono eliminati. Alla base di entrambi i fumetti vi sono delle interviste narrativamente rielaborate, giungendo a un ibrido tra realtà e finzione in cui la componente fittizia è minoritaria.

¹³ «L’inchiesta conoscitiva [...] informa sulla società e la cultura del tempo in cui viviamo, quelle del nostro paese o quelle dei paesi stranieri» (Papuzzi, 1996: 84-85).

Un esempio di intervista a fumetti per rivista è invece *Mannaggia a Garibaldi* (Gubitosa e Lo Bocchiaro, 2011) in cui ci viene riportato l’incontro tra Carlo Gubitosa, giornalista, e Antonio Ciano, assessore al Demanio di Gaeta. Nel racconto del viaggio di Gubitosa a Gaeta è inserita l’intervista a Ciano, di cui vengono riportate le opinioni riguardo alla conquista della città da parte dell’esercito sabauda nel 1860 e alle conseguenze storiche di tale avvenimento. Ci troviamo ancora di fronte a un’opera ibrida, in cui il racconto di viaggio è cornice all’intervista. La personalità intervistata è una figura competente che risponde all’intervistatore con le sue opinioni, corredandole di dati e informazioni documentate.

Le tipologie di queste due interviste sono differenti: avvalendoci della categorizzazione proposta da Papuzzi¹⁴, *La storia di Mara* si può considerare un’intervista personale, mentre *Mannaggia a Garibaldi* un’intervista tematica.¹⁵

L’inchiesta è anch’essa spesso combinata ad altri generi narrativi. Ne è un esempio, oltre ai *Quaderni ucraïni*, *Don Peppe Diana* (Lupoli e Mateuzzi, 2009), in cui lo sceneggiatore Francesco Matteuzzi e il giornalista Raffaele Lupoli eseguono un vero e proprio lavoro di indagine, con tanto di videointerviste, raccolte di materiali, sopralluoghi. Un altro caso è *Zona del silenzio* (Antonini e Spataro, 2009), in cui si ripercorre l’attività di indagine del giornalista Checchino Antonini sull’omicidio Aldrovandi, diciottenne morto dopo essere stato fermato da due volanti della polizia. Nel fumetto vi sono alcuni espedienti narrativi fittizi, che non influenzano però l’autenticità del nucleo della narrazione, ovvero l’indagine portata avanti dal giornalista. La scelta figurativa di rappresentare tutti i personaggi della vicenda come animali antropomorfi (espediente già adottato in *Maus* di Spiegelman) libera inoltre gli autori dai condizionamenti tipici dell’attività giornalistica, dando loro una maggior possibilità d’espressione. Dice Antonini:

per forza di cose nei miei articoli avevo lasciato fuori pezzi di storia e di vissuto. [...] Questo lavoro ha rappresentato la possibilità di un giornalismo libero dai condizionamenti dati dalla dipendenza delle fonti. Ad esempio, un giudiziario o un nerista difficilmente correrebbero il rischio di inimicarsi settori di procura o di questura (Fasiolo, 2012: 96).

Su di una scelta diametralmente opposta rispetto a *Zona del silenzio* è costruito *Dossier Genova G8* (Bardi e Gamberini 2008): in un assoluto realismo figurativo, il fumetto traduce in immagini il contenuto del Rapporto della Procura di Genova sui fatti accaduti in occasione del G8 a Genova. Al disegno sono accostate foto e fotogrammi (provenienti dai materiali inseriti dai magistrati stessi nel Rapporto), a completamento delle dichiarazioni dei testimoni. Ci troviamo di fronte a un’opera ibrida e “multimediale”, in cui l’unico collante narrativo, utilizzato per offrire al lettore spunti di riflessione riguardo ai contenuti, è rappresentato dalla figura di un poliziotto che deve redigere un verbale sotto dettatura. A

¹⁴ «L’oggetto dell’intervista può essere o uno specifico argomento, di cui l’intervistato è esperto o su cui è un testimone privilegiato, o la personalità dell’intervistato, le sue vicende, le sue attività, una sua esperienza. Chiameremo “tematica” la prima intervista, “personale” la seconda» (Papuzzi, 1996: 82).

¹⁵ Tra gli esempi di interviste a fumetti ricordiamo anche *È primavera. Intervista ad Antonio Negri* (Calia, 2008), e la trasposizione dell’intervista di Furio Colombo a Pierpaolo Pasolini in *Il delitto Pasolini* (Macconi, 2005).

eccezione di questa figura immaginaria, il Rapporto è rispettato integralmente, anche dal punto di vista linguistico (cfr. Fasiolo, 2012: 79-81).

È necessario fare molta attenzione quando ci troviamo di fronte a un fumetto che si presenta come un’indagine, poiché le opere di approfondimento si rivelano spesso raccolte di dati e ipotesi, più vicini al documentario che all’inchiesta. Tale consapevolezza da parte degli autori è talvolta esplicitata nell’apparato paratestuale: è il caso della post-fazione a *Luigi Tenco, una voce fuori campo* (Vanzella e Genovese, 2008), dove la differenza tra il lavoro effettivo di inchiesta dei giornalisti e degli investigatori dell’epoca viene distinta dalla ricostruzione documentaristica degli autori del fumetto.

In ultimo è interessante considerare come tipologia a sé stante i casi della serie *Il nostro inviato nel tempo* (Milani *et al.*, 1972; 1973; 1975; 1976), *Il fumetto della realtà* (AA.VV., 1974) e *Fumetto verità* (AA.VV., 1972; 1973). Pubblicati sul «Corriere dei ragazzi» principalmente tra il 1972 e il 1973, sono trasposizioni a fumetti di articoli di cronaca sia italiana sia estera. Il confine tra giornalismo e *non-fiction novel* risulta molto sfumato. Se la base è un articolo giornalistico, la trasposizione a fumetti diviene spesso una narrazione che si propone di dare una ricostruzione verosimile, con numerosi elementi lasciati all’immaginazione dello sceneggiatore.

1.4. *La non-fiction novel, la storiografia e la saggistica a fumetti in Italia*

In Italia abbiamo molte più opere ascrivibili al genere della *non-fiction* che al giornalismo a fumetti in senso stretto; tra queste vi sono numerose biografie e numerose cronache storiche. La proposta editoriale di Beccogiallo (cfr. Nannipieri, 2012: 63-68) si basa su queste tipologie di narrazione. Vi sono poi numerosi esempi di altre case editrici che, pur non proponendo una collana specifica che raccolga fumetti di *non-fiction*, inseriscono all’interno dei loro cataloghi biografie e lavori di *docufiction*¹⁶. Tendenzialmente tali opere si presentano in formato “libro”, seppure ne compaiano alcune testimonianze su rivista, come nel «Corriere dei ragazzi», su cui sono ospitate le biografie a fumetti di noti sportivi, come Cassius Clay, Primo Carnera e Gianni Rivera.

Per i fumetti di realtà presenti sul «Corriere dei ragazzi» ci troviamo di fronte ad articoli giornalistici trasposti nel linguaggio del fumetto. La distinzione tra giornalismo e ricostruzione di *non-fiction* talvolta appare molto difficile da marcare, come per il caso di *Unabomber* (Cossi, 2005), in cui vengono presentati molto puntualmente i delitti legati alla vicenda. In queste opere le figure dello sceneggiatore e del disegnatore sono spesso disgiunte, mentre nelle opere di *graphic journalism* solitamente lo sceneggiatore e il disegnatore sono la stessa persona. Questa è una distinzione importante: nel *graphic journalism* l’esperienza diretta dell’autore viene comunicata sia attraverso il testo scritto del fumetto, sia attraverso il disegno. Nei fumetti di *non-fiction* invece i fatti non sono solitamente esperiti dagli autori in prima persona. Ciò comporta che il punto di vista appartenga a persone che sono entrate in contatto solo indirettamente con gli eventi narrati: gli autori

¹⁶ È il caso dei lavori di Paolo Cossi per la Hazard Edizioni, come *Medz Yeghern - il grande male* (Cossi, 2007), sul genocidio armeno, o *Carnera, la montagna che cammina* di Toffolo (2006) per la Coconino Press.

immaginano ciò che potrebbe essere successo e avanzano ipotesi verosimili riguardo allo svolgersi dei fatti.

Il fumetto di informazione trova poi nel fumetto storiografico un'altra importante manifestazione: *La storia d'Italia a fumetti* (Biagi *et al.*, 2000) e *La 2° guerra mondiale a fumetti*, (Biagi *et al.*, 1989), con le altre opere curate e sceneggiate da Enzo Biagi, sono testimonianze autorevoli di come il fumetto possa fungere da strumento di intrattenimento e didattico allo stesso tempo. Le nuove edizioni aggiornate (l'ultima edizione di *La nuova storia d'Italia a fumetti* è del 2007) e le numerose ristampe sono il segnale dell'attualità dell'opera di Biagi. Il panorama della storiografia a fumetti è ampliato da numerose opere finanziate dalle amministrazioni comunali o dagli enti regionali, in cui sono trattati avvenimenti e figure storiche locali. Ne sono esempi recenti *150 anni della Provincia di Milano a Fumetti* (Prinetti *et al.*, 2011) e *Ludovico il Moro Signore di Milano* (Crippa *et al.*, 2010), così come *Melo da Bari e il mantello delle stelle* (Sansone, 2011)¹⁷, redatto sotto la consulenza storica di Nino Lavermicocca¹⁸.

Per quanto riguarda la saggistica a fumetti, non vi sono ancora autori italiani che si sono cimentati nel genere. Questo sottogenere ha riscontrato una certa diffusione soprattutto nei paesi anglofoni, mentre in Italia si hanno principalmente traduzioni, come *Capire il fumetto* (McLoud, 2006) e *L'economia a fumetti* (Bauman e Klein, 2010). Più diffuse sono le opere con intento didattico, come *La storia della filosofia a fumetti* (Osborne, 2004), *L'italiano con i fumetti* (Lombardo *et al.*, 2003), *L'educazione sessuale a fumetti* (Carollo, 1994), *Stefi e l'ecologia* (Nidasio, 1988).

Questi esempi attestano come il fumetto sia un *medium* adatto non solo a narrare vicende fittizie, ma anche a informare e divulgare dati reali: il fatto che ancora spesso molti lo considerino un mezzo poco autorevole deriva dai contenuti che tale *medium* ha tradizionalmente veicolato e non dai suoi caratteri intrinseci.

1.5. *Il new journalism e il fumetto d'informazione*

L'intento comunicativo che è alla base del fumetto di informazione è quello del giornalismo tradizionale: narrare un fatto.

Lo strumento comunicativo cambia invece radicalmente, con ripercussioni sulle modalità di narrazione, sul patto narrativo e sui contenuti veicolati, a causa degli aspetti costitutivi del *medium* e della sua storia.

Ripercorrendo la tradizione del fumetto di informazione, si è evidenziato come negli ultimi anni abbia acquisito un nuovo rilievo a livello di pubblico. Ipotizzando le cause di ciò, risaltano alcune analogie con la diffusione del *new journalism*.

Con *new journalism* ci riferiamo alla rivoluzione formale diffusasi nella stampa americana negli anni Settanta, una manifestazione letteraria che sfugge a una irreggimentazione netta (cfr. Papuzzi, 1998: 31): «il *new journalism* si proponeva come una rivoluzione e una

¹⁷ È interessante come *Melo da Bari* sia pubblicato dalle Edizioni Pagina, casa editrice che ha un catalogo basato su testi storiografici e filosofici.

¹⁸ Direttore archeologo presso la Soprintendenza Archeologica della Puglia.

trasgressione» a livello formale, nella quale «i fatti rimanevano il cuore delle storie, la questione era come raccontarli» (Papuzzi, 1998: 37).

I suoi iniziatori sono Tom Wolfe, che nel 1973 codifica la voce *new journalism* nella omonima raccolta antologica (Wolfe e Johnson, 1975), e Truman Capote, autore de *In cold blood* (Capote, 1999), inchiesta giornalistica che si sviluppò in direzione romanzesca tanto da essere la prima opera definita *non-fiction novel*.

Seppure il contesto in cui si sviluppa il *new journalism* sia complesso tanto da non permetterci di dare un quadro esaustivo dell'argomento¹⁹, possiamo sottolineare alcune delle cause riconosciute come scatenanti di questa rivoluzione formale. Lo sviluppo del *new journalism* viene ricondotto infatti all'affermarsi nella stampa americana dei *feature article*, articoli che, a differenza delle *news*, oltre ad avere una funzione informativa hanno l'obiettivo di intrattenere il lettore: gli argomenti sono infatti privi di un'“urgenza” comunicativa e permettono al giornalista una maggiore elaborazione estetica del testo. Negli anni Sessanta-Settanta è difatti il *medium* televisivo che si occupa della trasmissione delle *hard news*; di conseguenza la stampa si rivolge a ciò che la televisione non può offrire, ovvero i *feature article*, articoli di lenta fruizione. In tali condizioni si sviluppa una maggiore sperimentazione formale nel tentativo di rendere l'articolo giornalistico nuovamente appetibile al pubblico.

Così come lo era stato negli anni Sessanta l'avvento dell'informazione televisiva, negli anni Novanta l'uso diffuso di *Internet* ha cambiato nuovamente il sistema dell'informazione. La totalità delle testate giornalistiche è attualmente dotata di un sito *web*, dal quale il fruitore può attingere non solo articoli testuali, ma anche foto, video ed immagini “infografiche”. L'impaginazione grafica del quotidiano cartaceo è stata spesso modificata richiamando l'aspetto della pagina web. I lettori hanno modificato il loro orizzonte di attesa nei confronti delle *news*: il *lead*²⁰ dell'articolo ha assunto maggiore importanza perché dal suo impatto sul lettore dipende la lettura per intero del testo.

La rapidità dello scambio di informazioni portata da *Internet* ha dunque modificato il trattamento della notizia attraverso i diversi *media*. La rete è preferita nella ricerca di un prodotto comunicativo di rapida fruizione, senza detenere tuttavia il primato riguardo ai testi di approfondimento e di riflessione²¹.

In questo rinnovamento del sistema d'informazione al *medium* fumettistico viene attribuito un nuovo ruolo: così come l'informazione televisiva aveva spinto i giornalisti a cercare espedienti tecnici per soddisfare le mutate esigenze del pubblico, anche l'avvento di *Internet* ha portato alcuni autori ed editori a indagare sulle potenzialità comunicative del fumetto, e in virtù della potenzialità comunicativa del disegno e della puntualità del contenuto testuale, è sempre più frequentemente utilizzato come strumento d'informazione, anche da autori slegati tra loro.

¹⁹ Rimandiamo per approfondire il tema del *new journalism* a Papuzzi (1998, 2003).

²⁰ «La frase che si mette in testa [...] la “opening sentence” che per gli inglesi non dovrebbe mai superare le quaranta parole» (Papuzzi, 1996: 56).

²¹ Lepri ad esempio vede «un'informazione a stampa come informazione di approfondimento e di riflessione, non in concorrenza ma a complemento dell'informazione radiofonica e televisiva» (Lepri, 2005: 245).

Anche a livello tecnico vi è una somiglianza tra le risposte che il *new journalism* dà al bisogno di creare un prodotto differente da ciò che gli altri *media* offrono. A livello narrativo le tecniche sono simili a quelle del *graphic journalism*: la costruzione *scene-by-scene*; l'uso dei dialoghi, per coinvolgere il lettore e definire i personaggi; l'uso di un punto di vista interno alla narrazione di protagonisti o testimoni.

Per quanto riguarda il punto di vista interno alla storia il coinvolgimento del lettore è ottenuto dal carattere iconografico del fumetto: il lettore è il testimone invisibile dei fatti, attraverso le inquadrature fornite dalle vignette.

Un altro fondamentale aspetto determinato dalla componente iconografica è la trasparenza che permea il patto narrativo tra autore e lettore. Il disegno ricorda costantemente al fruitore dell'opera che l'informazione è stata filtrata dal disegnatore. Non c'è la pretesa di una rappresentazione oggettiva, mito solitamente inseguito dal giornalismo tradizionale e dal *fotoreportage*. Il disegno si allontana spesso da una rappresentazione mimetica della realtà, come è per esempio nei disegni di Sacco, dai tratti grotteschi tipici del fumetto *underground* americano. In genere il fumetto d'informazione più che una rappresentazione mimetica (ambito nel quale la fotografia può dare risultati migliori) ricerca uno stile figurativo capace di comunicare ciò che gli altri *media* hanno difficoltà a veicolare: gli stato d'animo, le atmosfere, le impressioni. Il lettore del fumetto di informazione è dunque sempre cosciente della soggettività dell'opera, ed è chiamato a soppesare ogni informazione (visiva e non) che riceve, sia durante la lettura, sia a lettura conclusa. L'uso dei colori, le ombreggiature, la tipologia di linea utilizzata sono tutti elementi che concorrono alla generazione dell'informazione.

Possiamo dunque dire che anche il *graphic journalism*, così come lo era stato il *new journalism*, è una nuova veste con la quale trattare l'informazione, attraverso un *medium* versatile adatto a rispondere alle esigenze del pubblico, tanto da collocarsi all'interno del sistema mediatico con un ruolo nuovo e proprio, seppur ancora in evoluzione.

1.6. *Gli apparati paratestuali*

Negli studi che si occupano di analizzare il fumetto di rado si riserva attenzione alle componenti paratestuali che accompagnano le sezioni propriamente fumettistiche. La varietà di paratesti è ampia: nei fumetti seriali era tipica, per esempio, la sezione della posta, in cui gli autori e gli editori stringevano un rapporto diretto coi propri lettori; nei *comic book* degli anni Novanta spesso sono allegati *sketch-book* e collezioni di immagini di copertina; nelle raccolte pubblicate recentemente come supplementi ad alcuni quotidiani (è il caso della collana “I classici del fumetto di Repubblica”) come introduzione a ogni uscita sono inseriti interventi sugli autori, sulle caratteristiche dell'opera in sé e in particolare sull'impatto culturale che ha avuto il titolo al momento della pubblicazione. Per quanto riguarda il *graphic novel*, la situazione è molto eterogenea: a seconda del fumetto, l'autore o l'editore decide se inserire un particolare intervento (come una prefazione o un commento), o se si limita a quelle inserite in copertina (solitamente la sinossi della storia e una breve biografia dell'autore).

Nel fumetto d’informazione gli apparati paratestuali sono in genere presenti. Il corredo testuale risponde principalmente a due esigenze che appaiono comuni a tutto il fumetto di realtà: la prima è quella di dare la possibilità al lettore di approfondire l’argomento, attraverso bibliografie, interviste, testimonianze, commenti di personalità autorevoli. Ad esempio, in *Carnera, la montagna che cammina* (Toffolo, 2006) l’autore offre numerose informazioni extradiegetiche, attraverso biografie dei personaggi, una filmografia, una cospicua bibliografia sul pugile, l’elenco delle monografie fotografiche e dei documentari su cui è stata costruita la narrazione. Tale corredo non solo permette al lettore un eventuale approfondimento della tematica trattata, ma soddisfa anche la seconda esigenza insita nell’opera: vi è infatti una implicita dichiarazione di autorevolezza. La menzione delle fonti su cui è costruito il fumetto contrasta il pregiudizio che spinge a considerare il fumetto inadatto a trasmettere informazioni affidabili. L’inserimento di bibliografie e di commenti di esperti e testimoni è funzionale per conferire prestigio al fumetto, in modo che possa essere considerato come strumento adeguato a comunicare dati dal valore referenziale riconosciuto.

Talvolta si inseriscono sezioni paratestuali dedicate in modo esplicito all’affidabilità del contenuto dell’opera. Sebbene in forme diverse (prefazioni, quarte di copertina, interventi degli autori) il fumetto riflette sul proprio contenuto, tracciando una linea netta che distingue l’autenticità delle proprie informazioni dalle componenti fittizie narrative. Spesso i commenti degli autori stessi rendono nota al lettore la genesi dell’opera, indicando la provenienza delle fonti su cui è stata costruita la sceneggiatura e i passaggi fittizi che sono stati inseriti al fine di rendere la narrazione migliore.

Tale tendenza all’uso di apparati testuali è generalizzata: nei *reportage* di Igort l’apparato testuale che contestualizza l’opera è limitato alla seconda di copertina, fatto dovuto probabilmente all’autorevolezza dell’autore e dell’editore (Mondadori): ad ogni modo il successivo *Pagine nomadi* (Igort, 2012) rivela la genesi dei *Quaderni ucraïni* e dei *Quaderni russi*, con la trasposizione testuale di interviste, l’inserimento di fotografie e la riproduzione anastatica di numerosi appunti originali; in *Medz̄ Yeghern, Il grande male* (Cossi, 2007) oltre alla seconda di copertina è inserita una prefazione di un esperto²² per testimoniare il valore del contenuto fumettistico; i fumetti di Beccogiallo sono sempre corredati da una “nota dell’autore”, in cui sceneggiatori e disegnatori descrivono la gestazione dell’opera e, sovente, indicano le fonti dei materiali inseriti nel fumetto o il grado di autenticità della narrazione²³.

Nel fumetto di informazione l’esigenza di trasparenza riguardo al patto narrativo trova dunque risposta in un apparato paratestuale che solitamente rimanda alla tradizione scritta storiografica e giornalistica, ritenuta generalmente più autorevole. Attraverso il paratesto si legittima il fumetto, dichiarandone l’autenticità e l’autorevolezza dei contenuti. Tale esigenza

²² Antonia Arslan, docente all’università di Padova, saggista e scrittrice.

²³ In *La strage di Bologna* (Boschetti e Ciamitti, 2006), ad esempio, la nota d’autore spiega come tutti i personaggi siano esistiti realmente e come le vicende che hanno un maggiore ruolo narrativo siano frutto di testimonianze dirette o interviste dell’epoca. In *Mauvo Rostagno* (Blunda *et al.*, 2010), invece, nella sezione “dietro le quinte” sono indicate le sezioni del fumetto in cui vi è uno scostamento dalla reale biografia di Rostagno, così come in *Fausto Coppi, l’uomo e il campione* (Pascutti, 2009) dal “dietro le quinte” emerge il grado di referenzialità della narrazione: seppur vi sia un’attenta ricostruzione dell’ambientazione e delle vite dei personaggi, numerosi elementi narrativi sono stati inseriti a discrezione dell’autore.

nasce indubbiamente dal pregiudizio che ha gravato in passato sul *medium* e che influisce tutt'ora su alcuni suoi utilizzi.

2. CENNI SU QUADERNI UCRAINI

2.1. L'autore e la scelta del testo

Igor Tuveri, in arte Igort, nasce a Cagliari nel 1958. È una figura nota nel panorama del fumetto italiano e internazionale: le sue opere sono pubblicate in svariati paesi, e il loro valore artistico è stato riconosciuto con svariate candidature e premiazioni nei festival del fumetto più prestigiosi a livello nazionale e europeo (tra gli altri ha vinto il premio "libro dell'anno" alla fiera del libro di Francoforte del 2003 per *5 è il numero perfetto*, *graphic novel* in cui la lingua dominante è una ricostruzione del dialetto napoletano; cfr. Sebastiani, 2008: 1439). Per un elenco completo delle pubblicazioni italiane di Igort ed i relativi riferimenti bibliografici rimandiamo all'appendice.

Durante gli anni Ottanta le sue storie trovano spazio su numerose riviste specializzate di fumetti, come «Linus», «Alter», «Frigidaire», «Vanity», «The Face» e «L'Echo de Savanes».

Nel 1983 fonda con Giorgio Carpinteri, Daniele Brolli, Lorenzo Mattotti, Jerry Kramsky e Marcello Jori il gruppo Valvoline, che pubblicherà un supplemento al mensile «Alteralter», composto da soli fumetti. Il gruppo Valvoline si contraddistingue, come riconosciuto dallo stesso Barbieri, per la marcata sperimentazione artistica.

Igort sarà poi fondatore di diverse riviste, come «La dolce vita», assieme a Daniele Brolli e con la direzione di Oreste Del Buono, anch'essa mensile.

Negli anni Novanta si trasferisce a Tokyo, dove pubblica per la casa editrice Kodansha, di grande rilievo sia per le pubblicazioni letterarie che per i fumetti manga. Nel 1994 espone alla Biennale di Venezia, riconoscimento pubblico del valore artistico delle sue opere.

Nel 2000 fonda con Carlo Barbieri la Coconino Press, una delle più importanti case editrici di fumetti italiane, orientata principalmente verso la pubblicazione di *graphic novel*. Le collaborazioni di Igort sono numerose: ricordiamo *Fats Waller*, sceneggiato dal fumettista argentino Carlos Sampayo, e *Alligatore - Dimmi che non vuoi morire*, frutto della collaborazione con il romanziere Massimo Carlotto.

Accanto all'attività di fumettista ed editore, accenniamo all'attività di Igort come sceneggiatore cinematografico (sta lavorando alla sceneggiatura di *5 è il numero perfetto*) e conduttore radiofonico (lavora per Radio 2 e Radio Città del Capo). È inoltre attivo in progetti musicali come gli *Slava trudu* e *Igort e i los ciceros*.

Dell'ultima produzione ricordiamo *Quaderni ucraini*, *Quaderni russi* e *Pagine nomadi*, tre opere che nascono dal viaggio di Igort in Ucraina e in Russia, il primo incentrato sull'Holodomor²⁴, il secondo incentrato sulla figura di Anna Politkovskaja e il terzo che si presenta come raccolta di materiali e approfondimenti riguardo alle due opere precedenti

²⁴ Con Holodomor è indicata dagli storici la carestia che colpì l'Ucraina tra il 1932 e il 1933, generata dalle politiche interne del regime sovietico (Cfr. Conquest, 2004).

(sono contenute ad esempio numerose riproduzioni anastatiche dei quaderni originali di Igort).

Igort prima dei *Quaderni ucraini* e dei *Quaderni russi* si era dedicato principalmente a *graphic novel* con trame di fantasia. Dalla sua permanenza nelle regioni dell'ex Unione Sovietica prendono invece forma *Quaderni ucraini* e *Quaderni russi*, pubblicati da Mondadori rispettivamente nel 2010 e nel 2011.

Il caso dei *Quaderni ucraini* di Igort è un *unicum* in Italia. Si differenzia dalle opere di *non-fiction* per le fonti dirette che costituiscono la base del contenuto narrativo. La differenza tra le opere di *reportage* di altri autori italiani si manifesta invece nella dimensione dell'opera: il formato “libro” porta a un'articolazione della narrazione più ampia e complessa rispetto agli autori che invece pubblicano i propri resoconti su rivista (cfr. § 1.3). I *reportage* a fumetti di cospicue dimensioni richiedono infatti finanziamenti notevoli, e per questo rimangono tutt'ora una rarità nella scena internazionale del giornalismo a fumetti.

La scelta di analizzare i *Quaderni ucraini* è nata proprio dalla particolarità di tale opera. Il suo posizionarsi in rilievo non solo all'interno del panorama fumettistico italiano, ma europeo, e il suo differenziarsi non solo tra i *graphic novel*, ma anche tra i fumetti di realtà, ci ha indotto a concentrare l'attenzione su questo testo, sulle sue forme e sulle strategie comunicative adottate. Lo abbiamo preferito a *Quaderni russi*, costruiti principalmente su fonti indirette, proprio perché è un'opera che nasce dall'esperienza diretta.

2.2. La struttura dei *Quaderni ucraini*

Quaderni ucraini è presentato, fin dalla titolazione inserita nella prima di copertina, come *reportage* a fumetti: il viaggio di Igort è utilizzato come cornice, nella quale sono collocati approfondimenti riguardo all'Holodomor e testimonianze di alcune delle persone che vivono attualmente nei territori dell'ex URSS.

La cornice è costituita da una narrazione di primo livello, dove la voce narrante coincide con quella autoriale. Le testimonianze sono inserite in forma di quattro narrazioni secondarie, in cui l'intervistato narra la sua vita. Il viaggio occupa una parte relativamente piccola del libro, mentre gli elementi costitutivi principali sono i quattro racconti, separati tra loro da note informative di carattere storico. All'interno del libro si trova anche una sezione in cui Igort traduce dal francese e dall'inglese alcuni documenti sull'Holodomor, provenienti dagli archivi dell'OGPU²⁵.

La narrazione si articola principalmente attraverso le didascalie; vi è dunque una notevole differenza rispetto al fumetto tradizionale, in cui la progressione narrativa è affidata principalmente alla sequenza delle immagini e al contenuto dei *balloon*. In questo caso invece la temporalità che lega le diverse vignette è generata dal contenuto testuale delle didascalie, mentre il disegno e i *balloon* hanno la funzione di accompagnamento e di integrazione dei contenuti didascalici.

²⁵ I documenti, divisi per annualità, sono consultabili dal sito dell'Institut d'Histoire du Temps Présent (IHTP): <http://www.ihtp.cnrs.fr/spip.php?%3Frubrique76&lang=fr.html>

Il *balloon* è utilizzato con parsimonia: molto spesso arricchisce le informazioni offerte dalla componente iconografica e didascalica, senza avere un ruolo fondamentale nella trama.

Un ulteriore aspetto anomalo rispetto alle abitudini del fumetto è il grande rilievo del testo scorporato, utilizzato nelle sezioni di approfondimento storico e molto presente anche nelle sezioni narrative di primo e di secondo livello.

Per quanto riguarda l'impostazione grafica, la divisione delle tavole nelle sezioni contenenti le testimonianze è regolare: sei vignette per tavola, divise in due colonne. Nel caso la narrazione lo richieda, le vignette sono sostituite da testo scorporato, privo di margini.

Nelle sezioni storiche, la situazione è differente: non vi è una divisione in vignette; il testo si posiziona scorporato all'interno della pagina, attraverso una impaginazione ordinata e tradizionale dall'alto verso il basso. Abbiamo solo un caso in cui il testo si dispone sulla destra della tavola, a destra di un'illustrazione (Fig. 6). Il testo contenuto in queste sezioni è scandito da illustrazioni tradizionali, ovvero prive di spessore temporale e di consequenzialità, che occupano tutta la larghezza della tavola (Fig. 7; Fig. 8).

Solo nelle narrazioni di primo livello l'impaginazione si presenta complessa. La scansione delle vignette non è costante: la formula ricorrente nelle ultime pagine del libro è la divisione della tavola in tre vignette, larghe quanto la pagina, che si dispongono una sotto l'altra (Fig. 2). Nelle prime venti pagine, oltre a tale suddivisione ne abbiamo altre: a vignette larghe quanto la pagina sono alternate righe di quattro vignette. La quindicesima pagina (Fig. 1), ad esempio, è suddivisa in quattro righe di immagini. Ogni riga può essere ripartita in quattro vignette o ospitare un'unica immagine, e alcune di tali vignette possono essere sostituite da sezioni di testo scorporato. In queste pagine introduttive hanno un ruolo fondamentale i cartigli (gli spazi bianchi che separano i margini delle diverse vignette), in cui sono posizionati i testi che nelle altre sezioni sono ospitati nelle didascalie. In queste tavole vi è, rispetto alle successive, un addensamento di informazioni, e la dimensione della grafia è ridotta in modo da poter condensare i dati in uno spazio esiguo.

Sempre all'interno delle sezioni narrative di primo livello vi sono tavole che ospitano prevalentemente testo (Fig. 3), introdotto da un titolo e da una piccola illustrazione. In tali passaggi Igort introduce i vari testimoni e ne contestualizza l'incontro, o presenta le sue considerazioni.

Dall'analisi dell'impaginazione adottata da Igort, possiamo dunque notare come l'autore si liberi della struttura regolare delle vignette nel caso senta il bisogno di ampliare il discorso testuale. Ciò è evidente nelle sezioni in cui sono ospitate le testimonianze, in cui la regolarità dell'impaginazione ospita frequenti devianze per permettere una disposizione più libera della materia testuale.

Ricapitolando, individuiamo tre tipologie di sezioni all'interno dell'opera, caratterizzate da proprie forme e da propri contenuti:

- a) Narrazione di primo livello (racconto del viaggio di Igort): la disposizione grafica è variabile, c'è alternanza tra vignette, illustrazioni e testo scorporato (Fig. 1; Fig. 2). Talvolta vi sono pagine di solo testo, accompagnate da illustrazioni (Fig. 3).

- b) Narrazione di secondo livello (testimonianze): l'ordine grafico è regolare (sei vignette per pagina, ripartite in due colonne), con poche e significative eccezioni (Fig. 4; Fig. 5). Il testo è principalmente contenuto nelle didascalie.
- c) Approfondimento storico, costituito da informazioni di contestualizzazione (Fig. 6; Fig. 7) e da trasposizione di documenti (Fig. 8): il testo non è delimitato da margini, seppure la disposizione appaia tendenzialmente ordinata e regolare. La componente iconografica è costituita da illustrazioni prive di spessore temporale.

Proponiamo di seguito uno schema che ricalca la struttura del libro:

TIPO DI NARRAZIONE	CONTENUTI:	PAGINE:
A	Sezione introduttiva, narrazione della permanenza a Dnepropetrovsk, introduzione al racconto di Serafima Andreyevna.	5-23
B	Racconto di Serafima Andreyevna.	24-31
C	Sezione di approfondimento storico sui kulaki, trasposizione di rapporti dell'OGPU.	32-58
A	Introduzione al racconto di Nikolay Vasilievich.	59
B	Racconto di Nikolay Vasilievich.	60-99
C	Approfondimento storico sull'opera di «dekulakizzazione».	100-118
A	Introduzione al racconto di Maria Ivanovna.	119
B	Racconto di Maria Ivanovna.	120-143
A	Narrazione del viaggio di Igort nelle regioni interne dell'Ucraina, introduzione al racconto di Nikolay Ivanovich.	144-155
B	Racconto di Nikolay Ivanovich.	156-162
A	Commento dell'autore, narrazione della conclusione della permanenza in Ucraina, epilogo.	162-180

Figura 1. *Quaderni ucraini. Memorie al tempo dell'URSS*, cit., p. 15.



Figura 2. *Ibidem*, p. 148

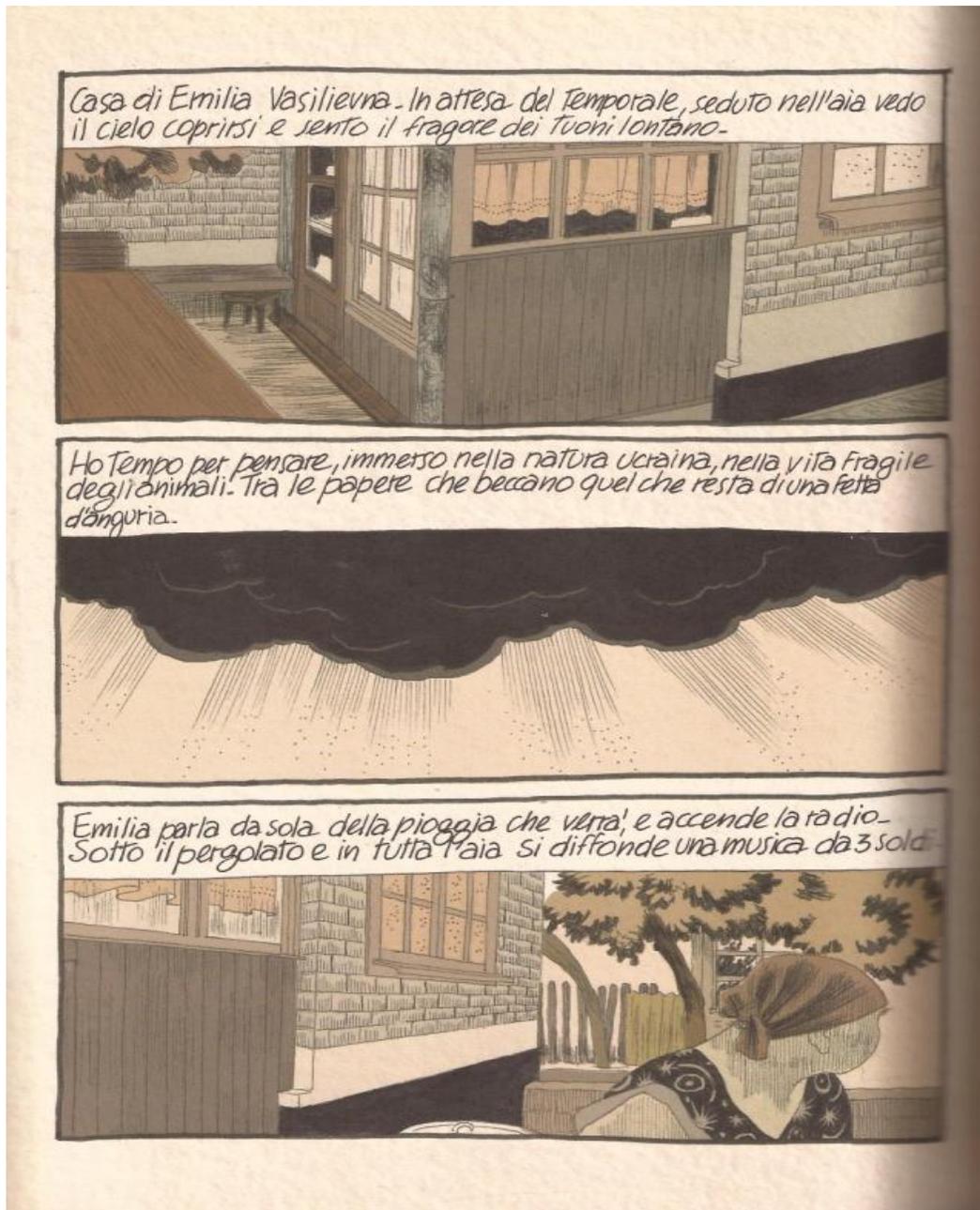


Figura 3: *Ibidem*, p. 59.

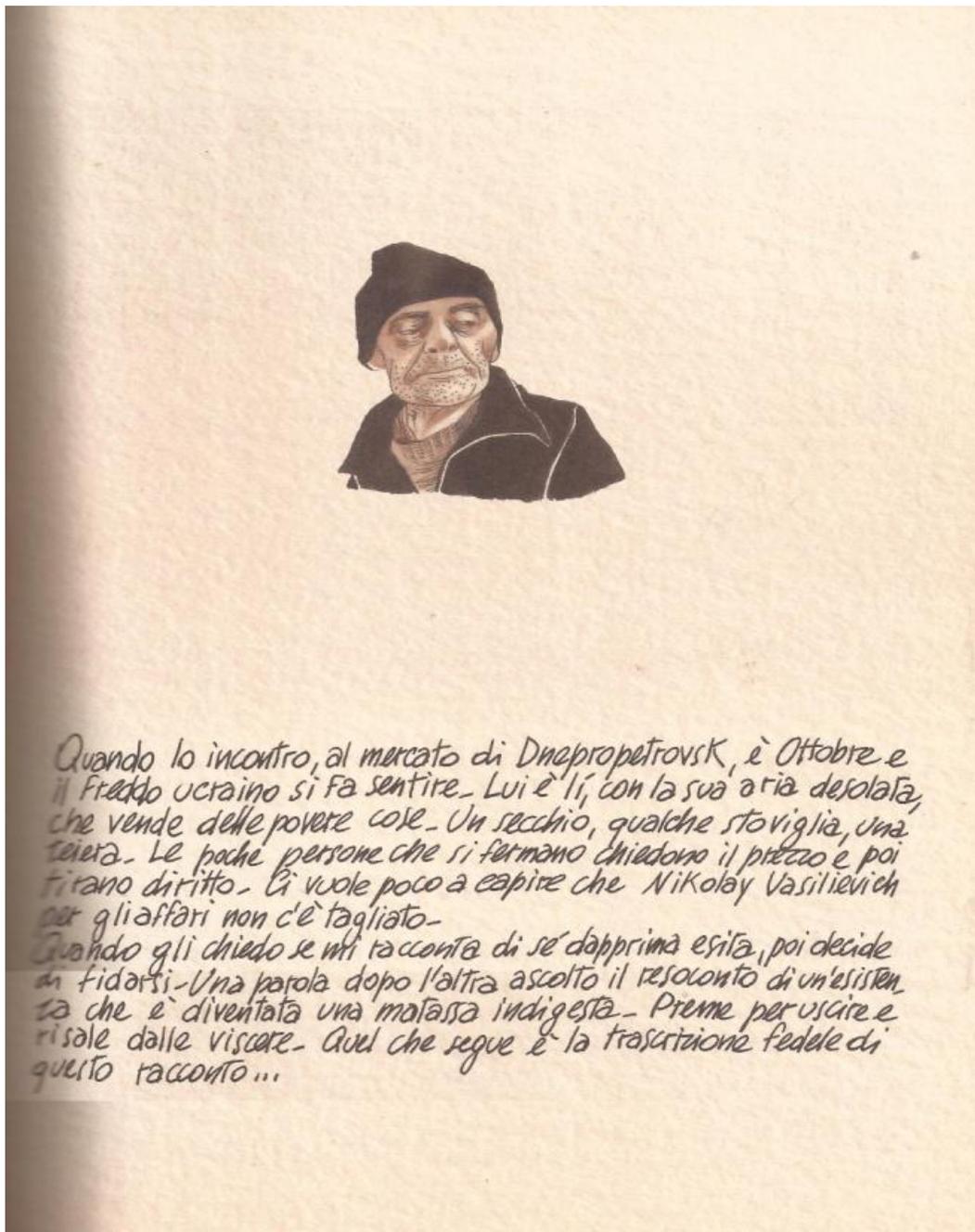


Figura 4. *Ibidem*, p. 72.



Figura 5. *Ibidem*, vi, p. 27.



Figura 6. *Ibidem*, p. 57.



Figura 7. *Ibidem*, p. 106.

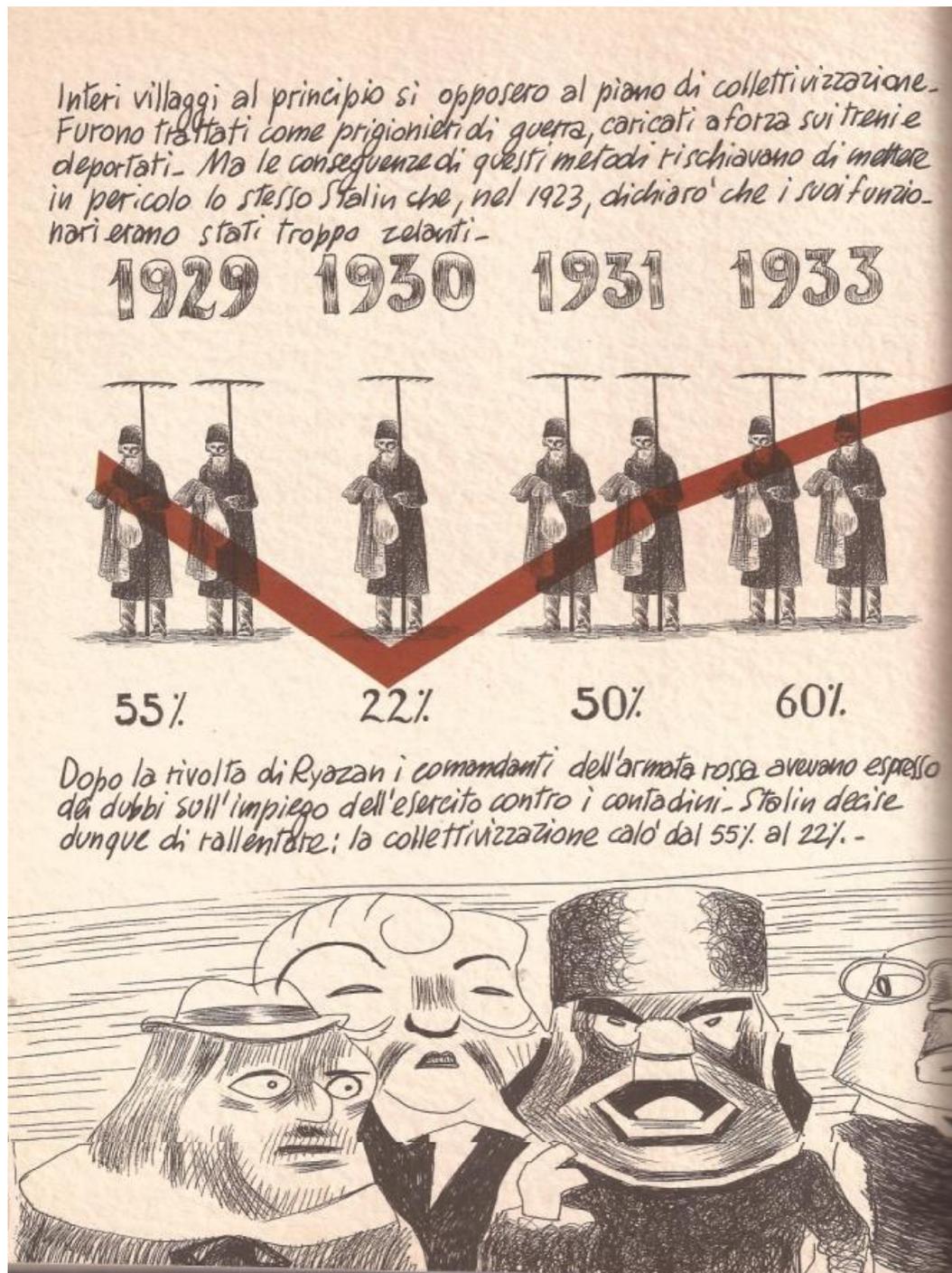
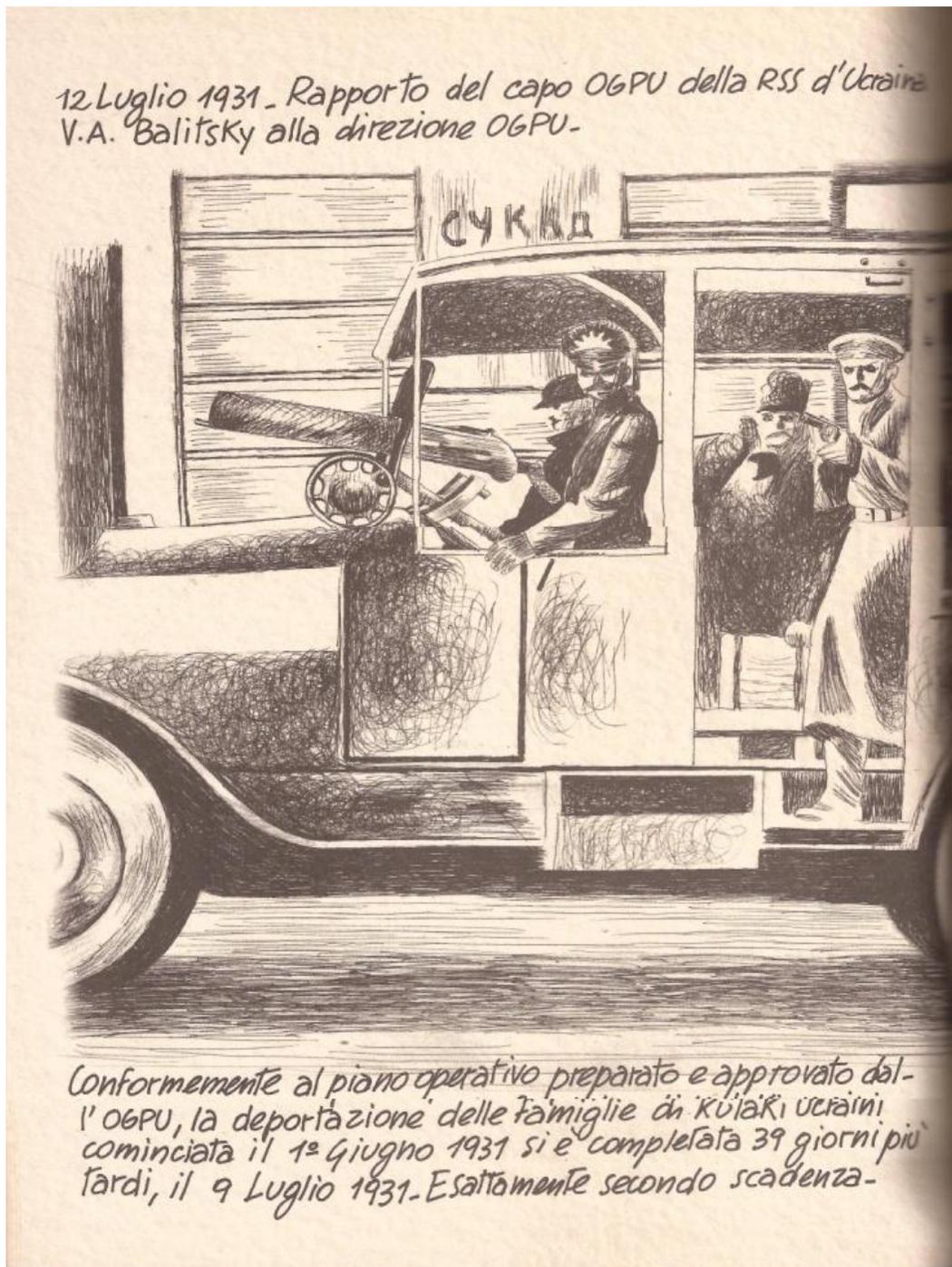


Figura 8. *Ibidem*, p. 56.



2.3. *Aspetti iconografici e figurativi*

Le soluzioni figurative adottate da Igort sono varie e congeniali a ogni singola sezione del libro, pur mantenendo una omogeneità di stile all’interno dell’opera.

Le tessiture²⁶ sono solitamente costituite da linee parallele, anche se in alcuni casi si preferiscono le linee curve brevi e sovrapposte, soprattutto nelle illustrazioni e nei vari ritratti (Fig. 9) che accompagnano i testi di approfondimento storico. Nelle sezioni narrative sia di primo che di secondo grado le tessiture sono accompagnate dall’uso di sfumature di colore. L’uso dei colori non è mimetico, ma emotivo²⁷. In genere vi è una tinta dominante che pervade intere tavole (ad esempio la prima sezione narrativa è dominata dal colore rosso, mentre sono le tonalità del color seppia a dominare nella testimonianza di Maria Ivanovna): la colorazione avviene attraverso l’uso di sfumature di tale tinta, o attraverso colori che non entrino in eccessivo contrasto con essa. Talvolta il colore è utilizzato nell’immagine per rendere la profondità, attraverso la simulazione di luce e ombre. Nelle illustrazioni delle sezioni storiografiche non è inserito il colore; a ciò corrisponde un maggior rilievo della tessitura (Fig. 9).

Nella figurazione degli ambienti e dei personaggi il disegno è realistico per quanto riguarda le proporzioni dei corpi. Le regole della prospettiva sono rispettate nella rappresentazione di ambienti sia interni che esterni. Vi è un uso più espressivo della linea nei dettagli degli oggetti e nei volti: più che al mimetismo, le scelte figurative di Igort sono rivolte all’evocazione degli stati d’animo delle persone rappresentate, come è evidente a causa dell’uso delle linee con funzione enfatica che circondano i personaggi o gli oggetti a cui il testo didascalico dà rilievo (Igort, 2010: 84; 89; 95).

Nel rapporto con la componente testuale, l’immagine ha generalmente la funzione di integrare il testo didascalico con informazioni aggiuntive, soprattutto nelle sezioni in cui la narrazione è di secondo grado. La base della trama è contenuta essenzialmente nelle didascalie; sono rari i momenti della progressione narrativa lasciati solamente alle immagini o al contenuto dei *balloon*.

Per quanto riguarda il ritmo narrativo, la componente iconografica influisce dunque sulla cadenza impostata dal testo. In questa direzione, ben si inserisce il carattere evocativo delle immagini, che forniscono al lettore l’interpretazione dell’autore riguardo ai racconti che ha ascoltato e registrato.

L’uso di inquadrature (cfr. Barbieri, 1991: 129-139) è frutto della competenza maturata da Igort in anni di sperimentazioni formali: l’angolazione orizzontale, presente solitamente nelle vignette, è sostituita da angolazioni oblique (anche nei casi di campi lunghi) in modo da dare enfasi alla scena (Igort, 2010: 71; 76).

²⁶ Con tessitura indichiamo l’insieme di linee che compongono una campitura. Gli effetti dati dalla campitura hanno la funzione, solitamente, di rendere l’illuminazione nella scena rappresentata (cfr. Barbieri, 1991: 30).

²⁷ La luce e il colore possono essere disposti nel disegno per dare risalto ad alcuni particolari, o per generare un’atmosfera che possa dare delle informazioni emotive riguardo alla scena e alla storia. La tonalità e la saturazione sono elementi che concorrono nel processo di fruizione delle tavole. Spesso inoltre il valore che il contesto culturale dà tradizionalmente a una determinata tinta si ripercuote sulla generazione di senso effettuata dal lettore.

Sono presenti tutti i diversi tipi di piano (cfr. Barbieri, 1991: 131-133), dai campi lunghi ai primi piani, ai piani americani, alternati in modo da rivolgere l'attenzione di volta in volta a dettagli o a figure significative per il testo contenuto nella didascalia. Anche in questo caso la componente iconografica non illustra semplicemente quanto è contenuto nel testo, ma si concentra su un particolare del racconto, guidando il lettore nell'interpretazione. Ciò si può notare in particolare nelle sezioni in cui Igort rappresenta i racconti delle persone che ha incontrato: è come se le immagini costruissero un commento che si sovrappone al racconto testuale, e che, di vignetta in vignetta, marca gli elementi che l'autore crede siano più rappresentativi.

Segnaliamo, interne alle vignette, le citazioni di opere artistiche, con particolare riferimento al Guernica di P. Picasso (Igort, 2010: 8) la cui lampada/occhio ricorre anche isolatamente (*ibidem*: 125).

Alla rappresentazione realistica ed espressiva subentra una tendenza al surrealismo nel momento in cui sono rappresentati i sogni dei personaggi (*ibidem*: 96) o nei momenti in cui non sono pienamente coscienti (nel caso della malattia e dell'anestesia di Nikolay Vasilievich, *ibidem*: 81; 92-93).

Figura 9. *Quaderni ucraini. Memorie al tempo dell'URSS*, cit., p. 42.



3. L'ANALISI LINGUISTICA. MORFOLOGIA

3.1. Preposizioni, articoli, congiunzioni

Veniamo ora all'analisi della lingua usata da Igort. Per quanto riguarda la morfologia si trovano caratteristiche tipiche della lingua del fumetto, ma anche tratti specifici.

Durante l'analisi si farà spesso riferimento alla differenza tra testo inserito nei *balloon*, testo didascalico e testo scorporato²⁸. Ricordiamo che il testo scorporato è componente fondamentale delle sezioni di approfondimento e molto ricorrente nella narrazione di primo livello, mentre in quella di secondo livello un ruolo primario è assunto dalle didascalie.

Per quanto riguarda l'uso delle preposizioni semplici, troviamo forme non troppo diffuse nell'italiano medio, come *a notte* per indicare *scesa la notte* (28), mentre tra i complementi di tempo sono preferiti quelli non introdotti da preposizione, come «la mattina mi preparo [...]» (142)²⁹, «la settimana che viene dovrei andare dall'oculista» (96).

Rispetto ad altri fumettisti che prediligono le frasi monoproposizionali e giustapposte per asindeto, Igort fa un ampio uso di congiunzioni. Il periodare è infatti spesso articolato: nelle occasioni in cui il testo è scorporato si possono incontrare subordinate di secondo grado; la coordinazione domina invece nei testi didascalici interni alle vignette.

A tale riguardo si riscontra sin dalle prime pagine il travalicare del periodare tra didascalie consecutive, come in «la seconda moglie di mio padre, anche lei a servizio, lavorava duro.// E tutto quel che guadagnava era pagato in grano.» (27) e in «non poteva andare a lavorare.// [...]//così nel 1935 vendemmo la mucca.» (129-130). In tali casi i connettivi collegano due periodi di cui il primo è sintatticamente completo e chiuso da un punto fermo, mentre il secondo si lega semanticamente al primo sviluppandone ulteriormente i contenuti. Il punto fermo che conclude il primo periodo non genera dunque una effettiva cesura sintattica ed il connettivo è posizionato all'inizio del secondo periodo come se fosse utilizzato con valore pragmatico (cfr. Dardano e Trifone, 1997: 471), senza perdere tuttavia il suo valore semantico e sintattico: per questo, se si eliminassero i punti che separano i diversi periodi, il risultato testuale sarebbe sintatticamente accettabile (cfr. § 6.1.). Talvolta il legame tra le due frasi è addirittura indispensabile per dare completezza semantica al secondo periodo, come in «Non si sa in quali ristoranti sia stato servito. E con quali conseguenze» (170). Questo tipo di concatenazione di periodi può svilupparsi fino a tre vignette e si costituisce solitamente attraverso i connettivi *e* e *ma*.³⁰ Tale abitudine genera un'atmosfera di racconto

²⁸ Adottiamo, nella riproposizione degli esempi linguistici, l'uso delle due barre (/ /) per indicare due testi consecutivi ma contenuti in vignette differenti. Con una barra (/) indichiamo invece testi consecutivi all'interno di una stessa vignetta ma contenuti in spazi testuali differenti (diverse didascalie o diversi *balloon*). Con le linee di apertura e di chiusura (-) segnaliamo invece le battute contenute nei *balloon*. Tale sistema è già stato adottato in Morgana, 2003: 174.

²⁹ Tutte le citazioni, quando non segnalato diversamente, provengono da Igort, 2010.

³⁰ Tale abitudine è tipica nei quotidiani, nei quali si è diffusa la frammentazione del periodo con l'apparente isolamento delle subordinate e delle coordinate dalle reggenti proprio attraverso il punto fermo: «Frequentissima è ormai la prassi di separare con il punto proposizioni fra loro legate da rapporti di subordinazione, in una solo apparente successione di segmenti uniproposizionali» (Bonomi, 1994: 700). In

orale che pervade tutta l’opera di Igort, sia nelle narrazioni di primo e secondo livello che negli approfondimenti storici.

Il carattere d’oralità emerge nuovamente nell’uso polivalente di *e* diffuso nelle sezioni didascaliche, dove viene utilizzata con ruolo “esplicativo”³¹ in luogo del connettivo conclusivo *pertanto*, come in «ma voleva che io studiassi, e mise da parte i soldi per questo» (60). Inoltre segnaliamo l’uso di *e* in «Di carestie l’Ucraina ne aveva conosciute anche altre. Nel 1922 per esempio, e fu terribile» (34): la funzione di *e* è pragmatica, enfaticizzante, ed è indice di come l’oralità sia ricercata anche nelle sezioni di approfondimento storiografico.

Un uso solamente pragmatico dei connettivi si riscontra soprattutto nei *balloons*, in cui la resa del parlato è l’obiettivo principale, come in «ho trovato solo 2 radici/-e voi?» (26).

Così è spesso usato con valore di congiunzione coordinata conclusiva («dovevo darmi da fare. Così, anche se iscritto al liceo, ho smesso dopo un anno per andare a guidare il trattore», 156), mentre sono assenti le forme *quindi* e *pertanto* (*dunque* è attestato solo una volta).

Per quanto riguarda le congiunzioni subordinative, vi è una certa varietà. Accanto al *che* usato nelle numerose proposizioni dichiarative, nelle causali si attesta l’uso di *perché* e della locuzione congiuntiva *dato che*, segnalata da Sabatini (1985, 165) come tipica dell’italiano dell’uso medio.

Nelle finali riscontriamo, oltre all’uso di *perché*, quello di *affinché*, segnalato invece da Sabatini come forma rara nell’italiano colloquiale.

3.2. *Pronomi personali, impersonali, riflessivi*

Il primo dato che emerge riguardo ai pronomi soggetto è la preminenza di forme come *lui*, *lei* e *loro* di contro alle forme standard *egli*, *ella*, *essi*, in linea con i costumi linguistici del fumetto in genere (Morgana, 2003: 179-180). Va segnalato l’uso prevalente di pronomi atoni, mentre i pronomi tonici sono utilizzati nei casi in cui si voglia marcare il soggetto o l’oggetto. È il caso dei pronomi in prima persona: spesso *io* è inserito, sia in posizione marcata («fammelo portare. Lo voglio portare io!»), 124) che non («io prima della guerra avevo finito la sesta forma», 136). Il fatto di non essere sottinteso focalizza l’attenzione sul soggetto. *Noi* ha un uso analogo, anche nei periodi non marcati, sia in funzione di complemento oggetto (al posto del clitico *ci*) in «il latte che restava serviva a nutrire noi» (124), sia in funzione di soggetto («noi non siamo kulaki, non possediamo nulla», 123); inoltre in alcune occasioni è accompagnato da un’apposizione che specifica il soggetto della proposizione, come in «noi ragazzi riprendemmo gli studi» (128). Non si notano ulteriori fenomeni di rilievo, tranne forse una preponderanza delle forme sintetiche *ci*, *mi* e *ti* in posizione sia proclitica che enclitica, le quali rendono il testo più compatto.

particolare la presenza di *e* e *ma* è registrata come particolarmente diffusa nella lingua dei quotidiani dal 1976 in poi (cfr. Bonomi, 2003: 149).

³¹ «Nella lingua d’uso medio la relazione causale viene più spesso espressa paratatticamente, congiungendo le frasi con una *e* cosiddetta “pragmatica” o “esplicativa”» (Sabatini, 1985: 165).

La preferenza dell’uso di forme clitiche e l’omissione frequente dei pronomi soggetto appare giustificata dal bisogno di brevità: una sinteticità a cui l’autore viene meno, come abbiamo visto nel caso di *io* e *noi*, nel caso voglia creare periodi particolarmente espressivi. Si segnala l’uso della forma *lei* per i pronomi allocutivi e per le formule di cortesia.

Significativo è l’uso delle particelle pronominali in funzione anaforica («inoltre, i tuoi documenti li tengo io, a garanzia-», 89) e cataforica («Non la sopporto una vita del genere-», 71). La ridondanza generata simula la spontaneità del parlato, in apparente contrasto con la tendenza alla brevità di cui parlato sopra. La presenza di un uso forico dei pronomi è particolarmente concentrata all’interno dei *balloon* (cfr. § VI.2).

Per quanto riguarda l’alternanza tra *ci* e *vi*, quest’ultima è ricorrente solo una volta nell’opera («Solo 10 anni fa uno straniero non vi poteva mettere piede», 10), mentre per il resto ricorre la variante più informale assieme al suo allomorfo *ce* (nel caso vi sia vicinanza ad altri pronomi atoni).

Sempre in funzione avverbiale, *ci* è utilizzato con valore rafforzativo ed enfatico in «io ci andavo lo stesso a trovarli» (74), «dentro ci mettevano anche la segatura.» (124) e in «nella steppa Nikolay Ivanovich ci è nato e cresciuto.» (155). Tali elementi pleonastici conferiscono al periodo un carattere di oralità, risultando particolarmente presenti nei *balloon*, spesso all’interno di periodi interrogativi come «cosa ci fai di nuovo qui?» (72).

Ci è utilizzato anche in proposizioni come «ci si aiutava, un kolkhoz con l’altro» (160) e «ci si dà appuntamento» (12). Tali costruzioni possono essere considerate impersonali, anche se allo stesso tempo richiamano l’anacoluto costituito dal *noi* seguito da un *si* impersonale (“[noi] ci si aiutava, un kolkhoz con l’altro”, “[noi] ci si dà appuntamento”), tratto regionale toscano.

3.3. *Pronomi relativi, interrogativi e dimostrativi. Uso del ‘che’*

L’uso dei pronomi relativi segue la norma standard. Vi è un diffuso utilizzo della forma invariabile *che*. La forma invariabile *cui* è meno utilizzata, mentre è assente l’uso del paradigma de *il quale* in funzione pronominale.

Sono presenti alcuni casi di *che* polivalente (Sabatini, 1985: 164), spesso inserito all’interno dei *balloon* con funzione di congiunzione causale (*perché, poiché*: «Apri Xenya, che sono tornata-», 26); «-presto, fate presto. Che se ci vedono siamo fucilati.-», 123) e temporale (*mentre*: « Lui è lì, con la sua aria basita, che vende povere cose», 59). Tale utilizzo, pur richiamando l’oralità, è accettato dalla norma che regola lo scritto (Dardano e Trifone, 1997: 84-85). In luogo dei *che* polivalenti che risulterebbero devianti rispetto alla norma³² Igort fa uso della forme regolari costituite dal pronome relativo invariabile *cui*, come in «era un mondo triste quello in cui la morte di qualcuno portava la vita a qualcun altro» (30). *Che*

³² Un esempio è il terzo tipo di *che* polivalente individuata da Sabatini: «il *che* indeclinato con apparente funzione di soggetto o oggetto, contraddetta da una successiva forma pronominale che ha la funzione di complemento indiretto», come quello contenuto in “la valigia che ci ho messo dei libri” (Sabatini, 1985: 165).

è utilizzato anche nelle frasi scisse come in «ero io che facevo tutto a casa» (61) e «E non è che mi nutri a dovere.» (78).

La forma interrogativa *che cosa*, è stata sostituita completamente da *cosa*, alternata talvolta da *che*.

Che con valore esclamativo (Sabatini, 1985: 165) si attesta solo in due occasioni, all'interno di *balloon*: «-che cari però-» (72), «-che belli ma...-» (68).

Concludendo, si può constatare come vi sia una predilezione per le forme maggiormente diffuse nell'uso medio, senza tuttavia incorrere in trasgressioni della norma grammaticale.

Vi è un ampio uso dei dimostrativi in funzione anaforica e deittica. Il sistema ternario che vedeva l'uso di *codesto* è ormai abbandonato a favore di quello binario costituito dai paradigmi di *questo* e *quello*. La forma pronominale invariabile *ciò* non compare mai nell'opera. Sono presenti alcuni casi di uso pleonastico e rafforzativo del pronome dimostrativo, come nel caso «il foraggio veniva utilizzato anche questo per polpette, dato che era più saporito del resto» (27).

I dimostrativi nei *balloon* hanno sovente funzione deittica (§ 7.3), mentre all'interno dei testi scorporati e delle didascalie la loro funzione è rafforzare la coesione testuale, rimandando anaforicamente o cataforicamente a elementi interni al discorso (§ 7.2).

3.4. *Uso dei modi verbali finiti*

A livello verbale Igort si dimostra rispettoso della norma standard. A parte casi isolati presenti nei *balloon*, sono assenti i fenomeni morfologici tipici dell'oralità, mentre sono usati con regolarità i participi presenti e i congiuntivi.

Segnaliamo l'adozione del presente storico in alcune pagine (Igort 2010, 39-44, 47) di approfondimento storico («Quando Stalin, alla morte di Lenin, sale al potere eredita un impero immenso e arretrato. Il primo piano quinquennale, varato nel '29, è un progetto ambizioso di industrializzazione. [...]», 39). Il presente è anche il tempo utilizzato nelle traduzioni delle lettere e dei rapporti dell'OGPU³³ e nelle narrazioni di secondo livello in occasione delle parentesi metadiegetiche, come in «“sto perdendo la memoria” dice, e si versa un bicchiere qualcosa da bere prima di riprendere» (29). Infine il presente è utilizzato nei *balloon*, in accordo con il tempo dell'azione rappresentato dalle immagini.

Imperfetto e passato remoto sono viceversa i tempi maggiormente utilizzati nelle didascalie. L'imperfetto è molto diffuso: spesso ha valore durativo (Beretta, 1994: 259), o indica una prassi comune e ripetuta nel tempo («la gente fuggiva se poteva, o si nascondeva fino a sera», 65).

Non vi sono esempi di imperfetto narrativo³⁴, né di suoi usi modali, a parte l'occorrenza di un caso di imperfetto irreali³⁵: «ho fatto un sogno l'altra notte. Mi sono visto in cielo, su una nuvola. Non avevo le ali, ma gli occhiali sì.» (96).

³³ Tali estratti sono proposti nel capitolo «Litania bolscevica assassina» (Igort, 2010: 45-56).

³⁴ È il caso in cui l'imperfetto assume il particolare aspetto del passato remoto (cfr. Dardano e Trifone, 1997: 321).

Il futuro è ampiamente utilizzato anche all'interno dei *balloon* («Ecco, qui potrò farci l'orto-», 75), in cui solitamente troviamo una maggior adesione agli usi del parlato. Vi è un'unica eccezione («magari quando guarisci torni-», 79) in cui il non coniugare al futuro i due predicati (“magari quando guarirai tornerai” o “magari quando sarai guarito tornerai”), in rapporto all'adesione alla norma standard diffusa in tutto il testo, appare come scelta stilistica consapevole capace di accentuare l'informalità della battuta, scambiata tra compagni di lavoro. Il futuro è utilizzato anche in funzione epistemica (Beretta, 1994: 259) come in «-i miei figli. Ne è passato di tempo.../avranno famiglia adesso...-» (85) e per indicare posteriorità rispetto al presente storico in «“La stiamo perdendo” dirà Stalin al suo fido Kaganovich» (39).

L'uso del congiuntivo è regolare e diffuso. Non si notano significativi arretramenti: la massima deviazione dalla norma è un adeguamento all'italiano neo-standard in alcune proposizioni, come in «Elena non l'ha più vista, non sa se è ancora viva», (18).

Come segnalato da Sebastiani per il fumetto seriale (Sebastiani, 2003: 328-329), anche nei *Quaderni ucraini* la scelta delle congiunzioni ricade spesso su forme che permettono la costruzione con l'indicativo, come l'uso della subordinata non ipotetica introdotta da *anche se*, a discapito della congiunzione *benché*.

Sono diffusi nei *balloon* i congiuntivi indipendenti con valore iussivo («vada compagno Hmelyuk-», 75); si contano due casi di congiuntivo esortativo («abbiate pietà-», 122; «però, forse... mi ci lasci pensare-», 86) ed uno dal valore ottativo («magari anche noi potessimo... [averne una]-», 135).

Il congiuntivo resiste anche nella frase «-se qualcuno dei vicini fosse interessato.../insomma, la casa è in vendita-» (71), dove potrebbe essere sostituito dal tempo presente senza incorrere a una deviazione dalla norma (sarebbe infatti tipica dell'italiano neo-standard la forma: “se qualcuno dei vicini è interessato.../insomma la casa è in vendita”).

Analogamente al congiuntivo, anche il condizionale è molto diffuso. Vi sono alcuni casi in cui è sostituito dal modo indicativo, adeguandosi alla semplificazione dell'italiano neo-standard, come in «quando era maggiore ha dovuto prendere la tessera del partito comunista, altrimenti non aveva speranza di fare carriera» (11). Oltre a indicare l'eventualità subordinata a una condizione, è utilizzato principalmente per indicare la posteriorità in una narrazione al passato («non si sarebbe mai più rimessa», 129), o per le previsioni poi non realizzatesi («terminata la settima forma mi sarei iscritto al liceo», 62). Inoltre è molto diffuso nei dialoghi in funzione attenuativa, come in «-dovrei riscuotere una vincita di 500 rubli-» (130).

Il congiuntivo e il condizionale appaiono dunque resistenti anche nei *balloon*, nonostante siano le parti testuali più sensibili all'influsso dell'oralità.

³⁵ L'imperfetto irreali «si ha ogniqualevolta il tempo verbale serve a sottolineare un distacco dalla realtà e la creazione di un universo fittizio; è tipico della narrazione dei sogni o della trama di un'opera letteraria» (*Ibidem*).

3.5. *Uso dei modi indefiniti, costruzioni aspettuative e diatesi passiva*

L’uso dei modi indefiniti è eterogeneo. Il gerundio è diffuso per creare composti verbali dal valore progressivo e durativo («“La stiamo perdendo”», 39; «I tedeschi stavano costruendo una ferrovia», 65). Le subordinate gerundive sono molto diffuse, soprattutto in funzione finale («sperando di sbarazzarsi di queste famiglie», 101), modale («macinando il mais si facevano delle crespelle o del porridge», 125) e temporale («giocando, io e Iefrosina finimmo davanti a una casa», 126), mentre l’infinito è ricorrente nelle subordinate implicite («da gente pensa a mettere su famiglia, a fare i figli e sbarcare il lunario», 12).

Un importante segnale di stile controllato è la diffusione di participi presenti con funzione verbale («affinché fossero accuratamente rispettate le consegne concernenti un’applicazione stretta della linea di classe», 100), oltre a quelli in funzione aggettivale ormai lessicalizzati (come ad esempio «[...] incurante del rumore assordante.», 149).

L’uso del participio passato è frequente poiché nelle forme composte l’ausiliare è spesso sottinteso (ad esempio in «anche se iscritto al liceo, ho smesso dopo un anno per andare a guidare il trattore», 156). L’uso del solo participio appare come una scelta stilistica consapevole in «interrogato il bambino di 7 anni, [un nostro agente] è venuto a sapere che avevano “appena mangiato la giumenta”» (48), dove carica il testo di un tono che ricorda lo stile burocratico dei rapporti di polizia.

È dunque marcata la presenza dei «classici costrutti giornalistici con il participio passato e il gerundio» (Bonomi, 1994: 695), riconducibile a una generale ricerca di sinteticità, sia a causa dello spazio testuale disponibile (molto ridotto nelle didascalie), sia in funzione di una maggiore scorrevolezza del testo.

Tra le costruzioni aspettuative non si registrano particolarità interessanti, mentre nelle diatesi passive riscontriamo l’uso diffuso di *venire* (come in «molti vengono rapinati», 55) e la ricorrenza del *si* passivante («al mercato si vendeva il latte, al solito. E con i proventi si comprava dell’altro cibo.», 128; «perfino le bisce si mangiavano», 28).

Concludendo, l’uso verbale appare sorvegliato: le particolari circostanze in cui sono adottate abitudini tipiche dell’italiano medio risaltano maggiormente proprio a causa del carattere di generale conformità alla norma standard del testo.

4. ANALISI LESSICALE

4.1. *Colloquialità e locuzioni idiomatiche*

Il lessico utilizzato da Igort non mostra particolari tendenze arcaizzanti o letterarie, né si distingue per l’uso di termini gergali o di colloquialismi. I termini a bassa diffusione o obsoleti sono assenti, mentre le locuzioni idiomatiche sono di facile comprensione e comuni. La maggior parte dei lemmi usati³⁶, oltre a quelli connotati come fondamentali,

³⁶ Per lo spoglio lessicografico ci siamo appoggiati al *Grande dizionario italiano dell’uso* (GRADIT) di Tullio De Mauro, in formato elettronico.

sono d'uso comune, di alto uso o ad alta disponibilità. Il registro medio rende dunque l'opera accessibile a un pubblico ampio e diversificato, seppur vi siano presenze terminologiche che denotano la notevole competenza dell'autore.

Sono poche le attestazioni di colloquialismi (tra questi troviamo *fermento*, 39). Allo stesso tempo non vi sono termini a bassa diffusione, se non in casi in cui partecipino a locuzioni o appaiano in forme morfologiche diffuse nel parlato, come *incirca* (basso uso) che nel testo si presenta in *all'incirca* (locuzione avverbiale comune, 49), o *diroccare* (basso uso) e *premurare* (basso uso), che si presentano come *diroccato* (comune, 16) e *premurarsi* (comune, 71).

La presenza di termini generici (cfr. Masini 2003, 47; cfr. Morgana 2003, 183) è moderata: si riscontrano usi di *cosa*, di *roba* e di *affare* senza che si incorra in difficoltà interpretative dovute alla loro polisemia. I termini che rimandano a un registro più colloquiale sono spesso contenuti nei *balloon*, come nel caso di *della malora* in «vecchio della malora!» (89), sebbene se ne possano rintracciare alcuni anche all'interno delle didascalie, come *pestare* (64).

I volgarismi sono adottati in due sole occorrenze: *merda* in «la casa, come tutte nel villaggio, era in legno, isolata con argilla e merda di cavallo [...]» (26) e *stronzo* in «piantala stronzo» (131).

L'oralità trova particolare espressione attraverso i verbi pronominali, molto comuni nel parlato (*smetterla*, 124; *piantarla*, 131; *farcela*, 67, 124, 138; *farsene*, 150). L'uso di «verbi con forma pronominale per indicare una più forte partecipazione affettiva o di interesse» (Sabatini, 1985: 167), come nel caso di *mangiarsi* o *bersi*, è evidente nel seguente esempio: «adesso spero di morire, almeno potrebbe vendersi la casa» (142).

Registriamo la presenza di alcuni alterati comuni («bambinone», 16; «cagnolino», 151; «cagnetti», 151), solitamente abbondanti nel fumetto seriale a causa della loro espressività (Morgana 2003, 186).

Tra le voci non attestate nel GRADIT troviamo «monovano» (17) e «bivano» (16): formazioni composte dai confissi *bi-* e *mono-* seguiti dal vocabolo *vano* (termine di alto uso). Le due neoformazioni ricalcano la struttura di *monocale* e *bilocale*, di cui sono sinonimi.

Le locuzioni idiomatiche utilizzate oscillano tra frasi "fatte", contraddistinte da un alto grado di convenzionalità, e locuzioni derivanti da linguaggi specialistici, soprattutto dall'ambito storiografico. Tra le locuzioni che ritroviamo nell'uso quotidiano abbiamo per esempio *posto di lavoro* (120), *regolamento di conti* (101), *sbattere in faccia* (71). Vi sono alcune locuzioni derivanti da metafore spente, come *fare il bello e il cattivo tempo* (comune, 16), *andare a rotoli* (comune, 11), *sbarcare il lunario* (comune, 12), mentre si attesta una sola forma proverbiale, anch'essa di uso comune: «una chiacchiera tira l'altra» (90).

Tali locuzioni partecipano all'aspetto informale del registro linguistico, senza eccedere nel registro colloquiale o popolare: una dimostrazione di come il registro sia comunque controllato è la ricorrenza di traslati metaforici e termini usati in senso figurato, come ad esempio *incrostazione* in «un immenso territorio abitato da usi e convenzioni che sono sopravvissuti, incrostazioni di un passato che non vuole estinguersi» (19) e *abbraccio* in «stretti nell'abbraccio della cortina di ferro» (20).

4.2. Sottocodici (gergo e linguaggio specialistico) e forestierismi

Il lessico dei *Quaderni ucraini* denota una rilevante presenza di termini provenienti da sottocodici tecnici. Segnalati nel GRADIT come vocaboli tecnico-specialistici, spesso la loro marca d’uso indica un’ampia diffusione nell’italiano dell’uso medio.

Molto presenti sono i termini riconducibili all’ambito del diritto (*interdire*, 34; *recidivo*, 53; *lascito*, 88; *pensione di invalidità*, 141; *premio del governo*, 160; *potere di veto*, 177) e alla terminologia economica (*costo della vita*, 16; *crisi economica*, 16; *decurtato*, 16; *collettivizzazione*, 37).

Tra i termini anatomici, medici e psichiatrici segnaliamo *decesso* (49); *adenoma* (89); *liquido* (105); *intestino crasso* (105); *tubercolosi* (132); *bronco* (137); *tiroide* (140): tali termini sono ricorrenti nei *balloon* del personale medico inserito nella narrazione, rappresentando l’unico caso di caratterizzazione di personaggi attraverso un uso particolare del lessico (89, 91).

Concentrati nelle sezioni d’approfondimento storico sono i termini militari (*armata*, 35; *consegne*, 100; *mossa*, 107; *tattica*, 107) e i termini di carattere storiografico (*armata rossa*, 39; *bolscevico*, 45; *nazista*, 62; *comitato centrale*, 41; *pioniere*, 115).

Tra i vocaboli riconducibili a vari altri sottocodici, riportiamo solo alcuni esempi significativi, come *motivo* (arti figurative, 26); *lanugine* (biologico, 10); *mistica* (religioso, 163); *longherone* (tecnico-specialistico, 65).

Dall’analisi si nota come i termini specialistici utilizzati, seppure specifici, non ostacolano mai la chiarezza espositiva: Igort attinge dai vocaboli perlopiù già divulgati da *media* come la televisione, il giornale e il cinema (Morgana, 2003: 185). Non si registrano addensamenti di tecnicismi in aree particolari del testo, a eccezione dei termini di area medica e storico-politica di cui sopra.

Un carattere distintivo del lessico dei *Quaderni* è invece la presenza di numerosi forestierismi. Alcuni di questi sono registrati come esotismi all’interno del GRADIT (*know-how*, 39; *manu militari*, 40) o segnalati tra i termini specialistici economici e storiografici (*soviet*, 53; *grivna*, 119).

Talvolta si presentano nell’opera con varianti grafiche, come per *copeco*, «copeko» (119); *isba*, «izba» (51); *kolchoziano*, «kolkhoziana» (48). L’oscillazione è presente all’interno dello stesso testo nel caso di *kolchoz*, attraverso la compresenza delle due forme: «kolchoz» (120) e «kolkhoz» (123).

Kulak è declinato per analogia come i sostantivi italiani che presentano la forma singolare in *-o* e la forma plurale in *-i*: *kulak*, «kulaki» (33), «kulako» (37). Segnaliamo inoltre «dekulakizzazione» (35), una neoformazione analogica derivante dal lessico specialistico storiografico, non registrata dal GRADIT ma ricorrente nei testi saggistici relativi al particolare evento storico (cfr. Conquest, 2004).

«Homo sovieticus» (161) è un’altra neoformazione analogica, operata sul vocabolo italiano *sovietico*, declinato come un aggettivo latino della prima classe in caso nominativo.

Tra i prestiti non adattati si annoverano il francesismo *tristesse* (150) e stralci in inglese quali «My computershop» (12), «don’t worry be happy» (16); inoltre ricordiamo la titolazione dell’articolo di Walter Duranty trasposto da Igort: «BIG UKRAINE CROP TAXES HARVESTERS. Talk of famine now it called ridiculous after auto trip through heart

of region. PEOPLE WELL NOURISHED» (109), di cui l'autore ne propone la traduzione, a beneficio del lettore non competente nella lingua inglese.

Molto importante è poi la presenza di vocaboli non adattati provenienti soprattutto dal lessico russo e ucraino quotidiano, inseriti attraverso una traslitterazione fonologica utilizzando l'alfabeto italiano. Alcuni di questi sono accompagnati dalla forma in alfabeto cirillico, inserita nelle vignette. I significati in italiano sono stati recuperati grazie all'utilizzo del Kovalev (2007): *quattro*, «citirie/четыре» (15); *giornale*, «gazieta/газета» (15); *orologio*, «sciassi/часы» (15); *incidente*, «avària/АВАРИЯ» (15); *no*, «niet/нет» (11). Presenti nella figurazione, il loro valore è descrittivo, non funzionale alla progressione narrativa.

Più numerose sono le trascrizioni prive della corrispettiva forma in cirillico, come *unione*, союз, «soyuz» (19); *sovietico*, советский, «sovetsky» (19); *nonna*, бабушка, «babushka» (26); *biscotto*, коржик, «korzheke» (27); *arrivederci*, да свидания, «dasvidania» (79); *gnocchi*, пельмени, «pelmeni» (87); *coltivatore di grano*, Хлебобороб, «Khleborob» (120); *cane*, собачка, «sabachka» (151); *stagnazione*, застоєм, «zastoyem» (166). Tra questi la presenza più ricorrente è голодомор, «Holodomor» (26), termine composto ucraino utilizzato per indicare “carestia”, “morte per fame”, derivante dall'espressione ucraina *moryty bolodom* (морити голодом): “sterminare per fame”. Tali forestierismi sono spesso inseriti nei *balloon*. Nei casi in cui il loro significato sia importante per la comprensione del discorso, Igort fornisce indirettamente (attraverso espedienti visivi o testuali) o direttamente (traducendo in italiano la parola) elementi per capirne il valore semantico: ad esempio la proposizione «дорогой ніколай скучаю по нашemu разговору возле камин» (94) è tradotta dall'autore nella medesima vignetta («Caro N. V. mi mancano le nostre chiacchiere davanti al camino [...]», 94).

Un'altra presenza importante sono i termini in cirillico inseriti come elemento di sfondo (Fig. 10) o come elementi scenografici interni allo spazio figurativo, con funzione mimetica (ad esempio i titoli di alcuni libri e le indicazioni delle insegne). Ne citiamo, in modo esemplificativo, solo alcuni: *Ucraina*, «УКРАИНА» (9); *abbigliamento*, «ОДЕЖДА» (68); *Checov*, «ЧЕХОВ» (69); *Odessa*, «ОДЕССА» (72); *Kiev*, «КИЕВ» (72); *fabbrica*, «ФАБРИКА» (78); *malattia*, «БОЛЕЗНЬ» (78); *uomo cane*, «ЧЕЛОВЕК СОБАЧКА» (80); *morte*: «СМЕРТЬ» (12); *futuro*: «БУДУЩЕ» (150).

Segnaliamo infine l'utilizzo ricorrente di alcune sigle russe, come «Їска» (41), ovvero *Commissione straordinaria*; «ОГПУ» (42, 46), ovvero *Direzione politica di stato generale*; «ВЧК КГБ» (47), sigla composta da due parti³⁷ che compare sugli stemmi e sui timbri che accompagnano le sezioni di approfondimento storico.

I *Quaderni ucraïni* presentano dunque una notevole presenza di forestierismi. I termini adattati fonologicamente sono inseriti in particolare nei *balloon* e solitamente sono riferiti alla sfera quotidiana (i nomi di alimenti e di piatti tipici). La loro presenza evoca il contesto geografico in cui la narrazione è ambientata. Medesima funzione hanno i termini in cirillico inseriti nelle raffigurazioni, dalla funzione principalmente mimetica (come le insegne e i libri), la cui comprensione non è essenziale per capirne lo svolgersi della storia. Alcuni di questi hanno invece una funzione evocativa e decorativa (difatti sono sovente inseriti come

³⁷ La prima parte, “ВЧК”, indica la Commissione Straordinaria Nazionale, mentre la seconda parte, “КГБ”, si riferisce al Comitato per la Sicurezza dello Stato.

sfondo alle vignette, allontanando l'immagine da una rappresentazione mimetica della realtà, Fig. 10).

La scelta di utilizzare forestierismi non ostacola dunque il lettore non competente, dimostrando l'attenzione dell'autore nel coniugare l'efficacia comunicativa con l'efficienza, al fine di ottenere un prodotto elaborato stilisticamente e allo stesso tempo fruibile da una fascia di lettori il più ampia possibile.

Figura 10. *Quaderni ucraini. Memorie al tempo dell'URSS*, cit., p. 78.



5. SINTASSI

5.1. *Dislocazioni a destra e a sinistra*

Seppur la sintassi sia soggetta a una generale spinta verso le abitudini del parlato, permane una tendenza conservativa che si palesa nel rispetto di alcune norme standard³⁸.

Come già accennato, i *Quaderni* si presentano come un fumetto insolito, in cui la didascalia ospita la maggior parte dei testi e scandisce la progressione della narrazione. La necessità di chiarezza espositiva e di efficacia nella trasmissione delle informazioni, soprattutto nelle sezioni di approfondimento storico, ci dà la possibilità di analizzare un'opera dalle esigenze specifiche molto distanti dai fumetti seriali e dai *graphic novel* d'invenzione.

Oltre a una diffusione capillare delle congiunzioni paratattiche all'interno delle didascalie narrative, vi è ampia diffusione della coordinazione per asindeto. Spesso i periodi in collegamento tra loro sono disposti in diverse vignette, separati da punti fermi che hanno la funzione di pausa nella lettura, ma che non creano una effettiva cesura sintattica. L'ipotassi è anch'essa ben radicata, soprattutto nelle sezioni in cui al testo è affidato un ruolo esplicativo³⁹.

A permeare il testo è la ricerca di brevità. Numerosi sono i casi di omissione dei predicati (spesso il verbo *essere* è sottinteso, come in «anche se iscritto al liceo [...]», 156) e delle congiunzioni quando permesso dalla norma (l'omissione di *se* nel caso di verbi d'opinione che reggono una subordinata, Dardano e Trifone, 2003: 385), come ad esempio in «pensavo potesse essere un rimedio contro la solitudine» (86). Tra i fenomeni analizzati nei paragrafi sulla morfologia verbale (§ 3.4; 3.5) molti sono riconducibili a tale ricerca di sinteticità, come l'uso diffuso di subordinate implicite finali e complete, la diffusione di subordinate gerundive, l'uso conservativo dei participi passati e presenti in funzione verbale.

L'uso di un ordine sintattico marcato è ricorrente in tutta l'opera, comprese le sezioni storiografiche in cui lo stile è più controllato e la mimesi del parlato appare minore rispetto alle sezioni narrative. L'uso delle dislocazioni aiuta a scandire ritmicamente la lettura, accentuando gli elementi di maggior valore senza rallentare il processo di fruizione.

In caso di dislocazioni, solitamente il soggetto è spostato a destra per conferirgli maggior rilievo. In presenza del verbo *essere* in funzione copulare talvolta è adottato l'ordine VS⁴⁰, in cui il pronome dimostrativo ha un ruolo deittico o anaforico che induce a attribuire al predicato un valore esistenziale/presentativo, come in «-è questa la tua casa-» (76).

³⁸ Tale aspetto è comune al fumetto in generale: «La morfologia è oscillante tra vecchie e nuove forme, così come la sintassi, che però è tendenzialmente orientata verso l'imitazione del parlato, o almeno di alcune sue strutture costitutive, quindi verso il parlato-scritto» (Sebastiani, 2003: 344; cfr. Morgana, 2003: 179).

³⁹ Si confronti un caso esemplare: «Il pane lo si faceva con il fieno. E si preparavano delle frittelle, dette KORZHEKE, cotte in padella senza olio, chi ce l'aveva l'olio allora? In inverno il foraggio veniva utilizzato anche questo per le polpette, dato che era più saporito del resto.» (27).

⁴⁰ Usiamo la lettera S per indicare il sintagma soggetto, la lettera V per indicare il predicato, la lettera O per indicare il complemento oggetto e la lettera P per indicare eventuali sintagmi preposizionali.

Con i verbi inaccusativi⁴¹, in cui è di norma la disposizione VS, spesso Igort antepone il soggetto al predicato, ottenendo un effetto enfatico: «Avevo tra i 4 e i 5 anni quando la carestia arrivò» (25).

Allo stesso modo, sia i casi in cui il soggetto è spostato in fondo alla frase («Aveva 30 anni, Anya», 18) sia le dislocazioni a destra in cui vi è l'ausilio di pronomi con funzione cataforica («gli animali lo sentono, il temporale che arriva», 151) hanno una funzione ritmica che simula il parlato. La dislocazione a sinistra è ricorrente nel caso di *verba dicendi*: «-non ne ho voglia ti dico-» (158).

L'ordine non marcato è diffuso maggiormente nelle sezioni didascaliche in cui sono presentati i dati storici relativi all'Holodomor (Igort, 2010: 47-48), così come in molte sezioni in cui Igort racconta in prima persona i suoi incontri con gli abitanti di Dnepropetrovsk.

Le dislocazioni ritmano la lettura, conferendo al testo un carattere che richiama il racconto orale: attraverso il loro uso Igort conferisce una patina di oralità a tutto il testo⁴², senza incorrere a deviazioni dalla norma grammaticale con il rischio di rendere il testo troppo "informale" e quindi influire sull'immagine di autorevolezza dell'opera stessa.

5.2. Frase scissa, anacoluti, frasi sospese e stile nominale

Tra i costrutti marcati abbiamo alcuni casi di frase scissa⁴³ (cfr. Sabatini, 1985: 163; Beretta, 1994: 257), come in «ero io che facevo tutto a casa» (61) e «sono i documenti che lo attestano» (34), alla cui struttura si può ricondurre anche la formula fissa *non è che* («E non è che mi nutrissi a dovere.», 78). Vi sono inoltre alcune attestazioni in cui vi è l'omissione della componente verbale, con l'effetto di caratterizzare il testo con abitudini proprie del parlato: «[era] un tradimento dopo l'altro, che non si preoccupava nemmeno di nascondere», 71; «non [è] che levassero la fame» (29).

Ricorrente è anche la struttura presentativa: il verbo essere è introdotto da un *ci* locativo in frasi come «C'era chi lavorava e studiava allo stesso tempo» (158) e «non c'era missile sovietico che non fosse fatto qui» (10). Analogamente registriamo la presenza di strutture presentative dal predicato sottinteso, come «[vi sono] parole nuove che ho imparato» (15) e «[vi sono] distese a perdita d'occhio, e mietitrici sovietiche che le attraversano» (146).

Tali usi indicano come accanto alla ricerca di economicità nell'uso degli elementi sintattici vi sia una altrettanto forte ricerca di espressività nel periodare.

La ricerca di brevità si riscontra anche dalla presenza di frasi allusive lasciate interrotte, a cui il lettore può dare completezza di senso a seconda del contesto testuale o iconografico, come ad esempio in «cercavo... [lavoro]» (83) ed in «tutto sembrava andar bene, finché un

⁴¹ Ci riferiamo ai verbi intransitivi che vogliono *essere* come ausiliare, come *succedere*, *accadere*, *arrivare*, ed ai verbi psicologici, come *piacere*.

⁴² Gli esempi testimoniano come l'uso di un ordine marcato coinvolga ogni sezione testuale, sia le parti narrative, sia i *balloon*, sia le sezioni di approfondimento.

⁴³ Tale costruzione, una volta avversata dai puristi perché ritenuta di derivazione francese, è molto diffusa nel parlato.

giorno.../-una lettera di Andrii Yurievich» (94), in cui la frase sospesa è completata dal contenuto della vignetta stessa, dove viene rappresentato l’arrivo di una lettera.

Se inserite nei *balloon* le frasi sospese hanno spesso la funzione di completare i dati forniti dall’immagine, senza interagire con il discorso contenuto nelle didascalie. La funzione delle frasi sospese in tal caso è più evocativa e “scenografica” che di rilievo nello sviluppo della narrazione: ad esempio al *balloon* «-nelle intenzioni dell’autore era...-» (68) si lega l’immagine di un personaggio che sta sfogliando un libro, mentre a «-che belli, ma...-» (68) corrisponde un personaggio che osserva la vetrina di un negozio di vestiti.

Non sono attestati anacoluti, seppur la presenza di una punteggiatura non convenzionale favorisca la presenza di numerosi periodi dalle concordanze incerte o ambigue, come nel seguente caso, che se estrapolato dal contesto testuale, potrebbe apparire equivoco: «Ore e ore a mordere e succhiare, non finivano mai» (29). Il verbo in forma finita non si riferisce alle “ore”, ma al soggetto semantico presentato nella didascalia precedente.

Come già accennato, l’asindeto è spesso utilizzato per collegare diverse proposizioni. Spesso si incontrano proposizioni nominali giustapposte ai periodi che le precedono, come in «Lui è lì, con la sua aria desolata, che vende delle povere cose. Un secchio, qualche stoviglia, una teiera.» (59).

I fenomeni di omissione del verbo, oltre che nelle strutture presentative e nelle frasi scisse, sono frequenti soprattutto nelle frasi subordinate e coordinate e, talvolta, anche nelle reggenti (ad esempio: «Strano modo per farmi capire», 13, e «parole nuove che ho imparato», 15).

Lo stile nominale è privilegiato nella titolazione dei capitoli («resoconto di un viaggio durato quasi due anni.», 7; «Storia di Serafima Andreyevna», 21; «I Kulaki», 33), mentre non è particolarmente diffuso per contestualizzare spazialmente le immagini (se ne riscontra una sola occorrenza in «Casa di Emilia Vasilievna», 148). L’accumulo di elementi è ricorrente nelle didascalie e nei testi scorporati, sia in funzione descrittiva («ora il nulla. Terre immense, perlopiù abbandonate. Il silenzio ronza nelle orecchie.// poco distante Gorkova, villaggio di qualche centinaio di anime.// 3 strade in tutto, 2 spacci che qualcuno chiama caffè e il buio pesto della notte senza lampioni.», 146-147) che, più raramente, in funzione narrativa («Acqua verdastra e paludosa. Poi tuffi e risa, l’estate nella steppa.», 149). La massima presenza di costrutti nominali si registra nei *balloon*, funzionali alla simulazione del parlato: ricorrenti sono ad esempio dialoghi come «-anche a lei... Checov?/-già-/-il monaco nero, magnifico-/-sì-» (69) o monologhi interiori come «-i cetrioli. Buoni!/-che cari però-/-niente...-/-non me li posso permettere-!» (72).

L’uso di costruzioni nominali pervade dunque tutta l’opera di Igort. Possiamo interpretare tale diffusione come frutto della tendenza da parte dell’autore a emulare alcuni aspetti tipici dell’oralità, oltre che ad essere determinata dalle esigenze spaziali tipiche del fumetto come *medium* (Pietrini, 2008: 46-48).

6. TESTUALITÀ

6.1. *Punteggiatura*

L’interpunzione è talvolta utilizzata come ideogramma, in accordo a un costume tipico del fumetto: presentati isolati, i puntini sospensivi ad esempio indicano imbarazzo o incertezza riguardo all’argomento del dialogo (30, 84); il punto di domanda simboleggia invece l’ignoranza del personaggio riguardo a un determinato argomento (13, 121, 126) ed il punto esclamativo indica sorpresa (138). Tali segni sono inseriti in *balloon* e indicano in modo sintetico il carattere dei pensieri dei personaggi.

Per quanto riguarda la punteggiatura interna al testo, i *Quaderni* si possono considerare tra gli «scritti svincolati da rigorose normative di genere [in cui] le iniziative stilistiche individuali hanno uno spazio di manovra ampio e variegato» (Mortara Garavelli, 2003: 48-49). Nel caso del fumetto, dove la riproduzione testuale dell’oralità è un elemento costitutivo fondamentale, la punteggiatura è difatti solitamente oggetto di ricerca stilistica⁴⁴, poiché «la natura polimorfa dell’interpunzione, unita alla relativa labilità dei suoi statuti, mutevoli nel tempo e non ben definiti» (Mortara Garavelli, 2003: 3), permette una sperimentazione che non sia percepita dal lettore come eccessivamente stridente nei confronti della varietà linguistica standard. Nei *Quaderni* l’obiettivo pare essere quello di ottenere una varietà di parlato-scritto (Nencioni, 1983: 126-179) che:

- a) abbia valore mimetico;
- b) non sia riconosciuto come troppo deviante rispetto allo standard letterario;
- c) renda la fruizione del testo adeguata alla narrazione ed al coinvolgimento del lettore.

Pietrini (2008) segnala, nel fumetto Disney, la presenza di casi in cui la punteggiatura non segue le convenzioni standard che regolano l’interpunzione logica⁴⁵. In particolare fa osservare l’assenza del punto fermo, sostituito solitamente dal punto esclamativo e dai puntini sospensivi (cfr. Pietrini, 2008: 58). Sebastiani (2003: 341) invece vede come nel fumetto seriale vi siano alcune tipologie di opere che adottano una punteggiatura analitica. Non vi è una direzione comune, seppure tutti i testi presentino un’abbondanza di puntini sospensivi.

Nei *Quaderni ucraini* si riscontra la presenza di punti esclamativi e puntini sospensivi all’interno dei *balloon*, dove l’uso del punto fermo è poco frequente e limitato ai casi in cui

⁴⁴ Difatti «il genere del fumetto offre proprio un esempio di tale originalità interpuntiva, in quanto l’uso della punteggiatura che lo caratterizza sembra riferirsi a vere e proprie convenzioni fumettistiche piuttosto che alle “consuete” norme interpuntive dell’italiano» (Pietrini, 2008: 57).

⁴⁵ «Si dice generalmente che esistono forme diverse di punteggiatura: logica, stilistica, ritmica» (Mortara Garavelli, 2003: x). La punteggiatura logica è un rivelatore di struttura, utilizzata per risolvere eventuali ambiguità generate dalla linearità testuale. Essa «aggiunge al testo scritto delle “istruzioni” che, una volta interpretate, mostrano che gli enunciati sono strutturati [...]» (Simone, 1991: 221) senza riprodurre fedelmente la prosodia del parlato, poiché «la costruzione del testo non segue le stesse procedure nel parlato e nello scritto. Le unità del parlato [...] sono governate dall’intonazione e intervallate da pause che hanno motivazioni e valori eterogenei. La corrispondenza tra queste pause e le demarcazioni stabilite dalla punteggiatura nello scritto è solo parziale, e in molti casi fortuita. [...] Le pause che si fanno nel parlare non trovano riscontri adeguati nelle convenzioni scritturali» (Mortara Garavelli, 2003: 46-47).

assume il valore prosodico di una pausa lunga, per marcare la conclusione del discorso («Un attimo compagno, prego.»), 130) o l’incisività delle affermazioni («Vostro padre è un uomo forte e onesto.»), 131; «sì, ho deciso.»), 157). La sua assenza nei *balloon* conferisce un carattere sospensivo nei confronti delle battute, come se il discorso non fosse concluso. Ciò è evidente nel caso vi siano più *balloon* all’interno di una stessa vignetta, come in «questa casa/- quanti ricordi/- ora è vuota/- insopportabile» (71).

Viceversa si registra un suo notevole incremento soprattutto all’interno delle didascalie, in cui se ne può riconoscere un utilizzo ritmico: il punto fermo è difatti solitamente posto a conclusione di ciascuna didascalia, senza tuttavia segnalare una netta cesura sintattica, come in «portavano del cibo. Ma io non miglioravo» (90). Seppure la prima proposizione sia autonoma e conclusa, la frase successiva riapre il discorso, aggiungendo informazioni e collegandosi tematicamente alla proposizione precedente. Altri due esempi particolarmente indicativi del fenomeno sono «la seconda moglie di mio padre, anche lei a servizio, lavorava duro. // E tutto quel che guadagnava era pagato in grano.» (27) e «non poteva andare a lavorare. // così nel 1935 vendemmo la mucca.» (129-130). Il punto fermo è dunque utilizzato soprattutto per il suo valore ritmico, nel tentativo di riprodurre l’andamento prosodico che avrebbe il brano nel caso fosse letto ad alta voce.

La virgola, analogamente, subisce anch’essa un’accentuazione del suo valore ritmico (come in «ma voleva che io studiassi, e mise da parte i soldi per questo», 60). Rappresenta una pausa meno marcata e la sua presenza non è molto diffusa all’interno dell’opera.

In conclusione, nei *Quaderni* la punteggiatura assume, oltre a una funzione logica, una funzione ritmica che ridefinisce e enfatizza la cadenza generata dalla disposizione sintattica degli elementi del periodo. L’emulazione del parlato si realizza attraverso questi espedienti, senza intaccare la credibilità testuale attraverso una trasgressione delle norme standard, poiché l’innovazione rimane percepita come “grammaticalmente corretta” dalla comunità di lettori.

Il risultato è un parlato-scritto che evoca i toni del racconto orale, esteso su tutto il testo, parti storiografiche comprese.

6.2. Frammentarietà e coesione

La ridotta dimensione degli spazi testuali implica una diffusa frammentazione del discorso, composto spesso per asindeto. I puntini sospensivi sono talvolta utilizzati quando il periodo si interrompe per poi essere completato in un altro spazio testuale, come nel caso di «Quando capitava di rimanere senza cibo pensavo.../-domani sarò morto» (80), oppure per enfatizzare una pausa, sottolineando la sospensione del discorso («Ierfrosina, aspettami...»), 124), o ancora quando la pausa è frutto di una difficoltà nella formulazione del periodo (in tal caso, spesso ai punti sospensivi seguono delle ripetizioni, come in «le terre... le terre... // sono abbandonate», 161). Se vengono spezzati i singoli termini vi è la volontà di comunicare al lettore le difficoltà articolatorie del parlante, come in «Mui... ch...ia...mo Nniik... olay Vvasilie... vich» (83), in cui sono inseriti grafemi non pertinenti alla forma ortografica standard. La ripetizione di elementi testuali in assenza di puntini

sospensivi si incontra invece negli scambi dialogici al fine di simulare la spontaneità del parlato, in battute come «-Sì sì, va bene-» (91) e «-ho capito ho capito-» (73).

L'unico caso di riformulazione del discorso è presente nella battuta dialogica «-se qualcuno dei vicini fosse interessato.../insomma, la casa è in vendita-» (71), nella quale Igort, con effetto mimetico, riproduce la difficoltà di pianificazione del discorso orale attraverso l'uso di un apposito marcatore (*insomma*).

Gli altri casi di interruzione del discorso sono solitamente completati dal contenuto iconografico o da un altro elemento testuale, come si può notare dai seguenti esempi: «cercavo... [lavoro]» (83); «tutto sembrava andar bene, finché un giorno.../-una lettera di Andrii Yurievich-» (94). Altre volte rimangono invece incompleti e aperti, come nel caso di «Ho portato questi ciocc.../-NO!-» (74).

In opposizione alla ricerca di *brevitas* tipica del fumetto è presente nei *Quaderni* una ridondanza generata dalle strutture sintattiche delle frasi: spesso, ad esempio, vi è un uso pleonastico pronominale e aggettivale per generare effetti rafforzativi e enfatici, come *anche questo* in «In inverno il foraggio veniva usato anche questo per polpette, dato che era più saporito del resto» (27), *neppure io* in «semplicemente non ce la facevo a tenermele dentro, neppure io» (20) e *pure noi* in «Io e mio marito sognavamo di comprare una mucca pure noi, ma chi li aveva tutti quei soldi?» (135).

Vi sono anche casi di particelle pronominali utilizzati foricamente, come in «-Non la sopporto una vita del genere-» (71) e in «Il pane lo si faceva con il fieno» (27). Tra gli elementi che hanno una funzione puramente enfatica segnaliamo l'accostamento di *neppure* e di *mai* in «anzi, probabilmente non era neppure mai cominciata.» (72) ed il *ci* in casi come «io ci andavo lo stesso a trovarli [...]» (74) e «-[...] mi ci lasci pensare-» (86).

La ridondanza così generata è un elemento importante nella composizione della varietà di parlato-scritto che costituisce la lingua dei *Quaderni*.

6.3. *Deissi*

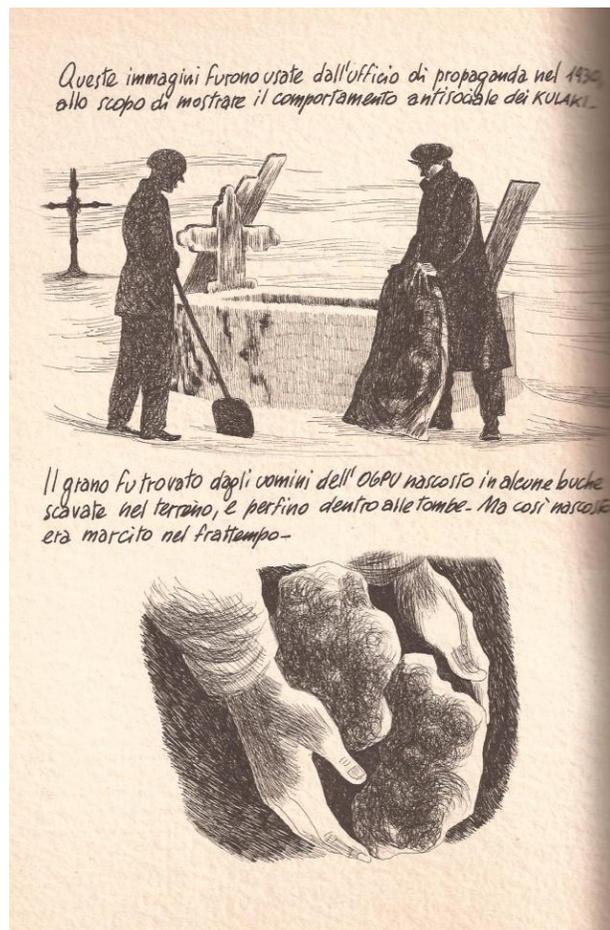
In genere «la *deissi* è tra gli elementi più importanti nella lingua del fumetto, che non solo simula il parlato, ma si avvale anche del supporto grafico, ricco di riferimenti extralinguistici che vengono percepiti visivamente dal lettore» (Morgana, 2003: 176). Nell'opera di Igort il suo utilizzo, ricorrente nei *balloon*, si riduce sensibilmente nelle didascalie e nei testi scorporati. I dimostrativi, che nel caso dei *balloon* hanno sovente una funzione deittica, nelle sezioni informative sono usati con valore forico, così come accade per gli avverbi di luogo: la determinazione spaziale, introdotta inizialmente dall'avverbio, è poi specificata all'interno del testo, come ad esempio in «perché lassù, in Russia, dividevano l'appartamento con un'altra famiglia...» (11) e in «Quando la vedo per la prima volta lei è lì, a due passi da MOSTCITY, il grande centro commerciale di Dnepropetrovsk» (119).

L'unica *deissi* interna alla sezione storiografica è «queste immagini sono state utilizzate dall'ufficio di propaganda nel 1930, allo scopo di mostrare il comportamento antisociale dei kulaki» (114), in cui il testo si riferisce all'illustrazione adiacente (Fig. 10).

Nei *balloon* la deissi è invece più frequente: abbiamo gli avverbi di luogo, come *là* («Siete diventati tutti sordi là dentro?», 26) e *qui* («cosa ci fai di nuovo qui?», 72); l'uso, più raro, dei dimostrativi («chi sono quelli?», 62); la presenza di pronomi personali atoni riferiti al contesto (in «fammelo portare. Lo voglio portare io!», 124, *lo* si riferisce a un pezzo di pane presente nella raffigurazione). La funzione deittica appare più evidente quando i pronomi sono accompagnati dall'avverbio *ecco* («ah eccoli!», 88, in cui *li* è riferito ad alcuni documenti). Frequente è anche la ricorrenza dell'interiezione impropria *guarda*, riferita al contesto iconografico («guarda...», 68, si riferisce ad esempio a un volto raffigurato nella vignetta).

In conclusione, la deissi presente nei *Quaderni ucraini* si concentra all'interno dei *balloon*, mentre è pressoché assente negli altri spazi testuali: si può leggere questo fenomeno come segnale dell'autonomia detenuta dalla componente didascalica nei confronti della parte iconografica.

Figura. 10, *Quaderni ucraini. Memorie al tempo dell'URSS*, cit., p. 114.



6.4. Segnali discorsivi e onomatopee

I segnali discorsivi sono elementi tipici del fumetto, utilizzati per evocare l’oralità: tra di essi si possono trovare interiezioni, verbi, sostantivi e locuzioni. Nei *Quaderni ucraini* le interiezioni sono contenute solitamente nei *balloon*. Tra le *interiezioni proprie* (o *primarie*) ricordiamo «HM» (26, 73, 90, 124), mugolio che rappresenta un *feedback* all’interno dei dialoghi; «BRR» (73); «AH», che può indicare sorpresa (70, 87) o essere utilizzato per introdurre un nuovo argomento all’interno di un dialogo («-Ah tu!-/ti do due giorni per raccogliere le tue cose-», 88).

Con *interiezioni improprie* ci riferiamo invece a varie parti del discorso utilizzate in funzione interiettiva, come ad esempio «-Guarda-» (68, 157). Nel caso in cui le interiezioni siano costituite da frasi, parliamo invece di *locuzioni interiettive*, come in «-dici sul serio?-» (157) o in «-Mio dio!-» (140).

Proponiamo per il suo valore olofrastico anche «BUM BUM BADABUM» (16), riproduzione fonosimbolica di suoni di guerra effettuata da un personaggio.

Alcuni segnali discorsivi emulano la difficoltà di pianificazione del discorso, come *non so* in «-magari potrebbe affittarmi casa sua. E lei va da un parente, non so-» (86) e *però e forse* in «-però, forse... mi ci lasci pensare-» (86).

Numerosi elementi hanno invece una funzione “fatica” e “interazionale”, come le formule di cortesia o di saluto (*buongiorno*, 90, *ciao*, 132, 135, *dasvidania*, 79).

Abbiamo poi alcuni segnali utilizzati per richiamare l’attenzione, come *guarda* («guarda, ho portato dei pelmeni», 87).

I segnali costituiti dal verbo *sapere* («-Lo so, chi lo prende uno come me [...]», 84) indicano una conoscenza condivisa, anche se talvolta è utilizzato anche per prendere o cedere il turno dialogico («-Buonasera Aleksandra Yurivna. BRR, si gela fuori sa?-/lo so lo so. Come è andata oggi?-», 73).

Igort fa inoltre largo uso di segnali discorsivi che indicano un accordo con ciò che dice l’interlocutore, attraverso l’uso di *già* (66, 69), *ecco* (61, 75, 90, 124), *bravo* (61) e *andare bene* («-va bene, va bene-», 27).

Alcuni segnali sono utilizzati per richiedere un *feedback* e controllare la ricezione da parte dell’ascoltatore, come ad esempio *no* («-lo sai, no?-», 133, 135) e *volere* («-ti verso del thè, vuoi?-», 138); altri forniscono il *feedback* stesso (è il caso di *capire* in «-ho capito ho capito-», 73).

Infine numerosi segnali sono utilizzati a scopo illocutorio per influire sull’esecuzione di un’azione, come *piano* («-piano, piano-», 24), *presto* (123), *muoversi* («muoviti», 158).

All’interno della sezione storiografica la proposizione «abbiamo già segnalato in una serie di note speciali, il numero crescente di morti dovuto alla carestia.»⁴⁶ (104) ha la funzione demarcativa (cfr. Dardano e Trifone, 1997: 470-471) di evidenziare i punti di passaggio da un blocco testuale a uno successivo, ed è perciò considerabile come locuzione interiettiva.

Molto presenti nei *balloon* sono i “fatismi”, in particolare “allocutivi” e “vocativi”. Tali elementi hanno funzione fatica, ovvero si appellano all’interlocutore: possono essere nomi

⁴⁶ «i segnali discorsivi possono derivare da diverse categorie morfologiche: per esempio [...] intere frasi (*come abbiamo già visto[...]*)» (Dardano e Trifone, 1997: 471).

propri («Credevo di essere stata chiara Nikolay...», 72; «Ierfrosina, aspettami...», 124), così come termini con una valenza affettiva (cioè esprimere un contenuto emotivo, positivo o negativo, come *tesoro*, *cara* o *stronzo*) o avere un valore formale (come *compagno*, *avvocato* o *signorina*). La loro concentrazione all'interno dei *balloon* segnala una maggior vicinanza all'oralità rispetto al testo didascalico, in cui invece i fatismi sono rari e isolati.

Anche per quanto riguarda i segnali discorsivi, così come lo era stato per le deissi, possiamo registrare dunque una adesione alle abitudini tipiche del fumetto: la loro presenza è dominante nei *balloon*, mentre è sporadica nelle didascalie, testimoniando il differente livello di simulazione del parlato attribuito alle due componenti testuali.

Le onomatopee non appaiono devianti rispetto alle convenzioni presenti nel fumetto: sono utilizzati ideofoni come «PAM» (11), che indica uno sparo, e «CLACK CLACK» (132), derivante dal verbo inglese *to clack*.

I rumori prodotti dall'apparato articolatorio umano non sono elementi che hanno componente verbale e sono dunque da distinguere rispetto alle interiezioni proprie: è il caso delle classiche onomatopee «HAHAHA» (16, 11); «UEEEEEEEEE» (61) e «COUGH COUGH» (132), costruita sul calco del verbo inglese *to cough*, tossire. Tutte le onomatopee sono facilmente interpretabili da un fruitore non esperto di fumetti.

7. CONCLUSIONI

La presenza massiccia di didascalie permette un'articolazione sintattica inedita rispetto alla tradizione fumettistica (Sebastiani, 2003). Se la paratassi continua certo ad apparire molto diffusa, ottenuta soprattutto attraverso l'asindeto e l'uso di congiunzioni come la coordinativa *e* e l'avversativa *ma*, nelle didascalie registriamo un'inconsueta diffusione del punto fermo, il cui uso ritmico ed espressivo richiama l'odierna lingua dei giornali⁴⁷. Soprattutto, però, è risultato come Igort non rinunci affatto alla subordinazione, derivante dalla necessità di fornire informazioni in modo esaustivo e articolato. La predilezione per le forme implicite è invece segnale di ricerca di brevità, imposta dal ridotto spazio testuale, alla quale si può ricondurre anche la forte presenza dello stile nominale.

Sul piano morfologico e sintattico si nota una più spiccata tensione verso i caratteri tipici dell'oralità, analoghi a quelli diffusi nel linguaggio giornalistico degli ultimi trent'anni, come ad esempio l'uso dei pronomi *lui*, *lei*, *loro* come soggetti di terza persona e l'uso di un ordine sintattico marcato attraverso dislocazioni e frasi scisse (Bonomi, 2003: 143-155). Si registrano inoltre fenomeni tipici dell'italiano dell'uso medio, come l'uso di *cosa* e di *che* in luogo di *che cosa* o l'assenza del paradigma di *codesto* e della forma invariabile *ciò*.

Vi sono però allo stesso tempo tratti che dimostrano il controllo dell'autore sulla propria scrittura, come l'assenza del *che* polivalente nelle modalità non accettate dalla norma

⁴⁷ «La spiccata tendenza alla spezzatura con punto fermo, non solo a separare tra loro frasi semplici, ma anche a separare proposizioni collegate mediante paratassi o mediante ipotassi (per la presenza di congiunzioni di uno o dell'altro tipo dopo il punto) [è] da leggere anche come un fatto espressivo, connotativo» (Bonomi, 2003: 148).

standard e la resistenza del congiuntivo, ricorrente anche nei *balloon*, solitamente più inclini ad accogliere l’influsso dell’oralità. L’attenzione stilistica dell’autore è resa evidente anche dalla presenza di forme morfologiche scelte, come l’uso di participi presenti in funzione verbale (cfr. § III.5) e la presenza, pur non massiccia, di congiunzioni solitamente assenti nell’italiano dell’uso medio, come *affinché* (cfr. § III.1; cfr. Sabatini, 1985).

Sul piano lessicale si nota l’uso di un vocabolario generico, seppure non manchino termini specialistici funzionali a narrare puntualmente i fatti. In particolare le sezioni di approfondimento storico sono connotate da una maggior presenza di tecnicismi, soprattutto per quanto riguarda il lessico specifico militare, storico e politico. Tendenzialmente tutti i vocaboli tecnici utilizzati sono accessibili a un lettore di cultura media, grazie alla loro divulgazione attraverso altri mezzi di comunicazione, come la televisione, il cinema o i giornali.

La presenza di forestierismi è un’altra caratteristica in comune con l’*usus* dei quotidiani (cfr. Bonomi 2003, 158): si segnalano prestiti diffusissimi (come *Internet, SUV, web*), altri meno consueti (come *isba, kolchoz, copeco*) ed infine numerosi termini non adattati, soprattutto russi e ucraini, la cui mancata trasparenza non ostacola mai la fruizione globale dell’opera.

I *balloon* si contraddistinguono per una mimesi del parlato più accentuata rispetto alle altre componenti testuali: ciò è dimostrato dalla fitta presenza dei segnali discorsivi (meno ricorrenti nel testo didascalico), dall’uso di verbi pronominali colloquiali (*farcela, piantarla, vendersi*), dalla simulazione del parlato attraverso la frammentazione del discorso (cfr. § 6.2). Nella morfologia verbale si registrano deviazioni rispetto alle norme standard rigorosamente rispettate nelle componenti didascaliche, come l’uso del presente indicativo in sostituzione del tempo futuro in «-magari quando guarisci torni-» (76). A differenza del testo didascalico e di quello scorporato, vi è inoltre una minore diffusione del punto fermo, in linea con le tendenze diffuse nel fumetto in genere (Pietrini, 2008: 57-58).

Il testo didascalico, seppur non eguagli il grado di mimetismo dei *balloon*, presenta numerosi tratti tipici del parlato. A livello sintattico si registra un ampio uso dell’ordine marcato e delle strutture presentative. Lo stile nominale e il collegamento per asindeto caratterizzano fortemente la didascalia, concorrendo con l’uso ritmico dell’interpunzione nell’emulazione della cadenza del discorso orale. Gli sporadici segnali discorsivi nelle didascalie sottolineano il carattere di racconto informale attribuito alla narrazione (come «-Mio dio!-», 140, o il fatismo «povero padre», 24). Tali aspetti stilistici sono adeguati alla tipologia della narrazione, che non si presenta come testo saggistico o articolo giornalistico, ma come racconto in prima persona dell’esperienza personale dell’autore e degli intervistati.

Il ritmo narrativo è dettato soprattutto dalla componente didascalica, a differenza della maggior parte dei fumetti in cui la componente iconografica ha un rilievo fondamentale. Le illustrazioni integrano il contenuto testuale: non rallentano la fruizione, a meno che il lettore non sia spinto dal testo a soffermarsi sulle immagini. Il processo di fruizione è reso in tal modo molto scorrevole e dettato principalmente dal testo.

Lo stile dei *Quaderni ucraini* è dunque determinato da:

- Ricerca di sinteticità per necessità diamesiche conseguenti all’esiguo spazio testuale, ricerca che si manifesta nel ricorso a forme ellittiche e sintetiche.

- Ricerca di una patina d’oralità, in accordo all’aspetto di testimonianza e di racconto informale con cui si presenta l’opera (sul piano narratologico il lettore implicito è posto allo stesso livello del narratore).
- Bisogno di generare una ritmicità interna al testo, determinato dal ruolo preponderante della didascalia nel far progredire la narrazione. Tale necessità sembra soddisfatta dall’adozione di un ordine sintattico marcato, dall’impiego ricorrente dello stile nominale e dall’uso ritmico dell’interpunzione. Tali aspetti concorrono allo stesso tempo a ricreare la patina d’oralità di cui sopra.
- Ricorso a elementi evocativi ed espressivi, capaci di generare una fruizione emotiva del racconto, enfatizzando determinati elementi del discorso (vd., a livello testuale, il ricorso all’ordine marcato, a elementi pleonastici, a segnali discorsivi e a fatismi). A tale esigenza risponde principalmente, come abbiamo visto, la componente iconografica.
- Generale rispetto delle norme standard, trasgredendo le quali si inciderebbe sul prestigio dell’opera: si registra perciò l’uso regolare dei modi e dei tempi verbali, anche all’interno dei *balloon* in cui ci si aspetterebbe un’ipersemplificazione tipica dell’italiano neo-standard, l’assenza dell’anacoluto e l’uso del *che* polivalente limitato alle forme accettate dalla norma).

L’opera nel complesso si presenta come una testimonianza linguisticamente sorvegliata, seppure con aperture verso alcune marche tipiche dell’oralità. A livello stilistico-testuale, l’autore non è vincolato dai parametri impliciti presenti nel fumetto seriale: il pubblico a cui si rivolge non ha una specificità legata a un particolare genere di fumetto. Il lettore è consapevole del carattere di originalità e di unicità dei *Quaderni ucraïni*, che si presenta, ancor prima che come *reportage* a fumetti, come un *graphic novel* d’autore; la lingua è dunque libera dai canoni vigenti nel fumetto *mainstream*, in cui l’aspetto linguistico deve soddisfare gli orizzonti d’attesa del pubblico. In questo contesto, Igort riesce a proporre al lettore una narrazione articolata e vivace, capace di affrontare un tema complesso come l’Holodomor attraverso una lingua viva ed equilibrata. Il risultato finale è una varietà di lingua non trascurata, puntuale ed allo stesso tempo facilmente fruibile da un pubblico ampio e trasversale, nata dalla capacità dell’autore di bilanciare le diverse componenti sia linguistiche che iconografiche che costituiscono la sua opera.

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

BIBLIOGRAFIA GENERALE:

Bazzanella C. (1995), “I segnali discorsivi”, in L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. III, Il Mulino, Bologna.

- Beretta M. (1994), “Il parlato italiano contemporaneo”, in L. Serianni, P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. II, Einaudi, Torino.
- Bonomi I. (1994), “La lingua dei giornali nel novecento”, in L. Serianni, P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. II, Einaudi, Torino.
- Bonomi I. (2003), “La lingua dei quotidiani” in I. Bonomi, A. Masini, S. Morgana, *La lingua italiana e i mass media*, Carocci, Roma.
- Capote T. (1999), *A sangue freddo*, Garzanti, Milano.
- Conquest R. (2004), *Raccolto di dolore*, Liberal edizioni, Roma.
- Dardano M. (1974), *Il linguaggio dei giornali italiani*, Laterza, Bari.
- Dardano M. Trifone P. (1997), *La nuova grammatica della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna.
- Dardano M. Trifone P. (2002), *Grammatica italiana modulare*, Zanichelli, Bologna.
- Faustini G. (1996), *Le tecniche del linguaggio giornalistico*, La Nuova Italia Scientifica, n.ed. Carocci, Roma, 2000.
- Lepri S. (2005), *Professione giornalista*, ETAS, Milano.
- Masini A. (2003), “L’italiano contemporaneo e le sue varietà”, in I. Bonomi, A. Masini, M. Piotti, *Elementi di linguistica italiana*, Carocci, Roma.
- Mortara Garavelli B. (2003), *Prontuario di punteggiatura*, Laterza, Bari.
- Nencioni G. (1983), “Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato”, in G. Nencioni., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna.
- Papuzzi A. (1996), *Manuale del giornalista*, Donzelli, Roma.
- Papuzzi A. (1998), *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Bari.
- Papuzzi A. (2003), *Professione Giornalista*, Donzelli, Roma.
- Sabatini F. (1985), “L’italiano dell’uso medio: una realtà tra le varietà linguistiche italiane”, in G. Holtus, E. Radtke (a cura di), *Gesprochenes italienisch in Geschichte und Gegenwart*, Narr, Tübingen.
- Simone R. (1991), “Riflessioni sulla virgola”, in M. Orsolini, C. Pontecorvo (a cura di), *La costruzione del testo scritto nei bambini*, La Nuova Italia, Firenze.
- Wolfe T., Johnson E. W. (1975), *The new journalism*, Picador, London.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SULLE STRUTTURE E SULLA STORIA DEL FUMETTO

- Barbieri D. (1991), *I linguaggi del fumetto*, Bompiani, Milano.
- Barbieri D. (a cura di) (2005), *La linea inquieta*, Meltemi, Roma.
- Fasiolo F. (2012), *Italia da fumetto*, Tunué, Latina.
- Interdonato P. e Stefanelli M. (2009), “Giornalismo disegnato. Alle origini del fumetto di realtà, dal political cartooning al comics journalism”, in G. B. Trudeau, *Doonesbury. L’integrale: 1970-1972*, Black Velvet Editrice, Bologna.
- McCloud S. (2006), *Capire il fumetto*, Pavesio, Torino.
- Moliterni C., Mellot P., Denni M. (1996), *Il fumetto, cent’anni di avventura*, Electa/Gallimard, Parigi.

- Nannipieri L. (2012), “Dall’edicola alla libreria”, in V. Spinazzola (a cura di), *Graphic Novel: l’età adulta del fumetto*, «Tirature», Il Saggiatore/Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.
- Porcelli T. (2012), “Il reportage a fumetti”, in V. Spinazzola (a cura di), *Graphic Novel: l’età adulta del fumetto*, «Tirature», Il Saggiatore/Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.
- Restaino F. (2004), *Storia del fumetto da Yellow Kid ai manga*, UTET, Torino.
- Spinazzola V. (a cura di) (2008), *L’immaginario a fumetti*, «Tirature», Il Saggiatore/Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.
- Spinazzola V. (a cura di) (2012), *Graphic Novel: l’età adulta del fumetto*, «Tirature», Il Saggiatore/Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2012.

BIBLIOGRAFIA SULLE ANALISI LINGUISTICHE RIVOLTE AL FUMETTO

- Aprile M., Zeoli S. (2005), *Le porte d’oriente, analisi linguistica dei fumetti di Vittorio Giardino*, Manni, San Cesario di Lecce.
- Morgana S. (2003), “La lingua del fumetto”, in I. Bonomi, A. Masini, S. Morgana, *La lingua italiana e i mass media*, Carocci, Roma.
- Pietrini D. (2008), *Parola di papero*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- Sebastiani A. (2003), “La lingua nella realtà composita del fumetto”, in F. Frasnèdi (a cura di), *Quaderni dell’osservatorio linguistico*, vol. I, Franco Angeli, Milano.
- Sebastiani A. (2009), “Quale sintassi per i graphic novel? Un fumetto verso il romanzo?”, in A. Ferrari (a cura di), *Sintassi storica e sincronica dell’italiano. Subordinazione, coordinazione, giustapposizione. Atti del X Congresso della Società internazionale di Linguistica e Filologia Italiana* (Basilea, 30 giugno – 3 luglio 2008), vol. III, Franco Cesati Editore, Firenze.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI DEI FUMETTI CITATI

- AA. VV. (1972), “Fumetto verità”, in *Il Corriere dei ragazzi*, 4, 6, 8, 9, 11, 16, 19, 20, 21, 23, 24, 26, 28, 29, 33, 37, 40, 42, 43, 45-48, 50, 51.
- AA. VV. (1973), “Fumetto verità”, in *Il Corriere dei ragazzi*, 1, 3, 5, 7, 23, 26, 27, 39, 41, 49.
- AA. VV. (1974), “Il fumetto della realtà”, in *Il Corriere dei ragazzi*, 22-26, 30, 1974.
- Antonini C., Spataro A. (2009), *Zona del silenzio*, Minimum Fax, Roma.
- Barilli F., De Carli M. (2011), *Carlo Giuliani*, BeccoGiallo, Padova.
- Bardi G., Gamberini G. (2008), *Dossier Genova G8. Il rapporto illustrato della procura di Genova sui fatti della scuola Diaz*, BeccoGiallo, Padova.
- Bauman Y., Klein G. (2010), *L’economia a fumetti*, Gruppo 24ore, Milano.
- Biagi E. et al. (2000), *La storia d’Italia a fumetti*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.
- Biagi E. et al. (1989), *La 2° guerra mondiale a fumetti*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.
- Blunda N., Rizzo M., Lo Bocchiaro G., (2010), *Mauro Rostagno*, BeccoGiallo, Padova.
- Boschetti A., Ciamitti A. (2006), *La strage di Bologna*, BeccoGiallo, Levada di Ponte di Piave.
- Calia C. (2001), “My Own Private G8”, in *L’ora*, Palermo, 2 Agosto 2001.

- Calia C. (2006), “Processo G8 - Reportage grafico dall’aula del Tribunale”, in AA.VV. *GeVSG8, Genova a fumetti contro il G8*, Fortepressa, Roma, pp. 64-68.
- Calia C. (2008), *È primavera. Intervista ad Antonio Negri*, BeccoGiallo, Padova.
- Cossi P. (2005), *Unabomber*, BeccoGiallo, Prata(Pn).
- Cossi P. (2006), *La storia di Mara*, Lavieri, Aversa (Ce).
- Cossi P. (2007), *Medž Yeghern, Il grande male*, Hazard edizioni, Milano.
- Carollo F. (1994), *L’educazione sessuale a fumetti*, CIC Edizioni Internazionali, Roma.
- Crippa A., Ali R., Bertolotti P., Bodini A. (2010), *Ludovico il Moro Signore di Milano*, Scuola del fumetto Libri, Milano.
- Delisle G. (2013), *Pyongyang*, Rizzoli Lizard.
- Gubitosa C., Lo Bocchiaro G. (2011), “Mannaggia a Garibaldi”, in *Mamma!*, 6, 2011.
- Igort (2010), *Quaderni ucraïni. Memorie dai tempi dell’URSS*, Mondadori, Milano.
- Igort (2011), *Quaderni russi. La guerra dimenticata del Caucaso*, Mondadori, Milano.
- Lefèvre D., Lemercier F., Guibert E. (2004), *Il fotografo*, Lizard, Roma.
- Lombardo D., Nosenzo L., Sanguineti A. M. (2003), *L’italiano a fumetti*, Guerra, Perugia.
- Lupoli R., Matteuzzi F. (a cura di) (2009), *Don Peppe Diana. Per amore del mio popolo*, Round Robin, Roma.
- Keler A., Lemercier F., Guibert E. (2011), *Alain e i rom*, Coconino Press, Bologna.
- Kubert J. (1999), *Fax da Sarajevo: una storia di sopravvivenza*, Alessando Editore, Bologna.
- Maconi G. (2005), *Il delitto Pasolini*, BeccoGiallo, Sommacampagna(VR).
- Milani M. et al. (1972), “Dal nostro inviato nel tempo”, in *Il Corriere dei ragazzi*, 4, 8, 11, 21, 22, 23, 26, 33, 37, 43, 45.
- Milani M. et al. (1973), “Dal nostro inviato nel tempo”, in *Il Corriere dei ragazzi*, 1, 3, 5, 7, 27, 28, 45.
- Milani M. et al. (1975), “Dal nostro inviato nel tempo”, in *Il Corriere dei ragazzi*, 2, 7, 18, 23, 26, 27, 31, 36, 50.
- Milani M. et al. (1976) “Dal nostro inviato nel tempo”, in *Il Corriere dei ragazzi*, 23.
- Neri M. (2011), “Modena”, in *Internazionale*, 905, 8 Luglio 2011.
- Nidasio G. (1988), *Stefi e l’ecologia*, Rizzoli Periodici S.p.a., Milano.
- Okubo M. (2001), *Citizen 13660*, University of Washington Press, Washington.
- Osborne R. (2004), *La storia della filosofia a fumetti*, Editori Riuniti, Roma.
- Parisi P. (2010), *Il sequestro Moro, storie dagli anni di piombo*, BeccoGiallo, Sommacampagna (VR).
- Pascutti D. (2009), *Fausto Coppi: l’uomo e il campione*, BeccoGiallo, Maniago (Pn).
- Prinetti C., Belardo V., Brida D., Bugini R., Leandri S., Zoannianni M. (2011), *150 anni della Provincia di Milano a Fumetti*, Scuola del fumetto libri, Milano.
- Sacco J. (2006a), *Palestina. Una nazione occupata*, Mondadori, Milano.
- Sacco J. (2006b) J. *Goražde. Area protetta*, Mondadori, Milano.
- Sacco J. (2007), *Neven. Una storia da Sarajevo*, Mondadori, Milano.
- Sacco J. (2010), *Gaza 1956. Note ai margini della storia*, Mondadori.
- Sansone G. (2011), *Melo da Bari e il mantello delle stelle*, Edizioni di Pagina, Bari.
- Satrapa M. (2008), *Persepolis*, Rizzoli, Milano.
- Toffolo D. (2006), *Carnera, la montagna che cammina*, Coconino Press, Bologna.

Trudeau G. B. (2009), *Doonesbury. L'integrale: 1970-1972*, Black Velvet Editrice, Bologna.
Vanzella L., Genovese L. (2008), *Luigi Tenco, una voce fuori campo*, BeccoGiallo, Prata di Pordenone (Pn).

DIZIONARI

T. De Mauro, *Grande dizionario italiano dell'uso*, Utet, Torino 2003.
V. F. Kovalëv, *Il Kovalev: dizionario russo italiano, italiano russo*, Zanichelli, Bologna 2007.

SITOGRAFIA

Sito personale di Igor Tuveri: <http://www.igort.com>
Alessandro Distribuzioni: <http://www.fumetto-online.it/it>
Coconino Press: <http://www.coconinopress.it>
D. Archer, *Archcomix. Comix journalism with a message*: <http://www.archcomix.com>

Biblioteca Sala Borsa di Bologna (per le biografie di fumettisti):
<http://www.bibliotecasalaborsa.it/content/bolognadeifumetti/indiceautori.php>

Institut d'histoire du temps présent:
<http://www.ihtp.cnrs.fr/spip.php%3Ffrubrique76&lang=fr.html>

BIBLIOGRAFIA PERSONALE DI IGOR TUVERI (IN ORDINE CRONOLOGICO)

C. Gentili (a cura di) (1985), *Anniottanta*, Mazzotta, Milano.
Igort, D. Brolli (1985), *Goodbye Baobab*, Milano Libri Edizioni, Milano.
Igort (1987), *Nerboruto*, Edizioni Becassine, Bologna.
Igort (1987), *Scrapbook*, Edizioni Martin Guy.
Igort (1988), *Mangarama*, Granata Press, Bologna.
Igort (1988), *Le léthargie des sentiments*, Editions Albin Michel, Parigi.
Igort (1990), *Dulled Feelings*, Catalan communications, New York.
Igort et al. (1990), *Valvoforme valvolori*, Edizioni Idea Book, Milano.
Igort (1991), *L'enfer des désirs*, Les Humanoides associés, Parigi.
Igort et al. (1992), *Midnight movies*, Lab 2029, Salerno.
Igort (1993), *That's all folks!*, Granata Press, Bologna.
Igort (1993), *Il letargo dei sentimenti*, Granata Press, Bologna.
Igort (1993), Illustrazioni in C. Collodi, *Pinocchio*, Feltrinelli, Milano.
Igort (1994), *Cartoon Aristocracy*, Edizioni Guido Carbone, Torino.
Igort (1995), *Yuri*, Kodansha, Tokyo.

- Igort *et al.* (1996), *Perfetti e invisibili*, Skirà, Milano.
- Igort (1996), Illustrazioni in R. Calabrò, *Essere in sé*, Edizioni Becassine, Bologna.
- AA. VV. (2000), *Due*, Phoenix, Bologna.
- Igort, Catenacci D. (2000), *Gli Sdentati*, Biber, Arcore.
- Igort (2000), *Sinatra*, Coconino Press, Bologna.
- Igort (2001), *City lights*, Coconino Press, Bologna.
- Igort (2002), *5 è il Numero Perfetto*, Coconino Press, Bologna.
- Igort (2002), *5 Variations*, John Belushi, Centro culturale editoriale Pier Paolo Pasolini, Agrigento.
- Igort (2002), *Il letargo dei Sentimenti*, Coconino Press Bologna.
- Igort (2003), *Brillo-Cronache di Falfifornia*, Coconino Press, Bologna.
- Igort (2003), *Yuri- Asa nisi masa*, Coconino Press, Bologna.
- Igort, Sampayo C. (2005), *Fats Waller*, Coconino Press, Bologna.
- Igort (2005), *Baobab #1*, Coconino Press, Bologna.
- Igort (2006), *Storyteller*, Coconino Press, Bologna.
- Igort (2006), *Baobab #2*, Coconino Press, Bologna.
- Igort, Carlotto M. (2007), *Dimmi che non vuoi morire*, Mondadori, Milano.
- Igort (2008), *Baobab #3*, Coconino Press, Bologna.
- Igort & Lo Ciceros (2008), *Casinò*, Coconino Press, Bologna.
- Igort, Marzocchi L. (2009), *La ballata di Hambone*, Coconino Press, Bologna.
- Igort, Chandler R. (2010), *Parola di Chandler*, Coconino Press, Bologna.
- Igort, Carlotto M. (2011), *Alligatore: dimmi che non vuoi morire*, Coconino Press, Bologna.
- Igort (2010), *Quaderni ucraini. Memorie dai tempi dell'URSS*, Mondadori, Milano.
- Igort (2011), *Quaderni russi. La guerra dimenticata del Caucaso*, Mondadori, Milano.
- Igort (2012), *Pagine nomadi. Storie non ufficiali dell'ex Unione Sovietica*, Coconino Press, Bologna.