

Sequenze grafiche

Quando si analizza un testo a fumetti, le dimensioni normalmente privilegiate e tipicamente contrapposte sono due: quella sequenziale e quella tabulare. L'analisi della dimensione sequenziale coincide normalmente con l'analisi del racconto e della sua manifestazione testuale; l'analisi della dimensione tabulare è di solito analisi della vignetta o della pagina a fumetti nella sua compresenzialità visiva.

Si tende di solito, in questo modo, a trascurare una componente di sequenzialità visiva che può assumere grande importanza, quella della successione delle pagine. Progettare un testo a fumetti significa tener conto di una molteplicità di aspetti: vi è il racconto che il testo esprime, vi è l'equilibrio grafico delle singole vignette e quello delle singole pagine, vi è l'equilibrio "melodico" della sequenza delle vignette, nella sua modulazione delle componenti di dimensione, toni e colori, inquadratura, profondità di campo ecc; e vi è infine l'equilibrio - altrettanto "melodico" ma ancora più composito - della sequenza delle pagine. Tutti questi aspetti sono compresenti nella progettazione: ogni scelta creativa va compiuta vagliandoli tutti, nessuno escluso.

Questi aspetti non sono però solamente compresenti, ma anche tutti fortemente connessi. La sequenza delle vignette e la struttura delle vignette singole sono legate (in parte dipendenti) dal racconto (il quale ne è, a sua volta, in parte dipendente); progettare la struttura della pagina significa anche progettare molti aspetti della sequenza delle vignette; progettare la sequenza delle pagine comporta relazioni e legami con la struttura delle singole pagine, e dunque con le sequenze delle vignette, e quindi anche con il racconto, ma differenti scelte al proposito hanno ricadute connotative differenti, e possono arrivare a cambiare anche drasticamente l'effetto complessivo del racconto. Insomma, un nodo di problemi da affrontare e risolvere in maniera combinata.

Nella maggior parte dei casi la sequenza delle pagine, variabile di più alto livello - maggiormente vincolata - tra quelle esposte, è oggetto di una semplice progettazione di massima, che riguarda alcune caratteristiche formali generali delle singole pagine e un certo numero di possibilità di variazione nella sequenza. A partire da questo, la sequenza delle pagine viene intrinsecamente modulata dagli effetti collaterali della manifestazione grafica dello sviluppo del racconto.

Già in queste condizioni, tuttavia, - condizioni ancora di forte disimpegno al proposito - le scelte grafiche fanno sentire il proprio effetto. Dato un formato di pagina (quasi mai questo viene scelto dall'autore), non è davvero la stessa cosa optare per uno schema di vignette ortogonale e rigido a due, tre o quattro strisce, oppure per uno schema ancora ortogonale ma libero quanto a divisioni orizzontali o libero tanto orizzontalmente come verticalmente, oppure ancora per uno schema che abbandona l'ortogonalità ma conserva la divisione geometrica delle vignette, o uno, infine, che si presenta del tutto irregolare. E ancora non è davvero la stessa cosa che lo schema adottato venga seguito con rigidità o che gli si permettano più o meno frequenti variazioni.

Anche nei casi in cui la sequenza delle pagine non venga progettata nel dettaglio, il genere di scelte appena accennato modifica il senso del racconto e il senso testuale complessivo. Vi sono per esempio autori che impostano schemi grafici di pagina estremamente rigidi e regolari: una scelta di uniformità che mira a nascondere una serie di mediazioni specificamente grafiche e a fare emergere con maggiore intensità ciò che invece continua a variare: gli eventi raccontati, di solito, ma anche, talvolta, la sottigliezza del gioco

del mutare delle inquadrature. Al lato opposto stanno gli autori che giocano sull'estrema irregolarità della struttura grafica delle pagine. A questo proposito va osservato che, mentre le combinazioni regolari esistono in numero estremamente limitato e noto, quelle irregolari sono potenzialmente infinite. Inoltre, esse si connotano come irregolari in quanto sono messe a confronto con una regolarità ideale, e di conseguenza non sono mai neutre, mai trasparenti rispetto a ciò che contengono. Questa infinità potenziale delle strutture irregolari viene perciò drasticamente diminuita dal requisito della *significatività*: mentre una struttura omogenea e regolare può permettersi di essere semanticamente invisibile, una struttura irregolare deve invece comunicare senso e valori.

La semantizzazione della struttura può avvenire in due modi non esclusivi: o perché la forma di cui si fa uso è culturalmente carica di un senso che viene proiettato sul testo, oppure perché la variazione strutturale instaura delle aspettative la cui soddisfazione (o mancanza di soddisfazione) è pertinente. Il primo modo è quello del riferimento e della citazione stilistica, o anche semplicemente dell'appartenenza culturale; il secondo modo è quello della retorica e delle strategie comunicative. Un autore, per esempio, che faccia uso di uno stile grafico di costruzione della pagina con forte riferimento alle forme del liberty, porterà sul racconto e sul testo una serie di connotazioni semantiche legate a questo stile, sulle quali potrà poi giocare in altri modi. Allo stesso tempo, per l'occhio di chiunque conosca e riconosca queste forme, l'evocarne alcuni aspetti provocherà l'attesa di altri aspetti normalmente ad essi collegati: la soddisfazione, la non soddisfazione, la dilazione o l'anticipazione rispetto all'aspettativa ingenerata costituiscono altrettanti effetti di senso che si riflettono sul racconto e sul testo.

Particolarmente importante diventa il discorso sulle aspettative legate al riconoscimento di forme nelle strutture di pagina non regolari, quando dalla progettazione generica della sequenza delle pagine si passa a quella specifica ed esplicita. Anche in questo caso, che è quello che precisamente ci interessa in questa sede, si incontra il limite costituito dalla struttura assolutamente regolare: tutte le pagine esibiscono la medesima impostazione grafica generale - caso neutro in cui la pertinenza viene completamente rimandata al loro contenuto. Ma vi è anche un caso neutro opposto, che si presenta quando non è possibile reperire nessun tipo di regolarità, nessuna forma, nessuno sviluppo, bensì solo un variare continuo ed eteromotivato della struttura delle pagine. La maggior parte dei fumetti possono essere visti come esempi di questo secondo caso neutro, che incontriamo ogni volta che la progettazione della sequenza si ferma alle caratteristiche di massima esposte sopra, e lascia che siano la determinazione locale del racconto, la sequenza delle vignette e la struttura delle singole pagine, a decidere lo sviluppo della sequenza di pagine.

Vi sono tuttavia fumetti, soprattutto negli anni più recenti, in cui la progettazione della sequenza delle pagine è specifica ed esplicita, volta a suscitare precisi effetti di senso. Se si legge, per esempio, "Ishiki No Kashi - Il letargo dei sentimenti" di Igort, si può osservare il graduale passaggio da una dominante tonale fredda, verde-azzurra, nelle prime pagine, sino a una dominante tonale calda, rosso-bruna, nelle ultime. Questa scelta è funzionale a diverse esigenze: vi sono esigenze locali, di unitarietà cromatico-tonale delle singole tavole, ed esigenze globali e narrative, poiché la trasformazione cromatica corrisponde metaforicamente a una trasformazione nell'animo dei protagonisti. Tuttavia l'evoluzione cromatica non si risolve nell'evoluzione narrativa: le corrisponde, vivendo però anche un'esistenza autonoma di generazione di attese cromatiche e loro soddisfazione. La linearità di una progressione è emotivamente differente dall'esistenza di incertezze e ritorni: dire che tale linearità corrisponde a un processo che avviene con tranquillità e senza scosse è sì un rendere ragione, uno spiegare, che permette alla forma osservata di entrare a far parte di un discorso sul testo, ma non aggiunge senso alla forma se non a posteriori, lasciando

immutata l'incidenza percettiva che essa ha durante l'operazione di lettura. Tale incidenza è basata sostanzialmente sul riconoscimento della forma, indipendentemente dal fatto che essa abbia connotazioni culturali - anche se questo fatto è di solito poi a sua volta oggetto di *ulteriore* produzione di senso.

Vorrei focalizzare però l'attenzione non tanto sull'analisi della progressione cromatica quanto sulla sequenza delle gabbie grafiche, e vedere alcuni esempi di testi in cui tale sequenza sia stata progettata e organizzata nel dettaglio.

Ballade di Moebius (Francia, 1977) e *Zefiro* di Lorenzo Mattotti e Jerry Kramsky (Italia, 1985) sono due brevi testi che mostrano strutture di sequenza delle pagine analoghe ma complementari.

Il testo di Moebius inizia con una pagina introduttiva a una sola vignetta, divisa narrativamente in due fasi marcate dal comparire della stessa figura in posizione lontana e vicina. Si tratta di un frontespizio, e quindi di un elemento non necessariamente significativo rispetto al complesso della sequenza - ma che introduce comunque la possibilità di una gabbia grafica non geometrica e non marcata, le cui divisioni siano implicate narrativamente e visivamente dalle parti dell'immagine complessiva.

La seconda pagina mostra però una gabbia ortogonale molto classica, composta da una lunga vignetta orizzontale e tre verticali. Escludendo la pagina di frontespizio, è questa a fornire il criterio generale. Eppure già nella terza pagina la struttura ortogonale si disfa, senza ancora scomparire del tutto. Ne rimane appena un accenno implicito nella quarta e quinta pagina, mentre la sesta è composta da una sola vignetta, divisa diagonalmente.

A questo punto un ritorno di struttura regolare è atteso dal lettore, seppure senza specificazioni sul quando: tale attesa è giustificata dal fatto che è raro che, in queste condizioni, una forma regolare si presenti solo una volta nel corso di un testo. Se una forma consueta si presenta in un punto del testo che non lascia supporre di dover essere messo in particolare evidenza, tale forma viene considerata *normale* per il testo e ci si attende che essa compaia con una certa ricorrenza. (Diverso sarebbe se in un testo che abbia le pagine generalmente irregolari, la regolarità marcasse un momento cruciale; perché, in tal caso, sarebbe la forma regolare ad essere considerata *eccezionale*.)

Ecco dunque che il ritorno atteso di struttura regolare incomincia ad avvenire con la settima pagina, e si completa con l'ottava e la nona. Ma con la nona pagina trova completamento anche il testo nel suo complesso. La struttura complessiva può così essere descritta secondo la sequenza: (irregolare)-regolare-quasi regolare-irregolare-irregolare-irregolare-quasi regolare-regolare-regolare.

Il testo di Mattotti non ha frontespizio (il titolo è esterno, e già la prima pagina è divisa in vignette), e inizia con una vignetta grande quanto due terzi della pagina seguita da due vignette di un sesto. La seconda pagina prosegue con la medesima struttura ternaria, ma sono cambiate le dimensioni relative delle vignette. Con la terza pagina si presenta una nuova struttura a quattro vignette uguali, che prosegue immutata per quattro pagine. Il salto dalla struttura ternaria della seconda pagina a quella quaternaria della terza non è marcato, perché ci troviamo ancora in una fase iniziale, ma in seguito, dopo quattro pagine di ripetizione della forma, un cambiamento incomincia ad essere atteso.

Così, con la settima pagina, il ritornare della struttura ternaria costituisce al tempo stesso sia un elemento di novità grafica che il soddisfacimento di un'aspettativa. Inoltre, la settima pagina presenta una struttura esattamente simmetrica (in senso verticale) alla seconda, e l'ottava pagina è simmetrica alla prima. Così la struttura complessiva può essere descritta dalla sequenza: irregolare-poco irregolare-regolare-regolare-regolare-regolare-poco irregolare-irregolare (dove, ovviamente, regolarità e irregolarità sono valutate rispetto al contesto locale).

E' facile ora vedere che cosa abbiano in comune le sequenze di Moebius e Mattotti: anche se l'una è del tipo regolare-irregolare-regolare, e l'altra è invece irregolare-regolare-irregolare, entrambe condividono un aspetto di simmetria che le porta a concludersi così come erano incominciate, avendo nel mezzo un solo tipo di variazione. Si tratta di una forma molto semplice ed evidentemente ritrovabile in diversissimi contesti, dalla rima delle terzine e quartine ABA e ABBA, alla struttura di semplici brani musicali con tema-variazione-tema, alla forma di tanti oggetti quotidiani e naturali, a tutto ciò, insomma, che mostri una simmetria laterale con una parte centrale omogenea e due estremi.

La semplicità della forma lascia pensare a un'incompiutezza; lascia pensare che si tratti di un inizio, di una forma ABA a cui debbano seguire ulteriori sviluppi, come in brani musicali a ritornello, che hanno la forma ABACADAEA oppure ABABABA, o come qualsiasi altra forma più complessa che presenti il medesimo inizio. Ma a questa semplicità che evoca l'incompiutezza corrisponde un effetto analogo sul piano narrativo: sia la storia di Moebius che quella di Mattotti sono senza sbocco, sono prologhi che si concludono prima di dare vita a un'autentica vicenda. La simmetria della forma grafico-sequenziale corrisponde a una simmetria del racconto, dove la fine non porta a nessuno spostamento rispetto all'inizio.

Più che come racconti, anche se certamente lo sono, i due testi appaiono dunque come brevi apologi, o come composizioni poetico-musicali. Il terzo testo di cui voglio parlare è invece del tutto differente, in quanto intensamente narrativo e di grandi dimensioni: quasi duecento pagine di costruzione di sequenze grafiche.

Anche dal punto di vista che stiamo esaminando, infatti, *The Dark Knight Returns* di Frank Miller (USA, 1985) è un'opera importante¹. L'analisi della sequenza delle pagine rivela un'attenzione intensa alla calibrazione degli effetti, e uno spirito decisamente musicale, quasi sinfonico, con *motivi* riconoscibili e ricorrenti, *incipit*, *riprese*, *ostinati*, *variazioni*. La pagina è graficamente impostata su uno schema quattro per quattro, schema che, quando viene applicato rigidamente, produce sedici piccole vignette. Ma un certo numero di possibili variazioni, tra loro combinabili, è previsto e messo in opera. Le variazioni previste sono le seguenti: a) la divisione delle unità vignetta in senso verticale oppure in senso orizzontale (spesso separando uno spazio parola su fondo pagina da uno spazio immagine); b) la fusione di due o più unità vignetta (o di loro metà) in senso verticale e/o orizzontale; c) la fusione *implicita* di due o più vignette (o di loro metà) prodotta dalla continuità della figura attraverso le linee di divisione; d) l'espansione della vignetta sino a bordo pagina o sino a zone interne che non le spetterebbero, espansione che può essere effettuata su tutti quattro i lati o su un numero inferiore; e) la parziale sovrapposizione di vignette non espanse su vignette espanse; f) il fondo pagina nero invece che bianco.

Le vignette sono modulate secondo questi sei criteri (che sono combinatoriamente ben di più, a guardar bene, perché ciascuno di loro prevede diverse possibilità), e le pagine sono il risultato del montaggio di unità costruite in tal modo. Sono ottenibili con questi criteri moltissime variazioni potenziali, ma poiché le regole di generazione sono evidenti a qualsiasi lettore dopo solo poche pagine di lettura, tutti i casi futuri sono in potenza prevedibili. Questa potenziale prevedibilità crea un'impressione di coerenza e rigore stilistico molto forte, ma lascia di fatto l'autore estremamente libero - visto l'altissimo numero di combinazioni che si possono ottenere.

La conseguenza di tutto questo nell'opera è che ciascun momento forte del racconto risulta marcato da un'impostazione grafica che si presenta in quel momento per la prima volta, e ciascun inizio di nuova fase narrativa è marcato da una ripresa di una certa configurazione grafica già nota. Inoltre, passaggi narrativi con lo stesso tono presentano gabbie grafiche

¹. Di Miller e della sua opera ho già avuto occasione di parlare anche sulle pagine di *Linea Grafica*. Vedi "Grafica e supereroi", sul n. 2, 1989, "Rumori grafici", sul n. 4, 1990 e "Il frontespizio narrante", sul n. 1, 1991.

simili (non ne stiamo tenendo conto, ma Miller gioca pure sulle dominanti cromatiche per creare differenze o richiami).

Dopo poche pagine di lettura il lettore è in grado di riconoscere dalla struttura della pagina il *mood* di quello che vi viene raccontato: vi sono pagine riflessive, ossessive, epiche, dinamiche, drammatiche, pagine di incipit e pagine di conclusione. La sequenza delle pagine costruisce una sequenza di *mood* che corrisponde ma non coincide con quella della storia raccontata: in moltissimi casi è infatti il rapporto tra la struttura della pagina corrente e quella delle pagine precedenti a dare senso emotivo all'evento che vi è narrato, e non viceversa.

Dopo poche pagine, inoltre, il lettore è in grado di prevedere il tipo di gabbia grafica delle pagine che seguiranno, perché la grammatica che regola queste successioni è sufficientemente semplice da essere colta. Tuttavia, in primo luogo, all'interno del tipo di gabbia che il lettore legittimamente prevede e si aspetta, Miller continua a rimanere in grado di introdurre nuove variazioni, associando l'effetto di parziale novità alla conferma dell'aspettativa del lettore; e in secondo luogo, di quando in quando l'aspettativa del lettore viene del tutto frustrata, e gli si presenta una struttura assolutamente inaspettata. Anche se il lettore impara, e sa che d'ora in poi in una situazione analoga quella struttura può essere attesa, le possibilità combinatorie rimangono comunque tante da provvedere, sino alla fine dell'opera, a un'inesausta serie di sorprese grafiche. Eppure, in tutti i casi, il rigore con cui sono state presentate le possibilità di variazione della pagina evita che la variazione inattesa risulti gratuita e a puro fine spettacolare: la variazione appare inattesa solo contestualmente, mentre il lettore riconosce con facilità che la grammatica la prevedeva.

Così come succede in musica, vi sono quindi forme che ritornano e si ripresentano, variate in aspetti che non inficiano la loro riconoscibilità. Come succede in musica, l'aspettativa del lettore può essere soddisfatta sotto un aspetto, frustrata sotto un altro, anticipata o dilazionata sotto altri aspetti ancora. La sequenza delle gabbie grafiche si rivela uno strumento testuale potentissimo in mano a Miller, rendendo il suo testo capace di evocare quello che non gli è possibile raccontare.

FIGURE.

1. Moebius: *Ballade*, Francia 1977 (ediz.italiana pubbl. su *Alter Alter* 1, 1980).
2. Lorenzo Mattotti, Jerry Kramsky: *Zefiro*, Italia 1985 (ediz. francese, in Mattotti-Kramsky, *Labyrinthes*, Albin Michel 1988).
3. Frank Miller, Klaus Janson, Lynn Varley. *The Dark Knight Returns*, USA 1985 (ediz. originale, vol.1, pagg. 38-45).