

Da lontano e da vicino. Lo sguardo complesso dei *Quaderni di Igort*

Marcello Serra e Rayco González

From a long distance and a short one. The complex gaze of the Igort's *Notebooks*. *The present article focuses on two works by the comics creator Igort, The Ukrainian Notebooks and The Russian Notebooks, that describe the atrocities of the Holodomor and of the Russian-Chechen war. The analysis of these comic-books implies a reflection on the problem of distance (close, not close, distant, not distant) from their sources and the reality, a central issue in any historical, journalistic or documentary narrative. Applying the analytic tools of structural semiotics and of the historiography of present times, this article illustrates the complex strategy of getting close and moving away realised by Igort with the purpose of representing a specific reality. At the same time, it argues about some theoretical issues concerning the use of witnesses, testimonies, and documents among the disciplines that aspire to tell about a historical or cultural reality.*

Keywords: distance, comics, document, witness, Igort

1. Il problema della distanza dai documenti.

Alcune etichette di successo degli ultimi anni, come “inflazione documentaria” (Heinich, 2009) o “rivoluzione documediale” (Ferraris 2017) attestano una delle tendenze più chiare del XXI secolo, quella della documentazione. O, per meglio dire, si riferiscono a processi di documentazione per certi versi ossessivi, che si traducono in valanghe incessanti di informazioni storiche, burocratiche, commerciali e scientifiche.

Contemporaneamente a questa tendenza si è anche avuta una importante affermazione delle narrazioni di non-fiction, tanto nel tradizionale campo audiovisivo (Chapman, 2009; Nichols, 2010) così come in altri territori mediali. Tra questi, anche il fumetto, medium del quale ci occupiamo in questo articolo, vanta negli ultimi vent'anni una consistente produzione testuale che si inserisce in questo indirizzo (Chute 2016; Mickwitz 2016; González e Serra 2017).

Una questione centrale in questo genere di testi è la distanza di un autore rispetto ai documenti. A volte, questa problematica viene occultata; altre opere, in cambio, possono tematizzarla. Un esempio interessante di questa seconda categoria lo forniscono *Quaderni ucraini* e *Quaderni russi*, due reportages, o documentari, a fumetti scritti e disegnati dal cagliaritano Igort.

Nelle parole dell'autore, questi lavori rappresentano un'opera unica¹, che racconta il suo viaggio in Ucraina e Russia, luoghi in cui ha dimorato per più di due anni con l'obiettivo di conoscerne la situazione attuale e comprendere l'eredità dell'Unione Sovietica nel tempo presente.

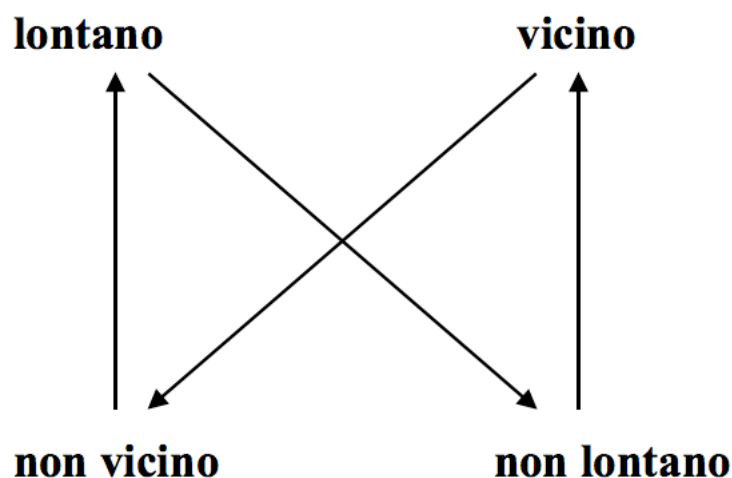
Nel primo libro, *Quaderni ucraini. Memorie dei tempi dell'URSS*, Igor raccoglie una serie di storie di vita e di rapporti della polizia segreta sovietica con lo scopo di raccontare l'Holodomor, la carestia sofferta in Ucraina nell'inverno tra il 1932 e il 1933 che era stata, presumibilmente, provocata dal governo centrale sovietico. Il secondo volume è invece imperniato sulla guerra del Caucaso e, in particolare, sul lavoro della giornalista Anna Politkovskaja.

Nello sforzo di render conto della realtà, questi due fumetti sviluppano una complessa strategia di avvicinamento e allontanamento che ci permetterà di riflettere rispetto alla distanza (corta, lunga, “giusta” o “sbagliata”) che ogni storico, giornalista o documentarista deve assumere rispetto alle sue fonti e, in definitiva, alla realtà stessa.

Questa categoria della distanza può essere articolata in un quadrato semiotico² basato nell'opposizione “vicino-lontano”. La ragione di questa sistematizzazione è che crediamo che i movimenti di negazione e affermazione che si compiono su questo quadrato possano render conto sia di alcuni dei temi centrali dei *Quaderni* di Igor sia di certi atteggiamenti fondamentali dei testi che hanno l'ambizione di descrivere la realtà.

¹ Dice Igor: “Non riesco a fare la differenza tra i Quaderni ucraini e quelli russi. È un unico viaggio e un unico lavoro, diviso in due parti per mere ragioni industriali e pratiche” (2012, p. 93)

² In semiotica generativa, il quadrato semiotico rappresenta il livello più elementare della significazione ed è definito da Algirdas J. Greimas y Joseph Courtés come “la rappresentazione visiva dell'articolazione logica di una categoria semantica qualunque” (1979, p. 265). Sul quadrato si trovano rappresentate tre relazioni possibili: contrarietà, contraddizione e complementarietà. Nella categoria qui articolata, la relazione di contrarietà è data dalle opposizioni vicino-lontano e non-lontano/non-vicino, con questi ultimi due termini che vengono definiti come subcontrari; la contraddizione, invece, è rappresentata nelle coppie di termini vicino/non-vicino e lontano/non-lontano; la complementarietà, infine, è espressa dalle relazioni dei termini non-lontano/vicino e non-vicino/lontano. Per i risultati della nostra analisi risultano particolarmente interessanti le relazioni di contrarietà e subcontrarietà. A questo proposito, è importante segnalare che la unione dei termini contrari crea un nuovo termine, chiamato “complesso”, e lo stesso avviene nel caso dei subcontrari, che danno origine a un termine detto “neutro”.



Questa problematica è un classico della riflessione antropologica (Lévi-Strauss 1988). Il lavoro dell'etnografo, infatti, consiste nell'avvicinarsi a una cultura lontana, immergersi in essa, per poi negare progressivamente questa vicinanza. Una prima operazione di allontanamento è quella per cui le testimonianze vengono trasformate in documenti, ovvero sono testualizzate. In un secondo momento, dopo essere rientrato a casa e aver lasciato che il tempo imponesse la sua (ulteriore) distanza, l'etnografo scrive un resoconto che conferisce intelligibilità a tali documenti. Infine, l'etnologo osserva questi racconti "da lontano" e li interpreta per dargli un senso antropologico più ampio. Tanto è vero che, nei termini di Claude Lévi-Strauss (1958), l'etnologia si presenta come un "metodo intellettuale" che implica una "tecnica di straniamento" o, in altre parole, una messa a distanza dell'oggetto di osservazione.

La questione non si limita però alla scienza delle culture, perché si ritrova in ogni pratica o disciplina che abbia come obiettivo la descrizione di una realtà. Una di queste è la storia, che è attraversata fin dai suoi albori dal dibattito sulla distanza tra lo storico e il suo oggetto di studio. Al punto che la prima storiografia greca postulava l'identità tra lo spirito dell'autore e quello della azione raccontata. Per Hegel, si tratterebbe di una "storia immediata" (Lozano 1987) e, come suggerisce François Hartog, in questa tradizione "il sapere storico si fonda sull'autopsia e si organizza sulla base dei dati che questa procura, l'occhio è al

centro della storia e la storia si fa al presente” (2005, p. 95, trad. nostra).

In cambio, per la storiografia più recente possiamo parlare di storia solo quando si stabilisce una distanza rispetto al testimone mentre, in caso contrario, si tratterebbe di memoria (Wieviorka 1998; Hartog 2005). Quando dunque la storia si riferisce al passato (cosa che, come vedremo, non è sempre così ovvia), tra quest’ultimo e lo studioso che vuole conoscerlo si frappone una certa distanza. Immergendosi nell’archivio, lo storico si familiarizza con un’epoca anteriore e produce un racconto che lo avvicina al lettore³. In qualche modo, dunque, lo storico nega una lontananza; ciò nonostante, anche per la sua natura temporale, questa risulta insormontabile.

D’altra parte, in quella che è stata definita storia del presente (Garcia 2010) le fonti sono vicine, per lo meno temporalmente, ed è necessario un movimento di negazione di questa vicinanza. Tale operazione è particolarmente importante nel caso della testimonianza, come conferma il dibattito storiografico contemporaneo sulla figura e il ruolo del testimone (Wieviorka 1998; Hartog 2005). Per essere considerata materiale utile per lo storico, infatti, la testimonianza deve essere trasformata in documento. Tuttavia, dato il carattere attuale dei fatti risulta complicato che questa operazione di allontanamento venga completata, fermandosi, tendenzialmente, in una posizione di non-vicinanza.

In altre parole, se la storia tradizionale opera sullo schema lontano/non lontano, la storia del presente si muoverebbe piuttosto su quello vicino/non vicino. D’altra parte, un’operazione archivistica come quella della *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* di Steven Spielberg, che ci pone in contatto diretto con le testimonianze dei sopravvissuti alla Shoah senza nessun tipo di mediazione storiografica, è invece un caso di assoluta vicinanza che andrebbe catalogato come memoria e non come storia.

Rispetto al giornalismo, ragionare su questi movimenti di avvicinamento e allontanamento può aiutare a riflettere sui distinti generi e i differenti atteggiamenti nei confronti delle fonti e dei “fatti” raccontati. L’ideale professionale difende una posizione che potremmo definire di non-vicinanza e non-lontananza allo stesso tempo; si tratta della posizione “neutra”, localizzata

³ D’altra parte, va aggiunto, lo storico cerca di evitare che si produca una identificazione con i personaggi, le situazioni e i modi di essere e di pensare che vengono messi in scena (Farge, 1987).

nella parte inferiore del quadrato della distanza e che trova una corrispondenza nel classico stile “obiettivo” della professione giornalistica, che, timorosa di mostrarsi coinvolta nelle notizie, occulta con cura l’io, il qui e l’ora della situazione enunciativa. Tuttavia, non è difficile trovare esempi di pratiche molto lontane da questo affanno di “neutralità”. Un caso è quello del giornalismo *embedded*, tipico delle coperture di guerra, in cui l’inviato non solo stabilisce una relazione molto stretta con le proprie fonti, ma osserva, ascolta e, in definitiva, racconta unicamente dal punto di vista che da queste gli viene offerto. Tale rapporto di vicinanza è simile a quello messo in atto nel giornalismo *gonzo*, sviluppato tra gli altri dal famoso Hunter S. Thompson, in cui il giornalista si immerge in una realtà che poi presenta da un punto di vista assolutamente personale. Al contrario, sul lato della distanza, nelle ricostruzioni giornalistiche che celebrano ricorrenze storiche – come quelle recenti della prima guerra mondiale o della rivoluzione d’ottobre – il trattamento delle fonti non è distinto da quello di uno storico⁴.

2. I Quaderni di Igort.

Una volta chiarita la trasversalità del problema della distanza, è opportuno segnalare che il lavoro di Igort si colloca all’incrocio tra vari generi. Come osserva Sergio Brancato, infatti, il lavoro di Igort

non va identificato tout court nelle narrazioni di genere praticate con significativo successo nel graphic novel autobiografico; esso è invece una complessa e trasversale ricerca sulla forma espressiva del fumetto, un racconto che mette in gioco l’interazione estetico-narrativa tra biografia e storia sociale” (2017, p. 135).

Il carattere di frontiera dell’opera si rivela fin dalla copertina di *Quaderni ucraini*, in cui si allude, contemporaneamente, ai quaderni di viaggio, alle memorie e al reportage. Lo stesso autore riconosce questo proposito in *Pagine nomadi*, opera in cui descrive retrospettivamente il processo creativo dei due libri, affermando che si trattava di un progetto “a cavallo tra reportage, libro di viaggio e racconto puro”⁵ (2012, p. 41).

⁴ Sulla relazione tra discorso storico e discorso giornalistico è utile Lozano 2013.

⁵ *Pagine nomadi*, inoltre, rafforza il significato del termine “quaderni”, perché Igort riproduce parti del proprio diario di viaggio, in cui ritroviamo (ovviamente) la stessa calligrafia e, nei disegni, alcuni degli stili utilizzati nei due libri precedenti.

Inoltre, nonostante utilizzi il termine “reportage”, Igort rifiuta l’etichetta di giornalista, dice di preferire quella di documentarista e tratta tematiche che potrebbero definirsi di storia del presente. Tanto è vero che il suo obiettivo esplicito risponde a questa precisa domanda: “com’era la vita durante e dopo il comunismo?”; una questione su qualcosa che è passato, ma che ha ancora una certa presenza, manifestata graficamente dall’uso del colore rosso, culturalmente associato al comunismo, nelle pagine dell’introduzione.

In particolare, Igort vuole allontanarsi dalla figura dell’inviato speciale, che nelle sue parole sarebbe qualcuno che si trasferisce in un posto per qualche mese e poi torna alla propria realtà. Nel mondo del fumetto, un esempio in questo senso è quello di Joe Sacco, che secondo Igort si avvicina alla realtà che vuole descrivere, ma senza cambiare il proprio sguardo. In altre parole, cerca di mantenere una giusta distanza rispetto alle proprie fonti: né troppo vicino, né troppo lontano. Sacco, da buon inviato speciale, si posizionerebbe dunque sul termine neutro del quadrato della distanza, quello che emerge dalla combinazione di non lontananza e non vicinanza.

Non è invece questa la scelta di Igort, la cui opzione “documentarista” implica un cambio nella percezione dei luoghi con il passare del tempo. Fin dalla introduzione osserviamo il suo processo di immersione nella cultura ucraina e il superamento della distanza che lo separa dal suo oggetto di conoscenza. Questo si può apprezzare già nelle primissime pagine, in cui vediamo una cartina dell’Ucraina emergere da una nebulosa informe e, immediatamente dopo, osserviamo Igort che si installa nella città di Dnipropetrovsk e che comincia a studiare russo. In *Pagine nomadi* scrive:

Per me era importante vivere come una qualunque delle persone che incontravo per la strada, se possibile. Ci sono restato due anni. Mi muovevo in mezzo a loro con i mezzi pubblici, abitavo in un palazzo, in un appartamento, subivo i razionamenti del gas durante l’inverno e attraversavo le strade illuminate a turno (2012, p. 42).

Prima, invece, spiegava: “Ho cercato di raccontare la storia dal di dentro, con tutte le sue contraddizioni” (ivi, 38), una affermazione interessante perché segnala una differenza rispetto alla descrizione etnologica, che aspira a risolvere ogni contraddizione culturale. Ad ogni modo, nel nostro quadrato della distanza si

tratterebbe di un movimento che va dalla lontananza alla non lontananza⁶, passaggio previo a una posizione di vicinanza che, come vedremo verrà superata da uno sguardo “complesso”, diviso tra vicino e lontano.

Nel primo volume, dedicato a Ucraina, Igort presenta una serie di testimonianze e di rapporti della polizia segreta, che girano principalmente intorno all’Holodomor. Per raccogliere queste memorie, racconta, ha dovuto avvicinarsi alla cultura dei testimoni, “grattare un poco” affinché emergesse “la voglia di essere ascoltati”.

Quaderni ucraini, a prima vista, sembra obbedire alla tendenza memorialista contemporanea, in cui la storia cede il posto alle testimonianze dirette, le quali operano, apparentemente, senza mediazione. Come afferma François Hartog, “oggi il testimone [...] è e deve essere [...] una voce e una faccia, una presenza; ed è una vittima” (2005, p. 243, trad. nostra).

Effettivamente, alla fine della introduzione, Igort scrive:

Ho teso l’orecchio ad ascoltare le storie e ho deciso di disegnarle. Semplicemente, non ce la facevo a tenermele dentro, neppure io. Sono storie vere, di persone incontrate casualmente, per strada, cui è toccato in sorte di nascere e vivere stretti nell’abbraccio della cortina di ferro.

Non si può negare l’affinità di queste parole con l’idea “memorialista” della storia per cui l’unica cosa che conta è “permettere a ogni testimone di raccontare la propria storia, finalmente o ancora una volta” (Hartog 2005, p. 244).

Tuttavia, Igort non cede semplicemente la parola ai testimoni affinché le testimonianze, cioè la memoria, sostituiscano direttamente la storia. Piuttosto, sembra quasi ascoltare il suggerimento di Anne Wiewiorka, che in un libro intitolato *L’era del testimone* (1989) raccomanda di far sì che le testimonianze, quelle voci umane che hanno attraversato la storia, non siano un mezzo per accedere alla verità dei fatti, ma a un’altra verità più sottile e indispensabile, quella di un’epoca e della sua esperienza⁷. Le testimonianze raccolte da Igort,

⁶ È opportuno aggiungere, inoltre, che già prima di iniziare il progetto di quest’opera Igort aveva una profonda connessione con la cultura russa e sovietica: in casa, fin dall’infanzia, ha ascoltato i “nomi esotici” delle località che si trova a visitare, mentre le avanguardie russe sono state un referente importante nella sua opera giovanile. Il suo viaggio in Ucraina e Russia non è dunque solo una scoperta, ma provoca proprio un cambio di sguardo.

⁷ Da prospettiva diversa, ma non contraddittoria a quella qui presentata, Brancato osserva come Igort recuperi

senza smettere di essere uniche, possiedono un valore di esemplarità ed entrano in dialogo con i documenti della polizia segreta. Questi ultimi, giocando il ruolo di prova o indizio dei fatti, certificano l'esattezza delle testimonianze e ne rafforzano l'effetto di verità.

Da un punto di vista grafico-formale, i rapporti della polizia sono trascritti e accompagnati da immagini con basso livello di iconicità, che rappresentano attori e spazi poco o affatto definiti e, presentandosi come illustrazioni più che come vignette, intrattengono una relazione con il testo, ma non tra una e l'altra, fatto che le mantiene, in un certo modo, fuori dal flusso del tempo. Al contrario, le immagini delle testimonianze esibiscono un livello di iconicità maggiore, spazi e attori più definiti e, infine, le memorie vengono raccontate mediante l'uso di vignette, che, nella loro successione, danno forma concreta al passaggio del tempo. In questo modo, le testimonianze presentificano i documenti della polizia, facendo riverberare nel presente i fatti che vi sono descritti. Riprendendo ancora una volta le parole di Wieviorka, le testimonianze, eco degli eventi, ne intensificano la potenza e traggono al presente le conseguenze di quei fatti descritti nei rapporti di polizia desecretati.

I documenti ufficiali sono così avvicinati all'esperienza diretta, e questo grazie all'autorità che Igort acquisisce attraverso il suo aver visto, aver ascoltato e aver letto. Questa acquisizione di competenza ci viene ricordata ad ogni inizio di capitolo, ciascuno dei quali comincia con una pagina di quaderno di appunti, operazione di *embrayage*⁸ che indica non solo l'urgenza di raccontare degli eventi, ma il fatto stesso di aver preso appunti, di aver documentato, di essere stato lì, lì vicino.

In questo senso, possiamo osservare come nel testo si stabilisca un sistema semisimbolico per cui certe categorie del piano dell'espressione rinviano, sul

“la memoria collettiva dei sopravvissuti restituendo voce e volto (voci e volti) alle indistinte moltitudini che costituirono la vivente materia edile del mito dell'eroe/massa, una sorta di metafisica sociale che ha innervato di sé molte tra le ideologie collettiviste nate nel grande laboratorio della società industriale” (2017, p. 137).

⁸ L'*embrayage* rappresenta un'operazione fondamentale del discorso che implica una esplicitazione del piano dell'enunciazione e che si oppone all'operazione, speculare, di *débrayage*. Greimas e Courtés la definiscono come “l'effetto di ritorno all'enunciazione, prodotto dalla sospensione dell'opposizione tra certi termini delle categorie della persona e/o dello spazio e/o del tempo, e dalla denegazione dell'istanza dell'enunciato” (1979: 98-99).

piano del contenuto, all'opposizione categoriale vicinanza/lontananza⁹. In particolare, la "lontananza" dei rapporti di polizia viene rappresentata da illustrazioni (1) in bianco e nero (2) e a bassa iconicità (3). Al contrario, il genere più "vicino" delle memorie dei testimoni viene reso mediante vignette (1) a colori (2) e con un livello di iconicità più alto (3). Una volta installata, questa relazione semisimbolica permette di seguire i cambiamenti dello sguardo di Igort nei confronti della cultura russa.

La distanza iniziale del suo sguardo viene rappresentata nell'introduzione, in cui osserviamo Igort sperimentare la *ostranenie*, o straniamento (Sklovskij 1929), un effetto di distanziamento e di cambio di sguardo provocato dall'inintelligibilità di alcune esperienze personali che vengono raccontate.

Tale messa a distanza è provocata dalla patina di opacità che caratterizza la cultura russa, dove le versioni ufficiali dei fatti sono improbabili e quelle clandestine proibite e verosimili. Il processo di superamento di questa distanza culturale, e la contemporanea acquisizione di uno sguardo russo, permettono dunque che Igort acceda a una verità distinta. Nell'introduzione, ad esempio, si racconta della morte di un procuratore di nome Shuba: ufficialmente si parla di suicidio, ma sembra evidente che si tratti di un assassinio. Un discorso che vale, identico, per l'Holodomor, che non viene riconosciuto come genocidio nonostante i documenti storici suggeriscano che lo sia stato.

Questa situazione di straniamento sparisce solo nel capitolo finale di *Quaderni ucraini*, intitolato "Radiazia", che presenta un episodio del viaggio di Igort in cui le catene di causa ed effetto risultano ormai chiare. Lo stile grafico, con vignette a colori altamente iconiche, è identico a quello utilizzato nelle testimonianze, segno che quello di Igort è ormai uno sguardo "russo".

⁹ Un sistema semisimbolico mette in relazione una categoria del piano dell'espressione con una categoria del piano del contenuto. L'esempio più comune è quello del codice gestuale che esprime il «sì» e il «no»: per rispondere affermativamente si muove la testa verticalmente, mentre per rispondere negativamente la si muove orizzontalmente; in questo modo si stabilisce una corrispondenza tra la categoria del piano dell'espressione /verticale/ vs /orizzontale/ e quella del piano del contenuto "affermazione" vs "negazione". In altre parole, contrariamente ai sistemi puramente simbolici (come i linguaggi formali), quelli semisimbolici sono sistemi significanti e si trovano caratterizzati non dalla conformità tra unità del piano del contenuto e unità del piano dell'espressione, ma dalla correlazione tra categorie appartenenti a entrambi i piani (Greimas e Courtés 1979; Greimas 1984).

3. *Uno sguardo complesso: da vicino e da lontano.*

Questo processo di avvicinamento prosegue in *Quaderni russi* che, ad eccezione dell'epilogo, mantiene una maggior omogeneità di stile e, dunque, di sguardo. Rispetto a ciò, è rivelatore il sottotitolo, *Sulle tracce di Anna Politkovskaja*, che si riferisce a due diversi elementi presenti nella narrazione. Il primo ha a che vedere con la ricostruzione dell'assassinio di Anna, reporter russa che aveva indagato i crimini della guerra in Cecenia; il secondo, più interessante per la nostra lettura, allude alla convergenza tra la parola di Anna e quella di Igort, che si ispira al metodo della giornalista, basato in una vicinanza ai testimoni e agli avvenimenti.

Precedentemente Igort ha visto, ascoltato e dato voce alle vittime dell'Holodomor. Per questo può adesso prendere il testimone di Anna, che appare come un'altra vittima nel catalogo dei *Quaderni*; per questo può farsi portavoce delle sue ricerche e, al tempo stesso, di tutte le vittime che Anna aveva rappresentato.

Da un lato, l'autorità acquisita come *compiler* di storie permette a Igort di concedere alla Politkovskaja un'autorità che non tutti le avevano riconosciuto in vita. D'altra parte, l'identificazione con la giornalista è tale che, in una serie di tavole particolarmente interessanti, il suo discorso si presenta come un prolungamento di alcuni articoli della *Novaja Gazeta*, testata in cui scriveva Anna. Nella breve sequenza, leggiamo parte del testo di una notizia e poi la parola passa ad Igort, che ne conferma il contenuto; alla fine, con funzione di firma, appare un suo autoritratto mentre passeggia sotto la neve e, nell'ultima vignetta, torniamo a leggere alcune righe dell'articolo di giornale. Tra queste due voci non si apprezza soluzione di continuità: il tono è identico e, da un punto di vista figurativo, la neve che copre le due ultime vignette crea un effetto di identità grafica.

Igort è dunque passato da una lontananza iniziale a una posizione di non lontananza, per arrivare adesso a una vicinanza rappresentata dall'adozione di una voce russa. Non si tratta però di una posizione definitiva, perché manca il movimento finale, descritto nelle ultime tavole dei *Quaderni*.

L'epilogo, che si intitola "Limbo", è il luogo in cui Igort riflette

retrospettivamente sulla sua opera, mettendo in scena, con il tema del viaggio, il proprio processo di conoscenza della realtà studiata.

Rispetto all'unità grafica dei capitoli precedenti, "Limbo" è uno spazio di frontiera, in cui dialogano i vari stili dell'opera, fatta eccezione per quello dell'introduzione. Si tratta di una struttura complessa in cui si esprime la posizione dell'autore, a sua volta complessa, in cui coesistono uno sguardo da lontano e uno da vicino.

Le prime tavole sono dedicate a una descrizione della Siberia, rappresentata con uno stile analogo a quello usato per i rapporti di polizia. L'uso del bianco e nero, il basso livello di iconicità e la rarefazione temporale dovuta all'assenza di vignette¹⁰ indicano la lontananza della visione di Igort. Successivamente, però, si osserva un cambiamento radicale dello stile grafico, che indica il proposito di avvicinamento all'"anima russa", presentata attraverso le teorie del mistico ucraino Paisio Velichkovski. In queste tavole, lo sguardo di Igort raggiunge una vicinanza strettissima, che esige al lettore una notevole competenza enciclopedica e che dovrebbe riuscire a spiegare la recente storia russa¹¹.

I *Quaderni* si concludono con la figura del pellegrino, che appare doppiamente rappresentata: una volta nella parabola del cittadino ebreo Rabinovich, che nel suo andirivieni tra Russia e Israele finisce per capire che, piuttosto che in un luogo fisso, lui sta bene in cammino; una seconda in un'opera ottocentesca, intitolata proprio *Il pellegrino russo*, che rappresenta da un lato un itinerario spirituale verso la conoscenza del credo ortodosso e, dall'altro, il suo incessante girovagare.

In questo finale, Igort realizza un doppio movimento, che corrisponde al suo sguardo complesso: ci avvicina al cuore dell'anima russa facendo uso di un tempo presente con cui lancia uno sguardo globale, davvero da lontano, a tutta la storia russa. L'avvicinamento massimo conduce così, paradossalmente, alla scoperta di alcune costanti storiche, indifferenti al succedersi degli eventi. Riprendendo la distinzione di Roman Jakobson (1957) tra presente storico e presente non

¹⁰ Per essere più precisi, come già detto in riferimento allo stile della rappresentazione dei rapporti di polizia, si tratta di tavole occupate da immagini spesso prive di una chiara relazione una con l'altra e, dunque, più vicine all'illustrazione che alle tipiche vignette.

¹¹ Si potrebbe anche affermare che le difficoltà di lettura e interpretazione dei *Quaderni* nei loro distinti livelli di complessità siano la controparte dell'arduo processo di ricerca e osservazione compiuto da Igort nella sua esplorazione della cultura russa.

marcato, o neutro, non sembra ozioso notare che è quest'ultima l'opzione adottata da Igort, come si può osservare chiaramente nella parabola di Rabinovich, collocata quasi alla fine dell'opera e narrata proprio in un presente neutro, atemporale, lontano dai fatti del mondo.

Questo gioco di allontanamento e avvicinamento dell'epilogo è concluso e perfezionato, nelle ultimissime pagine, da una significativa trasfigurazione dell'autore che sintetizza il senso dell'opera. Il cammino di Igort è riassunto dai nomi delle stazioni del suo viaggio sulla Transiberiana, un percorso che lo vede trasformarsi in pellegrino russo. Il doppio movimento descritto poc'anzi è qui illustrato in senso inverso: lo stile della lontananza (bianco e nero, bassa iconicità e immagini vicine all'illustrazione) accompagna un percorso di avvicinamento, l'immersione di Igort nella Russia profonda, in un itinerario fisico e spirituale che gli permette di proiettare il suo sguardo complesso, da vicino e da lontano insieme.

Igort giunge così a una soluzione diversa da quella dello storico, dell'antropologo o del giornalista, una soluzione personale, in definitiva, ma frutto di un cammino in cui ha toccato tutti i problemi in cui si imbatte colui che voglia descrivere la realtà.

Avvertenza : Una versione precedente di questo articolo è stata pubblicata nella rivista *Anàlisi*, 58, 2018, con il titolo "Las distancias a la realidad. Lo cercano y lo lejano en los *Cuadernos* de Igort". Il presente articolo fa parte del progetto di ricerca I+D+I "El periodista como historiador del presente: análisis del documento en las nuevas formas de la información» (Ref.: CSO2014- 55527-P), del ministero spagnolo di "Economía y Competitividad".

Riferimenti bibliografici

- Brancato S., 2017, *L'imperio dei segni. Igort tra Walter Benjamin e Walt Disney*, D'If, Napoli.
- Chapman J., 2009, *Issues in Contemporary Documentary*, Polity Press, Cambridge.

- Chute H., 2016, *Disaster Drawn: Visual Witness, Comics and Documentary Form*, Harvard University Press, Massachusetts.
- Farge A., 1987, *Le goût de l'archive*, Le Seuil, Paris.
- Ferraris M., 2017, "La revolución documedial", in *Revista de Occidente*, 434-435, pp. 9-48.
- García P., 2010, "Histoire du temps présent", in Delacroix C., F. Dosse, P. Garcia, N. Offenstadt, *Historiographies I. Concepts et débats*, Folio, Paris, pp. 282-294.
- González R.; Serra M., 2017, "El cómic y las funciones documentales", in *Revista de Occidente*, 434-435, pp. 169-179.
- Greimas A.J., 1984, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, Documents de Recherche CNRS VI, 60.
- Greimas A.J.; Courtés, J. (1979) 2007, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano.
- Hartog F., 2005, *Évidence de l'histoire*, Folio, Paris.
- Heinich N., 2009, *La fabrique du patrimoine: De la petite cuillère à la grande cathédrale*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris.
- Igort, 2012, *Pagine Nomadi*, Coconino Press, Bologna.
- Jakobson R., (1957) 1966, "Commutatori, categorie verbali e il verbo russo", in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, pp. 149-169.
- Lévi-Strauss C., (1958) 1966, *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano.
- Lévi-Strauss C.; Eribon D. (1988) 1988, *Da vicino e da lontano. Discutendo con Claude Lévi-Strauss*, Rizzoli, Milano.
- Lozano J., (1987) 1991, *Il discorso storico*, Sellerio, Palermo.
- Lozano J., 2013, "El discurso periodístico: entre el discurso histórico y la *fiction*. Hacia una semiótica del acontecimiento", in *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 19 (1), pp. 165-176.
- Mickwitz N., 2016, *Documentary Comics. Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age*, Palgrave MacMillan, London.
- Nichols B., 2010, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Indiana.
- Šklovskij V., (1929) 1968, "L'arte come procedimento", in: Todorov T., ed. 1968, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino, pp. 7-23.
- Wieviorka A., 1998, *L'ère du témoin*, Plon, Paris.