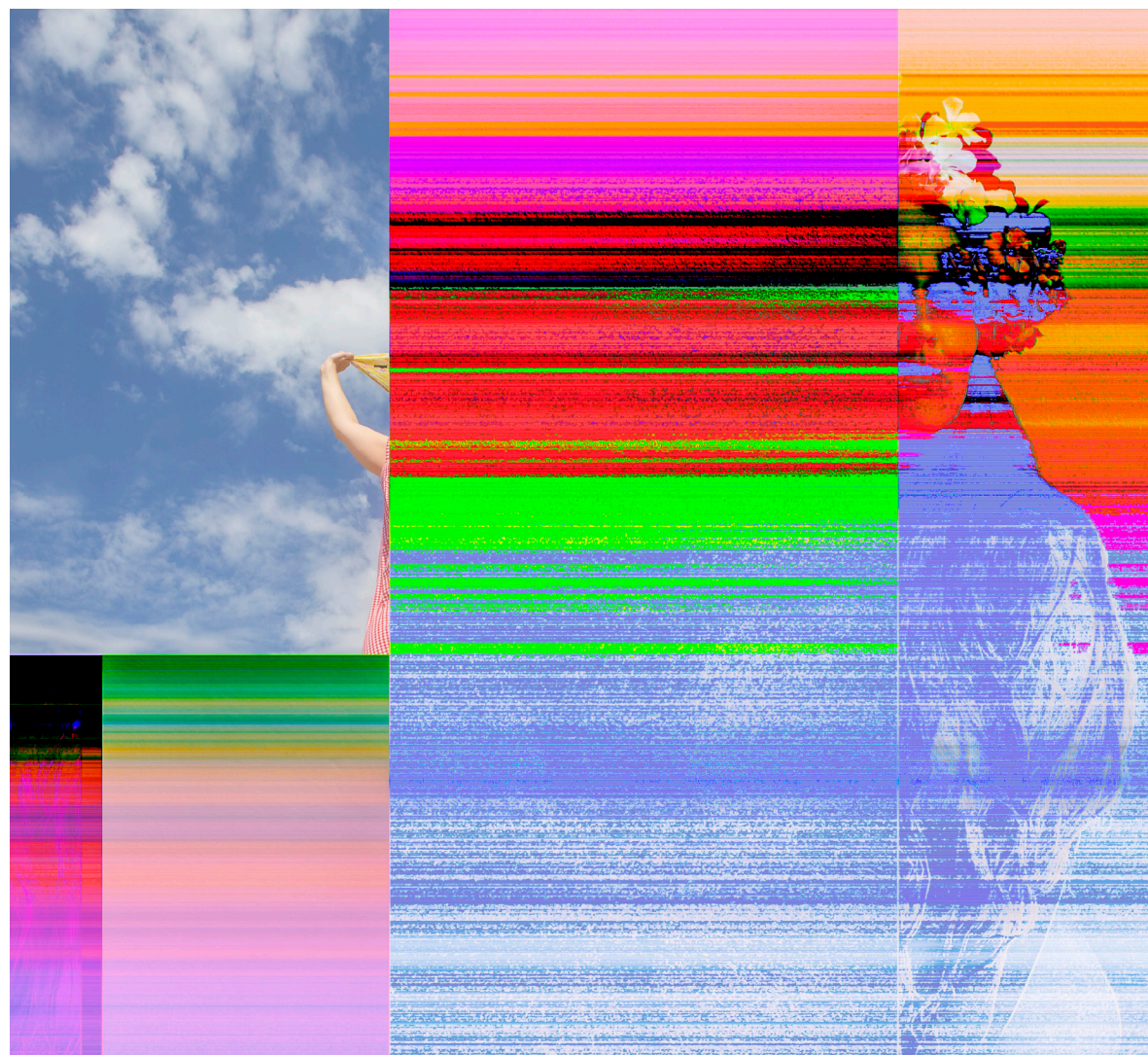


SCHERMI TRA LINGUE, LETTERATURE E CULTURE

A cura di Alice Nagini, Irene Orlandazzi e Eugenio Verra





SCHERMI TRA LINGUE, LETTERATURE E CULTURE

**A cura di Alice Nagini,
Irene Orlandazzi e Eugenio Verra**

di/segni

Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni
Università degli Studi di Milano

Ledizioni

© 2024 degli autori dei contributi e dei curatori per l'intero volume
ISBN 9791256003099

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

© *Tragitti di dati perduti*, Stefano Scagliarini, 2021

n°49

Collana sottoposta a double blind peer review
ISSN: 2282-2097

Grafica:

Raúl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI DICEMBRE 2024

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Boselli 10 – 20136 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Direzione

Alessandra Preda Giuseppe Sergio

Comitato scientifico

Nicoletta Brazzelli	Maurizio Pirro
Simone Cattaneo	Vincenzo Russo
Valentina Crestani	Laura Scarabelli
Andrea Meregalli	Virginia Sica
Laila Paracchini	Sara Sullam

Comitato scientifico internazionale

Tony Crawley (University of Leeds)	Sabine Lardon (Université Jean Moulin Lyon 3)
Marcela Croce (Universidad de Buenos Aires)	Daniela Pietrini (Universität Augsburg)
Dmitrij Dobrovol'skij (Institut russkogo jazyka im. V.V. Vinogradova RAN)	Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)
Sabrina Sedlmayer (Universidade Federal de Minas Gerais- Belo Horizonte)	
Dina Heshmat (The American University in Cairo)	

Comitato di redazione

Elisa Alberani	Paola Mancosu
Elena Di Venosa	Camilla Storskog
Cristina Dozio	Tania Raquel Pleitez Vela
Simona Gallo	Alessandro Vescovi

Indice

<i>Introduzione. Schermi tra lingue, letterature e culture: prospettive di analisi multidisciplinare.....</i>	<i>13</i>
---	-----------

ALICE NAGINI, IRENE ORLANDAZZI, EUGENIO VERRA

SCHERMI LINGUISTICI

<i>Dai dati alla classe: quando la ricerca corpus-based è applicata alla pratica didattica</i>	<i>27</i>
--	-----------

ELISA CORINO

<i>Un approccio critico e applicato ai descrittori dell'interazione online del Volume Complementare</i>	<i>41</i>
---	-----------

MARIANNA MONTANARO

<i>«Sashay, shantay: [argot] on the runway»: il gergo drag angloamericano come marcatore sociale su Rupaul's Drag Race</i>	<i>55</i>
--	-----------

ALESSIO DIOGUARDI

<i>Strategie linguistiche per coinvolgere l'elettorato in discorsi populistici di destra non istituzionali in Italia e in Germania</i>	<i>69</i>
--	-----------

MARCELLA PALLADINO

<i>La Val Canale: per un'idea dello schermo nel contatto linguistico.....</i>	<i>83</i>
---	-----------

SILVIA TOLUSSO

<i>Languages as Screens in Bilingualism</i>	<i>99</i>
---	-----------

YASMINA MOUSSAID

<i>Traduzione intralinguistica per l'accessibilità cognitiva: l'esempio della Guía de uso de Metro de Madrid en lectura fácil.....</i>	<i>III</i>
--	------------

ALESSANDRA DONATI

<i>The Mediated (Re)construction of the Textual Screen: Adiectio as a Translation Strategy in Two Translations of Samuel Beckett's Molloy</i>	<i>135</i>
---	------------

SANDRA MORA LÓPEZ

SCHERMI LETTERARI

<i>Leggere quasi la stessa cosa. Il coinvolgimento del lettore alla prova degli schermi</i>	<i>151</i>
---	------------

MARCO TOGNINI

<i>Quando lo schermo si fa pagina: alcuni esempi di interazione tra pagina e schermo dalla pratica videopoetica russa contemporanea.....</i>	<i>165</i>
--	------------

GIULIA GALLO

<i>Elena Švarc e l'incendio: rielaborazione poetica di un evento tragico</i>	<i>177</i>
--	------------

RICCARDO MINI

<i>Maschere letterarie e strategie ludico-parodiche, stranianti e autodenigratorie nell'opera autofinzionale di Aleksej Michajlovič Remizov.....</i>	<i>193</i>
--	------------

MARIA TERESA BADOLATI

<i>Fiction, auto-fiction, non fiction: oltre gli sche(r)mi autobiografici. Un possibile parallelo tra Ingmar Bergman e Karl Ove Knausgård</i>	<i>205</i>
---	------------

GIOVANNI ZA

<i>La Belle Époque Française through the Screen of Uchronia</i>	<i>221</i>
---	------------

LUCILE MAILLARD

<i>Gli schermi di Goethe. Retorica della dislocazione</i>	<i>231</i>
---	------------

JAVIER SÁNCHEZ-ARJONA VOSER

Strategie di attivazione dello spettatore: il linguaggio teatrale di Leopold Jessner .. 243

SILVIA VINCENZA D'ORAZIO

SCHERMI MEDIALI E CULTURALI

*L'idea di leggere al cinema. Archeologia del sottotitolaggio audiovisivo*257

GABRIELE STERA

*Searching by Aneesh Chaganty: Computer Screens and the Equivocacy
of the Digital Image in Desktop Films*271

DAVID GAILLARD

*Through the Lens of Presence: Construction and Deconstruction
of the Fourth Wall in the Work of Albert Serra* 283

ALEXANDRA SEMENOVA

*Beyond the Virtual Screen: Existentialism and the Loss of Self-Consciousness
in Ghost in the Shell.....*295

BOGDAN GROZA

*Online marumaru. I media digitali e la salvaguardia di pratiche collettive
tradizionali durante la crisi Covid-19 in Giappone* 307

GIULIO TOSI

*Il corpo in diretta. Sovrapposizione performativa tra live streaming videoludico
e pornografico su Twitch: il caso Chechik.....*323

RICCARDO RETEZ

OLTRE GLI SCHERMI

*Trasparenza e intersoggettività*337

MARIA BORIO

Abstracts 351

*Bio notes*361

INTRODUZIONE
SCHERMI TRA LINGUE, LETTERATURE E CULTURE:
PROSPETTIVE DI ANALISI MULTIDISCIPLINARE¹

Alice Nagini, Irene Orlandazzi, Eugenio Verra

Gli schermi, oggetti sempre più pervasivi nella nostra quotidianità, stanno ispirando nuove riflessioni che coinvolgono anche le discipline linguistiche, letterarie e gli studi culturali (vid. Carbone – Dalmasso 2014). L'archeologo dei media Erkki Huhtamo ha suggerito l'introduzione di un nuovo campo di ricerca chiamato *screenology*, che studia gli schermi come 'superfici di informazioni' e fenomeni culturali complessi (2006). Secondo Huhtamo, la storia degli schermi ridefinisce il confine tra il visibile e il celato, tra il materiale e l'immateriale, tra il reale e il virtuale. Gli schermi diventano così, a uno sguardo attento, ponti intermediali per lo scambio di informazioni tra culture, parole, voci, volti e immagini (*Ibidem*). Pertanto, l'oggetto-schermo ha un'anima complessa, rintracciabile *in primis* nell'evoluzione semantica del termine, che ha dato origine, in diverse lingue, a una vasta polisemia. In italiano, per esempio, il vocabolario Treccani riporta vari significati: dal primo, più letterario, di «riparo» e dunque «protezione», «difesa», sia in senso letterale sia figurato, si passa a quello di «dispositivo» che impedisce la propagazione di qualcosa nello spazio (per es. radiazioni) e infine a quello di «superficie» in grado di raccogliere «l'immagine formata da un apparecchio di proiezione».

Francesco Casetti, semiologo che ha posto gli schermi al centro dei suoi studi recenti, analizza questa polisemia del termine affermando che

¹ La presente introduzione è frutto di una stretta collaborazione fra i tre curatori. Si specifica che la parte relativa agli schermi linguistici è stata redatta da Eugenio Verra, quella relativa agli schermi letterari da Irene Orlandazzi e quella sugli schermi mediali e culturali da Alice Nagini.

«all'idea di una superficie che protegge e copre, si aggiunge quella di una superficie che fa intravedere ciò che sta dietro, successivamente che accoglie rappresentazioni di nuovi mondi, e che infine può contenere figure che riflettono la nostra personalità» (Casetti 2014). Per Casetti gli schermi costituiscono oggi tuttavia ancor di più degli strumenti, delle 'piattaforme', che aiutano a intercettare un continuo scambio di informazioni, un flusso permanente, ma dalla forma sempre diversa, attraverso il quale scorrono grandi quantità di dati che vengono trasmessi da una fonte all'altra, talvolta anche trasformandosi. Casetti si chiede allora se questa dinamica, incarnata dai media e tanto complessa, stratificata e multidirezionale, possa essere ancora ricondotta entro la sfera di ciò che siamo soliti definire 'comunicazione'. Prendendo le mosse da tale riflessione, i saggi che seguono intendono esplorare anche dal punto di vista linguistico, traduttologico, didattico, letterario e culturale i meccanismi generati da questi oggetti complessi – da intendersi in senso concreto e metaforico – in vari contesti di interazione. Essi, infatti, creano e comportano la presenza di uno spazio tra le parti coinvolte all'interno del quale si sviluppano da un lato meccanismi di protezione, impedimento, interposizione, dall'altro nuove relazioni e ulteriori, talvolta inedite, connessioni.

L'obiettivo del volume è sviluppare un dibattito plurale e interdisciplinare che, a partire dalla nozione polisemica di 'schermo', sia in grado di far dialogare questioni di estrema attualità con sguardi e voci del passato, attraverso molteplici metodologie di ricerca e diverse tradizioni linguistiche, letterarie e culturali. A tal fine, il volume si articola in tre sezioni che hanno come oggetto l'analisi delle interazioni mediate da schermi e il ruolo di questi ultimi, intesi in senso reale e figurato. Partendo da quest'ultima accezione, la prima sezione, di ambito linguistico, affronta la lingua come schermo in contesti quali la didattica, la traduzione, il contatto linguistico e il dibattito pubblico. La seconda declina invece il tema dal punto di vista della letteratura e del teatro, mettendo in luce le diverse strategie 'schermanti' che caratterizzano l'atto del narrare, tanto sul piano della produzione, quanto su quello della ricezione. La terza, infine, si concentra sulle modalità narrative e comunicative che nascono e si sviluppano sugli schermi – qui veri e propri *display* – dei *media*, come lo schermo cinematografico e lo spazio di contatto costituito dalle piattaforme social.

SCHERMI LINGUISTICI

Il volume si apre con una prima sezione che affronta il tema dello schermo dal punto di vista della linguistica. Tale operazione si rivela alquanto complessa, data la molteplicità di prospettive riconducibili a questa disciplina,

e la varietà dei contributi raccolti all'interno della sezione rende conto di questa complessità.

Emergono qui in particolare due linee interpretative. L'esperienza più diretta e concreta che abbiamo oggi di uno schermo è, in primo luogo, quella di un vero e proprio strumento tecnologico, un supporto multimediale (e multifunzionale) su cui e attraverso cui è possibile visualizzare una serie di dati, i quali possono essere utilizzati a loro volta in vario modo. Un'applicazione molto attuale, resa ancora più necessaria dall'esperienza pandemica, è costituita dall'impiego degli schermi per migliorare l'esperienza didattica a scuola e in università, rendendola più attiva e partecipata sia per i docenti sia per i discenti. Gli schermi come strumenti tecnologici possono però anche offrire la possibilità di affermare e diffondere modelli culturali e linguistici, garantendo l'accesso ai contenuti da parte di un pubblico sempre più ampio.

Oltre all'interpretazione di schermo come strumento concreto, è possibile anche intenderlo in senso metaforico come 'filtro' o 'velo' che si interpone tra persone (o gruppi di persone) che si trovano a interagire tra di loro. In questo senso, la lingua stessa può diventare uno schermo che avvicina, allontana e che comunque 'mette in relazione'. Un chiaro esempio è rappresentato dal linguaggio politico, dove strategie linguistiche di politici o partiti diventano strumenti per esprimere la propria posizione rispetto a un elettorato specifico. Un altro esempio è quello delle zone in cui più lingue coesistono e negoziano costantemente il loro status, situazione che si ritrova per esempio nelle aree a ridosso dei confini nazionali. Quest'ultima dimensione può essere analizzata anche a livello individuale, come quello dei singoli parlanti che si trovano a utilizzare più lingue nella loro vita quotidiana e familiare: si pensi a famiglie migranti, i cui figli possono per esempio essere pienamente bilingui. Infine, la lingua può rappresentare uno schermo-filtro anche nei casi di traduzione, sia intra- che interlinguistica: un esempio del primo tipo può essere quello della resa di una lingua standard in altri tipi di linguaggi, creati per aiutare persone con disabilità cognitive; un esempio del secondo tipo è invece quello della trasposizione di un testo letterario in altre lingue rispetto alla lingua di origine. Un caso estremo dell'interpretazione di uno schermo come 'velo' è quello in cui esso rappresenta una vera e propria 'barriera' che separa due campi (spesso solo apparentemente) distanti, come quello della ricerca scientifica e quello dell'applicazione pratica delle conoscenze acquisite attraverso tale ricerca.

I contributi di questa sezione dimostrano, insomma, che lo schermo linguistico, pur essendo sempre in qualche modo un 'filtro', può essere ricondotto a diverse entità, più o meno astratte, e che queste possono provocare delle dinamiche diverse, spesso non fisse, ma piuttosto in costante cambiamento.

La sezione si apre con il contributo di **Elisa Corino**, la quale interpreta metaforicamente lo schermo come una ‘barriera’ fra la ricerca accademica e l’applicazione pratica di tecniche didattiche. Inserendosi nel filone di studi sul *data-driven learning*, l’autrice propone come una delle soluzioni per scardinare questa separazione l’utilizzo dei corpora, utili non solo per i docenti, ma anche per gli apprendenti di una lingua straniera. L’autrice fornisce inoltre esempi di applicazioni pratiche dell’uso dei corpora per l’acquisizione di linguaggi specialistici rivolti a parlanti di italiano L1 in scuole secondarie. L’importanza di strumenti digitali a fini didattici viene sottolineata anche da **Marianna Montanaro**: per l’autrice gli schermi come strumento tecnologico concreto rappresentano delle ‘porte’ per accedere agli ambienti virtuali, fondamentali per l’apprendimento anche di una lingua straniera. Montanaro ritiene che l’integrazione delle tecnologie in ambito didattico, sottolineata anche all’interno di documenti ufficiali europei quali il *Volume Complementare*, sia fondamentale, ancor di più a seguito dell’esperienza pandemica, ma che necessiti di ulteriori riflessioni. Vengono così presentate alcune applicazioni pratiche, come l’utilizzo di blog, (video-)chat e *e-tandem* per l’interazione online. Anche **Alessio Dioguardi** intende lo schermo come strumento tecnologico concreto, questa volta come la piattaforma mediale che ha permesso al cosiddetto ‘gergo drag angloamericano’ di nascere, svilupparsi e diffondersi, in particolare attraverso il programma televisivo *RuPaul’s Drag Race*. L’autore propone un’analisi linguistica di questo gergo, concentrandosi in particolare su campi semantici e lessico. Lo schermo (televisivo) viene presentato in questo contributo anche come catalizzatore dell’identità (linguistica) di un’intera comunità. Il saggio di **Marcella Palladino** ritorna sull’aspetto metaforico e presenta la lingua come uno schermo: l’autrice considera le strategie linguistiche utilizzate dai politici come strumento in grado di creare un rapporto più o meno distanziato con l’elettorato e anche un’immagine di sé ben precisa. Inserendosi nell’ambito della politolinguistica di stampo germanista, il contributo si focalizza sulle strategie persuasive, come la drammatizzazione e semplificazione della realtà, le contrapposizioni concettuali o l’uso dell’ironia. Basandosi su un corpus di discorsi orali populistici di destra non istituzionali italiani e tedeschi, Palladino procede a un’analisi di tipo contrastivo, mettendo in evidenza analogie e differenze fra i due Paesi. **Silvia Tolusso**, dal canto suo, assimila la lingua a uno schermo, applicando però questo concetto all’interno del contatto linguistico. L’autrice prende in esame la Val Canale, nella regione italiana del Friuli-Venezia Giulia, ovvero una zona plurilingue di confine in cui convivono l’italiano, il friulano, lo sloveno e il tedesco, e approfondisce, tra l’altro, l’uso dei toponimi. In questo caso, la lingua-schermo diventa uno strumento per interpretare la realtà che ‘allontana’, separando, le diverse culture, ma anche contemporaneamente un punto di incontro che permette loro di avvicinarsi, nell’ottica della convivenza civile. Anche

Yasmina Moussaid considera nel suo contributo parlanti plurilingui, ovvero in particolare immigrati di seconda generazione bilingui (arabo-italiano) in Italia. Prendendo le mosse da una ricerca che aveva come obiettivo quello di studiare l'identità e la consapevolezza linguistica di tali parlanti, l'autrice mette in relazione questa situazione di contatto linguistico con il concetto di schermo. La lingua può infatti, secondo Moussaid, qui agire da schermo almeno in tre sensi: può rivelare ciò che è apparentemente nascosto (in questo contesto, le motivazioni per il ricorso all'uso di una lingua o di un'altra), può riflettere la personalità del parlante (a seconda della lingua che utilizza), oppure ancora può essere uno strumento che mette in relazione persone e culture tra loro. Il saggio di **Alessandra Donati** rimane sull'idea della lingua come schermo, ma si focalizza su un tipo particolare di linguaggio, la cosiddetta 'lettura facile', una modalità di redazione pensata per facilitare lettura e comprensione di testi per persone con disabilità cognitive. L'autrice considera la resa di un testo in lettura facile come un atto di traduzione intralinguistica e presenta qui il caso della *Guía de uso de Metro de Madrid en lectura fácil* del 2019, analizzandone le strategie non solo linguistiche, ma anche extralinguistiche e macrostrutturali.

Anche l'ultimo contributo della sezione tematizza la pratica traduttiva, questa volta, tuttavia, di tipo interlinguistico: collocandosi a cavallo tra l'ambito linguistico e quello letterario, il saggio risulta un ponte ideale alla successiva sezione del volume. **Sandra Mora López** ritorna qui sull'idea di uno schermo-barriera: per l'autrice, infatti, lingue-culture diverse sono separate da schermi (metaforici) e possono entrare in relazione proprio attraverso l'attività traduttiva. Prendendo in considerazione *Molloy* di Samuel Beckett, romanzo che è parte di una trilogia originariamente pubblicata in francese, l'autrice si concentra sull'analisi della strategia traduttiva dell'*adiectio* nelle traduzioni inglese e spagnola dell'opera; a tal fine Mora López si serve anche di *tool* digitali, quali CATMA e Sketch Engine.

SCHERMI LETTERARI

La seconda sezione del volume indaga gli 'schermi letterari', ovvero l'insieme di elementi, strategie retoriche ed espedienti narrativi che rendono la letteratura, intesa nella sua complessità, un grande *schermo*. Prima ancora di approdare all'interpretazione più attuale e innovativa di questa prospettiva, all'interno della quale convergono i più recenti studi sul *distant reading*, sulle *digital humanities* e sulle forme letterarie che nascono e si sviluppano unicamente attraverso la rete (vid. Ballerio – Tognini 2022), è possibile scorgere in ogni opera letteraria diversi 'schermi' che si interpongono – impliciti o espliciti, materiali o metaforici – tra l'autore, il testo e il lettore.

Come nel caso degli schermi linguistici presentati sopra, la prima interpretazione possibile dello schermo letterario può essere quella più immediata e concreta, vale a dire quella dello schermo come *display*, sul quale si concretizzano le esperienze di scrittura e di lettura, diventando così una superficie dove indagare il processo creativo messo in atto dall'autore e, al contempo, quello ricettivo messo in atto dal lettore. Oggi, infatti, si 'fa letteratura' prevalentemente sugli schermi, e questo cambiamento di paradigma necessita di essere indagato e compreso.

Se interpretato in senso metaforico, invece, lo schermo letterario può rappresentare genericamente una superficie che si interpone prima tra autore e opera, poi tra opera e lettore, con la funzione di rielaborare, filtrare, nascondere e riproiettare la realtà. All'interno di questa interpretazione metaforica si sviluppano diverse strategie retoriche, appunto *schermanti*, con le quali è possibile assottigliare e rendere ambivalente e produttivo il confine tra verità e finzione. Queste strategie sono particolarmente evidenti nei generi della *non-fiction* e della scrittura autobiografica, dove la narrazione sembra andare oltre gli schermi finzionali, rendendoli parte del processo stesso di scrittura e integrandoli così in un movimento di scambio dinamico tra immaginazione e realtà. In questo senso, per riprendere la visione di Huhtamo menzionata in precedenza, interpretare il testo letterario come 'schermo' permette di coglierlo e indagarlo come superficie sulla quale avvengono continue connessioni e disconnessioni, svelamenti e rispecchiamenti tra il visibile e l'invisibile, il materiale e l'immateriale, tra finzione e verità.

Le strategie messe in atto nei testi letterari servono inoltre per 'schermare' la realtà extra-testuale e trasporre discorsi ed eventi coevi in spazi e tempi *altri*, creando di nuovo connessioni, disconnessioni, giochi di scambi e parallelismi. In questa prospettiva, lo schermo letterario appare in sintesi come una superficie di contatto tra mondo e opera, di cui soprattutto il linguaggio teatrale, in un delicato equilibrio tra tecniche di immedesimazione e di straniamento, si fa esplicito portavoce.

In definitiva, pur limitandoci, nel contesto dato, alle interpretazioni presentate dai contributi di questa seconda sezione del volume, si comprende come anche il testo letterario sia sempre un *filtro*, reale o metaforico, che si interpone tra autore e lettore per mediare, rielaborare, connettere o disconnettere, nascondere e riordinare elementi reali e finzionali e dare vita all'opera che leggiamo. Sono proprio questi continui movimenti che attraversano lo *schermo letterario* a mantenere attivo e dinamico il circolo ermeneutico, ovvero il cuore pulsante di ciò che intendiamo universalmente come 'letteratura'.

Nel primo contributo della sezione, **Marco Tognini** dimostra come, nella loro infinita varietà di forme, dimensioni e potenzialità, gli schermi stiano cambiando la nostra esperienza del mondo, compreso il modo in

cui leggiamo. L'esperienza della lettura, composito e complesso fenomeno sociale, cambia infatti radicalmente a seconda del supporto sul quale avviene. L'autore si concentra allora sulle differenze tra la lettura su carta e la sempre più frequente lettura su schermo, da ricercare innanzitutto nel coinvolgimento del lettore e nella conseguente modalità di lettura che ne risulta: dalla lettura profonda e immersiva che avviene sulla pagina tradizionale, oggi la lettura sui nuovi dispositivi digitali si traduce perlopiù in una esperienza di *iperlettura* di tipo superficiale e dispersivo. Diversi dispositivi portano in questo senso a leggere *quasi* la stessa cosa, essendo il significato più profondo di un'opera insito non solo nel suo contenuto ma anche, e soprattutto, nella forma e nel *medium* attraverso cui viene espresso.

Continuando a ragionare sul rapporto tra pagina e schermo, qui ancora inteso materialmente come *display*, il contributo di **Giulia Gallo** si concentra sul caso della videopoetica russa, nella quale lo spazio poetico viene ampliato, sia nella prospettiva dell'autore sia in quella del lettore, proprio grazie alla dimensione digitale. Quest'ultima permette infatti di arricchire l'esperienza poetica mediante due nuove componenti, il tempo e la profondità, consentendo ad autore e lettore di interagire attivamente con il testo scritto sullo schermo, grazie a elementi di rappresentazione grafica e di *performance* tra parole, suoni e immagini. Lo schermo diviene in questo senso una vera e propria 'pagina digitale' sulla quale si intrecciano diversi codici di senso e diverse dimensioni sensoriali, che ogni lettore è chiamato a selezionare e interpretare, facendo così del genere della videopoetica un mezzo di metanarrazione.

Successivamente, rimanendo nell'ambito della Slavistica, **Riccardo Mini** propone una analisi della poetica di Elena Švarc, una delle più importanti voci del panorama della letteratura russa contemporanea, mediante l'interpretazione in chiave metaforica del concetto di schermo. Più in particolare, il contributo indaga e compara le diverse forme letterarie con cui la poetessa rielabora artisticamente il trauma dell'incendio che distrusse il suo appartamento a San Pietroburgo, mettendo così in luce come la letteratura possa diventare, nelle sue diverse forme e nei suoi diversi generi, uno schermo finzionale per ripararsi e allo stesso tempo attraverso il quale guardare, ripensare e narrare la propria realtà. Questo aspetto viene ripreso anche nel contributo di **Maria Teresa Badolati** che, restando ancora nell'ambito della letteratura russa, analizza l'opera di Aleksej Remizov, concentrandosi in particolare sui suoi scritti autofinzionali. In questi, attraverso una ri-narrazione creativa e mitizzata della propria esistenza, attuata grazie a strategie letterarie 'schermanti', lo scrittore rielabora la propria immagine, costruendo così una vera e propria leggenda su se stesso. L'esperienza letteraria diviene dunque ancora una volta uno 'schermo' attraverso cui guardare il mondo esterno, ripararsi dalle convenzioni sociali e con il quale l'autore può sfumare, rimodellare e addirittura celare il proprio volto dietro alla parola scritta.

In questa prospettiva, si comprende come il genere dell'*autofiction* sia un terreno particolarmente fertile, dove scorgere e indagare l'ambivalenza produttiva tra realtà e finzione, insita nell'interpretazione metaforica del concetto di schermo che si ritrova come *fil rouge* nei contributi di questa sezione del volume.

Spostandosi nell'ambito della letteratura scandinava, il contributo di **Giovanni Za** analizza a tal proposito le ultime opere di Karl Ove Knausgård e di Ingmar Bergman, evidenziando come, all'interno del genere dell'*autofiction*, verità e finzione coesistano sia dal punto di vista teorico sia dal punto di vista strettamente narrativo. In questo senso, gli scritti autofinzionali si configurano come uno schermo letterario attraverso cui l'identità dell'autore si fa narrazione, lasciandosi al contempo definire, filtrare e rimodellare dall'atto stesso della narrazione. Il concetto di schermo risulta allora fondamentale per mettere in luce l'artificiosità del confine tra realtà e finzione, tra vissuto e scrittura: lo schermo letterario, infatti, fa sì che questi aspetti convergano e interagiscano dinamicamente sulla medesima superficie di contatto.

L'idea della letteratura come schermo finzionale emerge anche nel contributo di **Lucile Maillard**, la quale analizza il romanzo *Le Paris des Merveilles* di Pierre Pevel, mostrando come attraverso l'espedito della ucronia – una storia alternativa, una fantastoria – l'autore riscriva la storia della *Belle Époque* per restituirci una Parigi ideale, città costellata di 'schermi' attraverso cui è possibile passare da un mondo a un altro, ovvero, ancora una volta, dalla realtà alla finzione e viceversa. L'espedito letterario indagato da Maillard è dunque qui da intendersi come un dispositivo finzionale impiegato per *schermare* il mondo extra-testuale e restituire al lettore una realtà e una storia differenti, (ri)costruite tra le parole del testo e attraverso gli elementi stilistici attentamente intessuti nelle pagine del romanzo.

Dalla letteratura francese ci si sposta infine nell'ambito della Germanistica con gli ultimi due contributi della sezione. **Javier Sánchez-Arjona Voser** analizza l'opera tarda di Goethe, con particolare riferimento al *Faust II*, interpretando l'utilizzo del mito e dell'arte antica come 'schermi', ovvero come superfici su cui l'autore proietta i principi della sua poetica, rintracciabili in particolare nel binomio poesia-verità. Il contributo dimostra in questo senso come lo 'schermo' possa essere inteso metaforicamente anche come un dispositivo antropologico, attraverso il quale concetti e visioni universali vengono mediati dalla letteratura in tempi e luoghi altri, lontani dal momento di produzione di un'opera, mettendo così in comunicazione il passato con il presente. **Silvia Vincenza D'Orazio**, infine, indaga l'estetica teatrale di Leopold Jessner, mettendo in luce come il regista utilizzi il linguaggio del teatro come 'schermo' per meditare sul contesto del suo tempo, aprendo così le porte alla più ampia riflessione sugli schermi medial e culturali che viene affrontata nella terza e ultima sezione del volume. Come sottolinea

l'autrice, infatti, le strategie adottate da Jessner – con particolare riferimento alle scenografie e all'uso di simboli ed emblemi – sono volte ad attirare e guidare l'attenzione dei suoi spettatori, coinvolgendoli in una riflessione attiva e collettiva sulle dinamiche storiche, sociali, politiche e culturali della contemporaneità. In questa prospettiva jessneriana, anche il Teatro diviene dunque un grande schermo finzionale attraverso cui osservare e interpretare il contesto reale, abbattendo così definitivamente la quarta parete, ovvero quel muro che si interpone idealmente tra attori e pubblico, tra 'Teatro' e 'Mondo'.

SCHERMI MEDIALI E CULTURALI

La terza e ultima sezione del volume recupera e approfondisce la dimensione materiale degli schermi. Abbandonando i sostrati metaforici che ne amplificano la polisemia, lo schermo è qui presentato come entità oggettuale autonoma. Trattenersi sulla superficie di congiunzione tra spettatore e immagine significa allora considerare gli aspetti concreti che determinano tale contatto, constatando che la presunta interazione tra reale e virtuale non è che apparente.

La virtualità percepita dal recettore è difatti illusoria, dal momento che spettacolo e spettatore si incontrano attraverso un mezzo che è anzitutto un artefatto tecnologico. Lo schermo impone un contatto fisico – materico e corporeo – dato dall'interazione tra gli impulsi propagati dall'oggetto e il corpo di chi osserva le immagini in movimento. Se lo schermo è quindi agente meccanico e non mero filtro sovrapposto, nemmeno dal punto di vista ricettivo si può postulare una qualche forma di inerzia. Il coinvolgimento del fruitore passa, infatti, per tutte quelle risposte psicofisiologiche alle sollecitazioni emesse dal dispositivo stesso, insieme a quelle emozionali e agli affetti indotti dal contenuto trasmesso. Nel caso della fruizione di contenuti narrativi, ad esempio, la meccanica neurale e affettiva dell'interazione schermo-mente è ampiamente descritta dalle scienze cognitive (vid. Carocci 2018). Se pensiamo invece agli schermi come superficie di interazione tra individui, i *touch screen* fanno del dispositivo di contatto uno spazio fisico di relazione corpo-sociale. In questo senso, risulta parziale insistere sulla dimensione della virtualità laddove tutto è contatto tra corpi, vale a dire entità individuali e concrete (Harman 2018) che co-creano reti sociali (Latour 2005).

Lo stesso Huhtamo (2006) richiama alla necessità del recupero della dimensione materiale attraverso un'archeologia degli schermi, rivendicandoli come artefatti culturali generativi di pratiche, discorsi e immaginari. Evidenziare lo iato tra immaginazioni e modi di fruizione nel corso del tempo rende allora possibile vedere nello schermo un dispositivo

potenzialmente in grado di scardinare la dicotomia filosofica tra percezione e virtualità. Il paradosso strutturale rivelato da questo oggetto è quello di costituire una soglia nascosta dall'azione stessa dello sguardo, che nel protendersi verso di esso ne nega l'opacità. Ricostruire lo sviluppo delle tecnologie di animazione e proiezione è allora un terreno di indagine efficace anche per rileggere l'esperienza contemporanea degli schermi, cioè come oggi concepiamo l'esperienza del vedere – e come questo influenzi anche le dinamiche di desiderio (Carbone 2016: 112).

Rinviare alla dimensione oggettuale, tuttavia, non significa appiattire la ricchezza di significati che il concetto di schermo suggerisce. Le due dimensioni evocate – materiale e figurativa – non sono in contraddizione: perfino l'indagine della composizione tecnica svela, sorprendentemente, una serie di stratificazioni materiali che alludono a gran parte di ciò che sinora degli schermi si è detto. La struttura di uno schermo LCD, per esempio, prevede la sovrapposizione di una serie di lastre che svolgono funzioni diverse. Tra di esse si trovano una superficie riflettente, una di proiezione luminosa, altre di vetro trasparente. Ecco allora che la ricchezza dell'etimologia – le idee di trasparenza, riflesso, proiezione, protezione – riverbera ancora dalla stratificazione tecnologica, così che lo spettro di significati metaforici giunge a farsi metonimia concreta.

La sezione si apre con l'intervento di **Gabriele Stera** dedicato al sottotitolo, inteso come pratica culturale che ha modificato le modalità di interazione tra spettatore e narrazione cinematografica. Attraverso un'archeologia del sottotitolo, l'autore ricostruisce l'evoluzione delle pratiche di traduzione e lettura mutate in virtù degli sviluppi tecnologici del mezzo cinematografico. A seguire tre interventi dedicati a forme e contenuti delle narrazioni filmiche con una selezione di *case study* che variamente dinamizzano l'interazione tra l'azione narrativa e la dimensione dello schermo. **David Gaillard** si concentra sul genere del *desktop film*, con un'analisi di *Searching* di Aneesh Chaganty (2018). Lo studio esplora l'uso degli schermi digitali nel film e, più in generale, nel cinema, mettendo in discussione la capacità di distinguere tra realtà e finzione nel contesto di un mondo sempre più mediato dalla tecnologia. **Alexandra Semenova**, invece, esplora la poetica cinematografica di Albert Serra attraverso l'ottica duale e dialettica di presenza e assenza. Tali concetti nel lavoro del regista si manifestano nella decostruzione complessa e ambigua della quarta parete, creando una tensione continua che mette in discussione l'esistenza stessa di quella linea che tradizionalmente separa lo spettatore dall'universo finzionale. **Bogdan Groza** scrive di *Ghost in the Shell* (1995) di Oshii Mamoru, soffermandosi su come all'interno del film l'interfaccia tra il mondo fisico e il cyberspazio sia rappresentata in modi che riflettono la permeabilità tra questi due regni. Lo schermo, superando il concetto tradizionale di barriera fisica, diventa allora un canale di connessione diretta tra mente e tecnologia. I dispositivi

oggetto della ricerca di **Giulio Tosi**, invece, sono il canale attraverso cui durante la pandemia di Covid-19 in Giappone è stato possibile preservare il legame con le pratiche comunitarie tradizionali. Funzionando sia come barriera protettiva sia come mezzo di contatto, gli schermi digitali hanno consentito un turismo virtuale e l'interazione sociale, mitigando così l'impatto del distanziamento e insieme facilitando la continuità delle tradizioni. Infine, il saggio di **Riccardo Retez** indaga le piattaforme di *live streaming* in relazione alla performance del corpo. L'autore si occupa della commistione di contenuti ludici e pornografici su Twitch, portando come caso di studio il canale di Adriana Chechik. Lo schermo è qui osservato non solo come mediatore delle immagini, ma come elemento che contribuisce attivamente alla costruzione di una società dell'immagine dove i corpi sono esposti pubblicamente.

Il volume si chiude infine con le parole di **Maria Borio**, la quale offre una riflessione poetica sui più ampi concetti della trasparenza e dell'intersoggettività. Queste due dimensioni, fortemente legate alla natura più profonda dello schermo, diventano i punti di partenza per interpretare la nostra contemporaneità e tradurla in una nuova poetica, nella quale si trovano riunite le prospettive linguistiche, letterarie e culturali affrontate nelle tre sezioni. La riflessione viene declinata dalla poetessa prima in forma saggistica e poi in forma lirica, concludendo così il volume con alcuni versi che restituiscono le immagini vivide e tangibili di una realtà intersoggettiva e trasparente, spazio poetico dove possono germogliare oggi relazioni e connessioni concrete e non mediate, intrise di una corporea autenticità, *attraverso e oltre* ogni 'schermo'.

In conclusione, le tre sezioni del volume dimostrano nel complesso come ogni nostro atto comunicativo, nelle diverse forme e nelle molteplici declinazioni linguistiche, letterarie, medial e culturali indagate dai vari contributi, sia costellato al suo interno di strategie schermanti attraverso cui osservare, filtrare, rielaborare e, solo allora, narrare la realtà. L'incrocio di sguardi offerto dalle molteplici prospettive di analisi qui raccolte ricorda, inoltre, come l'approccio umanistico continui a offrire categorie interpretative e letture critiche capaci di interrogare, mettere in discussione e comprendere concetti e pratiche della più stretta contemporaneità.

Questo volume trae origine dalle riflessioni emerse in occasione del convegno dottorale *Schermi: Retoriche di avvicinamento e allontanamento*, svoltosi presso l'Università degli Studi di Milano tra fine novembre e inizio dicembre 2022. Il primo ringraziamento va pertanto a tutte le persone che hanno partecipato, dando vita a un dialogo articolato e complesso su un concetto decisamente attuale, e a tutte le colleghe e i colleghi che hanno reso possibile l'organizzazione dell'evento. Un ringraziamento va al Dottorato in Studi linguistici, letterari e interculturali in ambito europeo ed extra-europeo e al

Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni dell'Università degli Studi di Milano. Per quanto concerne il presente volume, ringraziamo ancora una volta le autrici, gli autori, i revisori e la Collana Di/Segni per aver accolto il nostro progetto. Infine, un ringraziamento particolare alla collega dott.ssa Alessia Della Rocca per il grande supporto e i preziosi consigli.

Bibliografia

- Ballerio S. – Tognini M. (a cura di), 2022, *La letteratura e la rete. Alleanze, antagonismi, strategie*, «Enthymema» 30, <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/issue/view/1932> (consultazione: 29/07/2024).
- Carbone M. – Dalmasso A. (a cura di), 2014, *Schermi/Screens*, «Rivista di estetica» 55, <https://journals.openedition.org/estetica/912> (consultazione: 29/07/2024).
- Carbone M., 2016, *Filosofia-schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Milano, Raffaello Cortina.
- Carocci E., 2018, *Il sistema schermo-mente. Cinema narrativo e coinvolgimento emozionale*, Roma, Bulzoni.
- Casetti F., 2014, *Che cosa è uno schermo, oggi?*, «Rivista di estetica» 55: 103-121, <https://doi.org/10.4000/estetica.969>.
- Harman G., 2018, *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*, London, Penguin Books.
- Huhtamo E., 2006, *Elements of screenology: Toward an archaeology of the screen*, «Navigationen-Zeitschrift für Medien-und Kulturwissenschaften» 6.2: 31-64, <https://doi.org/10.25969/mediarep/1958>.
- Latour B., 2005, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press.
- Vocabolario Treccani, «schermo», <https://www.treccani.it/vocabolario/schermo/> (consultazione: 29/07/2024).

SCHERMI LINGUISTICI

DAI DATI ALLA CLASSE: QUANDO LA RICERCA CORPUS-BASED È APPLICATA ALLA PRATICA DIDATTICA

Elisa Corino

I. INTRODUZIONE

La complessità degli strumenti usati nella ricerca scientifica è spesso il fattore decisivo che segna la cifra della distanza tra lo specialista e il pubblico. Raramente le metodologie tipiche della ricerca scientifica entrano nella scuola, se non per brevi esperienze di didattica laboratoriale gestita in modo verticale dall'insegnante. E se il metodo scientifico permea per definizione le classi di matematica, fisica, chimica e biologia, nelle materie umanistiche la sperimentazione *hands-on* è ben lungi dall'essere praticata in modo sistematico. Eppure anche chi si occupa di storia, letteratura o lingua raccoglie quotidianamente dati, li analizza, formula ipotesi e trae conclusioni dalla loro verifica, utilizza strumenti computazionali che permettono di estrarre, ordinare e categorizzare le informazioni ottenute.

Nel nostro caso, gli 'attrezzi' oggi indispensabili e irrinunciabili per la ricerca linguistica sono, senza alcun dubbio, i corpora, nelle loro molteplici declinazioni: sincronici e diacronici, monolingui e plurilingui, paralleli, di scritto, di orale, rappresentativi delle più disparate varietà linguistiche, senza dimenticare i corpora di apprendenti. Ed è proprio attraverso i corpora che si può realizzare l'anello di congiunzione tra ricerca e didattica. Come dimostrano gli studi di *data-driven learning* (DDL, si vedano tra i più recenti Friginal 2018; Crosthwaite 2020; Pérez-Paredes 2021), l'uso dei 'ferri del mestiere' del linguista può facilmente e utilmente essere esteso anche alle buone pratiche della didattica in classe, stimolando competenze

di *problem-solving*, ponendo il focus sui processi di *noticing*¹, e dando forma alla consapevolezza (meta)linguistica degli studenti.

Lo strumento col quale i dati vengono estratti e visualizzati avvicina e motiva gli apprendenti alla scoperta e all'analisi dei fatti di lingua, mentre l'insegnante guida e facilita questo processo induttivo e sperimentale.

A partire dalla definizione di corpus e da un cursorio excursus sulle possibili architetture che ne contraddistinguono la natura, si discuterà dunque del rapporto tra corpora, apprendimento e insegnamento, toccando dapprima il ruolo dei corpora di apprendenti nella didattica della lingua, per poi passare ad esempi concreti di DDL per i linguaggi specialistici nel panorama italiano, con l'obiettivo di mostrare come il mondo del ricercatore può incontrare quello del non specialista attraverso l'uso efficace di strumenti condivisi.

2. ELEMENTI DI LINGUISTICA DEI CORPORA

La linguistica dei corpora ha subito fortune alterne dovute all'avvicinamento delle correnti linguistiche che tra gli anni '50 e '70 del Novecento hanno dominato il panorama teorico, e in particolare, come osserva Barbera (2013), all'annosa querelle di stampo anglosassone tra comportamentismo e generativismo che ha portato ad uno stallo della disciplina e al declinamento del corpus come strumento sussidiario alla ricerca. Se da una parte il behaviourismo skinneriano (Skinner 1957) sosteneva l'empirismo, fino ad arrivare ad estremi relativamente radicali, dall'altra il generativismo chomskyano aborrisce il riferimento assoluto alla realtà empirica (Chomsky 1959), considerata fallace e parziale e non rappresentativa del sistema (come se i fatti di *parole* non riflettessero lo stato della *langue*, per dirla alla Saussure). Tale contrapposizione è parallela alla dicotomia espressa da Fillmore (1992) tra linguista da campo e linguista da poltrona: l'uno raccoglie dati e mappa il sistema in base a quanto ha registrato, senza astrarre ed integrare altre variabili teoriche; l'altro delinea il sistema in base alla propria esperienza e sensibilità linguistica, senza testare e verificare le intuizioni al di fuori del proprio spazio introspettivo.

Come spesso accade, il giusto mezzo è la soluzione che sblocca l'*impasse*, così come viene esemplarmente enunciato da Fillmore:

I have two major observations to make. The first is that I don't think there can be any corpora, however large, that contain in-

¹ Per *noticing* si intende il processo mediante il quale un individuo diventa consapevole di determinati aspetti della lingua che sta apprendendo. L'idea chiave è che la consapevolezza di questi elementi linguistici è fondamentale per il successivo processo di apprendimento, in quanto il notare rappresenta il primo passo verso l'acquisizione e l'internalizzazione delle regole linguistiche. Il concetto è stato introdotto per la prima volta da Schmidt (1990).

formation about all of the areas of English lexicon and grammar that I want to explore; all that I have seen are inadequate. The second observation is that every corpus that I've had a chance to examine, however small, has taught me facts that I couldn't imagine finding out about in any other way. My conclusion is that the two kinds of linguists need each other. Or better, that the two kinds of linguists, wherever possible, should exist in the same body. (1992: 35)²

Se è dunque vero che un corpus non può essere rappresentativo di tutta la realtà linguistica e restituisce solo alcune delle possibili realizzazioni del sistema, è altrettanto vero che, se esso è costruito con attenzione, per quanto ridotto, può fornire informazioni sulle varie declinazioni di un fenomeno negli atti dei parlanti, sulla loro frequenza, sulla loro variabilità, contribuendo a verificarne e completarne la descrizione.

Oggi questo assunto è alla base della ricerca linguistica e dell'approccio *corpus-based*³ che fa uso dello strumento computazionale per osservare i fatti di lingua, identificarne lo stato e delinearne le direzioni.

Non è difficile quindi intuire come tale metodologia possa essere tralata, seppur semplificata e attentamente mediata dall'insegnante, anche nella classe di scuola, dove gli studenti sono chiamati a farsi scienziati della lingua e a sviluppare un'autonomia critica nell'analisi delle strutture di cui fanno quotidianamente uso nella comunicazione.

2.1. *Il Corpus: definizione e caratteristiche*

Un corpus è una raccolta di testi (scritti, orali o multimediali) o parti di essi in numero finito in formato elettronico trattati in modo uniforme (ossia tokenizzati ed addizionati di *markup* adeguato) così da essere gestibili ed interrogabili informaticamente; se (come spesso) le finalità sono linguistiche (descrizione di lingue naturali o loro varietà), i testi sono perlopiù scelti in modo da essere autentici e rappresentativi (Barbera 2013: 18).

2 «Ho due osservazioni principali da fare. La prima è che non credo possano esistere corpora, per quanto grandi, che contengano informazioni su tutte le aree del lessico e della grammatica inglese che voglio esplorare; tutti quelli che ho visto sono inadeguati. La seconda osservazione è che ogni corpus che ho avuto modo di esaminare, per quanto piccolo, mi ha insegnato fatti che non avrei potuto immaginare di scoprire in altro modo. La mia conclusione è che i due tipi di linguisti hanno bisogno l'uno dell'altro. O meglio, che i due tipi di linguisti, laddove possibile, dovrebbero esistere nello stesso corpo». Traduzione ad opera dell'autrice.

3 L'approccio corpus-based è oggi quello più diffuso e si propone di definire i fenomeni osservando il loro comportamento nei dati raccolti. Esso si oppone all'approccio corpus-driven che invece parte dall'osservazione del corpus per cercare e poi formulare le domande di ricerca (per una trattazione estesa della definizione di corpus-based e corpus-driven cfr. Tognini-Bonelli 2001).

Tra le caratteristiche costitutive che segnano la differenza di un corpus in senso stretto e una banca dati o una semplice raccolta di testi, la letteratura (McEnery – Wilsom 2001; Barbera 2013; Cresti – Panunzi 2013, tra i molti) menziona:

- la finitezza e la stabilità dei dati, che permettono operazioni statistiche con risultati stabili e affidabili nel tempo
- l'autenticità e la rappresentatività, che sono irrinunciabili per risalire a conclusioni valide ad un livello ampio e generalizzato dello studio linguistico
- la *pipeline* computazionale: tokenizzazione, *markup*, lemmatizzazione, che rende possibili ricerche complesse secondo un linguaggio di interrogazione fatto di operatori logici ed espressioni regolari.

Gli strumenti computazionali permettono di estrarre informazioni che riguardano le parti del discorso (Part-of-Speech tagging o PoS tagging), le relazioni tra parole (WordSketches), i cluster più frequenti di co-occorrenze (N-Grams), le relazioni sintattiche tra i costituenti (Parsing)... facilitando così notevolmente il lavoro di 'scavo' dello scienziato alla ricerca dei fatti di lingua. Si possono ad esempio estrarre tutte le occorrenze del verbo 'attenzione' in testi giornalistici degli ultimi due anni, l'uso e la frequenza di PRONOME + 'tacere' in testi parlati vs testi scritti, l'aggettivo che più tipicamente co-occorre con il lemma 'disastro', la distribuzione di alcune proposizioni subordinate in una certa varietà di testi.

3. USARE I CORPORA IN DIDATTICA

Il passaggio dall'uso dei dati per la ricerca all'uso dei dati per la pratica in classe è da tempo auspicato da chi si occupa di quell'area di interfaccia tra studio teorico e didattica della lingua (o linguistica educativa) che è la linguistica applicata. Ciononostante, solo negli ultimi anni hanno cominciato ad affiorare in modo consistente esperienze e proposte più articolate che vedono l'estensione delle metodologie *corpus-based* alle buone pratiche della formazione linguistica di docenti e discenti. Lo schermo ideale tra ricerca accademica e applicazione delle risorse all'insegnamento e apprendimento deve ancora essere infranto, ma l'uso dei corpora per la creazione dei materiali didattici, per la formulazione di test linguistici e per la definizione di opere lessicografiche, insieme all'impiego diretto del DDL tra le buone pratiche di didattica induttiva, ha certamente incrinato la barriera e prelude ad un lento ma costante cambiamento.

Corpora per la ricerca dunque, ma anche corpora per formare e corpora per insegnare (Corino 2014; Forti – Spina 2019), così come anticipato fin dagli anni Sessanta da Randolphe Quirk (1960 [1968]) che auspicava il ricorso ad essi per supplire all'inadeguatezza di materiali didattici basati su

una lingua artificiale e artificiosa e che non tenevano conto dell'effettivo livello degli studenti.

L'incontro tra ricerca e didattica, però, non avrebbe potuto realizzarsi in mancanza di un importante cambiamento tecnologico legato alle modalità di fruizione dei dati, che ha permesso la trasformazione dei corpora da 'attrezzi del mestiere' fatti da linguisti per altri linguisti in strumenti *user friendly* rivolti a un pubblico molto più ampio, di cui gli insegnanti sono certamente i destinatari privilegiati.

Tra i corpora che oggi sono a disposizione della comunità scientifica e glottodidattica, abbiamo raccolte di scritto e parlato, ma anche corpora di apprendenti e – tra questi – corpora creati a partire dagli esami di certificazione linguistica, interrogabili secondo set di metadati che restituiscono sottoinsiemi legati al luogo di produzione dei testi, alla L1 degli informanti, alle tipologie testuali etc. Alcuni di essi hanno generato liste di frequenza lessicale (si vedano, ad esempio, il LIPS – Lessico dell'italiano parlato da stranieri – basato sulla certificazione CILS), altri sono stati – e sono tutt'ora – alla base di studi *corpus-based* su vari aspetti delle varietà di apprendimento, mentre alcuni di essi sono attivamente usati nelle pratiche di DDL e nella creazione di materiali didattici.

Nei prossimi paragrafi si illustreranno nel dettaglio le applicazioni delle varie tipologie di corpus alla didattica delle lingue: dalla formazione degli insegnanti all'uso attivo del DDL in classe.

3.1. *Corpora di apprendenti per la formazione degli insegnanti*

I corpora di apprendenti (o *Learner Corpora*, LC) sono il risultato dell'adattamento delle metodologie e delle tecnologie usate dalla linguistica computazionale tradizionale allo studio delle varietà di apprendimento e delle interlingue⁴. L'osservazione dei dati di un LC permette di «osservare da vicino le regole che governano i diversi stadi di acquisizione e apprendimento, identificare quei passaggi comuni che sono tappe obbligate del processo che va da una L1 a una L2/LS, definire con dati quantitativi, oltre che qualitativi, le proprietà lessicali, morfosintattiche e testuali di ciascun livello di competenza» (Corino 2022: 3).

Le origini dei LC risalgono alla fine degli anni Ottanta con il nuovo impulso alla ricerca e alla didattica *corpus-based* dato dalla diffusione del Lexical Approach (Lewis 1993) e dalla nascente attenzione verso i legami sintagmatici tra le parole.

Accademici da una parte ed editori dall'altra cominciarono quindi a raccogliere dati linguistici prodotti da studenti di lingue straniere – apprese

4 Per interlingua, in contesti acquisizionali, si intende un sistema linguistico in evoluzione che segna la transizione tra la lingua madre e la lingua straniera (cfr. Selinker 1972).

in contesti di apprendimento formale – e di lingue seconde – acquisite in modo spontaneo in situazioni di bagno linguistico: gli uni con lo scopo di far progredire la comprensione dei meccanismi di acquisizione di una L2, gli altri per sviluppare strumenti e metodi pedagogici accuratamente tarati sui bisogni degli studenti. E così, a partire da ICLE (*International Corpus of Learners of English*, Granger – Dupont *et al.* 2020) e passando per i fondamentali studi acquisizionali del Progetto di Pavia sull'italiano LS (Giacalone Ramat 2003) fino ad arrivare al Cambridge Learner Corpus (Nicholls 2003) e a VALICO (Varietà di Apprendimento della Lingua Italiana Corpus Online, Corino – Marellò 2017), ricerca e didattica, tra convergenze e divergenze, si sono più volte incontrate in una reazione di scambio reciproco.

I LC sono fondamentali per l'Analisi Contrastiva delle Interlingue (CIA, Granger 1996, 2015), che prevede il confronto e l'analisi delle varietà d'uso della lingua nativa *vs* non nativa, ma hanno anche per ricadute sulla creazione *ad hoc* di materiali, soprattutto se essi sono etichettati per errori, perché possono essere usati per informare la progettazione di libri di testo (McCarten 2010): elaborare esercizio di rinforzo, spiegazioni più efficaci o per la creazione di distrattori verosimili ed efficaci nello sviluppo di domande (Marellò 2009).

L'osservazione dei dati contenuti nei LC diventa mezzo di educazione linguistica soprattutto se integrata nel syllabo della formazione iniziale dei docenti di lingua straniera/seconda. Il docente oggi deve prepararsi ad agire in un contesto plurilingue e si dovrà confrontare con parlanti provenienti da L1 diverse. Gli studenti portano con sé biografie linguistiche differenti e problematicità legate a un diverso sviluppo delle interlingue che li contraddistinguono, è necessaria dunque una preparazione specifica sulle difficoltà di profili molto specifici.

Il corpus diventa quindi una palestra di allenamento per i futuri insegnanti che estraggono sottocorpora, osservano le varietà di apprendimento, ne identificano le specificità (regolarità, fenomeni di transfer e interferenza, errori tipici...) e progettano percorsi personalizzati per i loro futuri studenti.

Uno di un corso di formazione in italiano LS/L2, ad esempio, può estrarre da VALICO i testi degli apprendenti anglofoni, di età compresa tra i 19 e i 25 anni, alla seconda annualità, che conoscono un'altra lingua romanza, e rilevare le interferenze a livello morfosintattico (ad esempio accordo – 'la ragazzina era troppo occupato' – e numero – 'gli informazione' –), i casi di ipercorrettismo ('canino' invece di 'cagnolino'), i tipici errori ortografici ('nesuno', 'meccanico'), le collocazioni ('prendere una foto'), l'ordine dei costituenti ('ha domandato mi'). Si delinea così nella mente del (futuro) docente un profilo linguistico ideale del potenziale studente prima ancora di incontrarlo in classe e, sulla base dei dati estratti, si possono fare riflessioni sulle buone pratiche da adottare: la creazione di esercizi mirati o l'uso

di possibili lingue ponte come strategia didattica legata agli approcci plurali (CARAP).

Una volta formato all'analisi *corpus-based* delle varietà di apprendimento e dopo aver preso confidenza con gli strumenti computazionali a sua disposizione, l'insegnante può passare al training sulla didattica DDL e imparare a gestire il processo di esplorazione degli studenti portando la 'ricerca' in classe.

3.2. Corpora per formare gli studenti: il data-driven learning

Quando il corpus entra in classe si realizza il *trait d'union* tra ricerca e didattica. Lo studente si fa ricercatore o, sulla scorta della celebre definizione di Johns (1991), diventa uno Sherlock Holmes, un investigatore della lingua alla ricerca di elementi da scoprire e problemi da risolvere.

Si tratta di un'attività induttiva cognitivamente impegnativa (dalla definizione della *query*, alla selezione dei risultati, alla loro classificazione e decodifica) che, in quanto tale, favorisce il *focus on form* (Doughty – Williams 1998) e ha ricadute significative sull'apprendimento e sullo sviluppo di competenze (meta)linguistiche.

Flowerdew (2015) descrive il DDL come una metodologia che coniuga elementi diversi: la teoria del *noticing*, l'apprendimento di stampo costruttivista, le teorie di interazione socioculturale di Vigotsky, con un'attenzione particolare verso gli stili di apprendimento e i processi cognitivi che lo sostengono. Come notano Bulton – Cobb:

rules are hard, patterns are easy; or rather, rules are an artificial intellectual abstraction, whereas the human brain is programmed to detect patterns in the world around us (e.g., Barrett, Dunbar, & Lycett, 2002), including while learning and using language. This coincides with constructivist principles (Cobb, 1999a) and allows the learner to proceed towards the target norm by progressive approximations (Aston, 1998, p. 13). (2017: 3)⁵

Lo studente da 'spettatore interattivo' diventa davvero protagonista attivo del proprio apprendimento, mentre l'insegnante assume quel ruolo, spesso teorizzato ma di fatto poco realizzato, di mediatore e facilitatore. Nell'indagine linguistica proposta agli studenti, il corpus è il magazzino

5 «Le regole sono difficili, gli schemi sono facili; o meglio, le regole sono un'astrazione intellettuale artificiale, mentre il cervello umano è programmato per individuare schemi nel mondo che ci circonda (ad esempio, Barrett, Dunbar, & Lycett, 2002), anche durante l'apprendimento e l'uso della lingua. Questo coincide con i principi costruttivisti (Cobb, 1999a) e permette all'apprendente di procedere verso la norma da imparare attraverso approssimazioni progressive». Traduzione ad opera dell'autrice.

delle prove – i fatti concreti di una lingua autentica e rappresentativa – che servono per esemplificare e sostenere con dati qualitativi e quantitativi la definizione di pattern, costruzioni, significati e usi.

Gli apprendenti possono, ad esempio, imparare ad usare corpora di nativi per verificare le proprie ipotesi o scoprire nuovi elementi che arricchiscono il proprio bagaglio lessicale, dalla preferenza semantica agli usi specialistici di un lessema. L'uso del corpus (sia esso dotato di PoS-tagging o parsing, o si tratti di un semplice *concordancer*⁶) permette di mettere bene in evidenza il comportamento di un termine e il suo coteso. Emergono così esempi di fenomeni di co-selezione quali collocazioni, *semantic preference* (Partington 2004), unità linguistiche specializzate, *extended units of meaning* o unità estese di significato (Sinclair 1996) che sarebbero altrimenti difficili da identificare o da ricreare a tavolino nei materiali didattici. Lavorare per concordanze e per profili di parola (word sketches), permette allo studente di determinare i potenziali diversi significati delle parole, i sintagmi ricorrenti e le collocazioni tipiche di certi contesti, strutture diverse in relazione a registri, mezzi, tipi testuali differenti. Agli studenti si può chiedere di:

- esaminare l'ordine delle parole,
- ricavare regole grammaticali da un numero cospicuo di esempi,
- definire i contesti d'uso di termini sinonimici (con sfumature semantiche e implicazioni connotative diverse),
- comparare scritto e parlato o diversi generi testuali utilizzando corpora e tool diversi.

Molti sono ad oggi i software adatti ad essere impiegati in modo semplice ed efficace nelle aule di lingua per costruire ed analizzare i corpora. Oltre gli strumenti offerti da WordSmith Tools e AntConc, sono state sviluppate piattaforme come Compleat Lexical Tutor e Sketch Engine, che permettono di implementare facilmente corpora taggati per PoS; ci sono poi corpora liberamente interrogabili come il COCA per l'inglese o VALICO per l'italiano di apprendenti, e strumenti esplicitamente creati per la didattica, e quindi controllati e 'puliti', come SkELL, senza dimenticare molti dizionari uniti a traduttori automatici *corpus-based* (come Bab.la o Reverso).

Il principale valore aggiunto di un corpus è la possibilità di lettura in una direzione verticale, che permette allo studente-ricercatore di confrontare più esempi contemporaneamente e di trarre così delle conclusioni generali.

6 Un *concordancer* è un software che permette di cercare in un corpus e di recuperare da esso una specifica sequenza di caratteri di qualsiasi lunghezza – una parola, una parte di parola o una frase. Questa viene poi visualizzata, in genere nel formato di un esempio per riga, come output in cui è possibile vedere chiaramente il contesto prima e dopo ogni esempio. WordSmith (Scott 1996 – <https://lexically.net/wordsmith/index.html>, consultazione: 06/05/2024), AntConc (Anthony 2005 – <https://www.laurenceanthony.net/software/ant-conc/>, consultazione: 06/05/2024) sono due dei toolkit per la concordanza e l'analisi del testo più popolari e utilizzati.

3.2.1. Esempi di ricerca-azione

Quando si parla di apprendimento linguistico guidato dai dati, è quasi scontato che ci si riferisca all'acquisizione di una lingua straniera (LS). Ma se è vero che il DDL è nato essenzialmente nel contesto della classe di LS, è altrettanto vero che l'esplorazione dei corpora può supportare efficacemente la riflessione sui linguaggi specialistici, anche quando si tratta di L1. Alcune esperienze di ricerca-azione hanno provato a portare i dati linguistici anche in classi di materie specialistiche per migliorare le competenze ricettive e le abilità di comprensione degli studenti. L'approccio induttivo basato sui corpora ha permesso di concentrarsi sulla forma della microlingua di specialità, sviluppando strategie di *affordance*⁷ (Boulton – Leńko-Szymańska 2015) e offrendo così la possibilità di raccogliere dati chiave sull'uso della lingua disciplinare, che altrimenti avrebbero potuto passare inosservati ed essere assimilati – e poi utilizzati – acriticamente e senza adeguata consapevolezza sulla loro forma morfosintattica e sul loro valore logico-argomentativo.

Ne è un esempio il progetto portato avanti sulla lingua della Costituzione (Corino 2021, Corino in stampa), in cui alcune classi di scuola superiore hanno potuto confrontarsi con un testo semplice solo in apparenza, ma che in realtà nasconde insidie legate al linguaggio specifico del diritto, come nel caso della selezione del verbo da parte del lemma 'norma' (che compare 41 volte nel testo), che può essere 'dettata', 'applicata', 'osservata', 'stabilita' a seconda del contesto, e di alcune costruzioni preposizionali ad esso legate, per cui abbiamo sintagmi come 'norme di procedura', 'norme sull'ordinamento giudiziario' o 'norme dell'ordinamento vigente'. O ancora, la parola 'amministrazione' (art. 97) che ha contemporaneamente il significato specialistico di 'ufficio' e quello comune di 'gestione', che appartiene invece al lessico fondamentale dell'italiano.

Gli esercizi e le riflessioni guidate proposte agli studenti hanno avuto significative ricadute sulla loro capacità di a) identificare le parole e dedurne il significato nel contesto; b) identificare la differenza tra il linguaggio comune e il suo uso specialistico; c) scoprire nuovi vocaboli e utilizzare il dizionario per discriminare i significati; d) utilizzare i nuovi termini (o le nuove accezioni scoperte) in modo attivo; e) identificare le collocazioni e usarle; f) utilizzare il metalinguaggio.

Risultati analoghi sono emersi da una sperimentazione basata sugli stessi principi ma legata al linguaggio della matematica (Corino *et. al* 2022) che certamente gioca un ruolo fondamentale e irrinunciabile nei processi di apprendimento e nella risoluzione dei problemi legati alla disciplina: i termini sono rigorosamente definiti e usati in modo univoco, la sinteticità

⁷ Il termine *affordance* si riferisce alla capacità degli strumenti educativi e degli elementi dell'ambiente didattico di fornire indicazioni chiare e accessibili, orientate agli obiettivi educativi, facilitando così il processo di apprendimento degli studenti.

delle formulazioni si concretizza in un'altissima densità informativa, in una sintassi peculiare e in un'organizzazione testuale e argomentativa precisa.

Il corpus sul quale la sperimentazione si è basata è stato costruito selezionando testi relativi al concetto di funzione da libri di testo per la scuola secondaria, testi con i quali studenti e docenti si confrontano quotidianamente in classe. La comprensione del concetto di funzione è fondamentale, perché permette agli studenti di costruire semplici rappresentazioni di fenomeni e di introdurre il concetto di modello matematico che verrà studiato nel corso del loro percorso scolastico.

A partire da attività eminentemente linguistiche, la portata delle proposte didattiche si è poi estesa ai contenuti e, una volta definite le caratteristiche della microlingua è stato possibile per gli studenti identificare con competenza e consapevolezza gli oggetti descritti dal linguaggio stesso.

Nella prima fase di DDL si è chiesto, ad esempio, di cercare la parola 'funzion*' nel corpus creato con AntConc e di selezionare i verbi intorno al lemma 'funzione': una 'funzione' si può 'definire', 'costruire', 'indicare', 'rappresentare'.

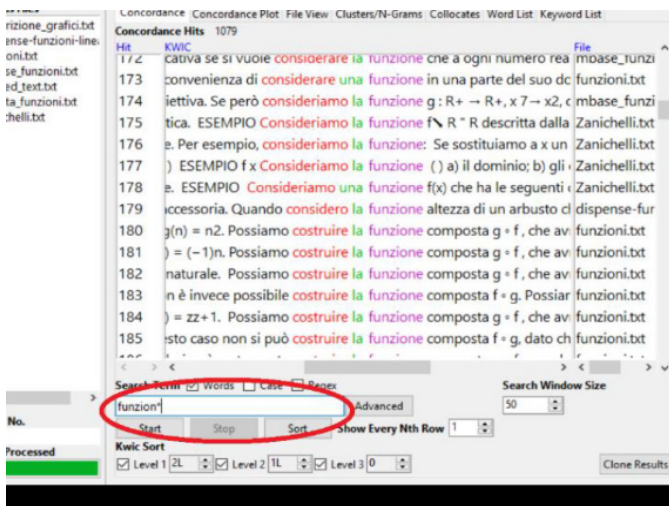


Figura 1. Query 'funzion*' in AntConc

Gli studenti hanno così potuto, osservando i dati a loro disposizione, definire la distanza tra il linguaggio specialistico e gli usi comuni di alcuni termini, e la distribuzione di essi in relazione al contesto: se nella comunicazione quotidiana posso usare il costrutto 'considerare X in un certo modo', nel linguaggio specialistico della matematica tale espressione non ha alcun significato, mentre è corretto 'definire X [una funzione] in un certo modo' e

‘considerare’ si usa solo nell’accezione di ‘prendere in esame’. O ancora, si può stabilire che, in base alla frequenza, il verbo che tipicamente co-occorre con ‘dominio’ è ‘determinare’, nel significato di ‘calcolare’.

I risultati delle sperimentazioni sono certamente incoraggianti: non solo gli studenti hanno dimostrato di aver migliorato la loro competenza disciplinare e linguistica nei test di controllo, ma si rileva anche un miglioramento dell’attenzione e della motivazione. In particolare sono state apprezzate la natura interattiva – e non trasmissiva – e pratica delle attività e l’uso delle tecnologie.

Tra le opinioni raccolte tra gli studenti al termine della sperimentazione, emergono in modo ricorrente riflessioni metalinguistiche che denotano una raggiunta consapevolezza del ruolo del linguaggio disciplinare e della sua importanza come chiave di accesso ai contenuti: «Grazie agli esercizi mi sono reso conto che anche l’uso di un verbo all’interno di una definizione in Matematica deve essere preciso»; «mi hanno aiutato a capire alcuni dubbi che avevo leggendo un testo di Matematica»; «ho capito che esprimere un concetto con i termini giusti può far capire al mio interlocutore l’argomento».

Anche gli insegnanti hanno apprezzato la metodologia proposta, che ha dato loro modo di riflettere sulle proprie modalità di comunicazione, e si sono dimostrati disposti ad integrare il DDL nella pratica didattica.

4. CONCLUSIONI

Portare i dati dalla ricerca linguistica alla classe di lingua è un processo iniziato più di trent’anni or sono, ma che negli ultimi decenni ha visto un’accelerazione certamente dovuta alla svolta tecnologica della didattica e all’implementazione di strumenti computazionali sofisticati ma facilmente usabili anche da utenti inesperti.

L’aspetto linguistico educativo che viene stimolato maggiormente è certamente la competenza metalinguistica: in tutti gli esempi qui discussi – sia quelli sulla formazione docenti, sia quelli di DDL con gli studenti, gli utenti hanno inizialmente faticato a definire come impostare le query, soprattutto in relazione a quegli esercizi in cui si richiedeva l’identificazione delle basi lessicali e della morfologia flessiva e derivativa o la definizione di ricerche complesse per PoS, molti studenti si sono sentiti intimiditi dal gran numero di risultati della ricerca e dall’elevato numero di item. Col tempo, tuttavia, hanno acquisito familiarità con i software e con la modalità di analisi della *corpus linguistics*, affinando le proprie capacità di *problem solving* linguistico.

Dal punto di vista della formazione dei docenti, i corpora – e i *learner corpora* in particolare – sono un’utile palestra per incontrare i propri studenti ‘in anticipo’, mentre avere a disposizione dati autentici in praticamente tutti

i campi del sapere consente agli insegnanti di poter lavorare con tutte quelle varietà che nei libri di testo non sono rappresentate.

I benefici dell'integrazione dei dati nella glottodidattica sono ormai chiaramente definiti nella letteratura di riferimento, anche se il DDL non può e non deve essere l'unica metodologia utilizzata della classe di lingua: esso si propone piuttosto come ancillare e complementare agli approcci e ai metodi – comunicativi ma non solo – oggi ben consolidati nella pratica d'aula.

Bibliografia

- Anthony L., 2005, *AntConc: a learner and classroom friendly, multi-platform corpus analysis toolkit*, in L. Anthony – S. Fujita – Y. Harada (eds.), *Proceedings of IWLeL 2004: An Interactive Workshop on Language e-Learning (Tokyo, Japan, 10th December 2004)*, Waseda University: 7-13.
- Barbera M., 2013, *Linguistica dei corpora e linguistica dei corpora italiana. Un'introduzione*, Milano, Qu.ASAR.
- Boulton A. – Cobb T., 2017, *Corpus use in language learning: A meta-analysis*, «Language Learning», 67.2: 348-393, <https://hal.science/hal-01850690/file/2017%20Boulton%20&%20Cobb%20Language%20Learning.pdf> (consultazione: 06/05/2024).
- Boulton A. – Leńko-Szymańska A. (eds.), 2015, *Multiple Affordances of Language Corpora for Data-Driven Learning*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- Chomsky N., 1959, *A Review of B.F. Skinner's Verbal Behavior*, «Language» 35.1: 26-58.
- Corino E., 2014, *Didattica delle lingue corpus-based*, «EL.LE Educazione Linguistica – Language Education», 3.2: 231-257.
- , 2021, *La Costituzione italiana, è ancora un testo facile?*, in A. Ferrari – L. Lala – F. Pecorari (a cura di), *La Costituzione italiana e la Costituzione svizzera in lingua italiana. Aspetti linguistici e testuali*, Alessandria, Edizioni dell'Orso: 295-322.
- , 2022, *I corpora di apprendenti nella didattica dell'italiano LS/L2*, «Italiano a stranieri» 32: 3-10, <https://www.edilingua.it/it-it/Flip.aspx?ElementID=c1a82acc-2314-47ca-a545-e9eb6b514666> (consultazione: 06/05/2024).
- (in stampa), *Learning one's own language: data-driven learning for Italian native speakers in LSP classes*, in S. Spina – H. Tyne (eds.), *Applying corpora in teaching and learning Romance languages*, Amsterdam, John Benjamins.
- Corino E. – Fissore C. – Marchisio M., 2022, *Data Driven Learning activities within a Digital Learning Environment to study the specialized language of Mathematics*, in H. V. Leong – Sarvestani S.S. et al. (eds.), *2022 IEEE 46th Annual Computers*,

- Software, and Applications Conference (COMPSAC) (Los Alamitos, USA, 27th June - 1st July 2022)*, virtual event: 167-176.
- Corino E. – Marello C., 2017, *Italiano di stranieri. I corpora VALICO e VINCA*, Perugia, Guerra.
- Corino E. – Marello C. (a cura di), 2009, *VALICO. Studi di linguistica e didattica*, Perugia, Guerra.
- Cresti E. – Panunzi A., 2013, *Introduzione ai corpora dell'italiano*, Bologna, Il Mulino.
- Crosthwaite P., 2020, *Data-Driven Learning for the Next Generation*, New York/London, Routledge.
- Doughty C. – Williams J. (eds.), 1998, *Focus on Form in Classroom Second Language Acquisition*, Cambridge University Press.
- Fillmore C.J., 1992, 'Corpus linguistics' or 'Computer-aided armchair linguistics', in J. Svartvik (ed.), *Directions in Corpus Linguistics, Proceedings of Nobel Symposium 82*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter: 35-60.
- Flowerdew L., 2015, *Data-Driven Learning and Language Learning Theories: Whither the Twain Shall Meet*, in A. Leńko-Szymańska – A. Boulton (eds.), *Multiple Affordances of Language Corpora for Data-driven Learning*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company: 15-36.
- Forti L. – Spina S., 2019, *Corpora for linguists vs. corpora for learners. Bridging the gap in Italian L2 learning and teaching*, «EL.LE Educazione Linguistica – Language Education» 8.2: 349-361.
- Friginal E., 2018, *Corpus Linguistics for English Teachers*, New York/London, Routledge.
- Giacalone Ramat A., 2003, *Verso l'italiano*, Roma, Carocci.
- Granger S., 1996, *From CA to CIA and back: An integrated approach to computerized bilingual and learner corpora*, in K. Aijmer – B. Altenberg – M. Johansson (eds.), *Languages in Contrast. Text-based cross-linguistic studies*, Lund University Press: 37-51.
- Granger S. – Paquot, M., 2015, *Electronic lexicography goes local: Design and structures of a needs-driven online academic writing aid*, «Lexicographica – International Annual for Lexicography», 31.1: 118-141.
- Granger S. – Dupont, M. et al., 2020, *The International Corpus of Learner English. Version 3*. Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain.
- Johns T., 1991, *From printout to handout: grammar and vocabulary teaching in the context of data-driven learning*, in T. Johns – P. King (eds.), *Classroom Concordancing. English Language Research Journal 4*, University of Birmingham, Centre for English Language Studies: 27-45.
- Lewis M., 1993, *The Lexical Approach. The State of ELT and a Way Forward*, Hove, Language Teaching Publications.
- Marello C., 2009, *Distrattori tratti da corpora di apprendenti di italiano LS/L2*, in E. Corino – C. Marello (a cura di), *VALICO. Studi di linguistica e didattica*, Perugia, Guerra: 179-193.

- McCarten J., 2010, *Corpus-informed course book design*, in A. O’Keeffe – M. McCarthy (eds.), *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics*, London/New York, Routledge: 413-427.
- McEnery T. – Wilson A., 2001, *Corpus Linguistics. An Introduction*, Edinburgh University Press, (1996).
- Nicholls D., 2003, *The Cambridge Learner Corpus: Error coding and analysis for lexicography and ELT*, in D. Archer – P. Rayson et al. (eds.), *Proceedings of the Corpus Linguistics 2003 conference (Lancaster, UK, 28th-31st March 2003)*, Lancaster University: 572-581.
- Partington A., 2004, “Utterly content in each other’s company”: *Semantic prosody and semantic preference*, «International Journal of Corpus Linguistics» 9: 131-156.
- Pérez-Paredes P., 2021, *Corpus Linguistics for Education*, New York/London, Routledge.
- Quirk, R., 1960, *Towards a description of English usage*, «Transactions of the Philological Society» 59.1: 40-61; reprinted as *The survey of English usage*, in R. Quirk (1968), *Essays on the English Language, Medieval and Modern*, London, Longman: 70-87.
- Schmidt R., 1990, *The role of consciousness in second language learning*, «Applied Linguistics» 11.2: 129-158.
- Scott M., 1996, *WordSmith Tools*, Oxford University Press.
- Selinker L., 1972, *Interlanguage*, «IRAL - International Review of Applied Linguistics in Language Teaching» 10: 209-231.
- Sinclair J., 1996, *The search for units of meaning*, «Textus: English Studies in Italy» 9: 75-106.
- Skinner B.F., 1957, *Verbal Behavior*, New York, Appleton-Century-Crofts.
- Tognini Bonelli E., 2001, *Corpus linguistics at Work*, Amsterdam, John Benjamins.

UN APPROCCIO CRITICO E APPLICATO AI DESCRITTORI DELL'INTERAZIONE ONLINE DEL VOLUME COMPLEMENTARE

Marianna Montanaro

I. LE TECNOLOGIE PER L'APPRENDIMENTO-INSEGNAMENTO DELLE LINGUE STRANIERE

L'introduzione delle tecnologie nell'aula di lingue straniere (LS) risale agli anni Cinquanta del Ventesimo secolo, quando si sviluppano i primi laboratori linguistici, i quali funzionavano con le audiocassette. L'approccio è denominato CAI (acronimo di *Computer Assisted Instruction*) ed è basato sul modello della psicologia comportamentista skinneriana, per cui il discente ha un ruolo passivo nel processo di apprendimento (Cacciamani – Gianandrea 2002). Si basa inoltre sulla visione strutturalista della lingua, per cui essa si configura come un insieme di strutture di cui si insegnano le regole di funzionamento, la grammatica e il lessico (Balboni 2015). È evidente che gli *input* procedenti dal computer consistevano per lo più in *pattern drills*, attività di completamento o di manipolazione e test a risposta multipla su temi grammaticali e lessicali. Manca quindi la dimensione pragmatica, culturale e interculturale della lingua.

Si tratta inoltre di un insegnamento che non mette al centro lo studente, il quale ha un ruolo passivo in quanto risponde agli *input* procedenti dalla macchina. In altre parole, il *focus* del processo di insegnamento–apprendimento non è l'apprendente bensì la macchina, surrogato del docente. Si sviluppa, infatti, il 'mito' della macchina-insegnante (Helm – Guth 2016; Ruggiano 2018). Nonostante sia uno dei primi approcci, è ancora in uso: si pensi a *Kahoot*, piattaforma di apprendimento famosa e molto usata nei contesti di apprendimento formali.

Gli sviluppi informatici permettono di avere *software* e *devices* più aggiornati e sofisticati e si sviluppa il modello CALL (acronimo di *Computer Assisted Language Learning*). Differisce dal CAI per l'introduzione di fattori di condizionamento, ovvero strategie di rinforzo positivo e negativo. In altre parole, lo studente riceve un riscontro dalla macchina, tramite impulso sonoro o icone che includono la spiegazione della regola, la quale permette di comprendere se i suoi comportamenti linguistici sono corretti oppure errati (Garavaglia – Petti 2022). Gli elementi di novità del CALL sono anche il fatto che si va verso una maggiore individualizzazione del percorso di apprendimento in quanto è possibile velocizzare il ritmo dell'apprendimento procedendo in modo più rapido o saltando attività riguardanti temi che lo studente ritiene di conoscere (Ruggiano 2018). Tuttavia, si è ancora lontani da un modello basato sull'adattamento dell'insegnamento nonché alla concezione comunicativa delle lingue straniere (Ruggiano 2018).

Sia il CAI, sia il CALL si basano sulle prime teorie della *Second Language Acquisition* (SLA) e del behaviorismo, per cui non è rilevante il funzionamento della mente dell'apprendente, la quale è una 'scatola nera' che riceve *input* e produce *output* (Garavaglia – Petti 2022). Con il CALL il docente è dietro la scena, il pc è un tutor e lo studente ha il controllo tecnico e linguistico (ma non metacognitivo) (Helm – Guth 2016). A partire da tale metodologia e con il supporto dell'intelligenza artificiale (IA) sono state elaborate applicazioni di autoapprendimento delle lingue straniere, per esempio, Duolingo o Babbel, le quali forniscono anche un tutor virtuale detto *buddy*.

Tornando agli esordi tecnologici, l'arrivo delle videocassette favorisce l'insegnamento delle LS secondo l'approccio comunicativo, che si sviluppa a partire dagli anni Ottanta del ventesimo secolo (Balboni 2015): l'implementazione del video, oltre all'audio, permette di introdurre la situazione d'uso della lingua, nonché l'acquisizione di fattori extralinguistici e culturali (Ruggiano 2018).

Tuttavia, solo con lo sviluppo del *Word Wide Web* e la produzione di dispositivi sempre più sofisticati si segna un punto di non ritorno. Le tecnologie diventano tecnologie dell'informazione e della comunicazione (TIC) e favoriscono l'apprendimento-insegnamento delle lingue straniere secondo l'approccio comunicativo. Si supera l'approccio *focused on form*, nonché l'apprendimento non situato e si introduce l'approccio focalizzato sull'uso della LS da parte degli apprendenti, intesi come «agenti sociali» (Consiglio d'Europa 2020). L'apprendimento delle LS, inoltre, non è solo acquisizione del codice linguistico ma anche degli aspetti sociolinguistici, pragmatici, culturali e interculturali¹.

¹ Rispetto alla competenza interculturale, evidenziamo i principali riferimenti teorici: Consiglio d'Europa (2002, 2020), CARAP (2012). In dettaglio, nel Vol. Co. si elaborano descrittori per la competenza pluriculturale per la mediazione e gestione della comunicazione in contesti in cui convivono più culture.

Internet trasforma le tecnologie da mezzo di apprendimento e dispensatore di *input* ad ambiente virtuale in cui avviene la comunicazione in LS (Helm – Guth 2016; Landone 2012). Dal CAI e dal CALL si giunge alla CMC, acronimo di *communication computer-mediated*, e alle tele collaborazioni, per cui le tecnologie sono utilizzate per l'interazione in LS finalizzata alla realizzazione di un *task* in collaborazione con altri studenti (approccio *task-based*). L'approccio CMC si basa su una visione costruttivista dell'apprendimento, fondata sulla negoziazione di significati tra gli interlocutori (Kötter 2003), ovvero gli studenti monitorano e adattano il proprio *output* per rendere l'*input* comprensibile (Hubbard – Levy 2016). La negoziazione presuppone autonomia nell'uso della lingua e nell'apprendimento nonché il controllo di strategie comunicative (Kötter 2003).

La CMC ha delle caratteristiche ben definite. In primo luogo, può essere orale, scritta, oppure a metà strada tra parlato e scritto. Si tratta del *netspeak*, caratterizzato dal suo carattere informale, dalla velocità di fruizione, dalla mescolanza di caratteristiche della comunicazione scritta e di quella orale ('oralitura') e dall'uso del linguaggio non verbale (*emoticons*, GIF, immagini). In secondo luogo, la comunicazione può avvenire *one to one* / uno a molti / molti a molti; infine, i programmi sono *e-mail*, blog, *forum*, messaggistica istantanea e videochiamate (Ruggiano 2018).

Le tele collaborazioni (*tele collaborative task based approach*) determinano altresì un cambio nella concezione dello spazio di apprendimento. Permettono, infatti, di espandere l'aula (O'Dowd 2007; Helm – Guth 2016; Landone 2018). Oltre ad essere funzionali all'apprendimento per la quantità di risorse che il *web* offre, rappresentano la possibilità per mettere in dialogo l'aula scolastica e universitaria con il mondo. In particolar modo, rendono possibile il contatto con la lingua viva e con la cultura che si studia anche laddove non sia possibile la mobilità fisica oppure come complemento di essa (O'Dowd 2007).

Tramite le tele collaborazioni si formano comunità di pratica i cui membri, durante la realizzazione di *task* e tramite l'interazione, sviluppano la competenza interculturale, nonché l'identità dell'apprendente nel mondo virtuale e la competenza digitale (O'Dowd 2007). L'interazione è centrale: gli studenti apprendono tramite l'esperienza, l'approccio è quindi esperienziale (Paleari 2017), *action-oriented* (North – Piccardo 2019) e finalizzato alla co-costruzione dei significati (Ruggiano 2018). Si supera la considerazione delle TIC come surrogato del docente o come mero strumento e l'ambiente digitale diviene un contesto di esperienze vicine a quelle autentiche (Landone 2023).

I contesti scolastici e accademici in Italia sono digitalizzati ed equipaggiati per l'uso delle TIC ai fini dell'apprendimento – insegnamento delle LS. Ciò è reso possibile dagli investimenti ministeriali (in particolare, in PNSD, acronimo di *Piano Nazionale per la Scuola Digitale* promosso dal Ministero

dell'Educazione nel 2015 con la L. n. 107 del 13 luglio 2015, Art. 1, comma 62) che hanno permesso di avere le lavagne elettroniche (LIM) in tutte le aule, con il computer e i suoi accessori. Le tecnologie a scuola, dunque, non sono solo presenti nel laboratorio informatico, bensì sono in tutte le aule, sempre a portata di mano dell'insegnante e dei discenti. Pertanto, è indispensabile una riflessione profonda sulle azioni didattiche possibili per la loro integrazione efficace e significativa nella classe di LS affinché la lezione di lingua straniera diventi un momento di formazione olistica dello studente con il fine di insegnare ad utilizzare in modo critico le TIC sia nel contesto di apprendimento sia nei contesti di vita reale.

2. LE CRITICITÀ DEL DIGITALE A SCUOLA

Le tecnologie sono quotidianamente utilizzate in ambito professionale e personale. Tuttavia, si registra resistenza verso la loro introduzione in ambito scolastico. Come commentiamo in modo più approfondito di seguito, è fondamentale introdurre l'uso sistematico nella classe di LS per rispondere alle finalità pedagogiche della scuola (sviluppo della competenza digitale) e dell'apprendimento linguistico (in particolare, l'esercizio dell'interazione online, § 3).

Tale posizione è sostenuta e difesa nei documenti formali di importanti istituzioni europee: il *Green paper* (Consiglio d'Europa 2009), il *Digi Comp 2.0* (Consiglio d'Europa 2016), il documento *Innovating Education and Educating for Innovation* dell'OECD (2016) e il *DigComp. 2.2* (Consiglio d'Europa 2020), in cui si specifica la rilevanza della competenza digitale per l'efficace inserimento nei contesti professionali. Come è evidente, sono documenti antecedenti alla pandemia da Covid-19, la quale ha determinato un irreversibile digitalizzazione dei contesti professionali e scolastici. In dettaglio, già nel 2009, nel *Green paper* si legge:

Virtual Networking and eTwinning Virtual mobility, i.e. the use of the internet and other electronic forms of information and communication, is often a catalyst for embarking on a period of physical mobility. Although not a substitute for physical mobility, it does enable young people to prepare a stay abroad and can create conditions for future physical mobility by facilitating friendships, contacts and social networking etc. [...]. (Commission of the European Communities 2009: 18)²

2 «Reti virtuali e la mobilità virtuale eTwinning, ovvero l'uso di Internet e di altre forme elettroniche di informazione e comunicazione, sono spesso dei catalizzatori per intraprendere un periodo di mobilità fisica. Sebbene non sostituisca la mobilità fisica, consente ai giovani di preparare un soggiorno all'estero e può creare le condizioni per la futura mobilità fisica facilitando le amicizie, i contatti, i *social network*, ecc.» (traduzione mia).

In altre parole, le raccomandazioni europee stimolavano l'uso delle TIC non solo come sostituto della mobilità fisica ma anche come propedeutica ad essa per lo sviluppo delle competenze interculturali, l'esercizio della competenza comunicativa nonché per la creazione di reti di relazione.

Nonostante ciò, le ragioni della loro limitata applicazione nel contesto scolastico italiano sono molteplici: la resistenza del corpo docente dovuta ad altre priorità didattiche percepite (per esempio, il 'programma'), alla 'questione generazionale' e alle incombenze burocratiche che sottraggono tempo alla riflessione didattica e pedagogica. Le TIC, infatti, determinano il rinnovamento metodologico e implicano un cambio di paradigma, da quello trasmissivo a quello socio-costruttivista (§ 1), per cui l'apprendimento si fonda sulla collaborazione e sull'autonomia. La pandemia da Covid-19 è stata in parte il cavallo di Troia che ha imposto l'utilizzo delle TIC ed ha incentivato i docenti ad aggiornarsi sull'uso di tali strumenti, a superare i pregiudizi e a riflettere sulle pratiche didattiche³.

Di fatto, con la didattica a distanza cambia notevolmente il modo di 'fare scuola' e si richiede un adattamento metodologico nell'insegnamento delle LS. In altre parole, il passaggio dalla presenza alla distanza non può essere un semplice cambio degli spazi di apprendimento, ma implica un rivolgimento delle modalità didattiche, tecniche, materiali (Balò 2020; Stefanoni 2020). Ciò ha rappresentato una sfida per le istituzioni scolastiche, per i docenti e anche per gli studenti, non sempre pronti dal punto di vista metodologico e materiale (Indire 2020).

Sono stati introdotti strumenti potenti come Zoom, Google Meet, Microsoft Teams, Webex, Whatsapp⁴ per la comunicazione sincrona e per la comunicazione asincrona tramite chat integrate alle piattaforme educative. Se da una parte la letteratura sul tema, recente e circoscritta (Ferraro 2021; Nocentini *et al.* 2021) riflette criticamente sulle questioni affettive della didattica a distanza (ansia, il trauma dovuto alla perdita di famigliari e alla quarantena), dall'altra non nasconde le sue implicazioni pedagogiche positive. Infatti, come abbiamo anticipato (§ 1), la didattica in ambienti virtuali se ben strutturata permette di impostare l'apprendimento rendendolo maggiormente significativo poiché *action oriented* e *cooperative based*. Inoltre, permette di adottare una visione comunicativa delle LS, dando rilevanza

3 Nel contesto universitario le tecnologie sembrano essere maggiormente integrate nella didattica: prima di marzo 2020, quando viene decretata la chiusura degli istituti scolastici e universitari e il passaggio alla didattica a distanza (DPCM 8 mar. 2020), erano già attivi percorsi di formazione nella modalità *blended* o totalmente a distanza. Tuttavia, soprattutto alla luce dei nuovi descrittori del *Companion Volume*, riteniamo indispensabile incrementare l'applicazione delle TIC nei corsi di lingua straniera sia livello universitario sia scolastico (§ 4).

4 I gruppi Whatsapp sono stati un ulteriore strumento di comunicazione durante l'emergenza sanitaria da Covid-19. Erano già utilizzati dagli studenti ma non dai docenti proprio perché una minaccia al confine tra spazio privato e pubblico. Come spiega Cassany (2019) la posizione rispetto alla tale questione dipende da fattori culturali e dalle norme delle istituzioni scolastiche.

ad aspetti (inter)culturali e pragmatici grazie alla varietà e alla vastità di risorse multimodali accessibili e all'uso della LS (Balò 2020; Cassany 2020; Stefanoni 2020; Varisco 2002).

La questione generazionale è sicuramente determinante. Autorevoli studi sostengono che gli studenti nati nel nuovo millennio sono *digital natives*, ovvero si distinguono per la loro domestichezza nell'uso delle TIC, dovuta anche alla continua esposizione in quanto nati in un mondo già digitalizzato. Gli adulti, invece, sarebbero *digital immigrants*, pertanto meno *technology friendly* (Prensky 2001).

Should the Digital Native students learn the old ways, or should their Digital Immigrant educators learn the new? Unfortunately, no matter how much the Immigrants may wish it, it is highly unlikely the Digital Natives will go backwards. (3)⁵

Come afferma l'autore, i nativi digitali non faranno un passo indietro, pertanto, è richiesto uno sforzo al corpo docenti (immigrati digitali) verso il progressivo adattamento della didattica alle modalità di pensiero degli studenti nativi digitali con la duplice finalità di educare alle *digital skills* e rendere l'insegnamento-apprendimento delle LS maggiormente significativo ed efficace, proprio perché coerente con la loro specificità cognitiva e relazionale.

3. I DESCRITTORI DELL'INTERAZIONE ONLINE NEL VOLUME COMPLEMENTARE

Le politiche europee riconoscono l'importanza dell'introduzione delle tecnologie negli ambienti di apprendimento e, in particolare, il Consiglio d'Europa valorizza l'uso delle TIC per l'apprendimento delle lingue straniere. Tale posizione è evidente nei seguenti documenti formali: il *Quadro Comune Europeo di riferimento per le Lingue* (2002) e il suo aggiornamento, il *Volume Complementare* (2020).

Nel primo documento menzionato, si sottolinea la necessità per l'apprendente di LS di apprendere a usare le TIC per la ricerca delle informazioni e per l'esercizio dell'abilità di comprensione audiovisuale e della produzione orale (in particolare, per la registrazione, archiviazione e condivisione di testi orali prodotti dai discenti). Nel *Volume Complementare* (2020), documento integrativo del *QCER* (2002), si sistematizzano tali obiettivi, solo menzionati nel primo documento, tramite l'introduzione di nuove scale di descrittori dedicati all'interazione online. Si tratta di una 'nuova abilità'

5 «Gli studenti Nativi Digitali dovrebbero imparare le vecchie modalità o i loro educatori immigrati digitali dovrebbero imparare quelle nuove? Sfortunatamente, per quanto gli Immigrati lo desiderino, è altamente improbabile che i Nativi Digitali tornino indietro» (traduzione mia).

proprio perché non è assimilabile all'interazione scritta o orale faccia a faccia per via delle sue specificità: come si evidenzia nel documento (p. 94), la comunicazione in un ambiente virtuale è caratterizzata dalla necessità di ridondanza del messaggio, dal bisogno di avere conferma di comprensione del messaggio, dalla capacità dell'interlocutore di gestire i malintesi in forma estemporanea e le reazioni emotive.

Le scale di descrittori includono tutti i livelli. I livelli di competenza comunicativa base (livelli preA1, A1, A2) si focalizzano sull'interazione online in contesti quotidiani e con l'uso di linguaggio semplice e su temi personali. Man mano che il livello di competenza aumenta, l'interazione si collega a contesti pubblici e su temi sociali (livelli B1, B2) e a contesti professionali e accademici con linguaggio adeguato al contesto sociolinguistico e culturale (livelli C1, C2). Oltre ai descrittori della competenza, nel *Volume Complementare* si riportano le strategie necessarie per gestire la comunicazione negli ambienti virtuale. Nella Fig. 1, si riportano le abilità che include l'interazione online e le strategie ad essa correlate.

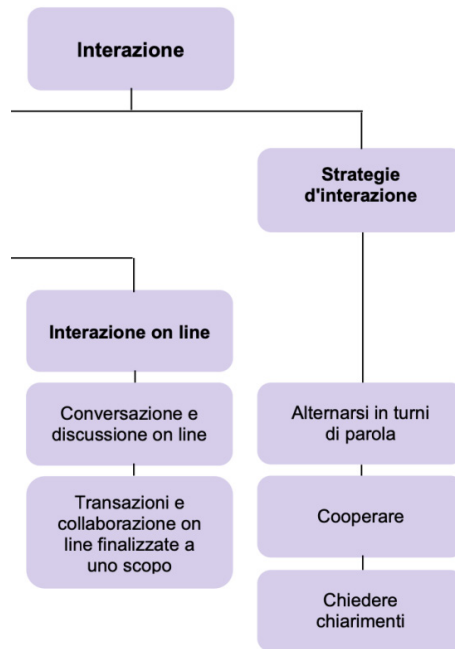


Figura 1. Abilità e strategie dell'interazione online
(dal Volume Complementare, 77)

Nel prossimo paragrafo, a partire da proposte di applicazione didattica basate sull'uso delle TIC per l'insegnamento delle LS, si presentano metodi e strategie per esercitare l'interazione online nel contesto di apprendimento formale. Le proposte applicative che si presentano si basano sull'implementazione del blog, della chat e dell'*e-tandem* linguistico per l'interazione scritta e orale, sincrona e asincrona online. Le finalità dell'educazione linguistica si sommano agli obiettivi educativi dell'apprendimento formale, nonché si propone una maggiore responsabilizzazione nell'utilizzo delle TIC.

4. INTERAZIONE IN LINGUA STRANIERA IN AMBIENTI VIRTUALI

4.1. *Il blog*

Il blog è uno strumento di comunicazione asincrona in cui lo scambio comunicativo si organizza in modo gerarchico ed è regolato da un moderatore. Il moderatore nel contesto classe può essere il docente oppure uno studente a cui viene conferita tale responsabilità. L'uso del *blog* in ambito didattico è coerente con l'approccio socio costruttivista per cui si facilita la costruzione delle conoscenze tramite processi condivisi e cooperativi. Si possono infatti creare sezioni testuali a tema, come:

- Luoghi di discussione collettiva;
- Spazi di lavoro in coppia (*task-based approach*);
- Bacheca informativa;
- Area studente-docente (*logbook* o diario di bordo).

Le attività menzionate, in particolare le prime due, possono realizzarsi tramite studenti italiani della stessa classe o della stessa istituzione oppure tra italiani e stranieri, che partecipano alla realizzazione di *task* collaborativi in modalità sincrona o asincrona, curricolare o extracurricolare, in modo autonomo e con il giusto *scaffolding* da parte del docente. Nell'interazione interculturale, è necessario integrare i descrittori dell'interazione online con quelli della competenza plurilingue e pluriculturale (Consiglio d'Europa 2020: 133-139).

Le implicazioni pedagogiche e glottodidattiche sono varie: incremento dell'*input* e, soprattutto, dell'*output* dello studente (due assunti fondamentali secondo gli studi di linguistica acquisizionale in Ellis 2005), maggiore coinvolgimento dello studente nelle scelte didattiche, per es. il tema di discussione; quindi, incrementa il senso di responsabilità dello studente, la cui partecipazione e serietà nella scelta di cosa pubblicare sul blog è fondamentale. Inoltre, è sempre possibile salvare le interazioni per lavorare a una correzione e stimolare la riflessione metalinguistica cooperativa in classe con il docente.

I descrittori che possono aiutare il docente e lo studente a programmare e valutare la competenza online sviluppata tramite blog sono: conversazione e discussione online, transizione e collaborazione online finalizzata a uno scopo, cooperare, chiedere chiarimenti.

4.2. La chat e la videochat

La chat è uno strumento costantemente utilizzato nei contesti extrascolastici, ma è critico il suo utilizzo nei contesti scolastici per la resistenza che potrebbe trovare da parte dei singoli docenti o delle istituzioni (Cassany 2019). Nonostante i limiti culturali, si tratta di uno strumento che permette sia la comunicazione scritta sia orale (i *vocal messages*). La comunicazione in chat è caratterizzata anche dall'uso del gergo in LS utilizzato tra i giovani nella comunicazione tramite *social media*. L'introduzione di questi gerghi in aula è un tema discusso e critico. Infatti, se da una parte gli studiosi evidenziano che è importante avvicinare gli studenti ad un uso autentico della LS, proprio perché ciò rappresenta una strategia per il conseguimento di uno degli obiettivi dell'educazione linguistica, la socializzazione (Balboni 2011: 88), dall'altra studi dimostrano che l'uso del gergo mediale sarebbe una «incorrect habit» (Salem 2013: 68) che ha implicazioni negative sullo sviluppo corretto dell'interlingua.

La comunicazione in chat è inoltre caratterizzata dall'uso di immagini, emoji, GIF per esprimere i propri stati d'animo. Si tratta di comunicazione non verbale che tuttavia implica un determinato livello di conoscenza e consapevolezza socio pragmatica in LS.

In modo parallelo al blog, la chat è uno strumento che permette l'interazione online sincrona o asincrona tra coppie o piccoli gruppi di studenti della stessa classe oppure tra italiani e nativi stranieri. In altre parole, sia con l'implemento del blog sia della chat è possibile pianificare *task* – anche in collaborazione con gli studenti – che mettono in dialogo apprendenti situati in contesti geografici e socioculturali differenti, ovvero si creano situazioni comunicative in cui sono richieste e si potenziano le competenze interculturali per conseguire gli obiettivi.

L'interazione sincrona in LS tramite la chat può essere autentica e significativa se focalizzata su questioni connesse all'organizzazione didattica o alla comunità scolastica, nonché se basata sulla tecnica del *debate* (Garavaglia – Petti 2022). Gli studenti possono avere autonomia nella scelta dei temi, ma è fondamentale che il docente li orienti e negozi con loro vincoli e principi da rispettare (per esempio, orari e modalità di comunicazione se la comunicazione avviene in orario extracurricolare, norme di uso del linguaggio verbale e non verbale, uso della cortesia verbale e altri aspetti socio pragmatici).

L'uso della chat permette inoltre l'incremento di esposizione all'*input* in LS e produzione di *output* in LS in un contesto extrascolastico tramite l'interazione *peer-to-peer* tra italiani o tra italiani e stranieri in ambiente virtuale (Ellis 2005). Infine, è particolarmente rilevante la possibilità della riflessione metalinguistica ex-post resa possibile dal salvataggio delle conversazioni in quanto rende possibile l'autocorrezione e l'analisi dell'errore.

I descrittori che possono aiutare il docente e lo studente a programmare e valutare la competenza online sviluppata tramite la chat sono: conversazione e discussione online, transazioni e collaborazione online finalizzate a uno scopo, cooperare, alternarsi in turni di parola, chiedere chiarimenti.

4.3. E-Tandem

Infine, per l'esercizio dell'interazione online in LS, è particolarmente efficace la metodologia dell'*e-tandem* linguistico. Si tratta della versione virtuale del tandem linguistico, per la quale l'apprendimento della LS avviene tramite l'interazione in coppia (Manso 1997). È una metodologia introdotta negli anni Settanta e attualmente intesa come una pratica cooperativa tra due persone che intendono apprendere l'uno la LM dell'altro. Mentre il blog e la chat, se implementati con studenti della stessa madrelingua sono funzionali ma artificiali, quindi il loro *engagement* decresce, nel *e-tandem* ciò non si verifica in quanto necessariamente coinvolge apprendenti di LM differenti.

L'apprendimento, dunque, avviene in modo reciproco, ovvero si genera una dinamica di apprendimento tra pari, con interdipendenza tra i due soggetti coinvolti e senso di responsabilità dell'uno verso l'altro (Kötter 2003). Se manca lo sforzo di uno, si ferma anche il percorso dell'altro, proprio come avviene quando si guida la bicicletta tandem, da cui la metodologia prende il nome.

Nella sua versione originale, l'*e-tandem* permette principalmente di esercitare l'interazione orale in LS. Il focus è comunicativo e interculturale e l'apprendimento è autodiretto dalla coppia, in quanto i contenuti, le modalità, i tempi dell'interazione sono scelti dai partner. Sebbene gli studenti abbiano possibilità di definire con il compagno il percorso di apprendimento, all'insegnante corrisponde il compito di definire indicazioni a livello macro e possibili soluzioni a criticità sul piano organizzativo (in particolare se l'incontro è sincrono), relazionale (affinità della coppia), motivazionale e dell'autonomia nello svolgimento degli incontri.

Sono importanti le implicazioni affettive in quanto nell'apprendimento tra pari c'è una minore inibizione e filtro affettivo. Ciò è determinato anche dal 'nuovo' ruolo dell'insegnante, che è un tutor e un supporto nei momenti di criticità (Granata *et al.* 2022).

L'*e-tandem* è reso possibile dall'implementazione di siti di videochat (Zoom, Google Meet, Whatsapp Video) in orario curricolare e anche dall'avvio di progetti extra-curricolari maggiormente formalizzati che si attivano sulla piattaforma E-Twinning, piattaforma europea per progetti collaborativi tra scuole che nel 2021 ha accolto l'iscrizione da parte di 14468 scuole, 104873 insegnanti e sono stati avviati 35764 progetti internazionali⁶.

I descrittori che possono aiutare il docente e lo studente a programmare e valutare la competenza online sviluppata tramite l'*e-tandem* sono: conversazione e discussione online, transazioni e collaborazione online finalizzate a uno scopo, cooperare, alternarsi in turni di parola, chiedere chiarimenti.

5. CONCLUSIONI

In conclusione, alla luce di quanto esposto, gli schermi, ovvero la via di accesso agli ambienti virtuali, sembrano essere un potente mezzo di avvicinamento ad una più frequente esposizione (*input*) alla lingua straniera, ad un uso assiduo della LS in contesti comunicativi verosimili (*output*), nonché una via di accesso agli stimoli culturali e ad un tipo di apprendimento significativo, ovvero basato sull'autonomia e sul *peer-to-peer learning*. Il Consiglio d'Europa, oltre ai descrittori per ogni abilità e strategie, nel *Volume Complementare* ha introdotto griglie di autovalutazione (Appendice 2) per la competenza linguistica dell'interazione online. Si tratta di un valido supporto per stimolare l'autoregolazione e l'autovalutazione dell'apprendimento.

Le attività proposte (§ 4) permettono di esercitare le abilità dell'interazione online (conversazione e discussione on line, transizioni e collaborazione on line finalizzate a uno scopo) per gestire in modo strategico (cooperando, chiedendo chiarimenti, alternandosi in turni di parola) una comunicazione virtuale.

Tuttavia, evidenziamo una criticità di tali descrittori, ovvero non sono autosufficienti: riteniamo indispensabile ricordare che l'interazione avviene tra soggetti di diversa cultura; ciò implica la capacità da parte degli studenti di «rapportarsi con "l'alterità"» (Consiglio d'Europa 2020: 122). Conseguentemente, nella fase di programmazione di *task* online in LS, oltre ai descrittori già menzionati, è importante integrare obiettivi e descrittori per lo sviluppo dell'abilità di mediazione concettuale e comunicativa (Consiglio d'Europa 2020: 117-125).

In conclusione, l'introduzione delle TIC nel contesto di apprendimento formale e nella classe di lingua è una necessità formativa e pedagogica, permette di espandere i confini dell'aula tradizionale e stimola la comunicazione interculturale. Gli strumenti a disposizione sono molti e la pandemia da Covid-19 ha accelerato il processo di digitalizzazione delle scuole in termini

⁶ <https://etwinning.indire.it/statistiche-nazionali/> (consultazione: 12/05/2023).

di disponibilità di rete e di *devices*: è dunque necessario il cambiamento nella visione dell'insegnamento-apprendimento nonché il ripensamento delle pratiche didattiche, anche in co-progettazione con gli studenti, per la gratificazione dei loro bisogni formativi e di apprendimento.

Bibliografia

- Balboni P.E., 2011, *Conoscenza, verità, etica nell'educazione linguistica*, Perugia, Guerra Edizioni.
- , 2015, *Le sfide di Babele*, Torino, UTET.
- Balò R., 2020, *La sottile arte di tenere lezioni a distanza*, «ElleDue» 4: 8-10.
- Cacciamani S. – Gianandrea L., 2004, *La classe come comunità di apprendimento*, Roma, Carocci.
- CARAP European Centre for Modern Languages, 2012, *A framework of reference for pluralistic approaches to languages and culture*, Strasburgo, Consiglio d'Europa, <http://carap.ecml.at/> (consultazione: 05/05/2023).
- Cassany D., 2020, *Enseñar en la época de la Covid-19*, El educador, <https://www.normainfantilyjuvenil.com/co/uploads/2020/07/revista-el-educador-julio2020.pdf> (consultazione: 05/05/2023).
- Cassany D. – Allué C. – Sanz Ferrer M., 2019, *Whatapp alrededor del aula*, «Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital» 8: 302-328.
- Consiglio d'Europa, 2002, *Marco común europeo de referencia para las lenguas (MCER). Aprendizaje, enseñanza, evaluación*, Ministerio de Educación, Cultura, Deporte.
- , 2016, *DigComp 2.0: The Digital Competence Framework for Citizens*, Lussemburgo, Luxembourg Publication Office of the European Union.
- , 2009, *Green Paper. Promoting the learning mobility of young people*, Bruxelles, Publications Office of the European Union.
- , 2020, *Common European Framework of Reference for Languages: learning, teaching, assessment. Companion volume*, Strasbourg, trad. it. di Monica Barsi – Edoardo Lugarini, *Quadro comune europeo di riferimento per le lingue: apprendimento, insegnamento, valutazione. Volume complementare*, in «Italiano LinguaDue» 12.2, <https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/15120> (consultazione: 05/05/2023).
- , 2022, *DigComp 2.2, DigComp 2.2, The Digital Competence framework for citizens – With new examples of knowledge, skills and attitudes*, Lussemburgo, Publications Office of the European Union.

- Ellis R., 2005, *La adquisición de segundas lenguas en un contexto de enseñanza. Análisis de las investigaciones existentes*, trad. di Gonzalo Abio – Javier Sánchez – Agustín Yagüe, Wellington, Dipartimento tecnico dell'Educazione della Nuova Zelanda (ed. orig. *Instructed Second Language Acquisition. A literature Review*, Wellington, Ministry of Education, 2005).
- Ferraro S., 2021, *Covid-19 e DAD. Appunti per un'analisi sociologica del fare lezione in emergenza*, «Annali» 26: 427-444.
- Garavaglia A. – Petti L., 2022, *Nuovi media per la didattica scolastica. Teorie, design, esperienze*, Milano, Mondadori.
- Granata M.E. et al., 2022, *L'e-tandem in tempi di DAD pandemica. Sperimentazione, teoria e feedback degli studenti*, «Lingue e Linguaggi» 48: 123-145.
- Helm F. – Guth S., 2016, *Telecollaboration and language learning*, in F. Farr – L. Murray (coords.) *The Routledge handbook of language learning and technology*, Londra, Routledge: 241-254.
- Indire, 2020, *Indagine tra i docenti italiani. Pratiche didattiche durante il lockdown. Report integrativo*, https://www.indire.it/wp-content/uploads/2020/12/Report-integrativo-Novembre-2020_con-grafici-1.pdf (consultazione: 05/05/2023).
- Kötter M., 2003, *Negotiation of meaning and codeswitching in online tandems*, «Language Learning & Technology» 7.2: 145-172.
- Landone E., 2012, *Tecnologie e consapevolezza nella didattica dello spagnolo come lingua straniera*, in E. Landone (a cura di), *Enlaces. Studi dedicati a Mariarosa Scaramuzza*, Milano, Led: 9-26.
- , 2018, *Utopia didattica. La lingua straniera oltre l'aula*, Milano, Mimesis.
- , 2023, *Strategie di engagement nella didattica universitaria della lingua straniera*, «Lingue e linguaggi» 56: 199-221.
- Manso M.M., 1998, *La enseñanza del E/LE con la metodología "Tándem"*, in M.C. Aldey Losada (ed.), *Español como lengua extranjera, enfoque comunicativo y gramática*, Santiago di Compostela, Asele: 411-418.
- Nocentini A. et al., 2021, *Adolescenti e pandemia da covid-19: stress, resilienza ed esperienze di crescita. Comprendere lo sviluppo in una prospettiva multisistemica*, «Giornale italiano di psicologia» 3: 609-631.
- North B. – Piccardo E., 2019, *The action-oriented approach. A dynamic vision of language education*, Bristol, Multilingual Matters.
- O'Dowd R., 2007, *Foreign Language Education and the rise of online communication: a review of promises and realities*, in R. O'Dowd (eds.), *Online Intercultural Exchange. An introduction for Foreign Language Teachers*, Clavedon, Multilingual Matters: 17-41.
- OECD, 2016, *Innovating Education and Educating for Innovation. The Power of Digital Technologies and Skills*, Parigi, OECD Publishing.
- Paleari V., 2017, *Hacia un entorno más auténtico en el aprendizaje del español como lengua extranjera. El enfoque experiencial*, «Lingue e Linguaggi» 23: 151-167.
- Prensky M., 2001, *Digital natives, digital immigrants*, «On the horizon» 9.5: 1-6.

- Ruggiano F., 2018, *La macchina insegnante e l'ambiente virtuale: un bilancio di un secolo di didattica delle lingue con le tic e uno sguardo al futuro*, «Italiano Lingua Due» 2: 185-205.
- Salem, A.A., 2013, *The impact of Technology (BBM and WhatsApp Applications) on English Linguistics in Kuwait*, «International Journal of Applied Linguistics & English Literature» 2.4: 64-69.
- Stefanoni, G., 2020, *Oltre lo specchio. La D.a.D. per gli studenti L2*, «ElleDue» 4: 1.
- Varisco B.M., 2002, *Costruttivismo socio-culturale*, Roma, Carocci.

«SASHAY, SHANTAY: [ARGOT] ON THE RUNWAY»:
IL GERGO DRAG ANGLOAMERICANO COME MARCATORE
SOCIALE SU *RUPAUL'S DRAG RACE*

Alessio Dioguardi

I. INTRODUZIONE: LA DRAG QUEEN, IL SUO GERGO E LO SCHERMO

Nonostante la centralità che le drag queen hanno avuto all'interno del movimento di liberazione omosessuale internazionale – prime tra tutte, Marsha P. Johnson e Sylvia Rivera¹ – queste artiste sono troppo spesso considerate fenomeni da baraccone. Laddove additarle come tali non basti, alcuni stati nel mondo hanno provveduto a proporre leggi che effettivamente mettersero fuori legge gli spettacoli drag: si è letto del Tennessee (Albeck-Ripka 2023) il cui Governatore Lee ha firmato nel febbraio del 2023 una proposta di legge che bandisse gli spettacoli di queste artiste.

Questa segregazione ha comportato un'intensificazione del senso di comunità interno a questo gruppo sociale. Come spesso accade, quale conseguenza di ciò e del maggiore senso di collettività che deriva da essa, queste artiste sono riuscite a creare una variante linguistica, un gergo, che risulterebbe essere di difficile comprensione ai non membri e a chi non è avvezzo al parlarlo. Uno strumento, in breve, che permette loro di essere identificate e identificarsi come drag queen e quindi un mezzo di manifestazione d'orgoglio per la propria identità artistica. Questo articolo si riferirà a questa variante sociolinguistica con l'appellativo di 'gergo drag angloamericano'.

Un 'gergo' viene definito da Beccaria come:

[...] una lingua convenzionale, ristretta ad un gruppo sociale ben preciso che la usa in modo consapevolmente e deliberatamente

¹ Vid. Fitzgerald – Marquez 2021: 26-30.

criptico, con gli scopi: a) di distinguersi dagli altri; b) di favorire l'intimità della comunicazione interna rafforzando con ciò la coesione del gruppo; c) di non essere capiti dai non iniziati. (2004: 356)

La drag queen, di conseguenza, può usare questa variante sociolinguistica per completare tutti e tre gli obiettivi indicati da questa definizione. La comunità queer inglese e londinese in particolare era già abituata all'utilizzo di tali strumenti: fino agli anni Sessanta a Londra e nelle zone limitrofe era in ampio utilizzo il *Polari*, gergo utilizzato dalla comunità LGBTQIA+ dell'epoca come mezzo di tutela dalle continue persecuzioni legali e sociali a essa riservate (Baker 2020: 120-121). Questa varietà linguistica è però andata a cadere in disuso. Tra le cause di questo decadimento si trova il programma radiofonico *Round the Horne* (1965-1968): il modo in cui questo gergo riecheggiava alle orecchie del non-parlante causava in questo assoluta ilarità, fatto che rese questo un elemento cardine del programma comico; l'essere però parlato da due personaggi – Julian e Sandy – evidentemente 'peculiari', ovvero omosessuali, rese ben presto chiaro come questa varietà fosse legata alla comunità gay dell'epoca.

Si potrebbe quindi dire che lo schermo o, meglio, l'altoparlante, causò la morte di questo gergo. Lo stesso non si può affermare invece del gergo drag angloamericano. Anzi, nel caso di questa varietà sociolinguistica, è proprio il contrario.

Dopo circa un decennio dalla sua ultima apparizione televisiva di rilievo nel suo *talk-show The RuPaul Show* (1996-1998), RuPaul Andre Charles torna alla ribalta nel 2009 con il suo *RuPaul's Drag Race* (2009-presente). Questo *talent-show*, che comunque contiene numerosi elementi del *reality-show*, ha contribuito a lanciare nella stratosfera mediatica centinaia di drag queen in tutto il mondo, dando loro una piattaforma fondamentale per la loro carriera. Non solo: avendo questo numerosi aspetti tipici del *reality-show*, la vita delle concorrenti durante la competizione viene registrata costantemente e diventa parte importante – se non cardine – del programma stesso. Ciò ha garantito quindi al gergo drag angloamericano di manifestarsi in tutto il suo essere.

RuPaul's Drag Race, lo schermo, non è quindi uno strumento che ha invalidato, come per il *Polari*, l'utilizzo di questa varietà sociolinguistica. Anzi: il programma è diventato esso stesso fautore di nuovi lemmi ed espressioni standard che oggi sono entrate a pieno titolo nel lessico delle drag queen in tutto il mondo, andandolo ad ampliare. A titolo di esempio, si sceglieranno qui alcuni dei campi semantici più popolari del gergo drag angloamericano e si analizzeranno linguisticamente alcune delle parole ed espressioni più comuni, evidenziando la loro origine e specificandone le metodologie di utilizzo da parte della comunità drag. In aggiunta, si analizzeranno anche

parole, espressioni e costrutti originatesi proprio grazie a *RuPaul's Drag Race*. Questo articolo si propone quindi come analisi di questo processo di affermazione e ampliamento del gergo drag angloamericano mediante lo strumento schermo: se oggi tutta una comunità di drag queen anche non di madrelingua inglese sa usare correttamente parole quali *clock*, *campy* e *sashay* è anche grazie a *RuPaul's Drag Race*.

2. I CAMPI SEMANTICI DEL GERGO DRAG ANGLOAMERICANO

In quanto varietà linguistica di nicchia utilizzata da una comunità socio-artistica ben precisa, il gergo drag angloamericano è andato a svilupparsi a seconda delle necessità di queste artiste. Come ogni gergo al mondo, questo ha fornito alle proprie parlanti una quantità sufficiente di vocaboli ed espressioni che potessero coprire quegli argomenti di conversazione più comuni tra le drag queen, focalizzandosi su campi semantici ben precisi. Evidenziare regole chiare e tendenze è pressoché impossibile; è sicuramente facile invece identificare dei macro-argomenti dei quali è possibile trattare grazie a questo gergo e portare al lettore degli esempi. Quelle qui esemplificate sono solo alcune delle parole ed espressioni più comuni usate dal gergo drag angloamericano e, in quanto tali, *RuPaul's Drag Race* ha sempre fatto grande e continua manifestazione di queste come di molte altre. Essendo loro 'la base' del gergo drag – ovvero, essendo tra le più comuni – era solito per il programma, soprattutto durante le sue prime stagioni, mostrarle in sovraimpressione ogni qual volta fossero utilizzate, dando allo spettatore una breve definizione. Ciò veniva fatto con lo scopo di formare quelle persone che non erano abituate a parlare il gergo, una scelta della produzione unica nel suo genere e sicuramente di impatto.

2.1. *Il trucco e parrucco della drag queen*

Per quanto identificare una descrizione univoca del concetto di drag queen sia pressoché impossibile – anche Davis (2021: 99) nella sua definizione di 'drag queen' è parecchio vaga – è sicuro che uno degli elementi che accomuna qualunque artista drag nel mondo è il trucco e tutto il processo di 'dragghizzazione'. Cambiare i propri connotati è sicuramente uno degli elementi fondamentali per l'artista drag: se si è drag queen, si vorrà assumere dei tratti particolarmente femminili; se si è drag king, al contrario, si vorranno assumere tratti tipici di una mascolinità accentuata. Il gergo drag è venuto in aiuto a queste artiste, fornendo loro una varietà di lemmi ed espressioni tipiche di questa comunità che hanno a che fare con il processo di trucco e parrucco.

To bake è uno dei verbi cardine del gergo drag angloamericano che identifica una delle attività fondamentali per la realizzazione del trucco della drag queen. Prestito dall'inglese che significa 'cucinare mediante l'uso del forno', questo lemma – dal quale deriva il sostantivo *baking* – vuole indicare quell'attività mediante la quale, tramite l'applicazione di una quantità adeguata di cipria sul fondotinta, la drag queen riesce a dare un effetto di levigatezza alla propria pelle, contribuendo inoltre alla realizzazione del contrasto tra zone in ombra e zone illuminate del volto. Questa è un'attività che necessariamente segue l'applicazione del fondotinta sul volto, azione identificata con il verbo *to beat*: anch'esso un prestito dall'inglese che significa 'picchiare, picchiettare', vuole indicare il movimento della spugna sul volto che viene appunto picchiettata sulla pelle per applicare il prodotto cosmetico.

Essendo la drag queen, in termini molto generici, un'esagerazione di femminilità, una delle attività fondamentali per una 'regina dello strascico' è sicuramente quella del *tucking*, sostantivo derivato dal verbo *to tuck*. Questa parola, già esistente in inglese, ha il significato di 'piegare un tessuto in modo tale da stenderlo e levigarlo'; il significato assunto nel gergo drag angloamericano è un'estensione di questo. *To tuck* per una drag queen significa applicare del nastro adesivo o indossare delle mutande contenitive in modo tale da celare – qualora sia un uomo – i genitali maschili, dando così l'impressione di una silhouette femminile. Attività delicata quanto fastidiosa, è una delle più comuni tra queste artiste e il loro gergo, vista la sua centralità, non poteva non coniare – o, in questo caso, prendere in prestito – una parola che indicasse tale attività.

2.2. Tipologie di drag queen

Come evidenziato in precedenza, è pressoché impossibile dare una definizione univoca e precisa al concetto di drag queen. Tuttavia, è vero che queste artiste grazie al loro gergo sono riuscite a coniare dei lemmi e delle espressioni che oggi possono racchiudere in una classificazione più o meno corretta ogni drag queen nel mondo. È pur sempre vero però che ogni regina – da quella più 'naturale' a quella più *campy* – possa arrivare a sviluppare uno stile così personale da renderlo unico: si potrebbe quasi affermare che per ogni drag queen esista uno stile di drag differente. Per quanto questo potrebbe dare vita a una visione utopica di questo mondo, si tende a classificare ogni queen riconducendola – con un minimo margine di errore – a un gruppo piuttosto che a un altro.

Fishy è un aggettivo che vuole indicare massima femminilità nell'aspetto di una drag queen. Nonostante la sua popolarità e ampio utilizzo, questa parola ha tuttavia una connotazione – o meglio, un'origine – al quanto discutibile: la parola *fishy*, come denuncia Victoria Scone, donna biologica

– ovvero alla quale è stato assegnato il genere femminile alla nascita – concorrente della terza stagione di *RuPaul's Drag Race UK* (2019-presente) e finalista della prima stagione di *Canada's Drag Race: Canada vs. The World* (2022-presente), deriverebbe da un'ideale misogino che associa ai genitali femminili la caratteristica di «smell [...] like fish», ovvero di 'puzzare di pesce' (Sim 2022). Nonostante questa origine denigrante, il lemma è da tempo utilizzato per descrivere tutte quelle drag queen che, per via del loro make-up 'naturale', potrebbero assomigliare a delle donne biologiche. Per fare dei nomi che servano da esempio tratti dai franchise *Drag Race*, si possono nominare Raja Gemini, Pangina Heals e Carmen Farala, rispettivamente, la prima, vincitrice della terza stagione di *RuPaul's Drag Race* e concorrente della settima stagione di *RuPaul's Drag Race All Stars* (2012-presente); la seconda giudice di *Drag Race Thailand* (2018-presente) e concorrente della prima stagione di *RuPaul's Drag Race: UK vs. the World* (2022-presente); e la terza vincitrice della prima stagione di *Drag Race España* (2021-presente).

Al lato opposto dello spettro drag si trovano le drag queen che vengono descritte come *campy*. Anche questo è un prestito dalla lingua inglese e in italiano può essere tradotta come 'esagerato'. Ma perché queste queen vengono classificate come tali? È chiaro come artiste quali Trixie Mattel e Lawrence Chaney, rispettivamente concorrente della settima stagione di *RuPaul's Drag Race* e vincitrice della terza stagione di *RuPaul's Drag Race All Stars* e, la seconda, vincitrice della seconda stagione di *RuPaul's Drag Race UK*, siano, ognuna a modo loro, esagerate in modo particolare nel trucco. Se si prende come esempio Trixie Mattel, è chiaro come la sua estetica diventata oggi iconica – un contouring a dir poco estremo e un ampio utilizzo di eyeliner – sia chiaramente ispirata a un personaggio *campy* come era Divine, oggi, secondo Fitzgerald e Marquez (2021: 113), maggior rappresentante e musa ispiratrice della corrente *campy* del drag: «è al [...] trucco pionieristico [di Divine] che [...] si può far risalire il makeup estremo di concorrenti di *Drag Race* come Eureka O'Hara, Alaska, [...] Acid Betty, Trixie Mattel e Kim Chi».

Come esempio conclusivo si può pensare a quella categoria di drag queen nota come 'queen androgine'. Questa espressione è molto più chiara nel significato e vuole indicare quel gruppo di artiste drag che, sebbene portino in scena un personaggio femminile, non abbandonano certi tratti tipici della mascolinità. Alcuni nomi d'esempio potrebbero essere quelli di Sasha Velour, vincitrice della nona stagione di *RuPaul's Drag Race*, Ginny Lemon, concorrente della seconda stagione di *RuPaul's Drag Race UK*, e, in un certo senso, Gala Varo, *runner-up* della prima stagione di *Drag Race México* (2023-presente) e partecipante della prima stagione di *RuPaul's Drag Race Global All Stars* (2024-presente). Mentre l'androginità della prima e della seconda queen è più chiara – rispettivamente a causa della calvizie e della peluria corporea di ognuna – classificare la terza come androgina è, visto

il suo trucco comunque molto femminile, un azzardo. È pur sempre vero che, come queen che rinomatamente evita di ‘tuckarsi’, non celando i genitali maschili il personaggio di Varo può essere fatto ricadere nella categoria delle queen appunto dette androgine.

2.3. *Rapporti e relazioni tra drag queen*

In quanto membri di una stessa comunità spesso, come detto, segregata alla sola propria realtà, le drag queen hanno creato tutto un loro sistema di relazioni interpersonali: è facile, infatti, sentire regine parlare di *drag mothers* e *drag daughters*². È molto popolare all’interno di questa comunità parlare di ‘famiglia drag’, espressione che indica un nucleo di drag queen o comunque di artisti e artiste che, visti magari i difficili rapporti con la propria famiglia biologica, ha creato un ambiente sicuro dove ognuno protegge l’altro e dove la *drag mother* prende sotto la propria protezione, con il compito di guidarle e istruirle, le proprie *drag daughter*.

Come già esemplificato da questo paragrafo, il gergo drag angloamericano è intervenuto a favore della comunità permettendo il conio di nuove espressioni – *drag mother*, *drag daughter*, *drag family*... – che descrivono alcune delle relazioni interpersonali tra drag queen più comuni: per portare un esempio, la casa Edwards, fondata dalla leggendaria Alyssa Edwards, concorrente della quinta stagione di *RuPaul’s Drag Race*, della seconda stagione di *RuPaul’s Drag Race All Stars* e vincitrice della prima stagione di *RuPaul’s Drag Race Global All Stars*, conta grandi nomi, tra i quali quelli delle iconiche Laganja Estranja – concorrente della sesta stagione di *RuPaul’s Drag Race* – e Shangela Laquifa Wadley – concorrente della seconda e della terza stagione di *Rupaul’s Drag Race* e della terza stagione di *RuPaul’s Drag Race All Stars*.

Oltre a questa tipologia di rapporti familiari, il gergo drag angloamericano ha prodotto parole che descrivono altre situazioni relazionali che si potrebbero venire a instaurare tra drag queen. Tra le altre, veri e propri conii di questa variante linguistica, troviamo *ki ki*, utilizzato per indicare un momento di aggregazione più o meno formale tra drag queen, e *kai kai*, parola che indica un rapporto affettivo/emotivo/sessuale tra due o più drag queen.

3. RUPAUL’S DRAG RACE E IL GERGO DRAG ANGLOAMERICANO

Essendo il gergo delle drag queen un elemento cardine della loro cultura e venendo ampiamente utilizzati da loro nella vita di tutti i giorni, un programma quale *RuPaul’s Drag Race*, un *talent-show* per drag queen, non può

² Dall’inglese, rispettivamente, ‘madre drag’ e ‘figlia drag’. Le traduzioni in nota sono a cura dell’autore.

aver fatto a meno di esemplificare il suo utilizzo durante le conversazioni delle sue concorrenti. Non solo. Vista l'importanza che questo programma ha assunto nei suoi sedici anni di messa in onda e vista la sua crescente popolarità, è stato inevitabile che questo, a sua volta, influenzasse questa variante linguistica, coniando una serie di parole ed espressioni che oggi sono regolarmente utilizzate dalle drag queen di tutto il mondo. *Drag Race* non ha quindi solo permesso la consolidazione del gergo dimostrandone l'esistenza mediante lo strumento piccolo schermo, ma ha anche garantito la sua proliferazione: ha fornito lui lemmi che oggi sono collegati a doppio filo con il mondo della *Race*, parole che però vengono quotidianamente utilizzate anche in situazioni non pertinenti al *talent-show*. In questo modo, la televisione ha provato e consacrato al pubblico – anche mainstream – l'esistenza di questa variante sociolinguistica, ed essendo *Drag Race* oggi la manifestazione per eccellenza dell'arte drag sul mezzo televisivo, è riuscito a riconoscergli uno statuto fondamentale nella comunità drag.

3.1. «*The time has come... for you to lipsync... for your life!*»

Una delle attività alla quale la figura della drag queen è fortemente associata è quella del *lipsync*. 'Lipsyncare una canzone' significa interpretarla su di un palco davanti a un pubblico muovendo le labbra seguendo le parole della base preregistrata ma non cantando. Questa tipologia di performance è così centrale alla cultura drag che *RuPaul's Drag Race* e tutti i suoi programmi figli e satelliti ne hanno fatto la loro prova finale: ogni settimana le due – o più – drag queen peggiori di puntata si devono sfidare in una prova a *lipsync* dopo la quale una verrà eliminata, mentre l'altra salvata e le verrà concesso di rimanere in gara. Questo suo essere così un elemento sacro per il programma ha fatto sì che la produzione e RuPaul iniziassero a utilizzare delle frasi ed espressioni rituali che introducessero e concludessero questo momento intenso e spesso toccante.

Dopo aver decretato le due drag queen peggiori della puntata, RuPaul introduce il momento del *lipsync* con una frase di rito: «the time has come... for you to lipsync... for your life!»³. In quanto madre premurosa e affettuosa di ogni concorrente, RuPaul prosegue con un augurio oggi diventato iconico: «good luck and don't fuck it up»⁴. Questo stesso augurio viene spesso utilizzato come tale in molte delle serie internazionali di questo programma, per esempio in *Drag Race Germany* (2023-presente). In altre serie invece viene addirittura tradotto e riadattato a seconda della cultura di arrivo: in *Drag Race Italia* (2021-presente) la conduttrice Priscilla, usando il suo dialetto di origine, quello napoletano, esclama: «e mi raccomando: *nun*

3 Dall'inglese, «è arrivato il momento... di cantare in *lipsync*... per la vostra vita!».

4 Dall'inglese, «buona fortuna e non fate stronzate».

facite strunzate»⁵. Questo augurio è oggi così iconico che il suo utilizzo da parte di un parlante di questo gergo – anche qualora non fosse una drag queen – marcherebbe in maniera tale il discorso a livello sociolinguistico da richiamare alla mente tutta una serie di nozioni, idee e situazioni relative al mondo di *Drag Race*.

Al momento della decisione finale di RuPaul, sono due le cose che le drag queen possono sentirsi dire: «shantay, you stay» oppure «sashay away», rispettivamente le espressioni per invitare la drag queen vincitrice del *lipsync* a rimanere in competizione e quella perdente ad abbandonarla. Queste espressioni sono anch'esse fortemente collegate al mondo della *Race*: nominarle senza avere un rimando mentale al momento post-*lipsync* è pressoché impossibile. Ma da dove derivano? Questi sono effettivamente con i voluti da RuPaul già utilizzati nel 1993 da lei stessa nella sua canzone *Supermodel (You Better Work)*. Mentre però *sashay* è un prestito dalla lingua inglese che significa 'camminare con disinvoltura', *shantay* – a volte anche compitato come *shante* – non ha un effettivo corrispondente in inglese: è possibile imbattersi in una serie di ipotesi relative all'origine di questa parola che spaziano da un'influenza francese a una afroamericana. In ogni caso, non sarebbe mai stata data conferma di nessuna di queste. Il potere di *RuPaul's Drag Race* è talmente forte da permettere la creazione di parole ed espressioni accettate dalla comunità parlante senza che questa esiga un'effettiva spiegazione né del significato preciso della parola – spesso l'utilizzo di molte espressioni varia a seconda dell'interpretazione individuale – né della sua origine.

3.2. «Oh gurl! You got female»

Dopo il suo ingresso nella *werk-room*, lo spazio adibito a camerino e laboratorio a *Drag Race*, nella sesta stagione di *RuPaul's Drag Race All Stars*, Kylie Sonique Love esclama, come da tradizione per ogni queen, la sua frase d'entrata: «Oh gurl! You got female»⁶. Fino alla quarta stagione del programma, era tradizione che il messaggio di apertura di puntata che introduceva le queen alla sfida settimanale fosse annunciato da una suoneria, RuPaul che gridava: «oh gurl! You got she-mail», un gioco di parole tra il nome 'e-mail' – il messaggio di RuPaul – e l'appellativo dispregiativo '*she-male*', espressione denigratoria utilizzata contro donne trans⁷. Questo abuso, pensato originariamente come una riappropriazione, comunque scorretta – essere drag queen ed essere donna trans sono due cose differenti – è stato fortemente denunciato e criticato dalla comunità trans femminile, la quale ha richiesto

5 Dal napoletano, «non fate stronzate».

6 Dall'inglese, «ragazza! Sei diventata donna».

7 Dall'inglese, il pronome *she*, 'lei', associato al sostantivo *male*, 'maschio'.

e ottenuto che l'utilizzo venisse accantonato in favore di qualcos'altro. La frase di ingresso di Love, partecipante della seconda stagione di *RuPaul's Drag Race* e vincitrice di questa edizione di *All Stars*, voleva essere l'ultima parola riguardo a una questione così spigolosa come la mancanza di rispetto dimostrata nei confronti della comunità trans durante i primi anni del programma: ritornata in gara come fiera donna trans, la sua riappropriazione è un'affermazione identitaria a tutti gli effetti che mette ordine laddove prima c'era confusione. Ma la suoneria così voluta dalla produzione da cosa è stata sostituita?

«She done already done had herses!» è la nuova espressione che accompagna settimanalmente l'inizio della nuova puntata del programma. Questa frase, la quale RuPaul sostiene di aver sentito mentre era in coda a un fast food, vorrebbe significare 'lei ha già fatto quello che doveva fare': non ha un vero e proprio significato in quel contesto, ma il fatto di essere uno scioglilingua accattivante e reso ancora più divertente dalla prosodia nella pronuncia della conduttrice ha fatto sì che la scelta della produzione ricadesse su questa espressione. Il motto ha ottenuto una popolarità tale all'interno della comunità drag che oggi questo viene regolarmente utilizzato da essa proprio con il significato di 'ha già fatto quello che doveva fare'.

Come visto, in quanto varietà sociolinguistica a tutti gli effetti, il gergo drag non è escluso da cambiamenti. Si è esemplificato come questo sia stato ampliato in maniera non indifferente dal suo utilizzo fatto sul piccolo schermo, con nuove parole ed espressioni coniate e adottate da esso. È anche necessario evidenziare, però, che queste non rimangono inalterate a vita e che il loro stesso significato – essendo labile, come detto in precedenza – può variare e modificarsi a seconda dell'occorrenza. È proprio questo il caso del costrutto *she done already done had herses*. La settima stagione di *RuPaul's Drag Race All Stars* ha visto il ritorno di queen vincitrici di differenti serie del programma per competere in una stagione speciale di *All Stars* – chiamata appunto *All Winners*⁸ – per battersi per il titolo di *Queen of All Queens*⁹, titolo attualmente detenuto da Jinks Monsoon, già vincitrice della quinta stagione di *RuPaul's Drag Race*. Durante la finale di stagione, le concorrenti sono però venute a conoscenza del fatto che quattro di loro, quelle con il punteggio più basso in termini di vittorie di puntata in stagione, avrebbero concorso per il titolo di *Queen of She Done Already Done Had Herses*, oggi ancora detenuto nella serie *All Stars* da Raja Gemini. È questo un esempio di come, vista la necessità di creare una nuova espressione per indicare un nuovo concetto – un nuovo genere di vincitrice – il gergo drag angloamericano si sia impiegato a questo scopo, producendo un'alternativa valida a questo fine.

8 Dall'inglese, 'tutte vincitrici'.

9 Dall'inglese, 'regina di tutte le regine'.

3.3. Il prefisso 'ru-'

Il prefisso Ru- presente nel nome della conduttrice del programma, RuPaul, è un prefisso di origine creola che deriva dalla parola *roux*, utilizzata per indicare differenti pietanze quali zuppe e stufati. Questo, proprio a tributo alla drag queen, viene spesso utilizzato sia dalla produzione del programma che dalle concorrenti stesse quale mezzo di conio di nuove parole.

È comune trovare nella storia del programma sfide che vedono il loro nome nascere da una commistione tra questo prefisso e qualche altro lemma, come *rusical* e *rumix*, parole che vogliono indicare, la prima, un musical prodotto da *Drag Race* e interpretato dalle queen concorrenti in stagione; la seconda, una canzone, di norma di RuPaul, creata spesso ad hoc per una sfida di canto e ballo per la quale le regine in gara devono scrivere, registrare e interpretare delle barre. Per fare degli esempi, uno degli ultimi *rusical* è quello interpretato dal cast dell'ottava stagione di *RuPaul's Drag Race All Stars*, sfida qui dedicata a una delle icone di RuPaul, Joan Crawford. Per quanto riguarda i *rumix*, tra quelli che hanno fatto più breccia nei telespettatori si trova *Uk Hun?* nella versione delle *United Kingdolls*, gruppo formato per la sfida delle girl-band nella seconda stagione di *RuPaul's Drag Race UK* da Lawrence Chaney, A'Whora, Tayce e Bimini Bon Boulash.

Esistono inoltre lemmi che, conati dalle drag queen durante la loro permanenza in gara o dalla produzione, volutamente utilizzano il prefisso *ru-* proprio per evidenziare questo rapporto tra il neologismo e la *Race*. Riprendendo il concetto di *lipsync* introdotto prima, un *ruveal* è un cambio di abito o di parrucca fatto sul palco durante la propria performance per rendere l'interpretazione della canzone ancora più di impatto. Si deve ricordare comunque come il *ruveal*, sebbene sia molto popolare durante queste tipologie di esibizione, è ampiamente utilizzato in contesti differenti, come durante le passerelle qualora si voglia dare un effetto sorpresa e lasciare la giuria senza parole.

Rupologize è un altro di questi esempi. Parola creata dall'unione del prefisso *ru-* e il corrispettivo inglese di 'scusarsi', *apologize*, venne utilizzata per la prima volta dalla concorrente Willam durante il gran finale della quarta stagione di *RuPaul's Drag Race* quando la drag queen si rifiutò di scusarsi per i suoi commenti fatti nei confronti della collega Phi Phi O'Hara. Oggi questa parola è ampiamente utilizzata con lo stesso significato originale da parte di tutta la comunità drag internazionale.

4. CONCLUSIONE: «WE'RE ALL BORN NAKED AND THE REST IS DRAG»

Il 26 febbraio 1994, durante l'ultima serata del festival di Sanremo, il piccolo schermo italiano mandò in onda qualcosa di improbabile, insolito e di

mai visto nel nostro paese: accompagnando Elton John con la sua *Don't Go Breaking My Heart*, RuPaul, un «travestito» (La Repubblica 1994), si palesa sul palco dell'Ariston introdotto da un in quel momento mai così goffo Pippo Baudo e ricevuto – con sgomento – da un pubblico che mai più avrebbe pensato di assistere a uno spettacolo del genere (Jelardi – Bassetti 2006: 83). La televisione aveva già fatto la storia, ma pochi se ne erano resi conto.

Da quella serata finale del Festival sono passati trent'anni: oggi, anche nel nostro paese, la figura della drag queen è affermata, anche se purtroppo non ancora definitivamente riconosciuta ufficialmente come artista. La televisione, anche nel nostro paese, da allora ne ha fatta di strada ed è stata anch'essa fautrice di questa affermazione: grazie a programmi come *Drag Race Italia*, infatti, l'arte drag è riuscita a farsi conoscere anche da un pubblico più mainstream, arrivando addirittura a essere raccontata dalla televisione nazionale con il programma *Non Sono una Signora* (2023), andato in onda su Rai 2. Questi programmi hanno avuto un doppio ruolo: se da un lato hanno mostrato la bellezza dell'arte drag, dall'altro hanno dimostrato come la drag queen non sia un extra-terrestre, ma una persona in carne e ossa che, come tutti, ha pregi e difetti; si è cercato, in qualche modo, di dimostrare come la 'regina dello strascico' non fosse qualcuno da temere, qualcuno di anormale, ma una figura da apprezzare, ammirare e, per lo meno, rispettare.

RuPaul's Drag Race ha avuto lo stesso compito: portando sul piccolo schermo la drag queen e la sua vita ha inevitabilmente combattuto quel precetto che ancora oggi vede queste artiste essere segregate e costrette a cercare porti sicuri per poter essere loro stesse. Così facendo, come detto, ha inevitabilmente dato spazio anche al loro linguaggio, il gergo drag angloamericano, permettendo a esso tanto di manifestarsi – riconoscendogli quindi il diritto di esistere – tanto quanto di crescere. La telecamera e lo schermo sono in un certo senso diventati delle incubatrici nelle quali questa variante sociolinguistica ha avuto modo di svilupparsi, riprodursi e affermarsi al suo pubblico e al suo parlante. La potenza del mezzo schermo non si è però concretizzata solamente fornendo al gergo drag angloamericano nuovi elementi da descrivere, ma anche trasmettendo questo sapere in tutto il globo dove, indipendentemente dalla lingua parlata, spesso e volentieri è la variante angloamericana quella utilizzata dalle drag queen per comunicare tra loro. Questo viene fatto in modo particolare per dare un nome a concetti che, vista l'intraducibilità della parola – processo che inevitabilmente causerebbe una perdita di significato sociale non indifferente – non potrebbero essere chiamati altrimenti.

RuPaul's Drag Race è stato ed è quindi un fenomeno linguistico di dimensioni globali che ha permesso, mediante l'uso del linguaggio drag fatto davanti alla telecamera, di rafforzare i legami della comunità drag internazionale. Lo schermo si manifesta di conseguenza come strumento

di comunità, strumento indispensabile in questo caso al rafforzamento di essa, arrivando addirittura, in un certo senso, a fornire un'ancora di salvezza – quel tanto agognato porto sicuro – a drag queen in tutto il mondo. Fenomeno unico nel suo mondo, la televisione ha permesso a questo programma di dare adito al suo messaggio umanitario, e questo lo ha fatto con il mezzo più potente, proprio il suo gergo: «we're all born naked and the rest is drag», 'siamo nati nudi e tutto il resto è drag'.

Bibliografia

- Albeck-Ripka L., *Tennessee Bans Drag Shows on Public Property*, «The New York Times» 02/03/2023, <https://tinyurl.com/3nsvftb> (consultazione: 12/10/2023).
- Baker P., 2020, *Fabulosa! The story of Polari, Britain's secret gay language*, Londra, Reaktion Books, (2019).
- Beccaria G.L., 2004, *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, (1994).
- Davis C.O., 2021, *The queen's English. The LGBTQIA+ dictionary of lingo and colloquial phrases*, New York, Clarkson Potter.
- Fitzgerald T. – Marquez L., 2021, *RuPaul e le altre: i primi 10 anni di «RuPaul's Drag race» e l'ultimo secolo di vita queer*, Milano, Vallardi.
- Jelardi A. – Bassetti G., 2006, *Queer tv. Omosessualità e trasgressione nella televisione italiana*, Roma, Croce.
- La Repubblica, *Arrivano Elton e RuPaul*, 26/02/1994, <https://tinyurl.com/26tk3bv5> (consultazione: 04/11/2023).
- Murray N. (diretto da), 2009-presente, *RuPaul's Drag Race*.
- (diretto da), 2012-presente, *RuPaul's Drag Race All Stars*.
- Palagresco J. – Simon M. (diretto da), 1996-1998, *The RuPaul Show*.
- Parietti A. (condotto da), 2023, *Non Sono una Signora*.
- RuPaul A.C., 1993, *Supermodel (You Better Work)*.
- (creato da), 2018-presente, *Drag Race Thailand*.
- (creato da), 2019-presente, *RuPaul's Drag Race UK*.
- (creato da), 2021-presente, *Drag Race España*.
- (creato da), 2021-presente, *Drag Race Italia*.
- (creato da), 2022-presente, *RuPaul's Drag Race: UK vs. The World*.
- (creato da), 2022-presente, *Canada's Drag Race: Canada vs. the World*.
- (creato da), 2023-presente, *Drag Race México*.
- (creato da), 2023-presente, *Drag Race Germany*.
- (creato da), 2024-presente, *RuPaul's Drag Race Global All Stars*.

Sim B., *Victoria Scone Breaks Down Why 'Fishy' Is Such a Problematic Drag Term*, «Pride.com» 28/11/2022, <https://tinyurl.com/53vdfc87> (consultazione: 03/11/2022).

Simmonds J. (prodotto da), 1965-1968, *Round the Horne*.

STRATEGIE LINGUISTICHE PER COINVOLGERE L'ELETTORATO IN DISCORSI POPULISTI DI DESTRA NON ISTITUZIONALI IN ITALIA E IN GERMANIA

Marcella Palladino

I. INTRODUZIONE

Questo contributo è un caso di studio che mette in luce alcune strategie linguistiche che possono essere riferite al populismo di destra (vid. 2.1 e 2.2) adottate da rappresentanti politici in Italia e in Germania per coinvolgere l'elettorato in discorsi politici non istituzionali. Verranno evidenziate sia logiche di avvicinamento che di allontanamento, coerentemente con il tema degli schermi. Se da una parte i politici¹ presi in considerazione vogliono avvicinarsi al loro pubblico ed eliminare lo schermo che si frappone tra loro e gli ascoltatori, dall'altra desiderano marcare la loro distanza dal resto dei rappresentanti politici che definiscono con il termine di *Eliten* in tedesco. Questo movimento di avvicinamento e allontanamento è però sempre negoziato all'interno dei discorsi e risulta quindi accompagnato da dinamicità e mancanza di confini netti, sia per ciò che riguarda le scelte adottate dai parlanti, sia per ciò che concerne le differenze Italia-Germania. Come illustrato di seguito, sembrano infatti esserci differenze relative al grado di avvicinamento verso il pubblico e i rappresentanti italiani sembrano voler instaurare un legame più confidenziale e informale con la platea, mentre quelli tedeschi mantengono un grado maggiore di formalità e distacco. Ipotesi relative a queste scelte verranno formulate, sia nell'ottica di un'analisi meramente linguistica che in termini di differenze culturali.

¹ Il maschile generico verrà usato in questo contributo per rendere il testo conciso, non come presa di posizione a suo favore.

I discorsi presi in considerazione sono stati raccolti per un precedente lavoro di tesi magistrale dal titolo *Geschlechtsspezifische Charakterisierung der politischen Sprache. Eine kontrastive politolinguistische Analyse von italienischen und deutschen rechtspopulistischen Reden*² (2021) e sono discorsi non istituzionali. Per ‘non istituzionali’ si intende tenuti direttamente di fronte ad una platea, nelle piazze o in occasione di comizi o assemblee del partito, e non in parlamento. Dal punto di vista del *genre* discorsivo, si può fare riferimento alle tipologie testuali del linguaggio politico presentate da Tillmann (1989: 62) e i discorsi che sono presi in considerazione in questo contributo sono *Parteitagsreden*³ e *Wahlkampfreden*⁴. I due motivi principali per i quali si è deciso di selezionare discorsi non istituzionali sono i seguenti. Prima di tutto, tali discorsi, sebbene preparati in anticipo, lasciano comunque maggiore spazio all’iniziativa del parlante. Infatti, è possibile in queste situazioni creare uno scambio con il pubblico e anche per la scelta di determinati temi vi è più libertà ed iniziativa personale. In secondo luogo, spesso si selezionano discorsi che presentano già una trascrizione ufficiale, come ad esempio i discorsi parlamentari, considerato l’ingente ammontare di tempo necessario per le trascrizioni ortografiche, oppure testi scritti. Tuttavia, non sempre le trascrizioni ufficiali, modificate nella maggior parte dei casi da stenografi, sono affidabili (cfr. Brambilla 2007: 66). I discorsi selezionati sono stati trascritti dall’autrice per un’analisi di discorsi di tipo non istituzionale che spesso vengono tralasciati.

I partiti da cui vengono i discorsi considerati sono Fratelli d’Italia (FdI) e Lega per quanto riguarda l’Italia, Alternative für Deutschland (AfD) per la Germania (per un confronto AfD e Lega vid. Moraldo 2021). Diversi studiosi hanno trattato discorsi di rappresentanti politici di tali partiti (cfr. Niehr – Reissen-Kosch 2018: 16; Gannuscio 2019b: 46) e sembra che questi partiti condividano alcune caratteristiche. Prima di tutto, sono partiti istituzionalizzati e non movimenti politici che non trovano spazio in parlamento. Secondariamente, i loro programmi politici, e dunque le opinioni riportate, sono simili. Nonostante le somiglianze, vi sono anche differenze che verranno analizzate nella maniera in cui esse sono funzionali per questa ricerca e dunque in relazione al modo di proiettarsi e presentarsi nei confronti dell’elettorato. Con ‘elettorato’ ci si riferisce in questo contributo in particolare ai sostenitori del partito presenti ai discorsi presi in considerazione. I discorsi sono tenuti in occasione di comizi elettorali o congressi di partito e sono quindi rivolti soprattutto ai simpatizzanti, sebbene vi possano essere in minima parte anche persone che si discostano dalle idee del partito.

² *Caratterizzazione del linguaggio politico sulla base del genere. Analisi politolinguistica contrastiva di discorsi populistici di destra in italiano e in tedesco.* Le traduzioni in nota sono a cura dell’autrice.

³ «Discorsi al congresso di partito».

⁴ «Comizi elettorali/discorsi in campagna elettorale».

2. STRATEGIE DI COINVOLGIMENTO DELL'ELETTORATO IN DISCORSI POPULISTI DI DESTRA

2.1. Discorso politico e populismo di destra

Una caratteristica fondamentale del discorso politico è la persuasione (Van Dijk 1997: 25; Brambilla 2007: 10). La funzione persuasiva è ampiamente utilizzata anche nei discorsi populistici di destra ed essendo i discorsi presi in considerazione non istituzionali e diretti all'elettorato, l'intento principale è quello di persuadere a votare il partito o a rimanere sostenitori dello stesso. Il termine 'populismo' viene dal latino e il *populus* sta al centro, come sottolineato tra gli altri da Niehr – Reissen-Kosch (cfr. 2018: 10). I populistici sono infatti coloro che si rivolgono al 'popolo' e che, secondo una delle connotazioni date nella definizione del termine nel dizionario curato da Nohlen (1998: 514-515), prenderebbero sul serio le questioni e i problemi della gente comune e si batterebbero per risolverli. Definire tuttavia il populismo di destra non è semplice e di possibilità ve ne sono molteplici. Non essendo questo il tema specifico di questo contributo, ci si limiterà a prendere come riferimento la definizione data da Wodak (2015: 7):

Right-wing populism can be defined as a political ideology that rejects existing political consensus and usually combines laissez-faire liberalism and anti-elitism. It is considered populism because of its appeal to the "common man/woman" as opposed to the elites.⁵

Il populismo di destra sembra condensare insieme idee economico-sociali differenti, a volte contrastanti, ed è complesso comprendere chi faccia effettivamente parte del 'popolo' (in tedesco, *Volk*).

Prima di tutto, il 'popolo' come un 'noi' (in tedesco, *wir*) si oppone a un 'voi' (in tedesco, *ihr*) o a un 'loro' (in tedesco, *sie*) attraverso una dimensione verticale e una orizzontale (cfr. Gannuscio 2019a: 116). L'opposizione con le *Eliten*, ovvero i rappresentanti politici che agiscono contro gli interessi del 'popolo' così come le banche e le multinazionali, è verticale, essendo definiti questi «die da oben»⁶ (Niehr – Reissen-Kosch 2018: 24). L'opposizione orizzontale riguarda invece coloro definiti come «kulturelle, ethnische, religiöse und gegebenenfalls sexuelle „Außenseiter“»⁷ (Gannuscio 2019b: 47). Questa divisione in orizzontale e verticale non risulta però del tutto convincente se si considera che, nel caso delle

5 «Il populismo di destra può essere definito come un'ideologia politica che rifiuta il consenso politico esistente e di solito combina il liberalismo laissez-faire e l'anti-elitismo. È considerato populismo per il suo richiamo "all'uomo/donna comune" contrapposto alle élite».

6 «Quelli lassù».

7 «"Outsider" culturali, etnici, religiosi ed eventualmente sessuali».

minoranze criticate, il ‘popolo’ è ritenuto superiore e dunque potrebbe essere inserito in una dimensione verticale dove il ‘popolo’ è in alto e le minoranze in basso, quanto meno dal punto di vista culturale secondo gli appartenenti al ‘popolo’ stesso. Si potrebbe dunque parlare in entrambi i casi di dimensione verticale, la quale sarebbe connotata negativamente nel caso delle *Eliten* e positivamente in quest’ultima opzione.

Inoltre, non è chiaro se i populistici di destra facciano parte del ‘popolo’. Sicuramente essi sottolineano di essere dalla parte del ‘popolo’, ma non sembrano appartenervi. È interessante notare che essi sembrano piuttosto essere sullo stesso piano istituzionale delle *Eliten*, essendo rappresentanti politici. Infatti, l’idea del populismo di destra in generale non è quella di abbattere il sistema, ma di prendere il posto delle *Eliten* e poter quindi esercitare da una posizione di potere gli interessi del ‘popolo’. Che i populistici di destra vogliano di fatto entrare a far parte dell’establishment o, meglio, sostituire chi è in posizione di potere senza modificare le strutture di potere che essi stessi criticano è definito da Bulli (2014: 136) come il paradosso del populismo di destra.

2.2. Strategie linguistiche e argomentative

I tre aspetti che verranno presi in considerazione in questo lavoro sono le tecniche di persuasione e semplificazione della realtà per aumentare il consenso e l’identificazione (Cedroni 2014: 35; Niehr – Reissen-Kosch 2018: 65-66; Gannuscio 2019b: 47), le contrapposizioni concettuali come *Volk-Eliten* (Baraldi 2014: 55-56; Cedroni 2014: 44; Niehr – Reissen-Kosch 2018: 24; Gannuscio 2019a: 116) e l’uso dell’ironia per ridurre la distanza con il pubblico. Per sostenere l’ipotesi che questi elementi contribuiscano a creare un senso di avvicinamento agli ascoltatori e per mostrare le differenze tra italiani e tedeschi saranno proposti esempi dal *corpus*.

Come già sottolineato, la persuasione è una caratteristica fondamentale dei discorsi politici e diverse tecniche e strategie linguistiche sono messe in atto per persuadere il pubblico. Collegata alla persuasione vi è la riduzione della complessità della realtà, la *Komplexitätsreduzierung* (Cedroni 2014: 35; Niehr – Reissen-Kosch 2018: 65-66; Gannuscio 2019b: 47), che porta non solo a rappresentare la realtà in modo semplificato, ma ad utilizzare anche una lingua relativamente semplice per farlo, ricca di ripetizioni e quasi mancanza di termini tecnici. Il ‘popolo’ stesso viene spesso definito *einfach*, ossia ‘semplice’ e dotato del *gesunder Menschenverstand* (cfr. Niehr – Reissen-Kosch 2018: 25-26), ovvero del ‘buonsenso’, che permetterebbe di comprendere la realtà in modo intuitivo. Le *Eliten* cercherebbero infatti di presentare problemi complessi per trarre in inganno il popolo, quando invece esso sarebbe perfettamente in grado di cogliere la realtà senza

necessità di problematizzarla. Tenzialmente, vi è anche una ‘scandalizzazione’⁸ e drammatizzazione della realtà, nonché una tendenza all’ambiguità nei discorsi (cfr. Wodak 2015: 11; Niehr – Reissen-Kosch 2018: 123-124; Gannuscio 2019a: 113; Gannuscio 2019b: 56-57). ‘Scandalizzazione’ e drammatizzazione riguardano sia il contenuto dei discorsi sia le scelte linguistiche, in particolare l’uso di un registro informale e talvolta anche di parolacce (cfr. Gannuscio 2019b: 56). L’utilizzo di questo tipo di lessico può essere un altro elemento di avvicinamento all’elettorato, dal momento che invece di termini tecnici e oscuri si preferiscono parole tipiche della lingua quotidiana. Il termine ‘ambiguità’ è più complesso da argomentare, poiché si riferisce ad esempio alla possibilità di risemantizzare determinati termini linguistici o concetti a proprio piacimento e a seconda della situazione, così da potere sempre motivare il loro utilizzo, ma soprattutto difendersi in caso di critiche. Relativamente a ciò, Gannuscio (*Ibidem*, p. 47) definisce questo comportamento come «kalkulierte Ambivalenz»⁹, che può anche essere considerata una caratteristica costitutiva del linguaggio politico in generale, non solo del populismo.

Le contrapposizioni concettuali sono un’altra strategia volta a coinvolgere l’elettorato, ad avvicinarlo e a suscitare il consenso. Una di esse è già stata esposta, ovvero *Volk-Eliten*, dove le *Eliten* sono sia i rappresentanti politici che non fanno gli interessi del popolo sia le multinazionali e le banche (nonché, in alcuni discorsi, l’Unione Europea). Un’altra contrapposizione alla quale si è accennato sopra è *Volk-Fremde*, dove gli stranieri sono spesso considerati la causa di problemi sociali come la disoccupazione. Difficile però rimane da definire cosa sia davvero il ‘popolo’ e chi vi appartenga realmente, soprattutto se si prende in considerazione ad esempio una situazione come quella dei *Gastarbeiter*¹⁰ in Germania, ovvero lavoratori immigrati in Germania che sono rimasti e vivono da generazioni nel paese di immigrazione. L’idea di un ‘popolo’ omogeneo per cultura, etnia e discendenza (cfr. Gannuscio 2019a: 116) è dunque difficile da applicare ad una realtà che è complessa. Di conseguenza, è anche complicato individuare chi siano i ‘nemici’ contrapposti al ‘popolo’. Le contrapposizioni illustrate sono un modo per semplificare la realtà, la quale però risulta nella pratica complessa da descrivere.

Il terzo aspetto preso in considerazione è quello dell’ironia, di cui viene fatto ampio uso sia nei discorsi italiani che tedeschi. Sebbene dal punto di vista dei contenuti vi sia somiglianza tra italiani e tedeschi, lo stile risulta differente. Se i rappresentanti italiani tendono infatti ad utilizzare espressioni di registro colloquiale, i tedeschi tendono a mantenere uno stile più formale o comunque scevro di espressioni quasi volgari. Il tipo

8 Dal termine tedesco *Skandalisierung* (Gannuscio 2019a: 116).

9 «Ambivalenza calcolata».

10 Letteralmente «lavoratori ospite», ovvero lavoratori stranieri ‘ospiti’ nel paese di immigrazione.

di ironia ricorrente nei discorsi analizzati è tendenzialmente finalizzato a coinvolgere l'elettorato, così come a prendere contemporaneamente le distanze da azioni o comportamenti di altri rappresentanti politici che vengono ironizzati. In questo lavoro non verranno trattate nello specifico le forme e le funzioni comunicative dell'ironia (Calpestrati 2021: 50-52), tuttavia verranno presi in considerazione esempi che sono evidentemente ironici e che provocano l'ilarità degli ascoltatori. Una definizione di cosa sia l'ironia si ritrova in Fahnestock (2011: 115), la quale riporta che:

By saying the opposite of what is “self-evidently true” as though it were true, and by counting on the audience to perceive the difference, the ironic statement highlights an incompatibility, an unacceptable contradiction between two views or accounts.¹¹

L'effetto ironico è spesso collegato alla voluta infrazione delle massime conversazionali di Grice (2004: 46-47), come ad esempio quella della qualità, la quale recita «try to make your contribution one that is true»¹² (*Ibidem*, 46). Tale massima viene infranta quando le critiche sono rivolte ai rappresentanti politici avversari, ai quali sono attribuite caratteristiche che vengono ritenute false per suscitare l'ilarità del pubblico. Di fatto questa strategia non comporta una rottura della cooperazione tra parlanti, poiché gli ascoltatori colgono l'effetto ironico delle affermazioni che vengono formulate volutamente false. L'ironia viene infatti vista da Grice (*Ibidem*, 53) come una volontaria infrazione della massima della qualità che si colloca nel contesto di una «conversation implicature»¹³ (*Ibidem*, 50-51).

3. CORPUS DI DISCORSI NON ISTITUZIONALI

Come sopra menzionato, il *corpus* è stato creato nel contesto di una tesi magistrale. Esso è composto in tutto da otto discorsi non istituzionali disponibili online e trascritti con il software EXMARaLDA¹⁴. Il numero ridotto di discorsi che sono stati selezionati per il lavoro di tesi magistrale e che sono riproposti in questo contributo dipende da due principali motivazioni. Prima di tutto, la trascrizione ortografica con il software citato è manuale e richiede un ingente impiego di tempo. Secondariamente, per la tesi magistrale sono stati selezionati discorsi che avessero la questione

¹¹ «Dicendo il contrario di ciò che è “evidentemente vero” come se fosse vero e contando sul fatto che il pubblico percepisca la differenza, l'affermazione ironica mette in evidenza un'incompatibilità, una contraddizione inaccettabile tra due punti di vista o opinioni».

¹² «Cerca di dare un tuo contributo che sia vero».

¹³ «Implicatura conversazionale» (Brambilla 2007: 38).

¹⁴ <https://exmaralda.org/de/> (consultazione: 26/06/2023).

di genere anche come tema, così da poter condurre parallelamente una metanalisi insieme all'analisi principale della caratterizzazione di genere.

I discorsi raccolti con i relativi link e le abbreviazioni per citarli negli esempi sono:

- Meloni, Giorgia (2019): L'Italia che pensa in grande, l'intervento di Giorgia Meloni (01/12/2019). In: https://www.youtube.com/watch?v=HRh-Xh_N9Jk (consultazione: 18/10/2022). **DM2**
- Meloni, Giorgia (2019): Una folla immensa accoglie a San Giovanni una straordinaria Giorgia Meloni! Emozionante! Evviva Noi (19/10/2019). In: <https://www.youtube.com/watch?v=dFZvTFZz9cA> (consultazione: 17/10/2022). **DM1**
- Meuthen, Jörg (2018): Jörg Meuthen in Lindheim (02/09/2018). In: <https://www.youtube.com/watch?v=REXCPfAAXWw> (consultazione: 18/10/2022). **DME1**
- Meuthen, Jörg (2018): Rede von Jörg Meuthen in Wiesbaden (26/10/2018). In: <https://www.youtube.com/watch?v=NROuz3xqnGU> (consultazione: 16/10/2022). **DME2**
- Salvini, Matteo (2017): Idee, Cuore, Coraggio! Intervento integrale di Matteo Salvini a Napoli. #primagliitaliani (11/03/2017). In: https://www.youtube.com/watch?v=6eCga_98e6o (consultazione: 17/10/2022). **DS1**
- Salvini, Matteo (2019): Intervento di Matteo Salvini #orgoglioitaliano Roma (19/10/2019). In: https://www.youtube.com/watch?v=_9O9-jjhLZo (consultazione: 18/10/2022). **DS2**
- Storch, Beatrix von (2017): Beatrix von Storch (AfD) - Rede beim Wahlkampfauftakt der AfD Charlottenburg-Wilmersdorf (24/07/2017). In: <https://www.youtube.com/watch?v=GWDajecoKWM> (consultazione: 16/10/2022). **DSTO2**
- Storch, Beatrix von (2018): Rede von Beatrix von Storch in Frankfurt (24.10.2018). In: <https://www.youtube.com/watch?v=pWYgyIXizH8&list=LLmX1pq7ixVwE1RskdgkYR5g&index=2429> (consultazione: 27/11/2024).

4. ESEMPI DAL CORPUS

4.1. Discorsi Matteo Salvini (Lega)

io sono convinto che in questa sala in questa sala e poi ci ritroviamo fra qualche mese o fra qualche anno e vediamo se avevo ragione, in questa sala oggi ci sono i futuri sindaci, futuri consiglieri comunali, futuri assessori, futuri consiglieri regionali, futuri liberi amministratori del Sud, onesti amministratori del Sud orgogliosi amministratori del Sud (DS1).	la tassa sulla diesel euro 3, euro 4 come se chi in questa piazza ha un'auto, un furgone euro 3 o euro 4 fosse un simpatico nostalgico che non compra la macchina nuova perché ci gode ad andare in giro con la macchina vecchia forse chi ha l'euro 3, l'euro 4 ce l'ha perché non ha i soldi per comprare la macchina nuova, o il trattore nuovo o il furgone nuovo e solo un cretino può passare...pensare di tassare questi italiani. Un cretino o uno che non ha mai lavorato (DS2).
Matteo Salvini: [...] Chi sta facendo opposizione a Napoli e in Campania? Background: applausi, "Nessuno" (DS1).	Matteo Salvini: [...] "prima gli italiani", sei d'accordo sì o no? Background: [...] "Sì" Matteo Salvini: Sì o no? Background: "Sì" Matteo Salvini: Sì o no? Background: "Sì" (DS1).
si vota domenica in Umbria perché stranamente hanno arrestato l'assessore alla sanità del PD e il segretario regionale del PD non capita quasi mai (DS2).	e non la voglio fare lunga più di tanto anche perché c'è gente che si farà qualche ora di viaggio e il grazie, permettemi di ribadirlo, non è vostro nei miei confronti, il grazie è solo mio nei vostri confronti perché se voi non foste qua io non servirei a niente spero di esservi utile tutto qua spero di esservi utile (DS1).
e io "e chi cazzo è O Zulù?" non sapevo chi era O Zu...il signor professor O Zulù professione: cantante dei 99 Posse, sti cazzi eh non...scusate eh io preferisco Edoardo Bennato a O Zulù eh Peppino di Capri, Fabrizio de André con tutto il rispetto per O Zulù (DS1).	

4.2. Discorsi Giorgia Meloni (*Fratelli d'Italia*)

nelle buche ormai ci si pesca, i cinghiali a Roma ormai sono diventati animali da compagnia (DM1).	ma fatte gli affari tuoi banda di guardoni, fatevi gli affari vostri (DM2).
che significa? Significa che il costo della produzione della plastica, quando mai le imprese che producono plastica dovessero sopravvivere finirà nel carrello (DM2).	e invece voi avete sentito per caso anche uno di questi guru dell'immigrazionismo parlare dei venezuelani? No (DM2).
Grillo si è travestito da Joker perché chiaramente da comico a pagliaccio il salto è stato breve (DM1).	devo ringraziare voi che con questo entusiasmo siete venuti di domenica mattina sotto Natale a parlare di manovra finanziaria (DM1).
quelli che dovevano "aprire il palazzo come una scatoletta di tonno" adesso sono stipati nelle loro auto blu come delle sardine in salamoia (DM1).	

4.3. Discorsi Jörg Meuthen (*Alternative für Deutschland*, uscito dal partito nel 2022)

ich zitiere sehr gerne, man muss die Leute sich über Zitate demaskieren lassen, das wirkt (DME1).	ich bin Ökonom von Hause aus Volkswirt und beschäftige mich von daher stark mit staatlichen Finanzen, weil ich aus der Finanzwissenschaft komme (DME2).
wenn man denkt, schlimmer geht es nicht mehr, dann kommt von irgendwo die Merkel her und die selbst garantiert einen drauf (DME2).	ich habe FDP immer als die wandernde Matratze der deutschen Parteienlandschaft bezeichnet (DME1)
wissen Sie so, so so ein Intelligenzquotient von 150 ist eine super Sache, blöd nur wenn die Partei sich ihn teilen muss (DME1).	verstanden? Gut, wir machen weiter (DME1).
und nun urteilen Sie selbst, nun urteilen Sie selbst, ob das alles, was ich gerade nur aufzählt, aber ich könnte jeden dieser Punkte in großer Breite konkret ausführen, urteilen Sie selbst, ob das wohl rechtsradikal ist, urteilen Sie selbst, ob wohl nur ein Thema ist, urteilen Sie selbst, ob das ein Fall für den Verfassungsschutz ist (DME2).	wenn die Hütte also brennt, einfach Benzin reingießen. Grüne Logik pur (DME2).

4.4. Discorsi Beatrix von Storch (Alternative für Deutschland)

so funktioniert Politik, man benutzt einen Begriff und definiert ihn insgeheim irgendwie anders als vielleicht auch die Allgemeinheit das auch versteht. Bei Arbeitslosigkeit ist es das Gleiche ja (DSTO2).	die Anzahl von Morden hat zugenommen, meine Damen und Herren es ist uns eeh...eh...die Rate sollte null sein. Ja? Die Rate sollte null sein. Ja? Und es ist uns nicht egal, ob die Morderrate steigt oder sinkt. Aber das, was wir adressieren, das ist die Kriminalität durch Menschen, die nicht hier sein dürfen und das hat Herr Hahn genauso gesagt (DSTO1).
ich hoffe, dass das Haus von Herrn Augstein nicht auch unter Bedingungen produziert worden ist, die andere dann quasi zwingen, das abzubrennen (DSTO2).	erstens, Fettleibigkeit ist genauso gesundheitsfördernd wie Sport (DSTO1).
um Männer zu erziehen, sollten Frauen ähnliche Methoden verwenden wie bei der Dressur von Hunden und "um"...wir klatschen da [...] Und "um Ungerechtigkeiten zu bekämpfen, sollen Männer an Universitätsveranstaltung nur noch angekettet teilnehmen dürfen" (DSTO1).	

5. CONFRONTO

Si può notare innanzitutto che i tedeschi tendono ad utilizzare uno stile più formale e un registro meno colloquiale, sebbene in ogni caso tentino di instaurare un contatto con gli ascoltatori. Va sottolineato che verosimilmente anche le aspettative dell'elettorato tedesco e italiano sono diverse riguardo al modo in cui i rappresentanti politici devono porsi rispetto agli ascoltatori. I rappresentanti italiani sembrano insistere su un registro colloquiale e sul tentativo di creare un contatto quasi amichevole con gli ascoltatori, come per far sì che gli elettori o i potenziali elettori li vedano come parte del loro gruppo.

Si può ipotizzare che questo sia uno dei motivi per l'utilizzo del 'tu' rispetto al 'lei' per appellare il pubblico. Da un lato è da notare che la forma per dare del 'lei' al plurale in italiano è molto formale e poco utilizzata già da decenni nei comizi politici, dall'altro anche quando gli italiani si rivolgono ad una sola persona del pubblico non usano il 'lei' bensì il 'tu'. Al contrario, i tedeschi si rivolgono più formalmente agli elettori, appellandoli con la forma di cortesia 'lei' (in tedesco, *Sie*). Presumibilmente, gli elettori tedeschi non vogliono percepire i rappresentanti politici come appartenenti al loro gruppo. Ciò è avallato anche dalla volontà di presentarsi come *Fachleute*¹⁵ dei

¹⁵ «Esperti, professionisti».

politici tedeschi nei discorsi considerati. Negli esempi riportati, Meuthen sottolinea ad esempio la sua formazione da economista.

Per ciò che riguarda le contrapposizioni concettuali, non vi sono grandi differenze tra italiani e tedeschi. Entrambi sottolineano la contrapposizione *Eliten-Volk*, ma anche la contrapposizione tra *Eliten* e loro stessi. Questo aspetto è interessante se si considera che appunto politici tedeschi e italiani sembrano avere un diverso modo di costruire il contatto con gli ascoltatori. Tuttavia, il distanziarsi dai rappresentanti politici che vogliono ingannare il popolo sembra essere qualcosa di costitutivo nei discorsi considerati, indipendentemente dal grado di formalità usato e indipendentemente dalla proiezione che i politici fanno di sé stessi verso il pubblico. Inoltre, per affermare ulteriormente il valore del 'popolo' e coinvolgere l'elettorato, sia tedeschi che italiani fanno un ampio uso di *captatio benevolentiae* verso gli ascoltatori, come riportato negli esempi.

Relativamente a 'scandalizzazione', drammatizzazione e semplificazione della realtà, sembrano esservi differenze tra italiani e tedeschi. La semplificazione della realtà è adoperata da entrambi, seppur in modi diversi, e si collega anche alle contrapposizioni esposte sopra: dividere in gruppi e dare l'idea di una realtà organizzata per opposizioni annulla le differenze interne e, di conseguenza, la complessità. 'Scandalizzazione' e drammatizzazione sembrano invece essere usate meno dai tedeschi rispetto agli italiani nei discorsi considerati e in ogni caso non vi è l'utilizzo di parole volgari nei discorsi tedeschi analizzati, dunque si può desumere che vi sia essenzialmente una differenza di tradizioni discorsive in tal senso tra Germania e Italia, coerente con le differenze di registro e di formalità menzionate precedentemente.

L'ultimo aspetto che verrà considerato in questo contributo è quello dell'ironia. Come già sottolineato, nei discorsi presi in considerazione in questo studio vi è l'uso dell'ironia. Tuttavia, lo stile appare diverso anche in questo e in particolare i tedeschi non fanno ricorso a parole talvolta volgari per esprimere il loro intento ironico. Queste considerazioni riguardano i discorsi analizzati e non si può affermare che sia una tendenza generale e ricorrente in tutti i discorsi, ma si limita al caso di studio presentato. I temi su cui viene fatta ironia sono simili e riguardano principalmente l'attacco alle *Eliten* e alle politiche che esse hanno intrapreso a danno del 'popolo'. L'utilizzo di alcuni termini e più generalmente la cifra espressiva risultano invece abbastanza diversi. Gli esempi specifici sono riportati nella sezione precedente e possono essere confrontati.

6. CONCLUSIONI

Nonostante questo studio prenda in considerazione un numero ridotto di discorsi e non possa essere quindi rappresentativo di una tendenza generale, alcune caratteristiche ricorrenti sono state analizzate. I vari elementi menzionati contribuiscono tutti all'obiettivo di persuadere e coinvolgere l'elettorato, come citato all'inizio di questo contributo. Con stili diversi ma con comunità di contenuti ed argomentazioni, i politici italiani e tedeschi nei discorsi considerati cercano di avvicinarsi al pubblico e contemporaneamente di prendere le distanze da quelle che considerano le *Eliten* politiche. Questo tipo di vero e proprio 'gioco retorico' può essere assimilato a una serie di schermi che creano vicinanza ed allontanamento. Inoltre, anche l'immagine che i rappresentanti politici danno di se stessi può essere assimilata a uno schermo e, sebbene essi si professino infatti diversi dalle *Eliten*, il tentativo non è quello di abbattere il sistema, ma quello di riuscire a ricoprire le cariche politiche ricoperte dalle *Eliten* e diventare loro stessi a capo dell'establishment.

Questa analisi mostra inoltre come il tema trattato meriti di essere ulteriormente approfondito in altri studi e in altre modalità di confronto, dal momento che i fenomeni linguistici e argomentativi che si possono considerare sono molteplici.

Bibliografia

- Baraldi C., 2014, *La comunicazione nella società globale. Le parole chiave*, Roma, Carocci.
- Brambilla M.M., 2007, *Il discorso politico nei paesi di lingua tedesca: metodi e modelli di analisi linguistica*, Roma, Aracne.
- Bulli G., 2014, *Italian populism and the new media: different approaches, variable success*, in Janussek F. – Reisigl M. (Hrsg.), *Populismus in der digitalen Mediendemokratie*, «Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie» 86: 133-158.
- Calpestrati N., 2021, *Ironie als Verführungskunst: Kommunikative Funktionen und pragmatische Effekte ironischer Äußerungen zur Schaffung von Gruppenbildung in halbstrukturierten Gesprächen*, «LINGUISTIK ONLINE» 106.1: 47-65.
- Cedroni L., 2014, *Politolinguistica. L'analisi del discorso politico*, Roma, Carocci.
- Fahnestock J., 2011, *Rhetorical Style. The Uses of Language in Persuasion*, Oxford University Press.

- Gannuscio V., 2019a, *Sprachliche Persuasionsmittel der rechtspopulistischen Propaganda gestern und heute*, «LINGUISTIK ONLINE» 97.4: 111-132.
- , 2019b, “Wir sind das (echte) Volk.” *Sprachliche Ausgrenzungsstrategien der rechtspopulistischen Propaganda der AfD und der Lega Nord*, in Schiewe J. – Niehr T. et al. (Hrsg.), *Sprach(kritik)kompetenz als Mittel demokratischer Willensbildung. Sprachliche In- und Exklusionsstrategien als gesellschaftliche Herausforderung*, Bremen, Hempen Verlag: 43-61.
- Grice H.P., 2004, *Logic and Conversation*, in Cole P. – Morgan J.L. (eds.), *Syntax and Semantics 3: Speech arts*, University College London: 41-58, (1975).
- Moraldo S.M., 2021, *Deutschland zuerst! und PRIMA GLI ITALIANI. Ein politolinguistischer Versuch über die Wahlkampfparolen der Alternative für Deutschland (AfD) und der Lega*, «APTUM» 17.1: 112-145.
- Niehr T. – Reissen-Kosch J., 2018, *Volkes Stimme? Zur Sprache des Rechtspopulismus*, Berlin, Dudenverlag.
- Nohlen D., 1998, *Politische Begriffe: Populismus*, in Nohlen D. – Schultze R.O. et al. (Hrsg.), *Lexikon der Politik 7*, München, Beck: 514-515.
- Palladino M., 2021, *Geschlechtsspezifische Charakterisierung der politischen Sprache. Eine kontrastive politolinguistische Analyse von italienischen und deutschen rechtspopulistischen Reden*, Tesi di Laurea Magistrale, Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia.
- Schmidt T., 2020, *Exmaralda 1.6* [Computer Software], Universität Hamburg, IDS Mannheim, <https://exmaralda.org/de/> (consultazione: 26/06/2023).
- Tillmann A., 1989, *Ausgewählte Textsorten politischer Sprache. Eine linguistische Analyse parteilichen Sprechens*, Göttingen, Kümmerle Verlag.
- Van Dijk T.A., 1997, *What is Political Discourse Analysis?*, Universiteit von Amsterdam, https://e-l.unifi.it/pluginfile.php/909651/mod_resource/content/1/Van%20Dijk%20Waht%20is%20political%20discourse%20analysis.pdf (consultazione: 01/05/2024).
- Wodak R., 2015, *The Politics of Fear. What Right-Wing Populist Discourses Mean*, London, Sage.

LA VAL CANALE: PER UN'IDEA DELLO SCHERMO NEL CONTATTO LINGUISTICO¹

Silvia Tolusso

I. INTRODUZIONE

La situazione linguistica del Friuli è la perfetta rappresentazione del fatto che la diversità linguistica è una caratteristica imprescindibile della penisola italiana, della sua storia e del suo presente. Il plurilinguismo è, per l'Italia, un dato intrinseco a ogni parlante: per quanto sia possibile parlare di 'italiano standard', non esiste in Italia una parlata che sia priva dei tratti regionali e/o dialettali che permettano di collocare un parlante in un dato contesto geografico. Alla ricchezza di dialetti e italiani regionali si aggiunge la presenza di diverse lingue minoritarie, lingue cioè che «per un motivo o per un altro, non rientrano nel modello, generalmente valido a livello nazionale, di dilalia con italiano-dialetto italoromanzo a contatto» (Dal Negro – Guerini 2007: 172).

La situazione linguistica del Friuli permette di comprendere come le lingue presenti su un territorio siano il risultato di fatti storici e di migrazioni di popoli, oltre che dell'incontro/scontro tra una lingua dominante e le lingue già precedentemente presenti: permette di comprendere, dunque, che il linguaggio, «oltre a essere una delle capacità innate degli esseri umani, dotato su queste basi di una propria strutturazione autonoma, allo stesso tempo si realizza nella vita sociale e nei comportamenti interazionali degli individui» (Berruto 2011).

All'interno di questo quadro più generale si offrirà, nelle pagine che seguono, un piccolo, ma rilevante esempio del plurilinguismo in Italia: il Friuli-Venezia Giulia, e in special modo la Val Canale. Terra di confine (e

¹ Ad Andreina, a Franco: ai luoghi del cuore, all'amore che resta.

quindi di incontro, anche linguistico), situata nel Friuli nord-orientale, più precisamente «nei pressi del “triplice confine” con Austria e Slovenia» nel Friuli nord-orientale, essa è «caratterizzata dall’uso di quattro codici linguistici diversi» (Steinicke – Cirasuolo – Vavti 2006; Jelen *et al.* 2018: 92): l’italiano, il friulano, la cui «costituzione in autonomo raggruppamento all’interno dell’Italia dialettale è proposta nella classificazione di Pellegrini, che lo autonomizza tanto rispetto all’italiano settentrionale quanto rispetto al ladino» (Loporcaro 2009: 108), lo sloveno e il tedesco, che vanno a costituire lo stesso caso particolare di «eteroglossia, cioè di lingua diversa rispetto all’italiano» (Dal Negro – Guerini 2007: 173), quello che vede la presenza di una «lingua che, al di fuori dei confini italiani, si trova in situazione di maggioranza: ad esempio il tedesco (l’Alto Adige e le piccole comunità sparse lungo l’arco alpino, dalla Valle d’Aosta al Friuli) o lo sloveno (a Trieste e nelle province di Gorizia e Udine)» (Dal Negro – Guerini 2007: 173). Perché il Friuli – e perché proprio la Val Canale – è, quindi, chiaro: è «una regione privilegiata per codesti studi», perché «si toccano e si intersecano linguaggi di varia origine tra i quali primeggia il friulano accanto al veneto (per le lingue romanze) che si incontrano con le favelle della minoranza slovena e delle aree tedesche, e in molti casi danno luogo a sovrapposizioni di tre idiomi di origine assai diversa, specie nel caso della Val Canale (*Kanaltal*, *Kanalska Dolina*) nel tratto che va da Pontebba a Tarvisio. Come ho già più volte sottolineato, proprio in codesta valle si incontrano la Romània, la Slavia e la Germania, cioè i gruppi etnico-linguistici fondamentali che costituiscono la maggioranza dell’Europa» (Pellegrini 1992a: 291, corsivo in originale). La Val Canale è, quindi, un ottimo esempio di come il concetto di schermo possa essere considerato anche dal punto linguistico: far filtrare la realtà attraverso la propria lingua permette la convivenza civile e l’incontro tra popoli diversi parlanti lingue diverse.



Figura 1. La piantina della suddivisione dialettale del Friuli-Venezia Giulia è tratta da Vanelli (2010 online). La Val Canale, nell'estremo Nord-Est della regione, è delimitata dai due comuni che ne indicano i confini: Pontebba (il più occidentale) e Tarvisio (il più orientale)

2. LINGUA, DIALETTO, MINORANZE LINGUISTICHE: LA SITUAZIONE FRIULANA

Sintetizziamo, in apertura, la situazione linguistica friulana, per capire perché il 'caso Friuli' – e in particolare la Val Canale – è esemplare di una situazione linguistica ampia e variegata e ottima rappresentazione di come lo schermo agisca a livello linguistico come strumento di allontanamento e, contemporaneamente, di avvicinamento.

2.1. Il Friuli e il friulano

Il Friuli è «la regione storica, posta nell'estremo settore nordorientale della Penisola italiana, quale si è venuta a consolidare lungo i secoli nella letteratura e nella cartografia tradizionale, ma soprattutto nel sentimento del Friulani stessi» (Frau 1984: 3).

La sua situazione linguistica è particolare, perché ampiamente variegata. Oltre all'italiano come lingua ufficiale, la regione vanta una suddivisione

del friulano abbastanza articolata²: il dialetto si può suddividere in un friulano centro-orientale – comprendente «il friulano centrale o friulano comune (coinè friulana)» (Frau 1984: 14), parlato prevalentemente a Udine e nella sua provincia, considerato «varietà letteraria e ufficiale» (Loporcaro 2009: 108); il goriziano, parlato in tutta la provincia di Gorizia; infine, «il friulano della fascia sudorientale del basso Tagliamento, nella parte settentrionale – , un friulano carnico, parlato nella zona settentrionale (fino al confine con l'Austria) della regione, e suddivisibile in càrnico comune, propriamente detto, o carnico centro-orientale [...], gortano o càrnico nordoccidentale [...] e fornesse o carnico sudoccidentale» (Frau 1984: 15), un friulano occidentale, con le varianti, individuate in Frau (1984: 15-16) di friulano occidentale propriamente detto, friulano della fascia nordoccidentale del basso Tagliamento, asìno, tramontino, ertano e friulano della fascia di transizione friulano-veneta; una fascia di dialetto veneto nella parte meridionale della regione (coincidente con il litorale e la provincia di Trieste).

A tale situazione linguistico-dialettale, bisogna aggiungere la presenza delle due minoranze linguistiche: quella slovena e quella tedesca. Da una parte vi è, infatti, una lunga e stretta fascia «lungo il confine delle province di Udine, Gorizia e Trieste» (Loporcaro 2009: 62), in cui è parlato lo sloveno – o meglio, una serie di dialetti sloveni³, che nel loro insieme vanno a formare «la ‘Slavia veneta’ o ‘Slavia italiana’» (Frau 1984: 210), e tra i quali si può annoverare «lo ziljsko (zegliano), propaggine italiana dei consimili idiomi tipici della valle carinziana del Gail, che si parla in alcuni paesi della Valcanale (alta valle del Fella), convivendo esso talvolta con il dialetto tedesco e/o friulano, e precisamente a Camporosso *Žabnice* (in Comune di Tarvisio, dove è l'idioma prevalente), a Ugovizza *Ukve*, a Valbruna *Ovčja Ves*, a Bagni di Lusnizza *Lužnice* (tutti in Comune di Malborghetto-Valbruna) e a San Leopoldo-Laglesie *Djpalja Ves* (in comune di Pontebba, insieme col tedesco e col friulano)» (Frau 1984: 210-211, corsivo in originale); dall'altra, vi sono due zone in cui sono diffusi dialetti tedeschi: la «Valcanale, da Pontebba a Tarvisio (appartenente all'Impero Austro-Ungarico fino al 1918), dove peraltro accanto agli idiomi carinziani convivono le parlate slovena e friulana, per cui gli abitanti sono spesso bi- o trilingui, se non addirittura tetra- o pentalingui o comunque plurilingui, qualora aggiungiamo l'italiano e la coinè veneta, e magari la conoscenza del tedesco e/o dello sloveno letterario» (Frau 1984: 218) e «la Carnia, con

2 Cfr. Loporcaro 2009: 108-110; rimando inoltre a Francescato (1966), Frau (1984), Marcato (2001: 33) e Vanelli (1997).

3 Pellegrini (1984: 21-22) individua «sette gruppi o sezioni, una delle quali ulteriormente divisa in due sottosezioni» (Telmon 1992: 64), e sono i dialetti di tipo zegliano, i dialetti del Resia, i dialetti dell'Alta Valle del Torre, i dialetti della Valle del Natisone, i dialetti del Collio, i dialetti del Carso, i dialetti 'berchini' (cfr. Telmon 1992: 64-65). Si veda, per i rapporti friulano-sloveno, anche Orioles (2013a).

la 'penisola' (a confine, cioè, con la austriaca Carinzia) di Timau, nell'alta valle della But, in Comune di Paluzza, e l'isola linguistica di Sauris, nel mandamento di Ampezzo» (Frau 1984: 219)⁴.

3. LA VAL CANALE: TERRITORIO, STORIA, SOCIETÀ, LINGUA

Da quanto detto fin qui si inizia a comprendere, dunque, che la Val Canale (che, già dai suoi toponimi, dà una prima dimostrazione dell'accentuato plurilinguismo che la caratterizza, perché ne presenta uno per tutte le varietà linguistiche presenti sul territorio: sloveno *Kanalska Dolina*, tedesco *Kanaltal*, friulano *Val Cjanâl* o *Cjanâl de Fele*) ha visto, e – seppur in maniera molto minore⁶ – vede tuttora, coesistere in sé un marcato plurilinguismo: accanto all'italiano, lingua ufficiale, in questa piccolissima zona d'Italia convivono (o possono convivere) anche il friulano carnico, il friulano di koinè, il veneto e due minoranze linguistiche, un dialetto sloveno e uno tedesco. Rappresenta, quindi, «dal lato dialettologico, una notevole mistione di sistemi linguistici assai diversi tra di loro» (Pellegrini 1992b: 409).

Quest'incredibile varietà è dovuta alla particolare posizione geografica della Val Canale: terra di confine in una regione di confine, punto di passaggio per le popolazioni che, nell'antichità, scendevano in Italia, terra contesa nel corso del Medioevo e soggetta a dominazioni straniere (fino al 1918 il confine con l'Austria era situato sul ponte al centro del paese di Pontebba, divisa in una parte tedesca – *Pontafel*, nome che nella toponomastica locale mantiene tuttora – e una italiana). Si ritiene opportuno, pertanto, dare uno sguardo d'insieme alla storia linguistica esterna, cioè all'«insieme di fattori di ordine fisico, storico, antropologico o culturale che condizionano o possono condizionare l'evoluzione di una lingua» (Serianni 2015: 12), del territorio della Val Canale, perché solo comprendendone la storia se ne può capire a pieno la varietà linguistica.

⁴ Si veda anche Orioles (2013b).

⁵ Il fiume Fella, un affluente del Tagliamento, nasce nei pressi di Malborghetto ed è il corso d'acqua principale della Val Canale.

⁶ Per esempio, per quel che riguarda gli Sloveni presenti sul territorio, Telmon (1992: 64) riferisce che «prima della guerra [scilicet la seconda guerra mondiale] erano stati calcolati a quasi 300.000 gli Sloveni e a quasi 100.000 i Croati facenti parte dello Stato italiano; oggi, dopo la cessione dell'Istria e dell'Alta Valle dell'Isonzo allo Stato jugoslavo, abbiamo stime diverse che vanno, per gli Sloveni, dalle 52.000 unità alle 80.000». Si veda anche Pellegrini (1984: 20), Francescato-Ivasic Kodric (1978: 7), Ballone (1988: 148).

3.1. Storie e migrazioni di popoli⁷

La Val Canale è una delle subregioni montane che Frau (1984: 6) individua, insieme alla Carnia e al Canal del Ferro («corso del Fella, dalla sua confluenza col Tagliamento a Pontebba»), e i cui confini (Frau 1984: 6-7; Marcato 2001: 3; Pellegrini 1992b: 409) sono unanimemente posti tra Pontebba (confine meridionale) e Tarvisio (confine settentrionale).

In epoca antica, il territorio era abitato da popolazioni carniche di ceppo celtico e «fu romanizzata nel 181 a.C., in seguito alla fondazione di Aquileia e poi di *Forum Iulii*, l'attuale Cividale, Concordia e *Iulium Carnicum*, oggi Zuglio» (Frau 1984: 3, corsivo in originale). In epoca romana la zona, chiamata anche 'Carinzia romana' (cfr. Pellegrini 1992b: 411), era attraversata da una importante arteria stradale, che da Aquileia portava alla zona del Danubio [in particolar modo, a «*Virunum* e *Lauriacum*», Pellegrini 1992b: 411, corsivo in originale)]. L'unità linguistica e territoriale non è mai stata intaccata, anche durante le prime invasioni barbariche, che avevano coinvolto la regione nella sua interezza. Sicuramente, nel 568 i Longobardi si sono stanziati a *Forum Iulii*, «che divenne capitale di uno stato, corrispondente grosso modo al Friuli storico» (Frau 1984: 3). Dal 612 la Val del Fella è stata oggetto di invasioni da parte degli Avari, «che trascinarono nelle loro migrazioni un contingente di Slavi già stanziati in Carinzia; meno frequentemente deve essere stata battuta la via del Fella dalle invasioni ungheresi a partire dalla fine del secolo IX, dato che esse seguirono di norma altri itinerari» (Pellegrini 1992b: 412). Dopo la dominazione dei Franchi, che crearono la Marca orientale di Carso e Istria (cfr. Frau 1984: 4), nei primi anni del nuovo millennio (1007) l'intero Friuli divenne possedimento temporale del Vescovado di Bamberg, mentre ecclesiasticamente passò sotto la dominazione dei patriarchi di Aquileia, dove rimase fino al 1420, anno in cui fu soggetto alla dominazione di Venezia.

Nel 1516 il trattato di Noyon divise la regione in due parti: «le terre della estinta famiglia dei conti di Gorizia furono infatti ereditate dalla casa d'Austria, di cui seguirono le sorti fino al 1918» (Frau 1984: 4). Il confine austriaco era delimitato dalla «Pontebbana (torrente presso Pontebba)», una frontiera plurisecolare «che separa, tra l'altro, con netta divisione la Pontebba italiana, terra appartenente alla Abbazia di Moggio, dalla Pontafel tedesca» e che è «ben visibile anche dalla diversa struttura architettonica delle case» (Pellegrini 1992b: 412). La Pontebbana era, inoltre, il confine che segnava «il limite del possesso che nella Carinzia meridionale aveva l'imperatore sassone, Enrico II, sin dal 995 duca di Baviera» (Pellegrini 1992b: 412). La Val Canale, quindi, «appartenne per lunghi secoli a signorie tedesche che indubbiamente immisero nei loro

⁷ Per un approfondimento della storia e della società friulana, si veda Francescato – Salimbeni (1976).

possessi contadini e dissodatori tedeschi, ma in un primo tempo, e in misura certo superiore, anche elementi sloveni tratti da zone d'Oltralpe ove lo sloveno era un tempo lingua quasi generale» (Pellegrini 1992b: 413). La storia dell'insediamento slavo, infatti, «risale alle migrazioni avvenute tra il 520 e il 620 dopo Cristo; in tale epoca gli 'Slavi alpini' occuparono la Pannonia, la Valle del Mur, la Conca di Celeia, la Carinzia orientale, la Valle del Gail e la Valle superiore della Drava e dell'Isonzo, mentre non fu che verso il X secolo che popolazioni slovene vennero a stabilirsi nell'area friulana, occupando numerosi poderi abbandonati (*pustote*) a seguito delle incursioni degli Avari e degli Ungari» (Telmon 1992: 65).

Oltre a essere zona di confine, quindi, la Val Canale è stata, per lunghi secoli, sotto dominazione straniera, nello specifico austriaca.

3.2. *Popolazione e lingua*

Dopo l'annessione all'Italia con la Pace di Versailles (1919), «la struttura etno-linguistica si è profondamente trasformata: da un'area bilingue, in seguito all'afflusso di popolazione italoфона e friulanofona, promossa direttamente o indirettamente dall'allora Regno d'Italia, è diventata un'area quadrilingue» in cui «le tre famiglie linguistiche più importanti d'Europa si incontrano storicamente – Slavi, Romanzi e Germanici» (Jelen *et al.* 2018: 96). E «rimarchevole è il fatto che, all'interno di questa stessa popolazione, vari elementi della componente slovena (in particolare gli anziani, ma anche diversi giovani) sono soliti usare tutte e quattro le lingue citate nelle loro conversazioni quotidiane: un fenomeno che è praticamente unico in Europa occidentale (cfr. Steinicke 1984), se si considera che questa capacità non deriva dal fatto di aver studiato quelle stesse lingue, ma per averle apprese spontaneamente, per semplice prassi culturale» (Jelen *et al.* 2018: 96). C'è da distinguere, a riguardo, la popolazione slavofona delle province di Trieste e Gorizia che, avendo avuto la possibilità di «fruire di istituzioni scolastiche slovene e di esercitare un uso pubblico dello sloveno» (Telmon 1992: 65), ha potuto sviluppare «una competenza, oltre che nelle singole parlate locali, anche nello sloveno ufficiale ed unitario e, in numerosi casi, anche in quella sottovarietà dello standard chiamata “pogovorni jezik” (“sloveno colloquiale”))» (Telmon 1992: 65-66). Nella Slavia veneta l'unica lingua di cultura è, invece, l'italiano, e l'unica varietà di sloveno presente è il dialetto zigliano. Ciò che, invece, «accomuna i due territori è l'esigenza o l'interesse, da parte degli slavofoni, di apprendere – spesso già nel primo gruppo di pari – le parlate romanze circostanti» (Telmon 1992: 66).

Si può aggiungere, inoltre, il fatto che «taluni paesi della “Slavia asburgica” hanno conservato, anche dopo l'annessione all'Italia del 1918, il tedesco che costituiva fino ad allora la lingua di cultura per eccellenza, e che con esso

hanno spesso conservato [...] sentimenti di valutazione assai più positiva per la cultura e per la lingua tedesche che per l'italiano, si può ben comprendere come lo stesso Pellegrini possa parlare, a proposito di "questo angolo d'Italia ai confini diretti con l'Austria e la Jugoslavia", di "assenza totale di monolinguisimo e al contrario di frequente presenza di plurilinguismo che sovente raggiunge un tetralinguismo» (Telmon 1992: 66-67). La popolazione della valle è aumentata fino a tutti gli anni '60, fino a «raggiungere un massimo di 8300 abitanti circa» (Jelen *et al.* 2018: 96).

La varietà linguistica, quindi, è una caratteristica essenziale del Friuli nel suo complesso, e della Val Canale nello specifico. Oltre alla varietà linguistica nazionale e al friulano carnico, le lingue presenti nella valle sono:

1. lo sloveno, nella sua varietà dialettale «di tipo zegliano, appartenente alle parlate sloveno-carinziane: vi afferiscono i dialetti di San Leopoldo-Laglesie in Comune di Pontebba, di Ugovizza, Valbruna e Bagni di Lusnizza (comune di Malborghetto-Valbruna) e di Camporosso (Tarvisio)» (Telmon 1992: 64). Inoltre, appartiene «alla Koroska dialekticna skupina» (Pellegrini 1992: 417; Ramovš 1975: 3-10);
2. il tedesco, nella sua varietà dialettale di tipo carinziano, oltre che nella Val Canale, anche nei paesi di Timau, Sauris e Sappada.

3.3. I toponimi

Un toponimo è un nome proprio di luogo, che «si caratterizza per essere spesso di antica formazione, risalente a epoche passate, a lingue diverse da quella attualmente parlata in un dato territorio, trasmesso nel tempo e raramente sostituito» (Marcato 2011).

Un toponimo è strettamente legato al territorio in cui è situato il luogo indicato e alle lingue che – nello stesso territorio – sono parlate, al punto che «diverse tradizioni linguistiche determinano una polimorfia toponomastica: nomi differenti per lo stesso oggetto geografico, in altre lingue e dialetti, per via colta o popolare» (Marcato 2011).

Inoltre, un toponimo può avere «una forma dialettale e una forma ufficiale, talvolta derivati da una diversa base, o più forme, anche ufficiali, come accade per i territori delle minoranze linguistiche» (Marcato 2011). È, quindi, particolarmente rappresentativo della situazione linguistica di un territorio: è per questo che è sembrato opportuno, in questa sede, dare un rapido sguardo sui toponimi dei principali centri della Val Canale, per mostrare come già nei toponimi sopravvivano le diverse lingue nella coesistenza di più varianti degli stessi toponimi. I toponimi sono disposti in ordine geografico, dal più occidentale al più orientale. Rimando a Frau (1978) per l'etimologia dei singoli toponimi. Rimando a Pellegrini (1992b: 409-433) per un ulteriore approfondimento sui toponimi riportati.

Pontebba: friulano *Pontèbe*, sloveno *Pontebelj* o *Tabelj*, tedesco *Pontafel*. Prima attestazione 1289 *Pontebbiam*, dal nome del torrente *Pontebbana* (attestato già nel 1085) che attraversa il paese (e sul cui ponte si trovava il confine Italia-Austria fino al 1918). Nel caso di questo toponimo, «è bene assicurata la priorità della dizione italiana, cioè friulana, poiché essa sta alla base tanto delle forme tedesche quanto di quelle slovene, in ambedue i casi chiari adattamenti successivi» (Pellegrini 1992b: 413). La forma tedesca *Pontafel* convive ancora, nella sensibilità dei parlanti, con il toponimo friulano *Pontèbe* per indicare quella che – fino al 1918 – era stata di dominio austriaco.

Risale al 1184 l'attestazione *Pontavele*, cioè «la Piccola Pontebba», che sarebbe quella tedesca di fronte alla maggiore ed originaria, quella italiana» e da cui «proverrebbero le varianti tedesco *Pontavel*, die *Pontafel* e nel 1611, in windisch (cioè in sloveno) *Pontafel*» (Pellegrini 1992b: 414).

Malborghetto: friulano *Malborghét*, *Malburghét*; sloveno *Naborjet*; tedesco *Malborghet*. Nel 1200 il toponimo era Bomborghetto, «deformazione popolare – sempre verosimile – di *Balborgetum*, che richiama *Bamberg*, cioè Bamberga, da cui dipendeva il borgo e la valle nel Medioevo e oltre» (Pellegrini 1992b: 414). Nel 1334 è ancora attestato *Bamborget*, mutato poi dal 1388 in *Malborghet*, probabilmente per la distruzione del borgo da parte dei Veneziani (1368, cfr. Frau 1978, s.v. 'Pontebba') a causa di una ribellione interna al paese.

Ugovizza: friulano *Cunizze*; sloveno *Ukve* e *Ukove*; tedesco *Uggowitz*. È toponimo di origine slovena, precisamente «dal torrente che attraversa la frazione, detto *Ukva* ed anche *Ukvica*, verosimilmente in rapporto col verbo *ukati* 'rumoreggiare', 'mandar grida di gioia'» (Pellegrini 1992b: 415).

Bagni di Lusnizza: friulano *Lusnizze*, *Lugizze*; sloveno *Luznica*, *Luzice*; tedesco *Luschnitz*. Di origine slovena, dallo sloveno *luza* 'palude' o *lužnica* 'acqua paludosa'.

Camporosso: friulano *Cjampròss*; sloveno *Žabnice*; tedesco *Seifnitz*, alla cui base c'è una «forma primigenia slovena nel senso di 'Krotengegend', 'campo di rospi', [...] 1260 *Seuenetz*, poi con adattamento della forma tedesca sullo sloveno tardo, *Saifnitz*» (Pellegrini 1992b: 415). La forma friulana *Cjampròss* (e italiana *Camporosso*), si sarebbe avuta per dissociazione semantica, o – come spiegazione alternativa – vi può essere stata «un'alterazione paraetimologica per cui il frl. *Chiampròsp* (evidente traduzione della forma slovena) sia stato alterato in *Chiampross*» (Pellegrini 1992: 415). La forma slovena *žábnice*, infatti, «si rifa allo sloveno *žaba* 'rospo'» (Frau 1978 s.v. 'Camporosso'): per questo, in un primo momento il toponimo potrebbe essere stato sentito come 'campo rospo' e aver subito la trasformazione in Camporosso.

Cave del Predil: friulano *Rabel*; sloveno *Rabelj* o *Vranjica*; tedesco *Reibl*. Forse dal tedesco *reiben* 'sfregare' o da *Rabe* 'corvo' (figurato 'gancio'), «onde

si spiegherebbe la eventuale traduzione slovena *Vranjica*. *Predil* da sloveno *predel* ‘passo’, ‘passaggio’.

Tarvisio: friulano *Tarvis*; sloveno *Trbiz*, *Trabiz*; tedesco *Tarvis*. Di possibile origine preromana, come Treviso si fa risalire «al celtico **Tarvisium* (che potrebbe essere anche venetico, ove richiamo il gallico *tarvos* ‘toro’ o **tauro* ‘monte’)» (Pellegrini 1992b: 416). Il toponimo presenta affinità etimologica anche ai «Taurisci, popolazione abitante nelle Alpi» (Frau 1978 s.v. ‘Tarvisio’; cfr. Cinausero Hofer-Dentesano s.v. ‘Tarvisio’).

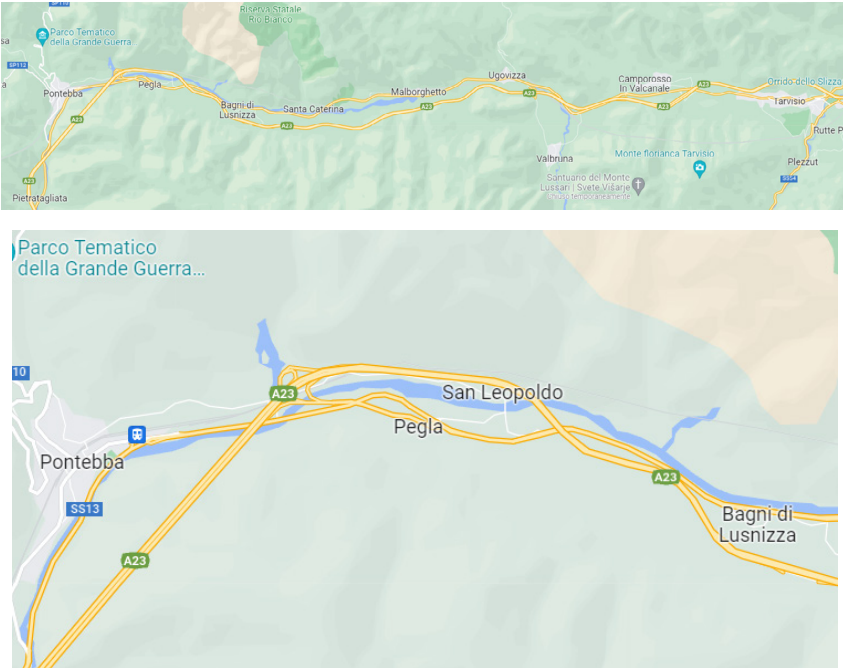


Figura 2. Le due immagini, tratte da Google Maps, mostrano lo snodo della Val Canale con i suoi toponimi⁸

4. PONTEBBA E LAGLESIE SAN LEOPOLDO: PER UN’IDEA DEL CONTATTO LINGUISTICO

Sottoposta a due inchieste abbastanza importanti, Laglesie-San Leopoldo (friulano *La Glesie*; sloveno standard *Lipalja Ves*, ma nella variante slovena

⁸ Fonti delle due immagini rispettivamente: <https://www.google.com/maps/@46.4923134,13.4335697,12.07z/data=!5m1!1e1?entry=ttu> e <https://www.google.com/maps/@46.5129075,13.3398915,13.6z/data=!5m1!1e1?entry=ttu> (consultazione: 3/5/2024).

locale *Depolja Ves*; tedesco *Leopoldskirchen*) costituisce il punto di riferimento principale per gli studi linguistici sulla concentrazione delle minoranze linguistiche nella Val Canale. Inserita «nella scelta dei punti da inquisire per l'Atlante Linguistico Italiano (ALI)» dal «raccoltore principale dell'impresa (in origine unico), Ugo Pellis» (Pellegrini 1992b: 409) nella sua inchiesta del 1926, è stata poi ripresa anche dal Pellegrini che, quando fissò «la rete dei rilevamenti per l'Atlante storico-linguistico-etnografico friulano, nella primavera del 1966» (Pellegrini 1992b: 409), ritenne opportuno inserire anche la piccola frazione tra i punti di rilevamento.

L'analisi di Ugo Pellis a Laglesie-San Leopoldo fu effettuata il 2 maggio 1926 con l'informatore Michele Còvaci (Kowatsch). Dalle sue annotazioni, riferite in Pellegrini (1992b), emerge un chiaro trilinguismo, ben rappresentato dall'informatore Covaci; la varietà linguistica più diffusa è lo sloveno carinziano, seguito dal tedesco «di impronta carinziana 'alpina'» (Pellegrini 1992: 409). Il friulano è in fase di espansione: va ricordato che fino al 1918 Laglesie è di dominio austriaco, l'Austria «vi piantò scuole con lingua d'istruzione tedesca dopo il 1866 (nel '67) e [...] il sentimento della popolazione è tedescofilo» (Pellegrini 1992b: 409). Pellis riferisce, inoltre, alcuni tratti fonetici dell'informatore, come «la *r* palatale (non spiccata come il toscano, ma un po' arretrata, non però del tutto uvulare); la *-a* dei femminili sloveni articolata come una breve *a* faucale vicina ad *-o*; un tempo di parlare andante; nessuna cadenza o colorito arido; nelle forme friulane c'è ora *-e* nei femminili e ora *-a*; una conoscenza minore dell'italiano rispetto al friulano» (cfr. Pellegrini 1992: 410).

«Pur non conoscendo l'inchiesta del Pellis e pur non avendo ancora visitato il paese», Giovan Battista Pellegrini, nell'accingersi a redigere *l'Atlante storico-linguistico-etnografico friulano*, riprese – tra i punti di rilevamento – proprio Laglesie-San Leopoldo, «per ripetere, a distanza di un quarantennio, un rilevamento dialettologico che si presentava molto interessante, con un questionario in alcuni settori più ampio (per le domande realmente poste agli informatori) rispetto ai quesiti scelti dal Pellis» (Pellegrini 1992: 409). All'opera, collaborarono anche Emilia Mirmina, Nicolò Persici e Maria Poldini Debeljuh, e il lavoro mirava, soprattutto, a «raccolgere il dialetto sloveno, ma [la parlata] è spesso integrata dalla parlata tedesca e friulana» (Pellegrini 1992: 410). Il Pellegrini riferisce alcuni dati essenziali, primo tra tutti lo spopolamento della piccola frazione: infatti, nel censimento del 1961 gli abitanti di Laglesie-San Leopoldo sono 153, mentre «pochi anni prima, all'epoca delle nostre inchieste ASLEF, essi erano di certo quasi il doppio» (Pellegrini 1992: 410). Lo spopolamento si è naturalmente accentuato dopo il terremoto del 1976.

Uno studio successivo è stato condotto da Stefania Collavizza⁹, mentre lo stesso Pellegrini ne aveva condotto uno nuovo proprio a Laglesie nel 1982, insieme a Giovanni Frau. Da quest'ultima analisi è emerso che nel comune di Pontebba la popolazione parla solo italiano e friulano, e a Pontafel solo pochi anziani conoscono ancora il tedesco. A Laglesie-San Leopoldo, la maggior parte della popolazione parla sloveno e «spesso la medesima persona conosce ugualmente bene il tedesco, a volte anche il friulano e ovviamente ora l'italiano» (Pellegrini 1992b: 417). Vi è prevalenza di tedesco a Malborghetto-Valbruna, a Bagni di Lusnizza e a Santa Caterina; vi è prevalenza di sloveno a Ugovizza, a Camporosso e a Cave del Predil, mentre si parlano sloveno e tedesco a Valbruna (ab. 209). A Tarvisio (ab. 6448), «ove si sono installati dopo la prima guerra mondiale un numero notevole di italiani» (Pellegrini 1992b: 417), questi ultimi sono ora la maggioranza, ma si parla anche tedesco. Pellegrini conclude, quindi, che «la massima parte degli slovenofoni sono in pratica dei trilingui o dei quadrilingui (qualora conoscano anche il friulano)» (Pellegrini 1992b: 417).

5. CONCLUSIONI

Analizzare la situazione linguistica del Friuli, e in special modo della Val Canale, è un utile esercizio per osservare l'azione dello schermo, di quelle dinamiche di allontanamento e avvicinamento che sono state oggetto di studio privilegiato del convegno "Schermi. Retoriche di avvicinamento e allontanamento". La presenza e la sopravvivenza – a partire dai toponimi – delle varietà linguistiche presenti storicamente e culturalmente in un territorio sono un chiaro indice di come le diverse culture, rappresentate dalle lingue di riferimento, tendano ad autoconservarsi in un territorio cercando di allontanarsi dalle altre, ma contemporaneamente finiscono col fondersi insieme – mettendo in atto pratiche di avvicinamento alle altre lingue e culture – in una rappresentazione territoriale complessa e unitaria, simbolo della storia locale. Le lingue sono tra loro schermo, che le mantiene salde nei loro confini linguistici e culturali, ma che permette loro di specchiarsi l'una nell'altra per convivere insieme.

Descrivere la Val Canale significa cimentarsi nell'osservazione di una società linguistica complessa e variegata, e per questo estremamente interessante. Tuttavia, lo spopolamento progressivo (il solo Comune di Pontebba è passato da 1762 abitanti registrati nel censimento del 2001 a 1512 del censimento del 2011 a 1379 registrati nel 2018) aumenta inevitabilmente

⁹ Collavizza S., *Osservazioni sull'influsso romanzo nella parlata tedesca di Laglesie-San Leopoldo*, tesi di laurea diretta dal Prof. Giovanni Frau, anno accademico 1983/1984, con allegata una cassetta di registrazioni. Per ulteriori approfondimenti rimando, inoltre, alla Tesi di Dottorato del dott. Marco Caria, *Le isole linguistiche germanofone in Italia: la realtà plurilingue della Valcanale nei suoi aspetti sociolinguistici*, discussa presso l'Università degli Studi di Sassari.

il rischio che queste varietà vadano perdendosi, tranne che per il friulano: è del 2015 un'indagine promossa dall'ARLeF (*Agenzie Regional pe Lenghe Furlan*) e realizzata dall'Università di Udine (coordinata dal prof. Claudio Melchior dell'Università di Udine), secondo la quale nelle province di Gorizia, Pordenone e Udine, su 600.000 persone residenti e che parlano la lingua friulana, 420.000 lo fanno regolarmente e 180.000 occasionalmente: un'ottima percentuale, destinata a mantenersi e ampliarsi, dato l'alto numero di giovani tra i 18 e i 29 anni che dichiarano di usare regolarmente la varietà linguistica friulana.

Essenziale è continuare a preservare la diversità: la Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia prevede, con legge regionale 26/2007, un contributo per «le iniziative realizzate in favore del resiano e delle varianti linguistiche delle Valli del Natisone, del Torre e della Val Canale»¹⁰. Un'attenzione continua deve, senz'altro, riversarsi sulla tutela delle minoranze: preservare la convivenza di lingue diverse vuol dire preservare la convivenza di culture diverse.

Bibliografia

- Ballone E., 1988, *Minoranze assediate. Tra memorie e speranze di piccole patrie sulle tracce della loro identità*, Torino, SEI.
- Berruto G., 2011, *Sociolinguistica*, «Enciclopedia dell'italiano», [http://www.treccani.it/enciclopedia/sociolinguistica_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/sociolinguistica_(Enciclopedia-dell'Italiano)/) (consultazione: 15/07/2023).
- , 2012, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, Carocci.
- , 2015, *Manuale di sociolinguistica*, Torino, UTET.
- Caria M., 2014, *Le isole linguistiche germanofone in Italia: la realtà plurilingue della Valcanale nei suoi aspetti sociolinguistici*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Sassari, XXVI ciclo.
- Cinausero Hofer B. – Dentesano E., 2011, *Dizionario toponomastico. Etimologia, Corografia, citazioni storiche, bibliografia dei nomi di luogo del Friuli storico e della provincia di Trieste*, Campoformido, Udine.
- Colavizza S., *Osservazioni sull'influsso romanzo nella parlata tedesca di Laglesie-San Leopoldo*, tesi di laurea diretta dal Prof. Giovanni Frau, Università degli Studi di Udine, anno accademico 1983/1984.

¹⁰ Sito della Regione Autonoma FVG: <http://www.regione.fvg.it/rafvfg/cms/RAFVG/cultura-sport/patrimonio-culturale/comunita-linguistiche/> (consultazione: 3/5/2024).

- Dal Negro S. – Guerini F., 2007, *Contatto. Dinamiche ed esiti del plurilinguismo*, Roma, Aracne.
- Desinan C. C., 1977, *Problemi di toponomastica friulana. Contributo II*, Udine, Società Filologica Friulana.
- Frau G., 1978, *Dizionario toponomastico del Friuli-Venezia Giulia. Primo repertorio organico di nomi di luoghi della regione*, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia.
- , 1984, *I dialetti del Friuli*, Udine, Società filologica friulana.
- Francescato G., 1966, *Dialettologia friulana*, Udine, Doretti.
- Francescato G. – Salimbeni F., 1976, *Storia, lingua e società in Friuli*, Udine, Casamassima.
- Francescato G. – Ivasic Kodric M., 1978, *La comunità slovena in Italia. Aspetti di una situazione bilingue*, «Quaderni per la promozione del bilinguismo», 21/22: 1-38.
- Galli de' Paratesi N., 1984, *Lingua toscana in bocca ambrosiana. Tendenze verso l'italiano standard: un'inchiesta sociolinguistica*, Bologna, il Mulino.
- Jelen I. et al., 2018, *Tra conservazione e rischio di estinzione: la minoranza etnolinguistica slovena in Italia*, «Bollettino della Società Geografica Italiana» 14.1: 91-107.
- Loporcaro M., 2009, *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, Bari, Laterza.
- Marcato C., 2001, *Friuli-Venezia Giulia*, Bari, Laterza.
- , 2011, *Toponimi*, «Enciclopedia dell'italiano», https://www.treccani.it/enciclopedia/toponimi_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/ (consultazione: 17/07/2023).
- Orioles V., 2013a, *Tra Friuli e Slovenia: analogie e differenze nella densità plurilingue di due comunità linguistiche*, in R. Dapit – M. Bidovec (eds.), *Večjezičnost in izobraževanje Izkušnje, rezultati in izzivi v prostoru med Italijo in slovenijo / Plurilinguismo e Educazione. Esperienze, risultati e sfide nello spazio tra Italia e Slovenia. Atti del convegno internazionale – Zbornik mednarodnega posveta* (Udine/Videm, 6/7settembre 2012), Uredila, Università degli Studi di Udine, Centro Internazionale sul Plurilinguismo: 7-29.
- , 2013b, *Friuli-Venezia Giulia: composizione plurilingue di una 'regione di confine'*, in M. G. Arcamone (ed.), *Lingua e cultura nelle Alpi. Studi in onore di Johannes Kramer*, Istituto di Studi per l'Alto Adige: 529-543.
- Pellegrini G.B., 1984, *Le minoranze linguistiche dell'Italia Nord-orientale*, in R. Ajello (a cura di), *Le minoranze linguistiche: stato attuale e prospettive di tutela. Atti del Convegno della Società Italiana di Glottologia*. Pisa, 16 e 17/12/1982, Pisa, Giardini editori e stampatori: 11-33.
- , 1992a, *Problemi di interferenza linguistica nella regione friulana*, in G. B. Pellegrini (ed.), *Studi di etimologia, onomasiologia e di lingue di contatto*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso: 291-312.
- , 1992b, *La Glesie e la Val Canale (Udine): isole plurilingui*, in G. B. Pellegrini (ed.), *Studi di etimologia, onomasiologia e di lingue di contatto*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso: 409-433.

- Serianni L., 2015, *Prima lezione di storia della lingua italiana*, Bari, Laterza.
- Steinicke E., 1984, *Das Kanaltal – Val Canale: Sozialgeographie einer alpinen minderheitenregion*. Innsbrucker Geographische Studien (11), Selbstverlag des Institutes für Geographie der Universität Innsbruck.
- Steinicke E. – Cirasuolo L. – Vavti Š., 2006, *I tedeschi e gli sloveni nella Val Canale quadrilingue. La diversità in pericolo*, «Bollettino della Società Geografica Italiana», 11.3: 721-736.
- Telmon T. 1992, *Le minoranze linguistiche in Italia*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso.
- Vanelli L., 1997, *Friuli*, in M. Maiden – M. Parry (eds.), *The dialects of Italy*, London/ New York, Routledge: 279-285.
- , 2010, *friulani, dialetti*, «Enciclopedia dell'Italiano», https://www.treccani.it/enciclopedia/dialetti-friulani_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/ (consultazione: 30/09/2023).

LANGUAGES AS SCREENS IN BILINGUALISM

Yasmina Moussaid

I. INTRODUCTION

In the last few decades of the 20th century, Italy has experienced a demographic shift with an increase in the number of immigrants in society. As the first generation of immigrants settled in Italy, in the early years of the 21st century, there was also a rise in the number of second-generation immigrants, increasing bilingualism and language contact within the country. According to ISTAT 2023 data, there are currently five million foreign residents in Italy, making up 8.6% of the total population, and approximately one million second-generation immigrants, who were either born or raised in Italy.

Beyond these numbers, there are late bilingual speakers who have added Italian to their linguistic repertoire in adulthood, after arriving in Italy for several reasons, and early bilinguals who acquired their parents' native language within the family environment and subsequently learned Italian in external social contexts during early childhood. These two groups of bilinguals are constantly exposed to both languages, and they use them on a daily basis. For this reason, language contact phenomena are frequent in their spoken language despite their differing levels of competence. First-generation immigrants often manifest interlingual interference and make use of grammatical simplifications during their Italian conversations, while second-generation immigrants tend to have a more natural, fluent, and grammatically correct use of both languages¹. This suggests that although both groups are consistently exposed to the two languages and make use

1 See Baldi and Savoia (2018) for further information on the differences between first and second language learning.

of language contact phenomena, there are linguistic differences in the way they use them. This is because second-generation immigrants are exposed to both languages from an early age, allowing for effortless acquisition and more accurate language proficiency. In fact, early immersion into both linguistic contexts leads to a higher level of mastery of the languages, enabling bilinguals to use them interchangeably or simultaneously. From a linguistic perspective, this can also result in more consistent use of language alternations and code-switching phenomena in their discourse, especially in situations where the use of both languages is allowed due to shared linguistic backgrounds among interlocutors.

This chapter discusses a research study on language contact among Italian-Arabic bilingual speakers. The study not only examines language contact from a linguistic perspective, but also considers it as a manifestation of the interaction between two distinct linguistic and cultural systems. Additionally, the study explores some subjective aspects concerning bilingualism, such as linguistic identity and language awareness, from both a linguistic and sociolinguistic point of view. As this study considers various aspects of bilingualism and language contact, we will only focus on some selected results in the following paragraphs. Specifically, we will explore the comparison between languages and screens, by considering languages in bilingual contexts and the different semantic definitions of the word 'screen'. The first paragraph will describe the research study, its objectives, and its methodology, while the third paragraph will discuss potential connections between languages and screens based on the study's findings.

2. THE STUDY

The research study focused on Italian-Arabic bilingual speakers and aimed to investigate the effects of language contact between Italian and Arabic, both linguistically and culturally. The study consisted of two phases and involved eleven early Italian-Arabic speakers, aged seventeen to twenty-seven, who are part of the second generation of immigrants in Italy. These bilinguals acquired Arabic in their family environment and Italian at an early age through exposure to different social contexts outside their homes. Nine of the participants are Moroccan Arabic speakers and two are Egyptian Arabic speakers². Additionally, all participants have had the opportunity to use both languages throughout their lives. They mainly speak Italian in all Italian-speaking contexts and Arabic, or both languages, at home and with other Arabic or Italian-Arabic speakers.

² See Albirini (2016) for further information on the distinctions between these two varieties of Arabic.

A qualitative and multi-methodological approach was adopted to conduct the two phases of research. This approach allowed for a more comprehensive understanding of the topic, as the methodologies used in the two phases differed. In the first phase, eleven semi-structured interviews were individually conducted with Italian-Arabic-speaking bilinguals. These interviews were conducted in Italian and lasted between nineteen minutes to almost one hour, depending on the length of the answers received³. The interviews were designed to collect both specific linguistic information and allow for open-ended responses to gather any additional interesting linguistic data. Overall, the recorded materials used for analysis consisted of seven hours and ten minutes. The interviews were recorded and transcribed, creating a corpus for further analysis of the linguistic data and desired information.

In the second phase of the research, five bilinguals were identified among the eleven Italian-Arabic speakers who participated in the first survey. The aim of this second part was not only to analyze the information provided by the bilingual speakers, regarding their linguistic usage, but also to directly examine the linguistic peculiarities of their bilingual speech. To achieve this, the methodology used in this second part consisted of collecting audio recordings of bilingual spoken language, which were then used to create a spoken language corpus that was manually transcribed. A total of one hour and nine minutes of bilingual speech was collected. These linguistic data were then used to conduct studies on various linguistic aspects related to the bilingualism of Italian-Arabic speakers and the language contact between Italian and Arabic.

Each phase and methodology in this research study had specific objectives. On one hand, the study aimed to observe language contact concerning linguistic identity and language awareness among Italian-Arabic bilinguals. On the other hand, it aimed to make considerations about language choices and contact phenomena. The interviews were divided into two parts. The first part focused on identity-related questions, including participants' linguistic backgrounds and experiences as Italian-Arabic bilinguals. The second part aimed to evaluate the participants' levels of metalinguistic awareness, specifically focusing on their understanding of the language contact they use between the two languages. The interviews were recorded, transcribed, and analyzed to gather linguistic data. In the second phase of the research, participants were given the freedom to choose what to talk about, with some general topics provided as prompts, such as family, friendship, university or work life, social media, leisure, and religious topics. The data collected from this phase was used to directly analyze specific linguistic phenomena,

3 The interviews consisted of both specific questions aimed at gathering linguistic information, as well as open-ended discussions. This approach was intended to not only collect data that had already been identified as relevant to the study, but also to allow bilingual participants to provide additional interesting linguistic information for further consideration. See Moussaid (2024) for more details about the methodology of this research study.

such as code-switching in the participants' spoken language. Although participants had the freedom to choose what to talk about, all recordings were useful for the research and were manually transcribed to create a bilingual spoken language corpus.

To summarize, the research aimed to answer the following questions:

- What types of language contact phenomena occur between Arabic and Italian in the spoken language of early Italian-Arabic bilinguals?
- How do these speakers perceive language contact in relation to their own personality and biculturality?
- How aware are they of their language use and contact phenomena?⁴

3. LANGUAGES AND LANGUAGE CONTACT AS SCREENS IN BILINGUALISM

Based on the research questions outlined above, the study has allowed for a thorough examination of various aspects of language contact. However, as mentioned in the introduction, in the following sections, only the findings that pertain to the comparison between the function of language in bilingualism and the role of screens will be highlighted. Three subsections will be presented, each addressing a specific comparison between languages and screens. The first two comparisons are based on semiotician Francesco Casetti's two interpretations of the word 'screen': one considers the screen as a surface that reflects or shows 'what is behind', while the other sees it as a medium through which individuals expose themselves. Finally, the last subsection will consider the definition of screens as something that facilitates communication and connection.

3.1. *Languages as showing screens*

The first comparison between language and screens can be made by looking at Casetti's (2014) definition of the term 'screen'. In his article, Casetti (2014) presents a series of observations to define these objects and examine them from various perspectives. One of his reflections suggests that screens should not be viewed solely as protective or covering surfaces, but also as surfaces that offer glimpses of what lies behind them. This perspective can also be applied to language in bilingual contexts, where languages can serve similar functions as screens. In fact, languages can reveal information

4 Linguistic alternations and contact phenomena were examined through the analysis of the material collected from the transcription of the interviews and the creation of corpus from spoken language recordings. With regard to the second question, reflections were made based on the direct reports of the bilingual speakers during the interviews. Finally, the aspect of linguistic awareness was investigated through the analysis of the interview and direct observation of the bilinguals' attitudes during the interviews.

about their speakers and their motivations for using language, particularly in the case of bilingual speakers.

For instance, the linguistic awareness of the bilingual participants was observed through their code-switching patterns during the interviews and subsequently analyzing the content of the audio recordings that were collected. The informants were asked about their use of code-switching in daily conversations. One of the questions was whether they only switch at the word level (inter-lexical code-switching) or if they also switch within words (intra-lexical code-switching). Initially, six out of eleven participants stated that sometimes they use both languages within the same word, while the remaining five bilinguals claimed not to engage in this type of code-switching. However, the five bilinguals responded with longer pauses, hesitations, and a mix of positive and negative answers, along with verbal and non-verbal expressions of uncertainty. To ensure that their responses were not influenced by a lack of linguistic awareness, the participants were given examples and asked if they were familiar with the type of code-switching that they claimed not to use. Indeed, after providing examples of intra-lexical code-switching, four out of the five participants who had initially denied using this type of code-switching admitted to using it. As a result, only one bilingual participant maintained his initial negative response even after being shown the examples.

Furthermore, the responses to the question «Do you use more Italian or Arabic?» were often not immediate. They required some time for reflection or were preceded by expressions such as «I don't know» before an answer was given⁵.

These aspects related to how bilingual speakers gave their answers were considered to reflect the level of linguistic awareness of the participant, which was evaluated not only through their metalinguistic reflections but also by observing how they used the language(s) they were speaking to respond to the questions. The following is a brief reflection taken from the study's findings:

[...] The answers given were often characterized by repetitions, hesitations, and silences, indicating a low level of linguistic awareness. [...] In five cases, the respondents did not provide an immediate response, instead taking time to reflect before answering. This was not only the case for more complex questions but also for seemingly easier ones, such as "Do you typically speak more Italian or Arabic?" (Moussaid 2022)

5 See Moussaid (2022) for further information on the findings of this study. For additional insights on language awareness, see Jessner (2014).

As this excerpt shows, the language attitude of bilinguals is often characterized by uncertainty about their language use. During the linguistic analysis, this uncertainty was interpreted as a reflection of their low level of linguistic awareness. Essentially, the participants' language use during interviews served as an indicator of their level of linguistic awareness. Therefore, the role of language use in showcasing the linguistic awareness of the bilingual participants was similar to the screen's showing function described by Casetti (2014).

3.2. Languages as screens that (do not) reflect personality

As discussed in the previous section, screens have the ability to reflect and display information. However, they also serve a representational function, particularly in the case of modern screens, as explained by Casetti (2014). He compares screens to mailboxes or scrapbooks, noting that bloggers' profiles – as well as profiles on more contemporary social networks, like Facebook and Instagram – can be seen as examples of screens. This is because they typically consist of collections of texts and pictures that users accumulate to tell their life stories and reflect their personalities. Additionally, Casetti (2014) points out that there are social media profiles where users live multiple lives under different aliases and others where individuals present a non-real or partial version of themselves. In these cases, a screen becomes a tool for showcasing various aspects of one's personality. In other words, through the materials shared on social networks, screens reveal different facets of an individual's identity. This aspect of the screen, which displays multiple identities of the same person, recalls the issue of the relationship between languages and personality in bilingualism. One of the main questions explored in the literature on bilingualism is whether bilingual or multilingual speakers have more than one personality, each associated with a different language they know. For example, some researchers, such as Pavlenko (2006) have examined whether bilingual speakers' personality changes depending on which languages they are using and if they perceive a personality change. This topic has been extensively discussed in the literature on bilingualism, including personal accounts and metalinguistic reflections from bilingual speakers.

Based on the previously mentioned discussions, one of the main objectives of our research was to investigate whether bilingual individuals perceive a change in their personality depending on the language they are using. The results showed that none of the early bilingual participants reported experiencing a change in personality as a result of using a particular language. They also denied feeling like they have a split personality due to their bilingualism. However, some participants mentioned noticing subtle

differences in their attitudes and behaviors depending on the language they are using. They also reported that, in their experience, language has a slight influence on their thinking, as it is adapted to the culture and social norms associated with that language.

In fact, all participants responded affirmatively to the question: «Do you notice any changes in your behavior when speaking Italian compared to Arabic?». They specifically mentioned a difference in their communication style when using each language. Four participants noted that they tend to use a higher tone of voice when speaking Arabic, while two participants shared the following insights:

«I don't intentionally speak with a high tone of voice, but I have noticed that my tone is higher in Arabic compared to Italian. It is like there is a limit to my tone in Italian, but that limit is higher in Arabic».

«I usually speak with a low tone of voice, but when I use the same tone in Arabic, no one can understand me. I have to raise my voice!» (Moussaid 2021).

Furthermore, it is interesting to note that the respondents stated that their tone of voice changes depending on the language of their interlocutor. When speaking Italian with Italian speakers, the tone is generally lower compared to when speaking with Italian-Arabic speakers. In these situations, it is common for the respondents to use a higher tone of voice, not only when using Arabic or both languages, but also when using only Italian. Similarly, when it comes to the Italian language, all the bilinguals reported a typical change in attitude regarding gestures during communication. However, unlike the tone of voice, which seems to adapt to the language being used, all the subjects reported using gestures not only when speaking Italian, but also when speaking Arabic, even though gesturing is not a prominent feature of the Arabic language.

Therefore, participants did not experience changes in their personality, but rather in their language use. The majority of participants did not feel that their personality change based on the language they use. Consequently, we can hypothesize that since the bilinguals involved in this research are early bilinguals and thus use both Italian and Arabic languages from a young age, it is less likely for them to perceive personality changes related to their bilingualism, in contrast to late bilinguals who may perceive such personality changes, according to Pavlenko (2006).

3.3. Connecting languages and screens

In addition to their practical functions, screens can also be seen as tools for creating relationships and connections. Similarly, languages serve as a means of communication and have the unique ability to connect individuals. This is especially in bilingual contexts, where languages are in constant contact with each other, both sociolinguistically and within the speaker's own mind. This can lead to various forms of language contact phenomena between the two languages.

In our study we focused on the linguistic contact between Arabic and Italian, and found that participants often engaged in code-switching, both at the inter-sentential level (between two propositions) and intra-sentential level (within the same proposition), including forms of tag-switching, and intra-lexical code-switching.

In (1), where Italian is written in normal characters and Arabic in italics, we can see examples of the different types of language contact found in our data.

(1)

- a. Mi piacciono proprio *ġmū'āt*.
- b. *Sarāḥa* sono contenta così.
- c. Per esempio *waqt lghda*.
- d. Si spera di incontrarci *fi tran*.
- e. *Quli lia m'āch ghatfiqi*, così so quando preparare tutto e partire.
- f. *Ta ana waq' t lia nafs lhaġa*. In più la nostra università aveva diverse sedi in cui si facevano le lezioni [...].

1(a) and 1(b) are two examples of tag switching, as they both contain one code-switched word from the Arabic language in otherwise Italian sentences. In the first case, the sentence means 'I really like meetings' and is entirely pronounced in Italian, except for the word *ġmū'āt*, which is an Arabic feminine plural noun meaning 'meetings'. In the second case, 1(b), the sentence means 'Honestly, I am happy like this' and begins with the tag-switched Arabic word *sarāḥa*, meaning 'honestly'. 1(c) and 1(d) are not examples of tag switching, as the speakers did not switch languages for just one word, but for entire phrases. In both sentences, the speakers began in Italian and completed the sentences in Arabic. Specifically, in 1(c), which means 'For example at lunchtime', the phrase 'for example' (*per esempio*) is pronounced in Italian, while the time complement 'at lunchtime' is in Arabic (*waqt lghda*). In 1(d), which means 'We hope to meet each other on the train', the code-switched part of the sentence is the prepositional phrase 'on the train' (*fi tran*). However, in all of these cases, code-switching occurs within the

sentence. On the other hand, in 1(e) and 1(f) examples, code-switching occurs between two separate sentences, making them inter-sentential forms of code-switching. In 1(e), which means ‘Tell me at what time you will wake up, so that I can decide when to prepare things and leave’, the main phrase is in Arabic, while the subordinate clause is entirely in Italian. Similarly, in 1(f), there are two separate sentences, with the first one in Arabic and the second one in Italian. There is a code-switching to the Italian language to express the following sentence.

Furthermore, the study also identified examples of intra-lexical code-switching, as mentioned in section 3.1, specifically involving verbs. For instance, the verbs *zbaleti*, *stampeti*, and *tfargendo* demonstrate language contact between Italian and Arabic within the same word. In particular, the verbs *zbaleti* and *stampeti* have roots from the Italian verbs *sbagliare* (‘to mistake’) and *stampare* (‘to print’), but they are conjugated according to Arabic grammatical rules (second singular person) (cfr. Veccia Vaglieri 2011). In contrast, *tfargendo* is an Arabic verb meaning ‘to watch’, conjugated according to the Italian gerundio verb mode.

Therefore, based on these findings, it is evident that code-switching among Italian-Arabic bilinguals in spoken language involves both inter-sentential and intra-sentential forms, as well as individual terms at a morphological level. This is a noteworthy observation, as some studies (see Poplack 1980) suggest that deep forms of language contact between two seemingly different languages are not possible.

Furthermore, in the case of bilingual speakers, the interaction between two languages often leads to contact between two cultures. Therefore, during the study, Italian-Arabic speakers were also asked about their biculturalism. For instance, they were asked which culture they feel they belong to the most and whether this is influenced by the amount of time they spend using each language. Additionally, the study explored the concept of cultural contact in relation to bilingualism by asking participants the following question: «Is speaking two languages like living two lives for you?». The aim was to understand how languages and cultures interact in bilingual contexts. Out of the eleven interviewees, eight gave similar responses, highlighting that being bilingual allows them to access and embrace two different cultures, and to incorporate from each one certain aspects into their own unique identity, rather than live in two separate cultures. For example, one participant stated: «Speaking two languages allows me to integrate aspects of two different cultures into a new and unique culture». This supports Kiesling and Paulston’s (2005) theory of the third space and bicultural eclecticism.

The analysis of the obtained answers revealed that bilingualism is primarily perceived as a container for two languages and cultures, where they interact and influence each other. Bilingual and bicultural individuals have the ability to draw upon linguistic and cultural elements from both of their

languages and cultures, depending on the situation they are in (Moussaid 2022).

Our research study demonstrated that languages play a crucial role in facilitating human interactions and connections, similar to a screen function. This highlights the constant contact and exchange between languages in bilingualism, as well as their ability to bring different cultures into contact.

4. CONCLUSIONS

The term ‘screen’ has multiple meanings that can be studied in various disciplines, including linguistics. In this contribution we discussed a study on bilingualism and its findings, comparing them to the roles of screens.

Firstly, the paper reveals that the use of two languages in bilingual contexts can be compared to the reflecting function of a screen, as, in the discussed study, the participants’ language use reflected their level of linguistic awareness. Secondly, the concept of a screen as a medium that exposes multiple personalities was compared to the relationship between languages and personality in bilingualism. Lastly, languages were compared to tools that connect people, similar to how screens serve this function.

To further explore this comparison, we can also consider the words of archaeologist Erkki Huhtamo, who defines a screen as follows:

A screen can be tentatively defined as an “information surface”. [...] Screens are also framed, which metaphorically associates them with paintings or windows – a screen is often conceived as a kind of virtual window opening to a mediated realm. As Vilém Flusser has remarked, screens also have some characteristics of the door – they let us “enter” the realm they depict. (Huhtamo 2006: 34)

Therefore, the languages examined in this study can be compared to screens also because they served as ‘information surfaces’ by offering both explicit and implicit linguistic data that proved valuable for the research. Metaphorically, they also acted as windows, granting insight into the linguistic, sociolinguistic, and cultural aspects of language contact between Italian and Arabic in bilingual individuals.

References

- Albirini A., 2016, *Modern Arabic Sociolinguistics, Diglossia, Variatiron, Codeswitching, Attitudes and Identity*, New York, Routledge.
- Baldi B. – Savoia L.M., 2018, *Linguistica per insegnare*, Bologna, Zanichelli.
- Berruto G., 2020, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, Carocci editore.
- Casetti F., 2014, *Che cosa è uno schermo, oggi?*, «Rivista di estetica» 55: 103-121.
- Grosjean F., 2008, *Studying Bilinguals*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Huhtamo E., 2006, *Elements of Screenology: Toward an Archaeology of the Screen*, «Navigationen Zeitschrift für Medien-und Kulturwissenschaften» 6.2: 31-64.
- Jessner U., 2014, *On Multilingual Awareness or Why the Multilingual Learner is a Specific Language Learner*, in M. Pawlak – L. Aronin (eds.), *Essential Topics in Applied Linguistics and Multilingualism*, Studies in honour of David Singleton, Heidelberg, Springer: 175-184.
- Kiesling S.F. – Paulston C.B. (eds.), 2005, *Intercultural Discourse and Communication: The Essential Readings*, Malden, Blackwell.
- Moussaid Y., 2021, *Abitare la lingua araba e la lingua italiana. Scelte linguistiche, commutazioni di codice e fenomeni di contatto: quanta consapevolezza?*, Master's Degree Thesis, University of Florence.
- , 2022, *Il contatto linguistico tra identità e consapevolezza: uno studio su bilingui italo-arabofoni*, «DILEF. Rivista digitale del Dipartimento di Lettere e Filosofia» 2: 277-295, <https://doi.org/10.35948/DILEF/2023.4304>.
- , 2024, *La raccolta e l'analisi dei dati linguistici in un'indagine su parlanti bilingui*, in C. Cacioli et al. (a cura di), *I dati linguistici. Metodologie e strumenti della ricerca*, Studi e ricerche del Dipartimento di Lettere e Filosofia, Firenze, Società Editrice Fiorentina: 215-227.
- Pavlenko, A., 2006, *Bilingual Minds: Emotional Experience, Expression and Representation*, Toronto, Multilingual Matters.
- Poplack S., 1980, *Sometimes I'll start a sentence in Spanish y termino en Espanol: towards a typology of code switching*, «Linguistics» 18: 581-618.
- Veccia Vaglieri L., 2011, *Grammatica teorico-pratica della Lingua Araba*, Roma, Istituto per l'Oriente C.A. Nallino.

TRADUZIONE INTRALINGUISTICA PER L'ACCESSIBILITÀ COGNITIVA: L'ESEMPIO DELLA *GUÍA DE USO DE METRO DE MADRID EN LECTURA FÁCIL*

Alessandra Donati

I. INTRODUZIONE

1.1 La traduzione in modalità lettura facile: uno schermo per favorire l'accessibilità

In ambito linguistico, la nozione di 'schermo' possiede molteplici accezioni come, ad esempio, quella di 'riparo' o, più attualmente, quella di 'visore'¹ attraverso cui osservare una realtà creata, a volte, a misura dello spettatore. Lo schermo/visore può essere posto di fronte agli occhi del lettore nel momento in cui, attraverso strategie stilistiche e linguistiche, si semplifica un contenuto per favorirne la comprensione.

La traduzione, per esempio, permette di superare le barriere linguistiche, avvicinando lingue anche distanti, ma anche all'interno della stessa lingua. Nella traduzione intralinguistica, infatti, è possibile osservare alcune strategie di avvicinamento al lettore mediante un processo di continua semplificazione, la quale dipende dal livello specialistico del testo e dalla competenza del destinatario, al fine di rendere più chiari dei concetti (Gambier 1992; Martin *et al.* 2020; Whyatt – Naranowicz 2019).

Nel caso del testo regolativo, la traduzione intralinguistica viene adottata, per esempio, per spiegare il funzionamento di uno strumento oppure la modalità di svolgimento di un'azione. Vi sono quindi strategie linguistiche di avvicinamento, come la semplificazione sintattica e l'uso delle immagini,

¹ <https://dizionario.internazionale.it/cerca/schermo> (consultazione: 23/07/2024).

che contribuiscono a rendere alcuni contenuti più accessibili ad alcuni destinatari (Yablonsky 2016; Kriz *et al.* 2019; Mallinson *et al.* 2020).

Nei casi di disabilità cognitiva, però, alcune di queste stesse strategie possono provocare un allontanamento del lettore. Questo può avvenire, per esempio, se le immagini usate con l'intento di rendere più chiaro il messaggio sono eccessivamente simboliche e quindi di difficile decifrazione.

È per questo che, con l'obiettivo di aiutare una persona con disabilità cognitiva ad avvicinarsi ad un testo e ad interpretarne i contenuti, è stata creata una modalità di redazione chiamata 'lettura facile'. Obiettivo di questo articolo sarà evidenziare, inizialmente, le problematiche di lettura che un disabile intellettivo si trova ad avere e, successivamente, le soluzioni proposte da questa modalità di semplificazione. Costui è definito come una persona che, prima dei 18 anni, ha avuto delle limitazioni significative sia nel funzionamento intellettivo che nel comportamento adattivo (abilità sociali e pratiche quotidiane). Dislessici, persone con disturbi dell'attenzione e iperattività, autistici, afasici, sordociechi e sordi prelocutivi rientrano nella categoria. Il grado di disabilità cognitiva è molto variabile e non esiste un modello standardizzato in base al tipo di disabilità intellettiva o di sindrome o malattia che la causa (García Muñoz 2012: 46-47).

1.2. Accessibilità universale e accessibilità cognitiva: obiettivi complessi per un pubblico eterogeneo

Negli ultimi anni, il concetto di accessibilità universale si sta diffondendo sempre di più attraverso le molteplici iniziative in ambito sociale ed educativo che sono state messe in campo e, in particolare negli ultimi due decenni, numerose sono le normative nazionali e internazionali che riflettono l'importanza offerta all'accessibilità universale come strumento per la parità di trattamento (Seibel – Carlucci 2021).

Nel contesto dell'accessibilità universale, le disabilità intellettive e la conseguente accessibilità cognitiva occupano una posizione di svantaggio (García 2012: 15-16). La grande varietà che contraddistingue le disabilità intellettive risulta essere l'ostacolo principale durante il processo di creazione di soluzioni standard, difficilmente efficaci per un così alto numero di esigenze (García 2012: 16). Esistono, in effetti, solo delle soluzioni parziali, rivolte ad alcune categorie di beneficiari.

1.3. L'accessibilità cognitiva

Secondo Belinchón *et al.* (2014: 11), l'accessibilità cognitiva è «la proprietà che ambienti, processi, beni, prodotti, servizi, oggetti o strumenti, utensili e

dispositivi hanno di essere intelligibili o di facile comprensione», in accordo con l'articolo 9 della *Convenzione sui Diritti delle Persone con Discapacità* e altri testi legislativi nazionali (la Spagna ha ratificato la convenzione nel 2007). Inoltre, l'accesso alla cultura e alla conoscenza è un diritto universale, sancito dalla *Convenzione sui diritti delle persone con disabilità* firmata dall'Assemblea generale delle Nazioni Unite il 13 dicembre 2006 (Seibel – Carlucci 2021: 332).

È possibile raggiungere l'accessibilità cognitiva attraverso un processo di lettura comprensiva, estremamente complesso dal punto di vista cognitivo e perciò ricco di possibili limitazioni (García 2012: 20): chi possiede una disabilità intellettiva non sperimenta processi diversi da quello percettivo, lessicale, sintattico e semantico (Ramos 2004), ma questi risultano essere attivati in maniera alterata o limitata (García 2012: 21).

1.4. *Uno strumento per l'accessibilità cognitiva: la lectura fácil in Spagna e i suoi beneficiari*

Nel 1968, in Svezia è stato ideato un sistema di adattamento chiamato 'lettura facile', con l'obiettivo di favorire l'accessibilità cognitiva e, quindi, l'accesso all'informazione e alla cultura a coloro con delle difficoltà di comprensione (García Muñoz 2012: 107).

La lettura facile è definita come «[una forma di] adattamento linguistico di un testo che [...] permette una lettura e una comprensione più semplici» (IFLA *International Federation of Library Associations and Institutions*, 2012: 6) e «[un] approccio generale all'accessibilità all'informazione e alla comprensione dei messaggi scritti di persone con differenze intellettive e dell'apprendimento» (EDI 2009). Queste definizioni fanno della lettura facile uno schermo metaforico, non uno strumento di protezione dall'esterno bensì una porta che permette la connessione con altre realtà (Flusser 1977) e un quadro nel quale è dipinta 'una' realtà, secondo le esigenze (Casetti 2014: 105).

Un testo scritto in modalità di lettura facile può essere osservato da diverse prospettive. Innanzitutto, può essere una rielaborazione di un testo originale (Tronbacke 1993: 7); ancora, può essere visto come il risultato di una selezione di alcune parti fondamentali di un testo di partenza, siano esse parole e/o immagini o entrambe (García 2012: 24); da un altro punto di vista, la lingua facile può essere considerata una variante, con funzionalità ristretta, di una lingua nazionale (Bredel – Maaß 2016).

In ultima analisi, sebbene in altri campi si consideri la lettura facile un metodo di *editing* o di adattamento (IFLA 2010, AENOR 2018), alcuni esperti difendono l'ipotesi secondo cui si tratti di una modalità di traduzione intralinguistica e intersemiotica di un testo standard in un testo facilmente

leggibile e comprensibile (Medina – Balaguer 2021: 70). Jakobson (1959: 234), infatti, affermava che «nessun elemento linguistico può essere interpretato senza traduzione in altri elementi dello stesso o di un altro sistema»².

I principali beneficiari della lettura facile, secondo le direttrici di IFLA (1997), possono essere generalmente suddivisi in due gruppi: le persone con una disabilità intellettiva permanente e i lettori con competenze linguistico-letterarie limitate e temporanee, siano essi adulti, giovani o bambini. Lo schema proposto presenta enormi differenze tra le varie categorie di disabili intellettivi al suo interno: da un lato, dislessici, persone con deficit di attività e attenzione, autistici, afasici, sordo-ciechi, sordi prelocutivi e, dall'altro, recenti immigrati, bambini della scuola primaria, anziani, analfabeti funzionali.

L'anno di inizio di quella che in Spagna viene chiamata *lectura fácil* è il 1998, quando la Fondazione *Jaume Bofill* commissionò a Carme Mayol e Eugenia Salvador uno studio sulle possibilità di *lectura fácil* in Catalogna, nonché la traduzione in catalano delle linee guida dell'IFLA. Poi, nel 2002, ha pubblicato il primo libro in catalano *No estem mai sols: conèixer Miquel Martí i Pol*, edito da Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Nel 2003, la Fondazione *Jaume Bofill* è diventata ufficialmente un'associazione e nel 2005 ha organizzato la prima conferenza internazionale sulla *lectura fácil* (Medina – Balaguer 2021: 72).

A livello nazionale, esistono due centri principali che promuovono la *lectura fácil*: l'Associazione *Plena Inclusión*, nata a Valencia nel 1964 come FEAPS (*Federación Española Pro Subnormales*) e *Asociación de lectura fácil* (ALF), nata a Barcellona nel 2003. La prima si è riunita per la prima volta nel 1996 e successivamente, ogni cinque anni, a Siviglia, Oviedo e Toledo, con un focus sulla persona con disabilità e sulla sua famiglia³. *Asociación de lectura fácil* (ALF), invece, ha organizzato nel 2005 *Primeras Jornadas Internacionales de lectura fácil* e, l'anno seguente, ha creato la *Red de librerías de referencia*. Nel 2014, ha partecipato agli emendamenti e all'adattamento facile degli articoli della *lleí 13/2014, de 30 d'octubre, d'accessibilitat* sull'accessibilità cognitiva e l'*easy reading* approvata dal Parlamento della Catalogna⁴.

Partendo da loro, la promozione è stata estesa a tutte le comunità autonome, sia attraverso la *Red de lectura fácil* (associazioni legate all'ALF) sia attraverso le associazioni che fanno parte di *Plena Inclusión*. Inoltre, *Plena Inclusión España* coordina la *Red para la accesibilidad cognitiva Plena Inclusión*, composta da esperti di accessibilità cognitiva delle 17 federazioni delle diverse Comunità Autonome e di Ceuta e Melilla.

2 Testo originale: «No linguistic specimen may be interpreted by the science of language without a translation of its signs into other signs of the same system or into signs of another system». Qui e in seguito le traduzioni sono a cura dell'autrice.

3 <https://www.plenainclusion.org/conocenos/historia/> (consultazione: 30/10/2023).

4 <https://www.lecturafacil.net/es/info/cronologia/> (consultazione: 30/10/2023).

L'aumento della produzione di testi in *lectura fácil* è derivato dal nuovo quadro giuridico, ma anche da esigenze sociali, e ha attirato l'attenzione di professionisti e accademici. Sebbene la *lectura fácil* non si sia ancora consolidata come servizio di accesso, né come corso accademico, la sua produzione ha suscitato l'interesse di linguisti, sociolinguisti, traduttori, associazioni di persone con disabilità, assistenti sociali e persino designer tipografici. Nella maggior parte dei paesi esistono anche associazioni ufficiali di facilitazione della lettura che agiscono come consulenti (Bernabé – Orero 2019: 60).

1.4.1. Le caratteristiche della *lectura fácil*

L'adattamento alla *lectura fácil* coinvolge sia questioni di forma che di contenuto. Tra i manuali e le norme che, dagli anni '90, hanno guidato la redazione di testi in *lectura fácil* è necessario menzionare le linee guida dell'*Asociación Europea ILSMH* (1998), di *Plena Inclusión* (2016), il manuale di García (2012), le norme della IFLA (2012) e di AENOR (2018).

Gli standard attuali si basano principalmente sulle linee guida della IFLA (2012). In termini di linguaggio e di contenuto, offrono i seguenti standard (18-19):

- Evitare il linguaggio astratto;
- L'azione deve seguire la logica;
- Usare con parsimonia il linguaggio simbolico (metafore);
- Evitare di inserire più azioni in un'unica frase. Cercare di creare frasi di una riga;
- Evitare le parole difficili, ma usare un linguaggio adulto e dignitoso. Le parole poco comuni devono essere spiegate attraverso indizi contestuali;
- Spiegare o descrivere relazioni complicate in modo concreto e logico;
- Valutare il materiale con gruppi target reali prima di mandarlo in stampa.

Affinché il testo soddisfi le aspettative del destinatario prototipico, le parole devono essere «semplici, brevi, facili da pronunciare e di uso quotidiano per un riconoscimento immediato» (García 2014: 18).

1.4.2. Lo stato dell'arte nel settore delle guide turistiche madrilene

Per quanto riguarda l'ambito della produzione spagnola in *lectura fácil*, è interessante considerare l'ambito turistico, in particolare il settore delle guide. La produzione ad esse relativa si concentra quasi esclusivamente intorno all'Associazione *Plena Inclusión España*, la quale, attraverso la pagina web *Turismo fácil*⁵, raccoglie numerose guide turistiche relative all'intera nazio-

⁵ <https://www.plenainclusion.org/l/mapa-del-turismo-facil-en-espana/> (consultazione: 19/07/2023).

ne, con l'intento di dare la possibilità alle persone con disabilità intellettiva e dello sviluppo di godere del proprio tempo libero viaggiando.

Le guide turistiche relative alla capitale, ossia 10 delle 73 destinazioni presenti sul sito, sono scaricabili in formato PDF dal catalogo e riguardano unicamente dei musei. Per alcuni di questi musei madrileni, è possibile scaricare anche il rispettivo piano architettonico accessibile.

Per quanto riguarda le ricerche condotte in questo settore nelle università spagnole, è necessario menzionare il lavoro svolto nel Dipartimento di Traduzione, Interpretazione e Studi sull'Asia Orientale della UAB, Barcellona (Progetto europeo EASIT⁶), quello dell'Università Pablo de Olavide di Siviglia (gruppo COMINTRAD), quello di Valencia (gruppo ERI Lectura), nonché le ricerche condotte nel Dipartimento di Traduzione e Interpretazione dell'Università di Granada, attraverso il gruppo TRACCE. Quest'ultimo, si occupa, nell'ambito della ricerca teorica e applicata, dell'accesso alla conoscenza per i gruppi di persone con disabilità sensoriali (ciechi⁷ e sordi) e, più recentemente, disabilità cognitive, attuando una serie di azioni per trasferire le conoscenze a istituzioni come musei e centri del patrimonio culturale. Per quanto riguarda l'accessibilità dei musei, gli strumenti di accesso al patrimonio attraverso l'audiodescrizione per non vedenti, l'interpretariato in lingua dei segni per persone sorde e l'adattamento/traduzione in lettura facile per le persone con disabilità cognitiva rappresentano una linea di ricerca essenziale (Seibel – Carlucci 2021: 74).

Dagli studi emerge la necessità di ampliare la produzione turistica in modalità facile, sia per avvicinarsi alla parità di diritti, sia per una possibile crescente competitività sul mercato, nel caso si riuscisse ad ampliare il bacino di destinatari. Conoscere necessità e desideri è cruciale per creare un'offerta accessibile e, di conseguenza, competitiva.

All'interno delle guide turistiche madrilene proposte da *Plena Inclusión España* vi è la *Guía de uso de Metro de Madrid en lectura fácil* (2019) e, per via della sua unicità tra le guide presenti, è oggetto di analisi di questo articolo.

2. METODOLOGIA

L'obiettivo di questo articolo è analizzare le modalità linguistiche, extralinguistiche e macrostrutturali attraverso cui i contenuti della *Guía de uso de Metro de Madrid en lectura fácil* sono stati redatti, in spagnolo *fácil*, per un pubblico eterogeneo di disabili cognitivi.

⁶ <https://transmediacatalonia.uab.cat/easit/> (consultazione: 30/10/2023).

⁷ Si rimanda a Taylor e Perego, Università di Trieste, e ai progetti europei ADLAB e ADLAB PRO.

Partendo dall'individuazione dell'obiettivo della pubblicazione, vero criterio di costruzione della guida, si analizza la macrostruttura, con un focus iniziale sulla selezione e l'ordine dei contenuti chiave (ISLMH, 1998: 11-12). Seguendo le linee guida di redazione (IFLA 2012, García 2012), si procede con l'analisi delle varie sezioni della guida per poi giungere allo studio dell'adattamento del *layout* (semantica e disposizione delle immagini, ruolo di rinforzo/amplificazione), della tipografia (carattere, dimensioni, colori), della composizione testuale (righe, paragrafi, disposizione, distribuzione dello spazio) e dell'impaginazione. Lo studio si concentra quindi sull'adattamento linguistico, in particolare sugli aspetti ortografici (maiuscole, punteggiatura, numeri, date), grammaticali (tempi verbali, sintassi), lessicali (scelta e complessità del vocabolario).

3. ANALISI

La *Guía de Metro de Madrid en lectura fácil* (2019) è una guida in formato PDF scaricabile sia dal sito di *Plena Inclusión Madrid*⁸ sia dal sito di Metro Madrid⁹, il quale ne è anche l'editore. La guida è stata creata da *Servicio Adapta* e da *Plena Inclusión Madrid* e, come succede con tutti i testi in lettura facile, è stata validata da una serie di associazioni di disabili cognitivi. *Servicio Adapta* - *Grupo Amás*, *Apama*, *Aspacén*, *Fundación Alas Madrid*, *AMPinto* e *Fundación Ademo* sono state le associazioni del caso.

Tutti i processi di validazione comprendono un diagramma di flusso che indica che la convalida dell'utente deve essere ripetuta fino alla conferma della comprensibilità del contenuto. All'interno della norma UNE 153101:2018 ex in vigore esistono delle strategie su come sviluppare e facilitare sessioni di gruppo e ottenere commenti pertinenti che consentano agli autori di migliorare i testi e verificarne la comprensibilità (García – Matamala 2021: 503).

Gli obiettivi della pubblicazione di questa guida sono anche il punto di partenza per la sua stesura (IFLA 2012:11-12): favorire l'autonomia motoria dei disabili cognitivi nella rete suburbana di Madrid e fornire agli impiegati nelle stazioni della metro un supporto facilmente rintracciabile per dare assistenza in qualsiasi momento a chiunque ne abbia bisogno.

⁸ <https://plenainclusionmadrid.org/recursos/guia-de-uso-del-metro-de-madrid-en-lectura-facil/> (consultazione: 19/07/2023).

⁹ <https://www.metromadrid.es/es/guia-de-uso-de-metro-en-lectura-facil> (consultazione: 19/07/2023).

3.1. Macrostruttura



Figura 1. Copertina¹⁰



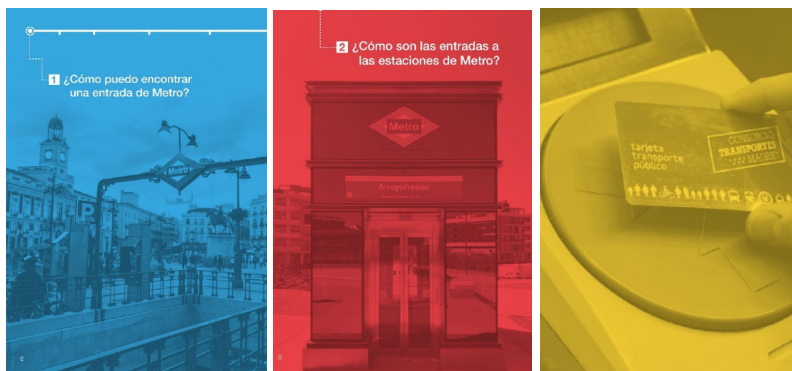
Figura 2. Informazioni editoriali

¿Qué vas a leer en esta guía?	
1. ¿Cómo puedo encontrar una entrada de Metro? 6	5. ¿Cómo puedo orientarme en las estaciones? 32
2. ¿Cómo son las entradas a las estaciones de Metro? 8	6. El viaje en el tren 44
3. El uso de las tarjetas de transporte 16	7. La comunicación en situaciones de ayuda e imprevistos 52
4. ¿Quiénes pueden informarme en Metro? 26	8. La llegada a tu destino 56
5. ¿Cómo puedo conseguir más información? 60	

Figura 3. Indice dei contenuti

¹⁰ Tutte le immagini sono tratte da *Guía de uso de metro de Madrid en lectura fácil* e sono dunque di proprietà di *Metro de Madrid, S.A.*

A livello macrostrutturale, la guida presenta, immediatamente dopo la copertina (fig. 1) e le due pagine contenenti le informazioni editoriali (fig. 2), l'indice dei contenuti (fig. 3). Tale indice non appare esattamente con questa dicitura, bensì questa è sostituita dalla domanda diretta «¿Qué vas a leer en esta guía?»¹¹, con l'obiettivo di evitare termini più complessi che potrebbero necessitare spiegazioni. Lungo tutto l'indice, i titoli dei capitoli sono affiancati ai simboli delle fermate della metro che si possono trovare su qualunque mappa, unite tra di loro da una linea azzurra che rappresenta una simbolica linea metropolitana. Attraverso i vari capitoli, si cerca di ricreare un immaginario viaggio in metro: dall'entrata «1. ¿Cómo puedo encontrar una entrada de Metro?», all'uscita «8. La llegada a tu destino»¹², passando per i tipi di abbonamenti effettuabili (cap. 3), l'orientamento nelle stazioni (cap. 5) e il meccanismo del viaggio (cap. 6). Ciascun capitolo ha solo il titolo in grassetto, mentre i sottocapitoli sono di carattere normale. Per non perdere l'orientamento durante la lettura, ciascun punto dell'indice è unito al numero della sua pagina tramite una fila di puntini. Infine, ogni parte dell'indice è cliccabile e, così facendo, si viene indirizzati al punto desiderato all'interno della guida.



¹¹ «Cosa troverai in questa guida?» (traduzione a cura dell'autrice).

¹² «1. Come faccio a trovare l'entrata della metro?» e «8. L'arrivo a destinazione» (traduzioni a cura dell'autrice).



Figura 4. Copertine di ciascun capitolo

Ciascun capitolo, come già si poteva osservare nell'indice, è associato ad un colore (fig. 4). Ciascun colore si ritrova sia sulla copertina del capitolo corrispondente sia nella parte alta di tutte le pagine del capitolo (fig. 5): in quel punto, infatti, inizia una linea della metro del colore corrispondente al capitolo che poi continua, lungo tutte le sue pagine. Su ogni pagina sinistra, la linea colorata della metro presenta una fermata che ha per nome il titolo del capitolo, mentre lungo la linea colorata della metro ma sulla pagina destra, è segnalato il titolo della guida. Se il lettore ha bisogno di tornare all'indice, deve solo cliccare sul titolo e vi verrà riportato automaticamente. Ciascuna pagina, infine, è numerata in basso a destra.

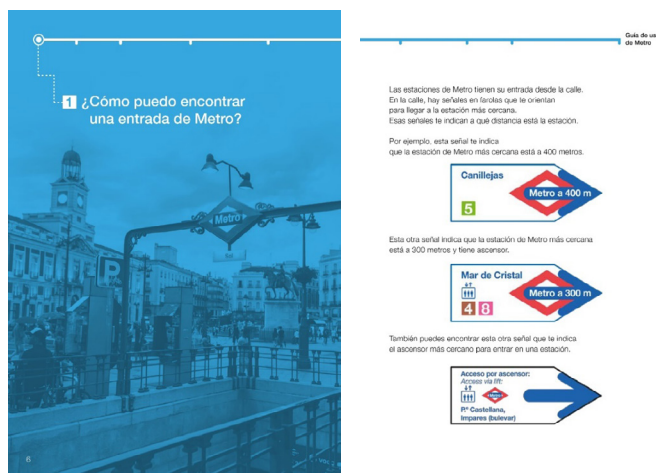


Figura 5. La copertina del capitolo 1 e la sua prima pagina

3.2. Design e layout¹³

3.2.1. Fotografie e illustrazioni

Lungo tutta la guida, vi sono foto o illustrazioni a colori, distribuite quasi su ogni pagina. Si tratta di foto reali di ambienti e dettagli della stazione, treni, cartelli, macchinari, personale, documenti, illustrazioni, loghi, azioni dettagliate.

Alcune di queste immagini hanno una funzione di rinforzo, ovvero danno un'enfasi all'informazione da trasmettere, mentre altre hanno una funzione di amplificazione, ovvero la gamma di significati da trasmettere al lettore è più ampia di quella puramente testuale (Castro – Amigo 2021: 75). Come illustrato nella teoria della rilevanza di Sperber e Wilson (1994), la rilevanza delle informazioni (nel nostro caso, delle immagini/foto/simboli/illustrazioni) permette di minimizzare i costi di elaborazione cognitiva e di comprendere più facilmente il messaggio. Grazie a queste strategie, l'utilizzo delle immagini favorisce la creazione di un contesto in cui la comunicazione avviene in modo efficace e permette di concentrare le informazioni più rilevanti sui messaggi da trasmettere. Categorizzare le immagini presenti a seconda della loro funzione o di rinforzo o di amplificazione aiuta a capire i potenziali vantaggi di alcuni tipi di immagini (Castro – Amigo 2021: 75; Sperber – Wilson 1994).

A livello semantico, le immagini della guida sono molto semplici da comprendere (fig. 6), anche perché vi è una stretta coerenza tra l'istruzione che

¹³ Per questa sezione sono state osservate le linee di redazione di García (2012: 73-78).

si vuole fornire e l'immagine scelta: alla prima corrisponde un'immagine che inquadra solo e soltanto un elemento.



Figure 6. e 7. Fotografie raffiguranti le due diverse tipologie di scale di accesso alla metro (9)

Inoltre, di fronte alla necessità di mostrare come appare il personale della metropolitana, sono state impiegate fotografie vere e questa è un'ottima strategia che aiuta ad avere un'idea autentica di ciò di cui si sta parlando (fig. 8). Inoltre, la guida non presenta mai delle mappe, cognitivamente complesse, bensì delle fotografie reali dei luoghi, così come appaiono (fig. 9).



Figura 8. Fotografia del personale della metro in uniforme (27)



Figura 9. Fotografia della porta di entrata della stazione della metro (14)

In aggiunta, mostrare le azioni da compiere, piuttosto che quelle da evitare, porta migliori risultati (fig. 10) (García 2012: 74). Nello specifico, nei casi in cui è necessario illustrare le tappe di un processo, ecco che le azioni vengono illustrate in maniera dettagliata (fig. 11).

Te recomendamos que te sujetes siempre
al pasamanos para bajar las escaleras.
Es más seguro.



Figura 10. Illustrazione di un'azione da compiere corredata da una frase esplicativa (10)



Figura 11. Fotografia dettagliata di un gesto da effettuare (21)

Nei casi in cui è stato necessario evidenziare il punto esatto di un dettaglio in un'immagine più grande, sono state impiegate delle nuvolette o zoom di rinforzo (fig. 12):



Figura 12. Dettaglio della scala mobile con nuvoletta che ingrandisce un punto specifico della scala (11)

Si nota la presenza di diverse forme di richiamo, per esempio le frecce, per distinguere gli oggetti (fig. 13) oppure per evidenziare delle distanze (fig. 14). Ancora, i divieti sono accompagnati da un simbolo (fig. 14, in basso):



Figura 13. Fotografia di diversi tipi di distributori automatici di biglietti con frecce e riquadri che indicano le loro varie funzioni (19)



Figura 14. Frecce ed emoticon indicano le distanze da adottare sulla banchina (46)

3.2.2. Tipografia

L'intera guida presenta sempre lo stesso carattere, Calibri dimensione 12, con la presenza del grassetto colorato (di un colore diverso a seconda del capitolo) nei titoli dei capitoli e del grassetto nero nei titoli dei sottoparagrafi (fig. 15). L'interlinea è semplice e il testo è suddiviso in paragrafi (fig. 16), al fine di permettere delle pause durante la lettura. Ciascuna linea del testo contiene al massimo 15-20 parole, così da evitare che il lettore possa rischiare di perdere la riga di lettura. In 15-20 parole si sviluppa una sola frase oppure, al massimo, la frase termina a capo seguendo il punto di rottura naturale della frase. Il testo è sempre allineato a sinistra.

Bajar a la estación

• **Por escaleras**

Figura 15. Esempio tipografico (10)

• **Por ascensor**

También puedes bajar a la estación por los ascensores.

Antes de entrar al ascensor hay señales.

Estas señales te informan de que el ascensor es para personas que lo necesitan, como personas mayores o personas en silla de ruedas. También te dicen en qué planta están las líneas de Metro que puedes utilizar y otros servicios, como Bibliometro o las Oficinas de la Tarjeta de Transporte Público.

Los puntos al final de la señal son puntos braille para personas ciegas con la misma información.



Figura 16. Esempio di paragrafo accostato ad una fotografia (12)

Sulle pagine prevale l'ordine e la quantità di parole e di informazioni non rende mai le pagine troppo dense (fig. 17). È importante che ogni argomento venga concluso sulla stessa pagina in cui è iniziato, così che l'azione di girare la pagina non distraiga. Per lo stesso motivo, il testo e l'immagine ad esso corrispondente non sono mai divisi. Lo sfondo, unicamente bianco, presenta margini molto ampi e le immagini sono affiancate tra di loro da margine a margine e mai incolonnate.



22

Figura 17. Esempio di impaginazione (22)

Una modalità di ordinamento dei contenuti molto usata nella guida è quella degli elenchi. Con l'obiettivo di spiegare lo svolgimento di un'azione, l'elenco risulta essere la strategia più chiara e precisa che ci sia. L'elenco nella figura 18 è un ottimo esempio: ogni punto è indicato con un pallino dello stesso colore del capitolo e ogni sotto-punto da una piccola freccia, simbolo grafico più efficace se si vuole intendere che si stanno presentando i dettagli di quello che è il punto principale. Inoltre, sono evitati i numeri, specialmente quando la lista è lunga (1., 1.1, 1.2, 1.3, ecc). I punti iniziano con una maiuscola perché l'elenco è piuttosto lungo e solo i punti che contengono più parole presentano un punto di chiusura.

- Está prohibido:
 - » Correr
 - » Pararse al final de la escalera.
 - » Dar con el pie en un lado.
 - » Sentarse en los escalones.
 - » Introducir el pie entre dos escalones.
 - » Subir carritos de bebé.
 - » Ir con perros.

Figura 18. Esempio di lista (11)

3.3. Adattamento linguistico¹⁴

Dal punto di vista ortografico, non vi sono modifiche per quanto concerne l'uso delle maiuscole, che vengono adoperate secondo le regole ortografiche. Le forme di punteggiatura che vengono maggiormente impiegate nella guida, invece, sono anche quelle con un uso più semplice: il punto e a capo, la virgola (nelle liste e con connettori come *Por ejemplo, Además,* o subordinate *Para bajar la estación,*) e i due punti (per le spiegazioni e per introdurre le liste puntate). Molto utili risultano essere per il lettore i punti esclamativi ed interrogativi che nella lingua spagnola vengono collocati, in posizione rovesciata, anche ad inizio frase e che possono, per questa ragione, fornire da subito l'intonazione e far capire quindi la funzione della frase. Praticamente assenti, e fortemente sconsigliati, sono le parentesi, il punto e virgola e i tre puntini di sospensione. Per quanto riguarda la scrittura di numeri, gli unici numeri ammessi sono in cifra e difatti la guida riporta soltanto i numeri arabi per il conteggio delle pagine e due numeri di telefono, in carattere più grande e in grassetto, nel capitolo relativo alle ulteriori informazioni (fig. 19).

Por teléfono:

- » En nuestra línea gratuita de atención al cliente.

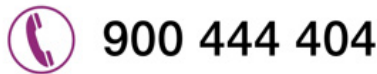


Figura 19. Esempio di raffigurazione dei numeri telefonici (61)

¹⁴ Per questa sezione sono state osservate le linee di redazione di García (2012: 67-73).

Dal punto di vista grammaticale, nella guida ci si rivolge al lettore dando del tu e si adottano prettamente verbi all'indicativo presente, nel caso di descrizioni di luoghi o oggetti (fig. 20, «tienen»); il modo imperativo o affermativo o negativo, per spiegare procedure o avvertire di pericoli (fig. 21, «Sal», «No entres»); e il periodo ipotetico di primo tipo, per avvisare di possibili conseguenze (fig. 22, «Si pulsas el botón, ...»), accompagnato dalla perifrasi della possibilità *poder* + infinito (fig. 22, «Puedes utilizar...»).

Los pasamanos de las escaleras de piedra tienen ayudas en puntos braille para personas ciegas al principio de las escaleras:

Figura 20. Esempio di frase descrittiva in cui si impiega l'indicativo presente (10)

Sal por las puertas con la señal de “Salida” en color verde.



No entres ni salgas por las puertas en las que ponga “No pasar” en color rojo.



Figura 21. Esempio di due frasi imperative che precedono le rappresentazioni di due cartelli di obbligo e di divieto (14)

Puedes utilizar el botón de parada de emergencia de la escalera mecánica cuando hay algún problema. Solo puedes utilizarlo por un motivo justificado o necesario. Si pulsas el botón por un motivo injustificado o sin necesidad, Metro de Madrid puede ponerte una multa.

Figura 22. Esempio di frase contenente il periodo ipotetico di primo tipo e la perifrasi della possibilità *poder* + infinito (11)

La sintassi, come già menzionato nel paragrafo relativo alla tipografia, è racchiusa in frasi molto semplici e brevi, con un massimo di due linee per frase (fig. 23):

En algunas estaciones hay un pulsador de apertura de color azul
a la derecha de una de las puertas de entrada.
Significa que esta puerta es accesible.
Pulsa para abrir la puerta.
No la empujes.

Figura 23. Esempio di paragrafo contenente frasi, al massimo, di due linee (15)

I soggetti vengono quasi sempre esplicitati, per evitare fraintendimenti e l'elisione del soggetto, o l'uso di un pronome, avviene in casi molto chiari (fig. 22, «el botón [...] utilizarlo [...] el botón» e fig. 24, «Estas señales te informan [...] También [o] te dicen»):

Estas señales te informan
de que el ascensor es para personas
que lo necesitan, como personas mayores
o personas en silla de ruedas.
También te dicen en qué planta están
las líneas de Metro que puedes utilizar
y otros servicios, como Bibliometro
o las Oficinas de la Tarjeta de Transporte Público.

Figura 24. Esempio di frase molto chiara in cui, per questo motivo, si concede l'elisione del soggetto («También [o] te dicen») (12)

Le subordinate usate sono anche le meno complesse: le temporali (fig. 25 «Cuando tengas dudas...») e le finali (fig. 26, «para que elijas»):

Cuando tengas dudas de la tarjeta o del billete
que necesitas, pregunta al personal de Metro en las estaciones.

Figura 25. Esempio di subordinata temporale (18)

Una voz de la máquina te pide que metas la tarjeta por la ranura.
Después, aparece una pantalla para que elijas el billete que quieres comprar.

Figura 26. Esempio di subordinata finale (22)

La complessità lessicale è molto bassa ed il lessico, seppure sia legato al quotidiano, non è generico e si rifugge dalla polisemia. Per evitare sinonimie incomprensibili e fraintendimenti, il lessico viene ripetuto, quando necessario. Alcuni tecnicismi, legati al settore dei trasporti, sono spiegati sia tramite le parole sia tramite un'immagine (per esempio, i tipi di abbonamento *Tarjeta Multi*, *Tarjeta Transporte Público*, *Tarjeta Azul* o *los tornos de entrada* (sp.) - i tornelli (it.)) (fig. 27):

Los tornos de entrada y salida

Los tornos de entrada son las puertas de acceso hacia los andenes de las estaciones.
Para llegar al andén de la estación, debes pasar la Tarjeta Multi o la Tarjeta Transporte Público por los tornos de entrada.
Los tornos de las estaciones tienen estas formas:

Con puertas correderas.



Con tornio giratorio de paso.



Figura 27. Esempio di tecnicismo spiegato sia tramite parole che tramite immagini (22)

4. CONCLUSIONI

In questo articolo, si è analizzato in dettaglio un esempio di guida in *lectura fácil*, al fine di mostrare le strategie retoriche impiegate per rendere il contenuto comprensibile ai lettori con disabilità cognitiva.

Questa guida è la prova dell'importanza che l'intreccio di due diversi elementi semiotici (parola e immagine) assume nel processo di creazione di un testo in *lectura fácil*: in un ambiente, come quello delle stazioni metropolitane, fatto quasi totalmente di stimoli visivi simbolici, la compresenza di elementi di diversa natura che hanno la funzione di esplicitarli compensa le difficoltà di interazione con l'ambiente.

In questo contesto, l'analisi ha comprovato che il punto di partenza della redazione coincide con l'obiettivo: l'autonomia motoria dei disabili cognitivi

e il supporto degli impiegati della metro. Su questa base, la narrazione è stata progettata nella maniera più pragmatica possibile e più funzionale all'obiettivo, ovvero ci si è immedesimati nel viaggiatore che deve raggiungere una destinazione usando la metro.

Dall'analisi è emerso che gli elementi tipografici e di impaginazione sono serviti a semplificare solo quello che è il contorno in cui le informazioni sono state inserite e hanno evitato così futili elementi di distrazione. Il messaggio è stato veicolato in gran misura o dalle immagini o dall'unione di immagini e parole, fuse in una sintassi dai tratti semplici.

Le immagini, così presenti in metropolitana ma spesso simboliche, rappresentano l'ostacolo principale per un viaggiatore con problemi cognitivi. Alcune di queste fotografie (con funzione di ampliamento, secondo la Teoria della rilevanza di Sperber – Wilson 1994), prese al naturale e senza l'accompagnamento di parole né strategie di rinforzo (frecce, zoom), resterebbero inaccessibili (fig. 13, per esempio). Altri tipi di immagini (con funzione di rinforzo), invece, come illustrazioni (fig. 10) o simboli inseriti nelle fotografie (divieto di accesso, fig. 14) sono persino più importanti delle parole, perché non stimolano le interpretazioni ma confermano o ciò che l'immagine a cui sono abbinate fatica a comunicare da sola o ciò che le parole non possono chiarire. L'effetto di rinforzo, però, viene raggiunto in entrambi i casi: sia che si tratti di immagini con funzione di ampliamento abbinate a simboli, sia che siano illustrazioni con un messaggio chiaro.

In ultima analisi, la pubblicazione in *lectura fácil* qui considerata favorisce l'inclusione, collocandosi tra la realtà e il suo osservatore attraverso la redazione di istruzioni e procedure retoricamente e linguisticamente semplificate.

Bibliografia

- AENOR 2018 UNE 153101EX, 2018, *Lectura Fácil: Pautas y recomendaciones para la elaboración de documentos*, Madrid, AENOR.
- Asociación Europea ILSMH, 1998, *El Camino Más Fácil. Directrices Europeas para Generar Información de Fácil Lectura*, Bruxelles, (<https://lecturafacil.net/media/resources/ILSMHcastell%C3%A0.pdf>, consultazione: 08/05/2024).
- Bernabé Caro R. – Orero P., 2019, *Easy to Read as Multimode Accessibility Service*, «Hermēneus. Revista de traducción e interpretación» 21: 53-74.
- Belinchón M. – Casas S. et al., 2014, *Accesibilidad cognitiva en los centros educativos*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica.

- Bredel U. – Maaß C. (eds.), 2016, *Leichte Sprache. Theoretische Grundlagen. Orientierung für die Praxis*, Berlino, Dudenverlag.
- Casetti F., 2014, *Che cosa è uno schermo, oggi?*, «Rivista di estetica» 55: 103-121;
- Castro Robaina I. – Amigo Extremera J.J., 2021, *Más que mil palabras: el rol de las imágenes en la Lectura Fácil*, in C. Martín de León – G. Marcelo Wirnitzer (coord.), *En más de un sentido. Multimodalidad y construcción de significados en traducción e interpretación*, Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones y Difusión Científica de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (ULPGC): 63-84.
- Flusser V., 1977, *Two Approaches to the Phenomenon, Television*, in D. Davis – A. Simmons (eds.) *The New Television: A Public/Private Art*, Cambridge, MIT Press: 234-247.
- Gambier Y., 1992, *La reformulation – pratique intralinguistique et interlinguistique*, «Koïné» 1-2.2: 291-314.
- García Muñoz O., 2012, *Lectura fácil: Métodos de redacción y evaluación*, Madrid, Real Patronato de Discapacidad.
- , 2014, *Guías prácticas de orientaciones para la inclusión educativa. Lectura fácil*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 18.
- García Muñoz O. – Matamala A., 2021, *Easy Language in Spain*, in C. Lindholm – U. Vanhatalo (eds.), *Handbook of Easy Languages in Europe*, Berlino, Frank & Timme: 493-525.
- IFLA, International Federation of Library Associations and Institutions, 2012, *Directrices para materiales de Lectura Fácil*, <https://www.ifla.org/wp-content/uploads/2019/05/assets/hq/publications/professional-report/120-es.pdf> (consultazione: 19/07/2023).
- Jakobson R., 1959, *On Linguistic Aspects of Translation*, <https://web.stanford.edu/~eckert/PDF/jakobson.pdf> (consultazione: 19/07/2023).
- Kriz R. – Sedoc J. et al., 2019, *Complexity-weighted loss and diverse reranking for sentence simplification*, in J. Burstein – C. Doran – T. Solorio (eds.), *Proceedings of the 2019 Conference of the North American Chapter of the Association for Computational Linguistics: Human Language Technologies, Volume 1 (Long and Short Papers)* (Minneapolis, Minnesota, 2nd-7th June 2019), Association for Computational Linguistics: 3137-3147.
- Mallinson J. – Severyn A. et al., 2020, *FELIX: Flexible text editing through tagging and insertion*, in T. Cohn – Y. He – Y. Liu (eds.), *Findings of the Association for Computational Linguistics: EMNLP 2020*, Stroudsburg (Pennsylvania), Association for Computational Linguistics: 1244-1255.
- Martin L. – Sagot B. et al., 2020, *Controllable Sentence Simplification*, in N. Calzolari – F. Béchet et al. (eds.), *Proceedings of the Twelfth Language Resources and Evaluation Conference* (Marseille, 11th-16th may 2020), European Language Resources Association: 4689-4698.
- Medina Reguera A. – Balaguer Girón P., 2021, *Textos cognitivamente accesibles: Lectura fácil y Leichte Sprache en contraste*, «Magazin»: 69-84.

- Pérez J.M. – López L., 2015, *La lectura fácil: una apuesta de valor para las organizaciones*, «Revista Española de Discapacidad» 3.1: 189.
- Plena Inclusión, 2016, *Información para todos: Las reglas europeas para hacer información fácil de leer y comprender*, <https://biblioteca.fundaciononce.es/publicaciones/otras-editoriales/informacion-para-todos-las-reglas-europeas-para-hacer-informacion> (consultazione: 19/07/2023).
- Ramos Sánchez J.L., 2004, *Enseñar a leer a los alumnos con discapacidad intelectual: una reflexión sobre la práctica*, «Revista Iberoamericana de Educación» 34: 201-216.
- Seibel C., 2004, *La codificación de la información pragmática en la estructura de la definición terminológica* (tesis doctoral) [CD-ROM], Editorial Universidad de Granada.
- Seibel C. – Carlucci L., 2021, *El lenguaje controlado: punto de partida hacia la Lectura fácil*, «Hikma» 20.2: 331-357.
- Sperber D. – Wilson D., 1994, *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos*, traducción de Eleanor Leonetti, Madrid, Visor (ed. originale: *Relevance: communication and cognition*, 1986, Cambridge, Mass.: Harvard University Press).
- Tronbacke B., 1993, *The Publishing of Easy to Read in Sweden*, Conferenza alla National Library of Australia, Canberra, in O. García Muñoz (2012), *Lectura fácil: Métodos de redacción y evaluación*, Madrid, Real Patronato de Discapacidad: 24.
- Whyatt B. – Naranowicz M., 2019, *A Robust Design of the Translator's Skill Set: Evidence for Transfer of Metacognitive Skills to Intralingual Paraphrasing*, «The Interpreter and Translator Trainer» 14.1: 1-18.
- Yablonsky M., 2016, *Text and Image in Translation*, «CLEaR» 3.2: 40-51.

THE MEDIATED (RE)CONSTRUCTION OF THE TEXTUAL SCREEN: *ADIECTIO* AS A TRANSLATION STRATEGY IN TWO TRANSLATIONS OF SAMUEL BECKETT'S *MOLLOY*¹

Sandra Mora López

I. INTRODUCTION

This article presents a translational analysis of Samuel Beckett's *Molloy* (1951). It focuses on the different forms of a translation strategy based on the classical rhetorical figure *adiectio*, which involves techniques such as amplification, linguistic enlargement, or description (Hurtado Albir 2001: 642). As I will try to demonstrate, *adiectio* strategy is used to achieve the rhetorical, poetic, and narrative transference of literary texts by means of adding new linguistic material and new semantic layers, that allow texts to break through the intercultural/interlinguistic screen. Thus, these strategies produce culturally adaptative changes in texts, that shape them in terms of the culturally and ideologically charged target rhetorical field. For the purposes of this paper, the screen is conceptualized as a sort of reflective but porous fabric, that allows transference and exchange, but demands transformation, and entails the reflection of part of the text back to its source context.

I will present a series of examples of *adiectio* in the English and Spanish translations, alongside with the French version, which was the first to be published. Both translations show a dissimilar use of this strategy, and its coexistence with others, for purposes that go beyond disambiguation or mere textual explanation, and which demonstrate the traces of a passage through the intercultural screen. In this framework, I will suggest a series of conceptual tools drawing from cognitive linguistics, rhetoric, and

¹ This paper is the result of a predoctoral research funded by the Spanish Ministry of Universities with a FPU contract (Ref. FPU2020/00033).

translation theory, in order to explain the occurrence of this strategy, relating it to the idea of the rhetorical *adiectio* devices, as central mechanisms for the cultural elaboration of discourse.

The question of the screen, its texture and the ways to cross it, as well as the consequences of this passage, configure a visual metaphor of interest for theorising what happens in the passage of the narrative text through a translation process. This is even more complicated in literary texts that also present, as it is Beckett's case, liminal narrative situations that challenge subjectivity by making it go through multiple screens, such as the one that separates different postmodern subjectivities and literary forms.

The translatorial screen, which is interposed between cultures, is understood here through the notion of «campo retórico» (Arduini 2000: 48), which suggests the existence of a series of discursive practices through which each linguistic-cultural community constructs its 'part' of the screen, and between which there may be bridges that favour cultural transfer, but also differences that affect the way in which translation happens. The closeness or distance between rhetorical fields thus determines the ease with which the screen is crossed and how it affects the re-building of discourses, and the most useful or accepted strategies for doing so.

2. MOLLOY AND ITS (SELF-)TRANSLATIONS: A MULTI-LAYERED WORK OF SCREENS

The first novel of his post-war trilogy, *Molloy* (1951), followed by *Malone meurt* (1951), and *L'innommable* (1953), is an essential part of the novelistic production of a then still little-known Samuel Beckett. Broadly speaking, *Molloy* contains two autodiegetic narratives. The first shows a diaristic account of the movements, thoughts and brief encounters of the protagonist and narrator, Molloy, as he tries to reach his mother's house. The second, contains a report written by Jacques Moran about his failed attempt to find Molloy. The relationship between the two narrators can also be understood as happening through a screen, in this case a very opaque one, maybe even a mirror, as they reflect and interact with each other, adding a multimodal and haptic aspect to the narrative hiatus between them.

Beckett's work has been the focus of a vast array of studies and classic studies such as that of Bruno Clément (1994). In the case of the trilogy, aspects such as its references to the question of the autobiographical (D'Arcy 2014), its relation to the grotesque (Musgrave 2004), its connection with queer identity (Crawford 2016), its narrative multiplicity (Renner 1981) or cosmopolitanism (Pearson 2010) have been highlighted.

In this respect, the trilogy has been considered the 'translation' in a broad sense of a whole scriptural *pathos*, which is ultimately related to the decenring of the subject struck by modernity, disintegrated by the failed passage

through the epistemological screen that separates modernity and postmodernity. During the trilogy and beyond, traces of an increasingly postmodern aesthetics (Jameson 2008: 63) are to find. Beckett's unorthodox use of French is also part of this *mise en abîme*, exploiting for aesthetic purposes an uncontrived style that even contains errors (Rabaté 2016; Taylor-Batty 2007; Cordingley 2012).

Translation and self-translation have also been the subject of research (vid. Castillo García 2006 for a general study on self-translation that includes Beckett), both from the point of view of Beckett's self-translations and the way in which his texts embody self-translating (Cohn 1961; Fitch 1988; Mooney 2011). His own translating practice represents an exercise of revision, reiteration and correction, a creative continuity that can hardly find a counterpart in other translations, due to the lower status they are granted as written by 'others'.

Thus, the trilogy is a text that inscribes relevant issues for a translational and rhetorical-discursive cultural reading, such as multiplicity, openness, correction, repetition, and rewriting, as also pointed out by authors focusing on the relationship of texts with rhetorical devices, such as epanorthosis (Wasser 2011: 262) and enthymeme (Musgrave 2004: 372).

As for Spanish translation by Pere Gimferrer, published by Alianza in 1969, the only study to date is Manuel García's (1991). He locates the weakness of this version in the «corrective» strategy of the translator, who interprets Beckett's broken French as a modifiable rather than as a key part of his style.

García also confirms the influence on Spanish translations of a grey, existentialist reputation of the author among Spanish readers (Fernández 2020: 9). The Spanish translation seems to take the French original as its primary source text, even though it is not possible to exclude occasional influences from the English translation. A number of quite literally translated segments of the French source, and a total reject of the English additions, elisions and rewritings, gives weight to this hypothesis. Some of these examples will be discussed in the following pages.

For this research, I chose the French digital version published by Les Éditions de Minuit (2012), based on the 2004 physical edition. For the English translation, I also chose a digital version, in this case the complete trilogy edited by Grove Atlantic Press (2007), which contains the 1955 translation by Patrick Bowles revised by Beckett. The Spanish translation is the 1981 reprint of the 1969 first edition in Alianza Editorial, translated by the renowned Catalan poet Pere Gimferrer. It was digitised and revised, then converted into a plain text file, together with the French and English texts. Copyright permissions were also sought for the research use of the works, which may be quoted to a limited extent.

Before I move on to the next section, some caveats are to be stated, as the texture of the cultural screens crossed is different in each translation process, in ways that are very relevant. Regarding the English translation, although it was written by Patrick Bowles, it was closely supervised by Samuel Beckett. It is therefore located somewhere in between self-translation and ordinary translation, but it enjoys the consideration of a full self-translation, together with the other two novels of the trilogy. The ways and specificities of self-translation have been profoundly tackled by numerous scholars in the course of the past decades, often departing of or including Beckett's work as an example (Ann Beer 1988; Castillo García 2006; Hokenson – Munson 2007; Boase-Bier 2010; Bassnett 2013; Cordingley 2013; Grutman – Van Bolderen 2014). For the purposes of this paper, there are two key aspects of self-translation to keep in mind. On the one hand, the pragmatic implications of the status of the self-translator, that allows her or him to (re) create and modify her or his work for the sake of creativity or a better and more relevant formulation of her or his ideas, a freedom that an ordinary translator rarely has access to. On the other hand, the specific textual and literary consequences that this advantageous status has in the translated text. That is why, in Beckett's case, the term 'rewriting' is often employed to characterize the relationship between both the French and English versions of his texts, which allows for the coexistence of at least two versions of the same novel, complementing and not excluding one another, nuancing, downplaying, and highlighting different aspects of his very own aesthetic project.

In the specific case of the trilogy, on the differences found between the French and the English versions, some authors, such as McKenna, Burrows and Antonia (1999) point to near-literal translation; on the other hand, María Inés Castagnino, among others, speaks of «prevalence of meaning over signifier» (1997: 79), contradicting the previous statement. My analysis adds a nuance to these results, since the English translation allows for frequent modifications that increase the textual fabric in several sections, but always maintains a similar poetic-discursive line with respect to the original.

The last caveat has to do with the context in which the Spanish *Molloy* was written, and received. It was published during the last decade of Franco's dictatorship, with its censorial apparatus still very much at work. Moreover, Pere Gimferrer shares a multilingual background, as a native speaker of Spanish and Catalan and as a fluent speaker of French and English, which relates him directly to the interculturality of Beckett's writing, multiplying the interaction between cultural screens. On the other hand, as already indicated, according to Fernández (2020: 9) and García (1991: 105), Beckett's reception took place from a rather simplistic existentialist prism, something

that may have motivated the translation strategies employed and the kind of discourses that were affected.

3. RECONSTRUCTING THE TEXTUAL SCREEN: DISCOURSE AND TRANSLATION

The cultural turn in translation studies and the advent of cognitive poetics, as well as Digital Humanities and methodologies such as corpora studies, have changed the way in which the process and product of translation are understood, as being embedded in diverse and often conflicting cultures and discourses.

As far as general translation is concerned, Toury (2004) and Baker (1993, 1996) have pointed to issues such as explicitation and disambiguation as translational universals (vid. House 2008). For the specific case of the translation of literary narrative, Bosseaux 2007 and Kuusi 2016 demonstrated a tendency of translated narrative texts to disambiguate narrative devices, such as the point of view or the embedded dialogues and narrative discourses. In all cases, these findings are compatible with the recurrent use of strategies of addition, augmentation of textual material or explicitness of content.

The aforementioned research explores the narratological peculiarities of translated texts, but still leaves room for a theoretical consideration of the specific strategies employed in translating narrative literature and the discursive aspects that are affected by the way narrative works are reconceptualised when they undertake the crossing of the trans-cultural screen. To fill this gap, we can draw on tools derived from disciplines focusing on critical discourse and the poetic-cognitive implications of translation.

The recent interest in linking the study of rhetorical and cognitivist discursivity and translation has been supported, above all, by Stefano Arduini (1996, 2000, 2004, 2021) and Tomás Albaladejo (2001, 2018), who have been working in understanding the ways in which translating practices are embedded in discourse, both from theory and practice. This interrelation has a cognitive basis, which understands figural processes as ways of comprehending the world. Within this framework, translation, rhetorical figures and tropes are the ways in which we conceptualise reality, and they depend on our linguistic-cultural continuum.

Two ideas are key to structuring a more rhetorical and discursive understanding of translation. On the one hand, the notion of rhetorical field (Arduini 2000: 48) and the existence of a transfer between different fields in order to understand the multiplicity of changes that the text undergoes when it crosses the screen to become part of the discursivity of other cultures. On the other hand, the idea of the relationship between cognition and figurative thought, which is not only something that is transmitted through

translation, but is part of the very concept of translation, due to its analogical structure (Albaladejo 2021). This makes translation, as a cognitive and discursive operation, a close relative of other operations such as metaphor, with the added complication of being established on an intercultural basis.

The question and definition of the concept of translation techniques, strategies or shifts has been fundamentally linked to the question of which paradigm is used to analyse translation and its concepts (vid. Pym 2010 for a presentation and discussion of the notion of paradigm in translation theory). The classical proposals of translation techniques by Vinay and Darbelnet (1969), as well as later compilations (cf. Pym 2010: 18 for a general assessment), mainly concern a view of the translation process that assumes a stable text-sense relationship, with recourse to a *tertium comparationis* that allows for equivalence between segments. The term shift, coming from descriptivist theories of translation (cf. Toury 2004; Lambert – Lefevère 1993; Lambert – Delabastita *et al.* 2006) also takes for granted the cognitive recourse to an ‘expected’ translation but focuses on understanding the cultural circumstances and operations that lead to them.

The definition I use is that of translation strategy or operation, related to that of Hurtado Albir (2001: 637), which is an organisational hypothesis of the translation decisions reflected in the translated text. This definition allows us to account for the cognitive aspect of literary translation as the generation of a rhetorical and poetic discourse.

From there on, based on the main types of textual shifts found in the texts, i.e. applying an inductive method, we propose four major translation operations that aim to the reconstruction of the translated discourse, from four different points of view already present in Quintilian’s classical rhetoric theory (1963: 349 ff.). These are the strategies of *adiectio*, *detractio*, *transmutatio* and *immutatio*. Virtually all four strategies should coexist in a translation, emerging to a greater or lesser extent according to the discursive needs and the interpretation of the discursive context of reception of that text, what we called above, the rhetorical field.

The first would arise from the habitual recourse to translation techniques that add textual material, explain and expand on the original formulation, thereby reinforcing in some way that which has been interpreted as relevant in the text or worthy of some insistence; in the second, it would be the opposite gesture, of elision and elimination, which would entail the suppression of elements that are not considered relevant or pertinent or must be censored; in the third, it is a matter of changes of order, required by stylistic differences between languages but sometimes also brought about by the translator, and in the fourth, it is a creative blending of elements, in line with the cognitivist theory of poetic metaphor, which appears, among others, in Turner and Fauconnier (1999). It is thus the combination of elements related to the source text and the target text, from the mixture of

which a different and sometimes unforeseen aspect of the original emerges. All four are possible bridges to the textual screen, which inevitably involve reworking the text. In this case, we will focus on the first of these, the *adiectio*.

The methodology to try to understand in which textual spaces the strategy of *addition* enters and in what way it does so consisted of an observation, annotation and analysis of the English and Spanish translations, following a descriptive rather than evaluative criterion. Through selected examples, it is possible to observe the specific points at which a textual addition strategy emerges in the translations, which are constructed from the original texts, allowing them to be seen, like a translucent screen, but also mediating between contexts. The digital tools used to create the database were CATMA, currently in version 7.0.2. (cf. Gius – Meister *et al.* 2023), and Sketch Engine, after creating a corpus with the three versions of the text.

4. EXAMPLES OF THE USE OF THE ADIECTIO TRANSLATION STRATEGY IN THE ENGLISH AND SPANISH TRANSLATIONS OF MOLLOY

In the following pages, we will present a series of examples of *adiectio* which emerge from the comparative analysis of the French text (tagged as M-FR in the examples) and the English text (tagged as M-EN), which do not necessarily occur in this way in the Spanish version (tagged as M-ES). From these discrepancies I suggest a certain instability in the use of these strategies, depending on the interaction between rhetorical fields that is taking place in the translation, that is, depending on the discourses available in each context. In bold I highlight the expanded, explained or reinforced segment in relation with the French version.

There are several types of discursive devices affected by the presence of the *adiectio* translation strategy. Firstly, there is occasionally the explicit translation of vulgar discourse, which in the English translation is transferred in an expanded form, in contrast to the Spanish translation, as in the following examples:

- FR: «Je fais dans son vase.» (M-FR: 4)
- EN: «I piss and shit in her pot.» (M-EN: 12)
- ES: «Uso su vaso de noche.» (M-ES: 10)
- FR: «Je crois qu'elle faisait sous elle, et sa grande et sa petite commission [...].» (M-FR: 14)
- EN: «I think she was quite incontinent, both of faeces and water [...].» (M-EN: 22)
- ES: «Creo que se hacía sobre ella misma sus aguas mayores y menores [...].» (M-ES: 22)

In this case, the English makes the bodily needs explicit, indicating exactly what *sa grande et sa petite commission* is, and exploits the potential of the body/object motifs, both pervasive throughout the trilogy. The Spanish translation, on the other hand, remains in a line of restraint that follows closely the more formal register of the original, which is appropriate for the Spanish rhetorical field and its context of censorship, and also eludes the humorous object factor.

Another context in which the strategy of *adiectio* occurs is to amplify or explain more ambiguous motifs in the original, which were only hinted at or, in any case, not so obvious in the original:

FR: «inconscient des valeurs [...] ces histoires des valeurs.» (M-FR: 42)
 EN: «**your sense of values gone** [...] **worth and value.**» (M-EN: 50)
 ES: «inconsciente de los valores [...] esta historia de los valores.» (M-ES: 56 and 57)

The analytical decomposition of *inconscient* in *your sense of values gone* instead of, for example, *unaware*, is recreated in the element of value, and makes the reading pause momentarily in it.

Something similar happens in *worth and value*, instead of *these stories about value*, which takes advantage of the French polysemy of *valeurs* (value) and presents separately the two senses contained in *valeur*, reinforcing it. For the Spanish case, we see that again it follows the exact structure of the original. Another example:

FR: «Elle ne m'appelait jamais fils, d'ailleurs je ne l'aurais pas supporté [...]» (M-FR: 14)
 EN: «She never called me son, **fortunately**, I couldn't have borne it [...]» (M-EN: 22)
 ES: «No me llamaba nunca hijo, cosa que por otra parte yo **tampoco** habría soportado (...).» (MES: 22)

Again in this example, the Spanish version follows the same structure as the French one:

FR: «[...] en ruminant des martingales tout aussi défectueuses, [...]» (M-FR: 67)
 EN: «[...] revolving **interminable** martingales all equally defective, [...]» (M-EN: 74)
 ES: «[...] rumiando martingalas cada vez más defectuosas, [...]» (M-ES: 87)

In the first of these two examples, the English translation stays close to the French, but adds a hint to *d'ailleurs* (by the way) about the luck of not being called son, more explicit in the English version than in the French. The Spanish version introduces the reinforcing particle *tampoco* (either). In the second example, the translation is quite similar, but the English reinforces with an *interminable* that cannot be found in the French or the Spanish.

FR: «jusqu'au **plein noir**.» (M-FR: 11)

EN: «until there is **no room, no light, for any more**.» (M-EN: 19)

ES: «hasta que **todo quede sumergido en la más absoluta** oscuridad.» (M-ES: 19)

This is a repetition that insists on the claustrophobic effect of the French visual image, concretises, and develops it, with two parallel segments and an ending of poetic force. In the Spanish case, there is also an extension of the idea of *plein noir* (pitch dark), in this case adding a new subject (*todo*, everything), and a new metaphor (*sumergirse en la oscuridad*, plunge in the dark), which develop an idea of the original text compatible with the existentialist rhetorical field that the translation embraced.

A third type of *adiectio* intervention, closely related to the previous one, is the expansion or inclusion of non-narrative commentary elements that reinforce the internal cohesion of the text and contribute to elaborate the translation in the sense of correction and repetition.

FR: «et il l'était peut-être, malgré son innocence.» (M-FR: 7)

EN: «perhaps he was, **perhaps they were**, in spite of his innocence.» (M-EN: 15)

ES: «y quizá lo estaba **realmente**, a pesar de su inocencia.» (M-ES: 13)

In this case, the segment added in the translation reinforces the repetitive and corrective poetics of the Beckettian text, reformulating and adding a new reference, and although it occurs more intensely in the English version, the Spanish version also partakes in it. The same situation, only amplified in the English, can be seen here:

FR: «Je le regardai s'éloigner, gagné par son inquiétude [...]» (M-FR: 7)

EN: «I watched him recede, overtaken (**myself**) by his anxiety [...]» (M-EN: 15)

ES: «Lo mire alejarse, dominado por su inquietud [...]» (M-ES: 13)

Sometimes this reinforcement can even become a double reinforcement in the English translation: FR: «d'avoir gâté la seule période à peu près potable de mon énorme histoire. [...] ou de s'être arrêtée à temps.» (M-FR: 15)

EN: «...spoiled the only **endurable**, **just** **endurable** period of my enormous history. [...] or for having stopped in time, **when she did.**» (M-EN : 23)

ES: «haberme amargado el único período ligeramente potable de mi enorme historia. [...] o se haya detenido a tiempo.» (M-ES: 24)

The nuance of *à peu près* (more or less) in French is reinforced through repetition in the new segment. Moreover, the English version adds meaning, as it opens up the possibility that the character being described, the mother, did not always stop, which accentuates her generally abject and violent description. In the French and Spanish cases this reference is not made, which allows for greater ambiguity and leaves the mother's cruelty unstated.

Finally, the *adiectio* strategy also occurs as a mechanism of reduplication of the original, in the form of rhetorical figures of repetition. For example:

FR: «Et cet Obidil, dont j'ai failli parler, que j'aurais tellement voulu voir de près, eh bien je ne le vis jamais [...].» (M-FR: 158)

EN: «And **with regard to the** Obidil, of whom I have refrained from speaking, until now, and whom I so longed to see face to face, **all I can say with regard to him is this**, that I never saw him [...].» (M-EN: 165)

ES: «Y aunque tanto me hubiera gustado verle de cerca, no llegué a ver nunca, **ni de cerca ni de lejos**, a Obidil, de quien estuve a punto de hablaros [...].» (M-ES: 199)

The repetition and reduplication of text segments of the original allow for new patterns to be generated that graphically reinforce this aspect of the French version's writing. In this case, the Spanish adds a *neither close nor far*, which echoes the English *adiectio*.

FR: «il avait payé ses trois ou six pence et gravi jusqu'à la plateforme l'escalier en colimaçon.» (M-FR: 6)

EN: «he had paid his few coppers to climb, **slower and slower**, up the winding stones.» (M-EN: 14)

ES: «había abonado los tres o seis peniques **de la entrada** y subido hasta la plataforma por la escalera de caracol.» (M-ES: 12)

This example is also a good way of showing how *adiectio* and *detractio* strategies intertwine, as abbreviations are observed in the English version. *Trois ou six* becomes *a few* and in the English version and *jusqu'à la plateforme* (up to the platform) seems to be elided in *up the winding stones*.

FR: «La main qui s'était saisie du chapeau et qui le tenait toujours, je l'éloignai autant que possible de moi et lui fis décrire des arcs.» (M-FR: 11)

EN: «The hand that held the hat I trust as far as possible from me and moved in an arc, **to and fro**.» (M-EN: 19)

ES: «Alejé de mí tanto como me fue posible la mano que había cogido el sombrero y seguía sosteniéndolo, y le hice describir arcos **en el aire**.» (M-ES: 18)

In this last example, the addition of *to and fro* represents a reinforcement of the description of the action, which becomes repetitive and cyclical, something that is only suggested in the French version; the same happens with the addition of *en el aire* (up in the air) in Spanish.

5. FINAL REMARKS

The poetic-narrative changes that the *adiectio* strategy generates in a work such as *Molloy's* are coherent with an aesthetic proposal that insists on repetition and correction in a very recurrent way and which is enhanced in the different examples of the use of this strategy, since they expand and develop the translated text in potentially active directions in the form of the original. Beyond disambiguating or explaining the textual material, the *adiectio* strategy is part of the various operations that a translator can carry out in order to cross the intercultural and interlinguistic screen, taking with him or her all possible discursive elements from one rhetorical field to another, which, although they may have been closely related – as part of a European poetics of narrative and linguistic experimentation – took shape in very different ways in each rhetorical subfield.

It is possible to interpret the changes introduced by Bowles and Beckett in their English translation as part of the aesthetic and discursive elements that the author himself felt necessary to expand, and as part of a general reworking of the poetic and narrative features of the French version. Beckett's status as a self-translator and his authority served as a credential for a more creative recontextualisation and a positive and more refractory passage through the intercultural screen.

However, in the case of Spanish translation, the tendency is to resort to the *adiectio* strategy primarily to guarantee a close but less ambiguous

translation of the French original. The Spanish translator's status as subject to the original basically erases the possibility of a refraction through the screen as creative as that of the author, and calls for close repetition, allowing only subtle changes, ultimately motivated by an acceptable image of the translated author. In terms of its reception, the Spanish translation is not able to contradict or nuance the construed image of what a Beckett text should be like in the Spanish cultural climate of the time. That is to say, the strategies privileged solutions that, by not expanding or nuancing the original in any way, ended up downplaying a more humorous or vulgar aesthetic, present in the original text, and highlighting the existentialist core.

Extending the corpus to the three novels and taking into consideration the other proposed strategies will provide further examples of the use of these strategies for adapting literary discourse to the cultural, linguistic and political circumstances of the places of reception, which I believe will benefit research on translation in contexts of conflict and censorship, and help construing a less evaluative, more nuanced comprehension of how older translations of classic literary works shaped and were shaped by these contexts, and how translators challenged these limitations to re-contextualize and reconceptualize these works for new audiences.

References

- Albaladejo T., 2001, *Traducción e interferencias comunicativas*, «Hermeneus: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria» 3: 39-59.
- , 2021, *Literatura, literatura comparada, traducción, analogía*, «ACTIO NOVA: Revista de Teoría de La Literatura y Literatura Comparada, Monográfico» 5: 1-25, <https://doi.org/10.15366/actionova2021.m5.001>.
- Albaladejo T. – Chico Rico F., 2018, *Translation, Style and Poetics*, in S.A. Harding – O. Carbonell (eds.), *The Routledge Handbook of Translation and Culture*, Oxford, Routledge: 115-133.
- Arduini S., 1996, *Retorica e traduzione*, Quaderni dell'Istituto di Linguistica dell'Università di Urbino.
- , 2004, *La ragione retorica. Sette studi*, Rimini, Guaraldi.
- , 2021, *Traduzioni in cerca di un originale: La Bibbia e i suoi traduttori*, Milano, Jaca Book.
- Baker M., 1993, *Corpus Linguistics and Translation Studies: Implications and Applications*, in M. Baker – G. Francis – E. Tognini-Bonelli (eds.), *Text and Technology: In Honour of John Sinclair*, Amsterdam, John Benjamins: 233-254.

- , 1996, *Corpus-based translation studies: The challenges that lie ahead*, in H. Sommers (ed.), *Terminology, LSP and Translation: Studies in language engineering in honour of Juan C. Sager*, Amsterdam, John Benjamins (Translation Library, 18): 175-186.
- Bassnett S., 2013, *The self-translator as rewriter*, in Cordingley A. (ed.), *Self-translation: Brokering originality in hybrid culture*, London, Bloomsbury Publishing: 13-25.
- Beckett S., 1951, *Molloy*, Paris, Éditions de Minuit, (ed. dig.), (2012).
- , 1981, *Molloy*, trad. di Pere Gimferrer, Madrid, Alianza, (ed. orig.: *Molloy*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1951).
- , 2009, *Three Novels. Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, trad. di Patrick Bowles & Samuel Beckett, Grove Atlantic Press (ed. dig.), (ed. orig.: *Molloy*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1951).
- Beer A., 1988, *The use of two languages in Samuel Beckett's art*, PhD Thesis, University of Oxford.
- Boase-Beier J., 2010, *Stylistic Approaches to Translation*, Oxford, Routledge.
- Castagnino M.L., 1997, «Stirrings Still»: *De la autotraducción y otras cuestiones*, «Beckettiana: Cuadernos Del Seminario de Beckett» 6: 67-97.
- Castillo García G.S., 2006, *La (auto)traducción como mediación entre culturas*, Universidad de Alcalá.
- Clément B., 1994, *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil.
- Cohn R., 1961, *Samuel Beckett Self-Translator*, «PMLA» 76.5: 613-621.
- Cordingley A., 2012, *Beckett et la langue des maîtres*, «Littérature» 167: 90-103.
- (ed.), 2013, *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, London, Bloomsbury.
- Crawford L., 2016, «I'll call him Mahood instead, I prefer that, I'm queer», in Y.M.-S. Miguel – S. Tobias (eds.), *Trans Studies*, Rutgers University Press: 47-64.
- D'Arcy M., 2014, *Beckett's Trilogy and the Deaths of (Auto)Biographical Form*, «Samuel Beckett Today / Aujourd'hui» 26: 63-77.
- Fernández J.F., (ed.), 2020, *Samuel Beckett en España*, Ediciones Universidad de Valladolid.
- Fitch B.T., 1988, *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, University of Toronto Press.
- García M., 1991, *La traducción de la trilogía de Samuel Beckett*, in B. Lepinette – M.A. Olivares – E. Sopena, (eds.), *Actas del primer coloquio internacional de traductología*, Universitat de València: 105-108.
- Gius E. – Meister J.C. et al., 2023, CATMA 7, Version 7.0.2, Zenodo, 10.5281/zenodo.1470118.
- Grutman R. – Van Bolderen T., 2014, *Self-Translation*, in S. Bermann – C. Porter (eds.), *A Companion to Translation Studies*, Oxford, Wiley, <https://doi.org/10.1002/9781118613504.ch24>.
- Hokenson J.W. – Munson M., 2007, *The bilingual text history and theory of literary self-translation*, Amsterdam, St. Jerome Publishing.
- House J., 2008, *Beyond intervention: Universals in translation*, «Trans-Kom» 1:1: 6-19.
- Hurtado Albir A., 2001, *Traducción y traductología*, Madrid, Cátedra.

- Jameson F., 2008, *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, trad. di José Luis Pardo, Madrid, Paidós (ed. orig.: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, 1992).
- Lambert J. – Delabastita D. et al. (eds.), 2006, *Functional Approaches to Culture and Translation: Selected Papers by José Lambert*, Amsterdam, John Benjamins.
- Lambert J. – Lefevere A. (eds.), 1993, *La traduction dans le développement des littératures. Translation in the development of literatures*, Leuven University Press.
- Laviosa S., 2004, *Corpus Based Translation Studies: Where Does It Come From? Where Is It Going?*, «TradTerm» 10: 29-57.
- McKenna W. – Burrows J. – Antonia A., 1999, *Beckett's Trilogy: Computational Stylistics and the Nature of Translation*, «RISSH» 151.71: 21.
- Mooney S., 2011, *A Tongue Not Mine: Beckett and Translation*, Oxford University Press.
- Musgrave D., 2004, *The Abstract Grotesque in Beckett's 'Trilogy'*, «Samuel Beckett Today / Aujourd'hui» 14: 371-385.
- Pearson N.C., 2010, *Beckett's Cosmopolitan Ground*, «Irish University Review» 40.2: 20-41.
- Pym A., 2010, *Exploring Translation Theories*, Oxford, Routledge.
- Quintilian M.F., 1963, *The Institutio Oratoria of Quintilian*, trad. di H.E. Butler, London, Heinemann, original ed. 90-96 d.C.
- Rabaté J.-M., 2016, *Excuse My French: Samuel Beckett's Style of No Style*, «CR: The New Centennial Review» 16.3: 133-150, <https://doi.org/10.14321/crnewcentrevi.16.3.0133>.
- Renner C., 1981, *The Self-Multiplying Narrators of «Molloy», «Malone Dies» and «The Unnamable»*, «The Journal of Narrative Technique» 11.1: 12-32.
- Rodríguez-Gago A., 2020, *Beckett Transcultural y los 'clásicos' españoles de Winnie*, in J.F. Fernández (ed.), *Samuel Beckett en España*, Universidad de Valladolid: 15-30.
- Taylor-Batty J., 2007, *Imperfect Mastery: The Failure of Grammar in Beckett's «L'Innommable»*, «Journal of Modern Literature» 30.2: 163-179.
- Toury G., 2004, *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*, trad. di R. Rabadán – R. Merino, Madrid, Cátedra (ed. orig.: *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam, John Benjamins, 1995).
- Turner M. – Fauconnier G., 1999, *A mechanism of creativity*, «Poetics Today» 20.3: 397-418.
- Van Hulle D. (ed.), 2015, *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*, Cambridge University Press.
- Vinay J.P. – Darbelnet J., 1969, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Bruxelles-Paris-Montréal, Didier.
- Wasser A., 2011, *From Figure to Fissure: Beckett's «Molloy», «Malone Dies», and «The Unnamable»*, «Modern Philology» 109.2: 245-265, <https://doi.org/10.1086/662534>.

SCHERMI LETTERARI

LEGGERE QUASI LA STESSA COSA. IL COINVOLGIMENTO DEL LETTORE ALLA PROVA DEGLI SCHERMI

Marco Tognini

I. DALLA CARTA AGLI SCHERMI. UNA NUOVA TRADUZIONE?

Nella loro infinita varietà di forme, dimensioni, potenzialità, gli schermi hanno cambiato e stanno cambiando la nostra esperienza del mondo, compreso il modo in cui leggiamo. In apertura al suo volume *Filosofia – Schermi*, Mauro Carbone nota come lo schermo sia di per sé uno strumento in qualche modo ambiguo, uno strumento che vive una dialettica fra nascondimento e scoprimiento, fra velamento e svelamento (2016). Quello che vorrei provare ad argomentare in questa sede è che una sorta di ambivalenza risiede anche nei mutamenti che lo schermo comporta per l'esperienza di lettura. Da un lato, infatti, gli schermi permettono come mai prima d'oggi di accedere a (pressoché) infinite risorse scritte; d'altro canto, non è per nulla ovvio che leggere su carta e leggere a schermo permettano la stessa esperienza. Vediamo allora di provare a chiarire la problematica¹.

Innanzitutto, giova ricordare come tendiamo a racchiudere svariate azioni sotto l'unico termine ombrello 'lettura'. Il primo e ovvio discrimine riguarda la tipologia di testo, in quanto è possibile essere impegnati nella lettura di narrativa, di un articolo di giornale, ma anche di un post su Facebook, o di una descrizione su Instagram. Già da questi pochi esempi emerge come alcuni testi trovino la sede d'elezione online e, soprattutto, sullo schermo di uno smartphone. Diversamente, altri, come l'articolo di giornale, possono trasmigrare di supporto in supporto: è possibile iniziare

¹ Si è più ampiamente discusso della lettura nel mondo digitale e delle differenze fra lettura su carta e lettura a schermo in Tognini (2022).

la lettura di un lungo articolo al bar, proseguirla sullo smartphone e concluderla in ufficio davanti allo schermo del PC. Pertanto, una seconda variabile è necessariamente quella del supporto. Forzando un po' i presupposti, se Jakobson individuava la traduzione nelle modalità interlinguistica, endolingua e transemiotica (1966), possiamo oggi aggiungere, etimologicamente, una traduzione fra supporti differenti. L'idea di traduzione ci sembra essere particolarmente proficua in questa sede, perché contiene già in sé il riconoscimento di una differenza fra il prodotto di partenza e quello di arrivo; notoriamente, il tradurre è un 'dire *quasi* la stessa cosa', per citare un noto saggio di Umberto Eco. Se nei tre casi di traduzione elencati da Jakobson la differenza è del resto evidente, qualche sforzo in più va fatto per comprendere invece i cambiamenti fra supporti differenti. In questa sede, non ci proponiamo certo di esaurire il tema in tutta la sua (estrema) complessità; tenderemo piuttosto di concentrarci su un punto specifico, ovvero sull'immersione, vedremo in quali termini, in un testo letterario. La domanda può essere allora posta all'incirca in questo modo: c'è differenza nel grado di immersione in un testo letterario se letto su carta o se letto su schermo? La domanda può apparire a prima vista superflua, finanche ingenua; tuttavia, se andiamo *alle cose stesse*, può forse essere un buon punto di partenza per segnalare qualche aspetto significativo.

2. ALCUNE CARATTERISTICHE DEL LIBRO

La domanda contiene fin da subito una potenziale insidia, in quanto rischia di far passare come ovvi i termini della questione. In particolare, rischiamo di scordare che la domanda ci pone d'innanzi a una comparazione, che ha come primo termine il libro cartaceo. Come punto di partenza è forse allora necessario provare a problematizzare l'ovvio, o a denaturalizzare il (presunto) naturale. La lettura – quella silenziosa, lineare, su carta – è stata talmente introiettata da essere considerata appunto un fenomeno naturale, quando in realtà essa è piuttosto una consuetudine culturale fra le altre che è andata affermandosi negli ultimi secoli. In questo senso, l'avvento degli schermi e dell'era digitale ha favorito un processo di «defamiliarizzazione dell'atto di lettura» (Hammond 2016: 4) che ci ha permesso di ricordare che «anche il libro è un'interfaccia» (Roncaglia 2010: 246) dotata di caratteristiche sue proprie, che può allora esser utile ripercorrere.

Un primo aspetto da considerare è l'intrinseca polisemia del termine, tanto che Roncaglia ha riconosciuto almeno otto differenti sfumature riconducibili alle categorie di oggetto fisico, testuale e di prodotto commerciale (ivi: 22-23). Tenendo in considerazione le prime due, osserviamo innanzitutto che il testo cartaceo è stabile, non può essere modificato; come ha scritto Walter Ong, «la stampa è a proprio agio solo con le cose definitive» (2014:

191). Oltre a non essere alterabile, poi, il libro è anche un oggetto chiuso, aspetto che lo rende, nelle parole del filosofo Roberto Casati, «un formato cognitivo perfetto», poiché contiene «la promessa di un incontro esclusivo fra autore e lettore» (2013: 27). Nel caso della letteratura, che è quello che più ci interessa, la chiusura, tramite la copertina, assume poi una valenza peculiare; interpretata simbolicamente, la copertina anteriore e posteriore, costituita da un pezzo unico, rappresenta la compiutezza dell'artefatto, la sua chiusura rispetto al resto del mondo, resa non totale da quell'apertura che permette di attingere e di darsi poi al mondo tramite il lettore. La copertina si fa dunque *cornice*, delimita cioè uno spazio ontologico, poiché «l'atteggiamento estetico ha bisogno di cornici» (Sini 2021: 5), di frontiere fenomenologicamente valicabili che segnalino una «zona di interscambio tra il *sistema-arte* e il *sistema-vita*» (Bertoni 2018: 82).

La cornice, insomma, ci permette, o forse ci invita, a lasciare da canto tutto il resto. Si ricorderà come le prime indicazioni date al lettore di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* mirassero a metterlo al riparo dalle distrazioni, perché la lettura può sorgere in un «tempo e uno spazio protetto» (Roncaglia 2013: 5). In questo senso, possiamo considerare il libro come uno strumento *disconnesso*, oltre che di *disconnessione*². Infine, considerazione quantomai banale ma gravida di conseguenze, il libro è un oggetto dotato di tridimensionalità, manipolabile; la lettura non è, infatti, «un'azione che coinvolge soltanto il nostro cervello; è qualcosa che facciamo coi nostri corpi» (Piper 2012a).

In breve, un libro cartaceo è stabile, chiuso, disconnesso e tridimensionale. Dal lato dello schermo³, ci limitiamo invece per ora a notare come esso permetta tipologie di fruizione fra loro molto differenti. Distinguiamo almeno, sulla scorta di Singer & Alexander, fra una lettura *in digitale*, nel caso in cui «testi tradizionali sono fruiti sullo schermo», e una lettura *digitale* quando facciamo invece riferimento a una lettura ipertestuale propria della rete, che richiede nuove «abilità processuali per navigare fra vari elementi dei siti» (2017: 1031).

3. L'IMMERSIONE: LA QUESTIONE IN GIOCO

Fatte le dovute premesse, per trattare del coinvolgimento in un testo possiamo cominciare a riflettere partendo dai giochi di finzione dei bambini. I bambini, quando cominciano a giocare, trattano l'atto del gioco come fatto esclusivo e circoscrivono il gioco «in uno spazio e un tempo propri», in un senso alle volte fisico, ma soprattutto 'ontologico', in cui «le azioni

2 Sul libro come strumento di disconnessione, cfr. Houellebecq 2017.

3 Del resto, parlare genericamente di 'schermo' nel 2024 significa usare una parola che è poco più di un referente vuoto; ogni schermo ha le sue funzioni e le sue proprietà.

dei giocatori sono interpretate come mosse del gioco» (Ballerio 2021: 15). In questo senso, dunque, lo spazio del gioco è altro rispetto a quello della vita consueta. Una qualsiasi intromissione in questo spazio sarà vissuta con insofferenza dal bambino, il quale uscirà temporaneamente dal magico coinvolgimento. Qualcosa di molto simile avviene per il lettore; non si tratta, anche in questo caso, di una dimensione spazio-temporale disgiunta, quanto piuttosto di una collocazione in un contesto di alterità dato dalla differente interpretazione delle situazioni, un «contesto altro che egli crea e abita nella fruizione [e che] è cognitivo, emotivo e percettivo» (Ballerio 2009: 23). Il lettore, immerso, dimenticherà di abitare una certa dimensione spazio-temporale per trasferirsi temporaneamente nel mondo narrato, attuando una discontinuità ontologica⁴. Rita Felski, per descrivere il grado estremo di questa discontinuità, parla di un *incanto* (2008); partendo dall'esempio paradigmatico di Mia Farrow in *La rosa purpurea del Cairo*, nota come storicamente il romanzo sia stato «accusato di fare un incantesimo ai suoi lettori [...], non più in grado di distinguere fra realtà e immaginazione» (ivi: 52-53); del resto, la matrice dell'accusa risale addirittura a Platone, ben prima dell'affermarsi del romanzo. In ogni caso, possiamo definire l'incanto come uno stato di intenso coinvolgimento nell'oggetto estetico, che faccia sì che tutto il resto passi in secondo piano e venga dimenticato. Le parole non sono più parole, ma mondi narrativi in cui ci si immerge.

Nonostante questo coinvolgimento sia stato messo in questione sia da alcune poetiche novecentesche, si pensi allo straniamento brechtiano, sia dalla prassi critica che ha prediletto la postura scientifica di un soggetto non implicato con l'oggetto, possiamo comunque sostenere che esso sia una parte necessaria di un'esperienza estetica; è quello che sostiene per esempio Martha Nussbaum, la quale suggerisce, rievocando la nozione di Adam Smith di 'spettatore imparziale', come l'esperienza estetica si giochi su una complessa dialettica di immersione e distanziamento. E, propone ancora Felski, «l'allargamento della comprensione del lettore non è guidata unicamente dai mezzi formali, ma anche dall'illusione, dalle associazioni immaginative e dalle suggestioni emozionali» (2008: 133). Secondo la studiosa occorre andare oltre un approccio, tipico della teoria letteraria, che intende la lettura come fatto puramente intellettuale, per valorizzarne anche gli aspetti corporei, sensazioni ed emozioni, tutto ciò che ci rende *coinvolti* nel testo (Felski 2020).

Per quanto riguarda il nostro argomento, è in particolare Littau ad aver considerato l'evoluzione del supporto di lettura per osservare come «questa evoluzione influenzi fisiologicamente e affettivamente la partecipazione del lettore» (Rossi 2021: 141). A questo proposito, il primo fondamentale requisito per una «immersione ermeneutica è che la tecnologia offra il minimo

4 Notiamo, solo di passaggio, come questa discontinuità non sia assoluta; il lettore non cade di certo in un'illusione.

disturbo all'utente; che divenga il più trasparente possibile» (Hillesund 2010: 7). È, del resto, qualcosa insito già nel carattere di *mezzo per proprio* dello strumento; l'azione del martellare, spiegava Heidegger, è tanto più efficace quanto meno il mezzo (il martello) si fa notare, quanto più è fenomenologicamente trasparente, quasi un prolungamento della nostra mano. Così, il libro, che abbiamo già detto essere una tecnologia perfettamente integrata nella cultura, ci permette oggi, dopo una serie di migliorie, una immersione ottimale⁵. Che dire invece dei dispositivi digitali? Osserva Naomi Baron come nel dibattito sull'opportunità di utilizzo di libri digitali con i bambini piccoli «i contrari fanno notare come molte ricerche mostrino che i bambini tendono a concentrarsi sul dispositivo più che sulla narrazione» (2022: 77).

Anne Mangen ha tentato di fornire risposte tramite alcune ricerche empiriche. In uno studio del 2014 condotto con Don Kuiken si è tentato di capire se lo schermo, in questo caso l'app Kindle su Ipad, potesse alterare il coinvolgimento del lettore «in una narrazione con una forte carica emotiva» (2014: 154) e, di conseguenza, impedire l'empatia. In un altro studio (Mangen – Olivier – Velay 2019), invece, si è messo alla prova il coinvolgimento dei lettori in una storia del mistero della lunghezza di 28 pagine, confrontando supporto cartaceo e Kindle. Al di là delle differenze nelle impostazioni complessive dei due studi, si può concludere che, di fronte a un testo finzionale, non siano state riscontrate significative differenze nel livello di coinvolgimento del lettore.

Tuttavia, a questo punto occorre notare come gli studi empirici, pur nella loro utilità, dimostrino l'incapacità di capire le dinamiche di azioni complesse in ambienti complessi. Astruendo il lettore dal contesto naturale e sottoponendolo a un test, si rischia di falsarne le abitudini e avere delle risposte che sono valide semplicemente nell'ambiente protetto del laboratorio. Pertanto, occorre fare un passo ulteriore, tornando nuovamente, per un attimo, ai giochi dei bambini.

4. ABITUDINI DI LETTURA

Nella sua ricognizione intorno alle caratteristiche del gioco, Ballerio affronta anche le somiglianze che i giochi intrattengono con le pratiche rituali; se le analogie ci sono «e non risult[ano] sorprendenti» (2009: 19), a noi interessa piuttosto rilevare una delle due differenze da lui notate: «la partecipazione al gioco è libera e spontanea» (*ibidem*), mentre quella al rituale è giocoforza obbligata. Fra i due poli, la lettura letteraria conosce oscillazioni; tipicamente,

5 Per converso, il lettore provi a pensare a quando si trova fra le mani edizioni con troppi errori, con l'inchiostro rovinato o i caratteri troppo piccoli. Tutto ciò interferisce con l'elaborazione delle informazioni e compromette la concentrazione necessaria alla lettura.

anche per essa l'adesione è libera, tuttavia, laddove essa avviene all'interno di determinate cornici istituzionali, pratiche in fin dei conti non poi così distanti da quelle rituali, si pensi alla scuola come esempio principe, essa può essere invece forzata. Non è un caso che uno dei libri più odiati dagli italiani sia uno dei nostri massimi capolavori, *I promessi sposi*, ricordato da tutti come una lettura obbligatoria durante gli anni scolastici, poiché «dove c'è costrizione, l'esperienza della letteratura si isterilisce» (ivi: 23).

L'esempio in questione altro non serve che a segnalare come l'esperienza di lettura sia sempre un'esperienza condotta da un soggetto leggente che non è una tabula rasa, ma che porta con sé un bagaglio di atteggiamenti, oltre che di pregiudizi (Gadamer 2016), il più delle volte non riconosciuti. In sede di esperimento, il lettore viene in qualche modo spogliato dalle condizioni dell'esperienza, ma così facendo si crea qualcosa di completamente differente. La questione dell'immersione non può quindi essere separata da un discorso intorno all'atteggiamento dei lettori. Tuttavia, quest'ultimo non è misurabile e, difatti, i tentativi di studiarlo avvengono prevalentemente attraverso l'uso di strumenti qualitativi come i questionari. Proprio in uno di questi questionari, somministrato da Naomi Baron e colleghi, uno studente rispondeva che «leggere in digitale è più veloce» (2017: 599), una frase non chiara a prima vista.

Del resto, la velocità di lettura è strettamente connessa anche al modo e infine agli obiettivi per cui leggiamo. Possiamo distinguere almeno fra tre differenti tipologie di lettura: *scanning*, *skimming* e lettura lineare. Con *scanning* si intende uno scorrimento rapido del testo al fine di individuare alcune specifiche informazioni o parole chiave di cui siamo alla ricerca; *skimming* si riferisce a una lettura che sorvola il testo per coglierne la sostanza senza soffermarsi sui dettagli; una lettura lineare è una lettura contraddistinta da una (relativa) lentezza e dal fatto che il testo, almeno nella realizzazione ideale, venga letto fino in fondo. Le tre tipologie rappresentano tre modi di leggere comuni che si prefigurano scopi differenti e che usualmente pratichiamo. Tuttavia, quando pensiamo alla lettura, pensiamo tipicamente a una forma di lettura lineare, il *possessione lento e meditativo di un libro* come la definiva Birkerts o, secondo la definizione più scientifica di Maryanne Wolf, a quel tipo di lettura portato avanti «per comprendere, afferrare e assimilare l'essenza di ciò che viene letto oltre le informazioni decodificate, al di là della comprensione di base e, talvolta, al di là di quanto intende l'autore» (2016: 112). Se osserviamo il mondo reale, cioè quello al di fuori del laboratorio, il modo 'prototipico' della lettura a schermo è quello della lettura online, cioè ipertestuale. È il modo, insomma, in cui tutti noi leggiamo su Internet.

Inizialmente, avevamo caratterizzato il libro cartaceo come un sistema chiuso, esclusivo; per converso, si può dire senza tema di smentita che l'ambiente online sia innanzitutto caratterizzato da una radicale apertura. Come osserva Piper, «i testi digitali, per contrasto, sono radicalmente aperti nella loro forma reticolare. Essi sono caratterizzati da un debolissimo senso

di chiusura» (2012b: 14). Questo non comporta la necessità di un cambio dello stile di lettura, ma ne è quantomeno la condizione di possibilità; detto in altre parole, online, in un ecosistema con infiniti rimandi ipertestuali, si assiste a una perdita della cornice e la frammentazione dei testi comporta una parcellizzazione dell'esperienza di lettura. Non è forse un caso, e testimonia probabilmente l'attualità della questione anche presso il grande pubblico, che l'articolo più letto sul Guardian nel 2018 fosse firmato proprio da Maryanne Wolf e si intitolasse *Skim Reading Is the New Normal*.

Se pensiamo in termini informazionali, la Rete appare come un (presoché) infinito reticolo di informazioni. E se accogliamo la proposta del neuroscienziato Adam Gazzaley e dello psicologo Larry D. Rosen secondo cui l'uomo sarebbe un *information seeker*, lo spostamento verso fonti sempre diverse sarebbe un comportamento volto a massimizzare la ricerca di informazioni (2016). Del resto, già Katherine Hayles sosteneva che l'iperlettura (*hyper-reading*) sarebbe una «risposta strategica» ad un «ambiente ad alta intensità di informazioni», la quale ci spingerebbe a far sì che «solo un numero relativamente limitato di parti di un testo sia effettivamente letto» (2012: 73). L'iperlettura sarebbe insomma una risposta adattiva, un modo per orientarsi nella ricchezza informazionale della rete. Per dirla con le parole di Naomi Baron, «questi dispositivi non ci costringono certo a leggere velocemente o in modo selettivo, ma in effetti sono progettati per permetterci – invogliarci – a farlo» (2022: 15).

Si tratta dunque di situarsi nell'interazione complessa che si crea fra un mezzo e gli atteggiamenti del fruitore. «Se gli studenti si sentono maggiormente a loro agio leggendo una copia fisica, questo può incidere sui loro livelli di motivazione» (Turkan – Durgunoglu – Twite 2022: 14) e, perché no, di immersione in un testo. Pertanto, «il mezzo è importante, ma ancora più determinanti sono il livello di consapevolezza e l'atteggiamento mentale» (Baron 2022: 231) del lettore.

Al di là delle preferenze individuali, l'ipotesi è che leggendo molto tempo online si sviluppi un determinato atteggiamento nei confronti dell'oggetto schermo, fatto di superficialità e predisposizione a una lettura non profonda⁶. In altre parole, determinate pratiche di lettura darebbero vita ad *habitus* fisico-mentali che creano schemi orientativi della pratica per la maggior parte pre-razionali, inconsapevoli.

5. SCHERMO E LETTURA. UNA QUESTIONE DI ATTENZIONE

C'è ancora un aspetto della questione da prendere in considerazione, ovvero quell'effetto di riversamento che viene così identificato da Kovac e Van der

6 «Più le persone usano i media digitali per interazioni superficiali, meno essi saranno in grado di usarli per compiti più impegnativi» (Delgado – Vargas *et al.* 2018: 34).

Weel: «L'ipotesi in campo è che l'infrastruttura digitale non solo inculchi abitudini di lettura basate sulla lettura a schermo [...], ma che queste abitudini digitali si espandano anche sulla carta» (2020: 12). Questo punto è probabilmente il più complesso, ma allo stesso tempo il più affascinante.

Per dire qualcosa in proposito, possiamo prendere le mosse da un notissimo testo uscito ormai più di dieci anni fa e scritto dal giornalista Nicholas Carr, *The Shallow*. Partendo dall'esperienza autobiografica, Carr scriveva: «Una volta ero un subacqueo nel mare delle parole. Adesso passo a grande velocità sulla superficie, come un ragazzino in acquascooter» (2011: 21). Il punto di partenza teorico dal quale si dipana la riflessione di Carr è costituito dalla famosa idea di Marshall McLuhan secondo cui *il medium è il messaggio*, ma all'aspetto speculativo Carr integra le più recenti acquisizioni neuroscientifiche intorno alla plasticità del cervello, per cui si è arrivati a capire che cervello ed esperienza si co-implicano a vicenda e che l'esperienza dell'essere umano si imprime nei circuiti neurali. Correlato di ciò sarebbe che l'essere umano cambia *attraverso* gli strumenti che utilizza⁷.

Tornando al tema della lettura, l'idea sarebbe insomma che lo sviluppo e l'incremento di una lettura ipertestuale, rapida, andrebbe, secondo Carr e altri studiosi, a detrimento della capacità di concentrazione necessaria per accedere a un'esperienza di lettura profonda, anche su carta. Il coinvolgimento nel testo, che per Carr era «naturale», diviene invece ora una «lotta» (ivi: 19) e sarebbe quindi reso più difficile. Con metafora appartenente allo stesso campo semantico, Gazzaley e Rosen spiegano come l'uomo viva da sempre in una «tensione fra ciò che vuole fare e ciò che può fare», a causa del limitato controllo cognitivo, ma oggi, con l'avvento delle nuove tecnologie, «il conflitto conosce un'escalation verso una guerra a tutto campo» (2016: 10). In sostanza, per riprendere il sottotitolo del ricchissimo contributo di Enrico Campo sul tema, si parla di una *crisi dell'attenzione* nella società digitale (2020).

Si era già osservato nel paragrafo precedente come il mondo di Internet sia di fatto costituito da infiniti stimoli 'informativi', che vengono continuamente ricercati e che portano a una attrazione verso ciò che è di breve durata. La ricerca della soddisfazione continua dello stimolo ha le sue basi neurochimiche nel rilascio di dopamina, un neurotrasmettitore che produce piacere ogni qualvolta si assiste a una forma di 'novità', che può essere la visione di un nuovo post o l'arrivo di una nuova mail. Come spiega Andrea Nardi, «controllare continuamente i nostri dispositivi crea un circolo vizioso di ricompensa prodotto dalla continua dipendenza dalla dopamina, 'premiando' effettivamente il cervello a perdere la concentrazione e a ricercare gli stimoli esterni» (2022: 101). In senso sociologico, questo comportamento sarebbe del resto consono innanzitutto all'individuo moderno, che vive

7 Anche Sherry Turkle, voce critica nei confronti della tecnologia digitale, è convinta che «siamo plasmati dai nostri strumenti» (2019: X).

in un'epoca in cui il nuovo è visto come valevole di per sé; inoltre, questo passaggio rapido, quando non addirittura questo multitasking⁸, promette all'uomo tardo-moderno, che ha strutturalmente poco tempo a disposizione, di vivere un'esperienza più piena (Rosa 2015; Campo 2020). Tuttavia, la promessa si rivela non solo illusoria, ma addirittura dannosa, poiché conduce a un'alienazione del tempo (Rosa 2015); come scrive Jonathan Franzen, «gli spazi virtuali in cui cercare stimoli sono infiniti, ma è proprio questa infinitezza, questo perpetuo stimolo privo di soddisfazione, che diventa una prigionia» (2012: 46; cfr. anche Campo 2020).

L'iperstimolazione è una negazione delle possibilità della noia e dell'attesa; non a caso, la giornalista Pamela Paul, nel suo libro *100 cose che abbiamo perso per colpa di internet*, inserisce al primo posto dell'elenco la noia e, al quarantaduesimo, la pazienza. I lettori odierni, soprattutto a schermo, sono inclini al multitasking, avendo un mondo a portata di dito, ma l'influsso finisce per espandersi anche sulla lettura cartacea. Se il cervello è abituato a ricevere continui stimoli, troverà 'noioso', o comunque faticoso, concentrarsi solo e soltanto sul libro, per cui andrà alla ricerca di rinforzi positivi, altrove. Così, meno testi lunghi si affrontano, meno testi lunghi si sarà disposti a, e in grado di, affrontare nel futuro, rischiando di far precipitare la lettura in un circolo vizioso (Kovac – Van der Weel 2018). E, possiamo aggiungere, più il cervello viene abituato a essere iperstimolato, meno sarà in grado di immergersi nella relativa 'calma' di un testo di narrativa lungo. Del resto, come suole ripetere spesso Maryanne Wolf, la regola d'oro delle neuroscienze è «o lo usi o lo perdi» (2018).

Tornando quindi a ciò che si diceva sopra, quello spazio ontologico protetto e quel sistema chiuso che è l'universo narrativo vengono violati non tanto dalle distrazioni esterne, com'era per il Lettore calviniano degli anni '70, ma rischiano l'erosione dall'interno, dal continuo bisogno dell'individuo di stimoli e distrazioni. In verità, questa frase rischia di essere fuorviante; il problema non va infatti inteso come meramente individuale, ma va inserito in considerazioni più ampie, pena il fraintendimento del valore e dei termini delle questioni politiche, economiche, sociali e culturali in campo.

6. LEGGERE QUASI LA STESSA COSA

Torniamo alla domanda che aveva mosso inizialmente la nostra ricerca. La complessità della lettura con le sue moltissime variabili in gioco rende probabilmente destinato allo scacco qualsivoglia tentativo di giungere a risposte definitive tramite esperimenti che alterano le condizioni ecologiche in cui si verifica l'atto e ne modificano irrimediabilmente l'esperienza. Su un piano generale, le sintesi degli studi giungono in buona approssimazione a

8 Per una critica del 'mito' del multitasking rimando a Legrenzi – Umiltà (2016).

conclusioni simili, riconoscendo alla lettura su carta dei vantaggi che fanno emergere una «chiara rappresentazione della *screen inferiority*» (Delgado – Vargas *et al.* 2018: 34). Per quanto riguarda il coinvolgimento, se a livello empirico invece non sono state riscontrate finora significative differenze, i risultati possono cambiare al di fuori del laboratorio. Appare in ogni caso importante evitare manicheismi e ragionare sempre in maniera situata; non è forse sul singolo testo che dobbiamo mettere alla prova ipotesi e teorie, poiché quello della lettura è un problema (se sia poi per davvero un problema è già di per sé un problema) da pensare a livello di ecosistema.

A questo proposito, l'aspetto interessante delle posizioni in campo in questi dibattiti è che esse rifiutano, il più delle volte, di limitarsi a una 'contrapposizione fra tecnologie', ma situano le questioni all'interno di più vaste cornici culturali, sociali ed economiche. La lettura appare infatti come una *metonimia di pratiche*, di un certo modo di vivere, alle volte come una forza contro culturale opposta ad alcune tendenze contemporanee, alcune delle quali incarnate nell'ecosistema digitale. Così, recensendo un testo di Sherry Turkle, Jonathan Franzen osserva che «la tecnologia digitale è un capitalismo in iperguida, che inietta la sua logica del consumo e della promozione, della monetizzazione e dell'efficienza in ogni minuto della nostra vita» (2019: 94); pertanto, anche in riferimento all'attenzione, occorre forse capire *chi* sia quel *qualcuno* che sta «rubando la nostra attenzione» (Hari 2022) e quali dinamiche economiche agiscano.

Da parte nostra, è forse ora il caso di chiudere i discorsi, tornando all'ambivalenza su cui avevamo aperto. Se da una parte lo schermo ci avvicina alla lettura, permettendoci di leggere diminuendo costi, pesi e distanze, dall'altro la sua figura si rivela ambivalente, perché rischia di allontanarci dal testo, per tutte le questioni che abbiamo provato a esporre. Perciò, nonostante il testo possa essere lo stesso, se ragioniamo a livello più ampio possiamo dire che di fronte a uno schermo e a un libro si legge solo *quasi* la stessa cosa.

Bibliografia

- Ballerio S., 2009, *Gioco, letteratura. Alcune riflessioni*, «Enthymema» 1.1: 4-24.
 —, 2021, *Stare al gioco: finzionalità e interpretazione*, in S. Sini – F. Sinopoli (a cura di), *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, Milano, Pearson: 12-21.
 Baron N.S., 2022, *Come leggere. Carta, schermo o audio?*, trad. di S. Garassini, Milano, Raffaello Cortina Editore (ed. orig.: *How We Read Now: Strategic Choices for Print, Screen, and Audio*, Oxford University Press, 2021).

- Baron N.S. – Calixteb R.M. – Havewala M., 2017, *The persistence of print among university students: An exploratory study*, «Telematics and Informatics» 34: 590-604.
- Bertoni F., 2018, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci.
- Campo E., 2020, *La testa altrove. L'attenzione e la sua crisi nella società digitale*, Roma, Donzelli Editore.
- Carbone M., 2016, *Filosofia-Schermi. Dal cinema alla rivoluzione digitale*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Carr N., 2011, *Internet ci rende stupidi? Come la Rete sta cambiando il nostro cervello*, trad. di S. Garassini, Milano, Raffaello Cortina Editore (ed. orig.: *The Shallows: What the Internet Is Doing to Our Brains*, New York, W.W. Norton & Company, 2006).
- Casati R., 2013, *Contro il colonialismo digitale*, Roma, Laterza.
- Delgado P. – Vargas C. et al., 2018, *Don't throw away your printed books: A meta-analysis on the effects of reading media on reading comprehension*, «Educational Research Review» 25: 23-38.
- Felski R., 2008, *Uses of Literature*, Oxford, Blackwell Publishing.
- , 2020, *Hooked. Art and Attachment*, University of Chicago Press.
- Franzen J., 2012, *L'isola più lontana*, in Id., *Più lontano ancora*, trad. di S. Pareschi, Torino, Einaudi: 14-52 (ed. orig.: *Farther Away*, New York, Harper Collins, 2012).
- , 2019, *Capitalismo in iperguida*, in Id., *La fine della fine della terra*, trad. di S. Pareschi, Torino, Einaudi: 67-72 (ed. orig.: *Sherry Turkle's 'Reclaiming Conversation'*, in *The End of the End of the Earth*, New York, Straus and Giroux, 2018).
- Gadamer H.G., 2016, *Verità e Metodo* (1960), trad. e a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani (ed. orig.: *Wahrheit und Methode*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1960).
- Hammond A., 2016, *Literature in the Digital Age: An Introduction*, New York, Cambridge UP.
- Hari J., 2022, *Qualcuno sta rubando la nostra attenzione*, «Internazionale» 1445, 28/01/2022: 56-60, estratto da Id. *Stolen focus: why you can't pay attention*.
- Hayles K.N., 2012, *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*, The University of Chicago Press.
- Hillesund T., 2010, *Digital Reading Spaces: How Expert Readers handle Books, the Web and Electronic Paper*, «First Monday» 15.4, <https://doi.org/10.5210/fm.v15i4.2762>.
- Houellebecq M., (2017), *Approcci allo smarrimento* (1997), in Id., *Opere/2*, trad. F. Ascari, Firenze-Milano, Bompiani (ed. orig.: *Approches du désarroi*, «Les Unrockuptibles», 1997).
- Jakobson R., 1994, *Aspetti linguistici della traduzione*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, trad. di L. Heilmann e L. Grassi, Milano, Feltrinelli: 56-64 (ed. orig.: *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1993).
- Kovac M. – Van der Weel A., 2018, *Reading in a post-text era*, «First Monday» 23.10, <https://doi.org/10.5210/fm.v23i10.9416>.
- , 2020, *Paper versus screen reading: what difference does it make?*, in «Paper and Digital. Current research into the effectiveness of learning materials», International Publishers Association & Norwegian Publishers Association: 9-12.

- Legrenzi P. – Umiltà C., 2016, *Una cosa alla volta. Le regole dell'attenzione*, Bologna, il Mulino.
- Mangen A. – Kuiken D., 2014, *Lost in an iPad Narrative engagement on paper and tablet*, «Scientific Study of Literature» 4.2: 150-177.
- Mangen A. – Olivier G. – Velay J-L., 2019, *Comparing Comprehension of a Long Text Read in Print Book and on Kindle: Where in the Text and When in the Story?*, «Front. Psychol» 10.38: 1-11.
- Nardi A., 2022, *Il lettore distratto. Leggere e comprendere nell'epoca degli schermi digitali*, Firenze University Press.
- Ong W., 2014, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola* (1982), trad. A. Calanchi, Bologna, il Mulino.
- Paul P., 2022, *100 cose che abbiamo perso per colpa di internet*, trad. di F. Galimberti, Milano, il Saggiatore.
- Piper A., 2012a, *Out of touch. E-reading isn't reading*, «Slate» 15/11/2012, <https://slate.com/culture/2012/11/out-of-touch.html> (ultima consultazione: 06/05/2024).
- , 2012b, *Book Was There. Reading in Electronic Times*, The University of Chicago Press.
- Roncaglia G., 2010, *La quarta rivoluzione. Sei lezioni sul futuro del libro*, Roma-Bari, Editori Laterza.
- , 2013, *Creare strati, animare i dati. Dove vanno gli e-book multimediali*, «Mondo digitale» 45: 1-14.
- Rosa H., 2015, *Accelerazione e alienazione. Per una teoria critica del tempo nella tarda modernità*, trad. E. Leonzio, Torino, Einaudi (ed. orig.: *Alienation and Acceleration: Towards a Critical Theory of Late-Modern Temporality*, Malmö/Aarhus, NSU Press, 2010).
- Rossi L.L., 2021, *Il lettore*, in *Percorsi di teoria e comparatistica letteraria*, a cura di S. Sini – F. Sinopoli, Milano, Pearson: 131-148.
- Singer Trakhman L. – Alexander P., 2017, *Reading on Paper and Digitally: What the Past Decades of Empirical Research Reveal*, «Review of Educational Research» Dec., 87.6: 1007-1041.
- Sini S., 2021, *L'esperienza della letteratura*, in *Percorsi di teoria e comparatistica*, a cura di S. Sini – F. Sinopoli, Milano, Pearson: 3-22.
- Tognini M., 2022: *Dalla carta agli schermi. Mappatura di alcuni nodi problematici nel dibattito sulla lettura*, «Umanistica Digitale» 14: 41-69.
- Turkan O. – Durgunoglu A. – Twite L., 2022, *Reading from Screen Vs Reading from Paper: Does It Really Matter?*, «Journal of College Reading and Learning» 52.2: 130-148.
- Turkle S., 2019, *Insieme ma soli. Perché ci aspettiamo sempre più dalla tecnologia e sempre meno dagli altri*, trad. di S. Bourlot – L. Lilli, Torino, Einaudi (ed. orig.: *Alone Together. Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*, New York, Basic Book, 2012).
- Wolf M., 2016, *Tales of literacy for the 21st century. The Literary Agenda*, New York, Oxford UP.

—, 2018, *Skim reading is the new normal. The effect on society is profound*, «The Guardian» 25/08/2018, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/aug/25/skim-reading-new-normal-maryanne-wolf> (ultima consultazione: 06/05/2024).

QUANDO LO SCHERMO SI FA PAGINA: ALCUNI ESEMPI DI INTERAZIONE TRA PAGINA E SCHERMO DALLA PRATICA VIDEOPOETICA RUSSA CONTEMPORANEA

Giulia Gallo

La videopoesia è un genere poetico nato negli anni Ottanta a seguito delle prime sperimentazioni di videoarte aventi come obiettivo quello di giungere ad una sintesi di più codici di senso all'alba della rivoluzione digitale.

Il termine è stato coniato nel 1982 dal videopoeta ungro-canadese Tom Konyves (Norris – Van Toorn 1982) che ha poi codificato per la prima volta e molto più tardi gli stilemi del genere nel suo *Videopoetry: A Manifesto* (2011). Questo documento è fondamentale non solo perché riporta le considerazioni di chi ha partecipato attivamente al processo di creazione videopoetica *tout court*, ma anche perché rappresenta l'unico testo formale che si è preoccupato di fornire una definizione univoca di ciò che è la videopoesia. Nel *Manifesto*, Konyves definisce la videopoesia come

[...] a genre of poetry displayed on a screen, distinguished by [the] poetic juxtaposition of images with text and sound. In the measured blending of these three elements, it produces in the viewer the realization of a poetic experience. Presented as a multimedia object of a fixed duration, the principal function of a videopoem is to demonstrate the process of thought and the simultaneity of experience, expressed in words – visible and/or audible – whose meaning is blended with, but not illustrated by, the images and the soundtrack. (2011: 4)¹

¹ «[...] un genere di poesia visualizzato su uno schermo, caratterizzato dalla giustapposizione poetica [...] di immagini, testo e suono. Attraverso la misurata fusione di questi tre

A suggellare questa simultaneità, il termine è stato pensato senza *trait d'union*, ad indicare la fusione simbiotica che va verso la sintesi delle modalità espressive e la cui qualità si misura con il sincretismo delle tracce sensoriali e delle impressioni suscitate nel fruitore dall'unione di linguaggi tanto diversi come verbo, suono e immagine.

Questa breve definizione serve ad introdurre due problematiche che, come spesso accade nelle recenti questioni sulla multimedialità letteraria, aiutano a definire il genere videopoetico partendo dalla sua negazione.

È vero, infatti, che esistono altri tipi di creazione poetica a schermo, ma il componimento videopoetico è creato senza la narrazione lineare di molti componenti a video che non sono videopoetici, ma semplici strategie di promozione del testo verbale e che illustrano fedelmente il contenuto del testo stesso. Il testo – che sia mostrato su schermo o narrato da una voce – è un elemento costituente del componimento videopoetico e non può assolutamente mancare in almeno una delle sue diverse manifestazioni. La multimodalità di queste opere video-verbali comporta una rifrazione del testo, che conduce ad una doverosa precisazione terminologica contestuale del termine².

Si manifesta qui il bisogno di distinguere tra testo verbale, performato e grafico: nel primo caso, il testo è da intendersi nella sua accezione semantica (il testo verbale indicherà il suo contenuto, vale a dire il testo immanente a tutti gli altri testi di seguito elencati e giustapposti nella videopoesia in oggetto); nel secondo, la sua messa in scena (il testo performato ne indicherà la rappresentazione all'interno della performance videopoetica, compresa la traccia sonora); nel terzo caso, il suo valore visivo, dipendente dall'immagine che il testo e la parola occupano nello spazio (il testo grafico indicherà colore dei caratteri, font, disposizione sul foglio). Le immagini, invece, incluso a volte il testo grafico, non illustrano la semantica del testo in alcun modo, ma concorrono a creare l'esperienza del sincretismo videopoetico.

La seconda problematica che sorge dalla produzione videopoetica riguarda la sua inclusione nella galassia della letteratura digitale e *digital-based*³

elementi, produce nello spettatore la realizzazione dell'esperienza poetica. Presentato come un oggetto multimediale di durata fissa, la funzione principale di un videopoema è mostrare il processo del pensiero e la simultaneità dell'esperienza, espressi in parole – visibili e/o udibili – il cui significato è fuso con, ma non illustrato da immagini e suono». Ove non diversamente specificato, le traduzioni sono opera dell'autrice.

2 Si fa qui presente che la distinzione, per quanto sempre doverosa in studi di questo tipo, è qui strettamente funzionale all'analisi della porzione ristretta di opere cui si fa riferimento e, pertanto, non esaustiva. Per una disambiguazione più approfondita cfr. Konyves, 2011.

3 Si intende qui distinguere tra tipologie di letteratura che interagiscono con il mezzo digitale su vari livelli. Tra queste, le più notevoli sono la letteratura digitalizzata (nata su carta e codificata per essere visualizzata su mezzi digitali), la letteratura digitale (che vive per diritto di nascita sul mezzo digitale, ma può essere esportata anche sul mezzo a stampa) e letteratura *digital-based* (che nasce sul mezzo digitale e vive con esso un rapporto simbiotico per il quale non può essere data in stampa senza che essa perda caratteristiche artistiche fondamentali). Per una descrizione più esaustiva cfr. Schmidt 2021: 257-259.

in senso stretto (Artamonov 2016). La videopoesia vive, infatti, non solo nella fruizione individuale che un utente può farne tramite lo schermo di un PC, ma anche nelle frequenti proiezioni che si fanno delle singole videopoesie nell'ambito di festival e rassegne. Questa interazione collaterale con lo schermo, inteso come filtro per la fruizione e mezzo di diffusione, fa presagire un problema di inquadramento della videopoesia nella cornice mediale odierna.

Si può obiettare, infatti, sull'appartenenza della videopoesia non ai nuovi media, ma ancora ai vecchi media ottici, quelli che per primi hanno portato alla riproducibilità tecnica del materiale artistico (Benjamin 2020) e, quindi, la cui caratteristica intrinseca e rilevanza concettuale risiedono nella fruizione del materiale e non nel luogo della loro composizione.

A ben vedere, l'obiezione non sussiste, poiché la videopoesia viene sì distribuita attraverso metodi vicini alla cinematografia, ma la sola distribuzione non ha nulla a che vedere con la diversità contenutistica che i nuovi media apportano all'esperienza poetica ibridata in termini di modulabilità del codice (Manovich 2009: 50-52). Infatti, quando la videopoesia è fruita tramite il piccolo schermo interattivo del PC, la personalizzazione e possibilità di manipolazione dell'esperienza poetica – tradotta nel potere dell'utente di mettere in pausa il video, riavviarlo da capo, fermarsi, alzare il volume – avvicina la fruizione, da un punto di vista cognitivo, alla lettura, più che al cinema. Tale smottamento crea, in modo molto interessante da un punto di vista filologico, delle variazioni di contenuto che rendono il medium determinante in termini semiotici (McLuhan 1964: 36).

Questo smottamento può assumere connotazioni diverse in un numero ennesimo di componimenti videopoetici, siano essi basati sul suono, sul testo cinetico, sulla performance vocale della parola poetica o sulla performance artistico-visuale⁴. Considerata tuttavia l'importanza ancestrale che la pagina riveste come dispositivo e in virtù della supremazia pressoché assoluta di cui ha goduto per secoli, un apporto notevole a questo smottamento è dato dall'interazione tra questo dispositivo e il suo apparente antagonista: lo schermo.

Se per Benjamin la finestra che era la tela di un quadro è sostituita dal rettangolo dello schermo cinematografico (2020: 32), allora è con i nuovi media che anche la letteratura riesce finalmente ad impossessarsi di questo stesso spazio espositivo orizzontale, grazie al metalinguaggio informatico che mescola e subordina l'immagine al testo (Manovich 2009: 102-108).

Tuttavia, lo schermo della videopoesia fa un passo indietro in quanto a immediatezza rispetto allo schermo cinematografico (Bolter – Grusin: 46-50). Se lo schermo cinematografico eliminava il pensiero dello spettatore in virtù dell'immediatezza immaginifica, lo schermo della videopoesia, a

4 Per una categorizzazione esaustiva dei diversi tipi di componimento videopoetico si rimanda a Konyves 2011.

causa dell'ipermediazione che compie nei confronti dell'utente, torna a fare ciò che faceva il quadro: fa mostra di sé, concedendo allo spettatore-lettore la possibilità di creare le proprie associazioni. Un tale discostamento apparentemente innaturale e controintuitivo dal processo di evoluzione altrimenti lineare dei media è possibile proprio grazie all'idea di pagina che sottende lo schermo particolare del sottogenere videopoetico in esame, in cui la presenza della pagina è preponderante.

Lo schermo videopoetico ha dunque una triplice funzione. In primo luogo, ci fornisce un dispositivo per descrivere il passaggio osmotico tra le componenti della videopoesia; in secondo luogo, media tra il sincretismo di queste componenti e il fruitore; infine, lo schermo rappresenta il luogo fisico in cui l'immagine mentale della poesia riesce ad incarnarsi in immagine fisica e gesto performato, rendendo disponibile al lettore-spettatore un'esperienza poetica implementata, vicina ad un'opera d'arte totale ma democratica e accessibile ovunque. Alla luce di queste mansioni, lo schermo può essere visto come una iper-pagina diversamente declinata, da intendersi sotto la sua veste di pagina digitale – vale a dire come tecnologia di visualizzazione, sovrapponibile con il linguaggio informatico di cui è composta – ma anche come superficie di stesura *lato sensu*: di compilazione a mano, ma anche di videoscrittura. L'oggetto, quindi, diventa la proiezione – o la ripresa – di tale superficie nel girato videopoetico.

L'operazione aritmetica di scambio tra i due dispositivi – analogico e digitale – è commutativa: lo schermo diventa la pagina, ma la pagina stessa diventa schermo. Una caratteristica importante della traduzione della pagina sullo schermo è, infatti, la ridefinizione dello spazio poetico, che si dilata su nuove dimensioni grazie all'aggiunta di due coordinate che mancavano alla pagina fisica bidimensionale: il tempo e la profondità⁵.

In virtù di queste premesse teoriche, l'approccio analitico di seguito esposto sarà basato su un numero ristretto di videopoesie del panorama russo contemporaneo, rappresentativo del sottogenere che riconosce nella particolare interazione tra pagina e schermo il tratto fondamentale sul quale si innesta la creazione videopoetica, in senso sia estetico che concettuale.

Tali considerazioni si complicano in questi esempi di videopoesia russa. È nel contesto russo e russofono contemporaneo, infatti, che la videopoesia – per quanto genere assolutamente trasversale – assume alcune caratteristiche peculiari, sostenute dal proverbiale sentire letterario russo.

Alla base di queste prerogative locali sta senza dubbio la centralità che la cultura russa riserva alla letteratura, quel letteraturocentrismo

5 Tale precetto è desunto da Schaffner 2010, che propone l'introduzione di queste due categorie nello studio della poesia digitale partendo da considerazioni basate sulla poetica dello spazio nella poesia concreta e la loro traduzione nel cyberspazio; pur essendo questo studio relativamente lontano dalla videopoesia, presenta degli spunti utili, applicabili anche all'ambito in oggetto.

(*literaturocentrizm*⁶) che da secoli riveste l'arte della parola del privilegio di *primus inter pares* tra le arti, in virtù di una funzione sociale altrimenti non riscontrabile in ambito extra-letterario. Egemonia che, *mutatis mutandis*, si traduce in una preponderanza qualitativa e quantitativa della parola.

Il logocentrismo russo di fondo diventa difatti osservabile a pieno in quelle opere in cui la componente verbale è affiancata all'arte visuale e al gesto performato, di cui possiamo citare a nobile esempio l'esperienza delle avanguardie storiche, prima, e dell'arte concettuale russa poi, che hanno fatto di questa preponderanza uno dei propri caratteri distintivi⁷. La videopoesia sembra essere, in questo senso, l'approdo ad oggi temporalmente più vicino di una linea artistica che fa propri i precetti della *Gesamtkunstwerk*, tendenza che attraversa un secolo di storia letteraria e culturale e che, fisiologicamente, riesce ad incarnarsi nella sua totalità negli anni della rivoluzione digitale grazie alle nuove possibilità da questa offerte (Manovich 2003; Kostincova 2014).

Ulteriore affinità non marginale che la videopoesia russa condivide con le avanguardie storiche e il concettualismo è la forza aggregativa: nonostante la sua natura digitale, la videopoesia favorisce l'incontro fisico tra i propri autori. È questo il caso delle rassegne di videopoesia; qui, i componimenti sono proiettati oltre i piccoli schermi dei PC su cui vengono prodotti e fruiti. In seguito, gli stessi componimenti vengono rimessi in circolo su quegli stessi piccoli schermi da cui erano partiti attraverso il sito web della rassegna, completi delle indicazioni dei vincitori.

Il ruolo svolto da tali manifestazioni non è di poco conto, non solo dal punto di vista dell'inquadramento mediale e della distribuzione, ma anche dal qui più vicino punto di osservazione dello studioso, che gode della selezione democratica operata dalle singole rassegne. Le votazioni difatti sostituiscono in parte il ruolo selettore del critico che, rimettendosi al fruitore, riesce ad aggirare uno dei maggiori scogli nello studio di realtà digital-letterarie: lo spoglio e la ricerca di contributi significativi in un mare di componimenti di varia natura e qualità.

Tra i festival di videopoesia russa di maggior successo si annovera Pjataja Noga⁸, che accoglie l'eredità della precedente rassegna ZRJA! e che ha avuto luogo ininterrottamente tra il 2007 e il 2016 a Mosca e San Pietroburgo (Fanajlova 2017). I componimenti che saranno esaminati di seguito sono custoditi dal sito web della rassegna, che va oltre il solo festival di Pjataja Noga, ospitando anche videopoesie significative provenienti da

6 Per ulteriori approfondimenti sul letteraturocentrismo russo, cfr. Berg 2000.

7 Si ricorda qui la sostanziale non equipollenza tra l'arte concettuale occidentale e quella di stampo russo-sovietico, dovuta non solo alla differenza di valori culturali – il già citato letteraturocentrismo – ma anche al sistema socioeconomico su cui l'arte concettuale si innesta – sistema capitalistico, da un lato, e comunista dall'altro; per approfondimenti, cfr. Grojs 1979: 2-11.

8 Cfr. il sito web ufficiale del festival, consultabile al link: <http://videonoga.ru> (consultazione: 28/06/2023).

altre rassegne, come il festival poetico SlovoNova di Perm', attivo dal 2009 al 2013⁹.

Per quanto concerne la prima delle nuove dimensioni dello spazio videopoetico, l'inserimento di una coordinata temporale definita, calcolabile e manipolabile – la durata fissa della videopoesia e la possibilità di fermare il suo scorrimento, di tornare indietro ecc. – rende possibile la performance della poesia stessa.

Si tratta più spesso, come nel caso dell'esempio di seguito riportato, della messa in scena del testo verbale, che diventa testo performato. Se, infatti, nella lettura poetica tradizionale la pagina è già scritta, nel caso della videopoesia la pagina è spesso ancora vuota: il lettore-spettatore attende che venga riempita durante la performance e, più importante, attende di scoprire come verrà riempita. Tale artificio crea un'aspettativa ottica che non sarebbe possibile con la sola lettura della pagina tradizionale.

In secondo luogo, la disposizione del tempo su un asse manipolabile dall'utente apre l'esperienza poetica alla possibilità di osservare non solo il processo creativo che ha portato alla composizione della videopoesia ma, in alcuni casi, anche il processo di traduzione della componente verbale e grafica su questa superficie di video-scrittura. L'effetto collaterale che ne consegue è l'espressione palese della mutua influenza che le parole operano tra di loro nel contesto poetico. Suggestioni di senso, quelle della performance, che arricchiscono l'evocatività poetica suscitata da queste associazioni in virtù della simultaneità con cui la giustapposizione di componenti verbali e sonore viene operata:

[A way] in which signs on the screen differ from those in print is that they can be present in all their physical aggregates at once, exposing their visual, acoustic and semantic dimension simultaneously. The advantages of spoken and of written language can thus be combined, subtleties that can only be conveyed visually can be explored and at the same time, nuances of tone, pitch, rhythm, volume etc., can be put to use as well. (Schaffner 2010: 182)¹⁰

9 Non a caso, il minimo comun denominatore delle due rassegne citate è la partecipazione di due autori tra i maggiori esponenti della videopoesia russa: Andrej Rodionov e Ekaterina Troepol'skaja, che si occupano della gestione del festival moscovita-pietroburghese nonché del sito web.

10 «[uno dei modi] in cui i segni sullo schermo differiscono da quelli a stampa è che possono essere presenti in tutti i loro aggregati fisici contemporaneamente, esponendo contemporaneamente la loro dimensione visiva, acustica e semantica. I vantaggi del linguaggio parlato e del linguaggio scritto possono quindi essere combinati, le sottigliezze che possono essere trasmesse solo visivamente possono essere esplorate e allo stesso tempo possono essere utilizzate sfumature di tono, ritmo, volume».

Alla luce di ciò, la performatività del verbale è variamente presente nei componimenti videopoetici, ma non ogni videopoesia è pura performance (Konyves 2011). La performance videopoetica pura è una categoria di videopoesia a suo modo più problematica delle altre, poiché seleziona dei percorsi di lettura che ricordano i vincoli della pagina – come il movimento fisso del testo, da sinistra a destra o dall’alto al basso a seconda del metodo di scrittura. Questi vincoli cinetici sono però qui complicati dai percorsi che compie il testo sulla pagina che, essendo spesso inediti, vengono dotati di un significato nuovo e ulteriore rispetto al percorso fisso dell’occhio che legge la pagina cartacea seguendo un movimento stereotipato. La modalità di messa in scena della parola poetica dà di per sé un nuovo significato a nessi sintagmatici che, altrimenti, non ne avrebbero: parole che lette insieme sembrano prive di ritmo poetico lo assumono grazie alla lettura performata che ne fa un attore.

È questo il caso della videopoesia *Chudožnika vo mne nikto ne uznaët* («Nessuno riconoscerà mai l’artista che è in me», Maraeva – Os’minkin 2016) vincitrice del festival Pjataja Noga del 2016 della sezione ‘voto della giuria’ per il componimento con il migliore sincretismo.

Il componimento, della durata di sei minuti circa, presenta l’interazione di due attori – gli autori stessi – che interpretano rispettivamente un artista dai tratti carnevaleschi e trasognati e la sua controparte più razionale e ordinata, incarnata dalla gallerista che cura la mostra delle opere dell’artista. I due personaggi si esprimono attraverso la scrittura di alcune parole all’apparenza casuali su una lavagna e che sono in realtà la programmazione bislacca delle attività della galleria, creando un dialogo muto con un *turn-taking* netto, scandito da piani sequenza alternati. I due autori si danno battaglia cancellando dalla lavagna una delle parole dell’altra, dando le spalle allo spettatore per tutta la durata del componimento.

Come si può notare, il testo grafico presente nel componimento esiste per una quantità di tempo molto limitata, così breve che l’utente è quasi costretto a fermare il video in alcuni punti della videopoesia. Le parole non sono mai pronunciate, ma scritte su una lavagna e cancellate subito dai due autori-attori, dando all’utente a malapena il tempo di leggerle. Ciononostante, queste parole assumono una paradossale dimensione sonora proprio attraverso la performance fisica. La performance su questa iper-pagina sostituisce la declamazione del verbale, scandendo di fatto il ritmo del componimento. Ritmo, questo, che non scaturisce da versi o strofe, bensì viene generato dal rumore che la scrittura fisica della parola produce attraverso il gesso, ma anche dalla forma più strettamente cinematografica, la quale suggerisce che si tratta di un dialogo per mezzo delle inquadrature. In questo contesto, la performance rappresenta, in maniera molto chiara, la materializzazione grafica e tangibile della parola poetica.

Dal lato della componente visuale l'inquadratura, che diventa la nuova pagina videopoetica, inquadra a sua volta una pagina alternativa – la lavagna – su cui il testo verbale viene scritto e performato. In questo senso, la scrittura del testo non coincide solo con la sua produzione ma anche con la limitazione e la cancellazione del verbale su questa superficie, in cui l'assenza del testo verbale diventa il testo stesso. Non si tratta solo della traduzione del testo verbale in testo performato, ma si intende una performance che assume carattere grafico e posizionale, in cui la presenza di un attore o autore putativo è importante e frequente, ma non indispensabile per parlare di *mise en scène*.

Un caso analogo è, infatti, la videopoesia *Daty-SoulDaty* (Druk 2016), in cui la performance assume connotati diversi proprio in virtù dell'assenza di attori sullo schermo. Già il titolo fornisce una chiave interpretativa attraverso un vistoso *calembour* russo-inglese, che allude sì alle date mostrate a video, ma anche al dato umano che quegli estremi cronologici sottendono. *Calembour* che si avvale da subito delle proprietà grafiche del testo nel suo mescolare alfabeto cirillico e alfabeto latino per segnalare al meglio la polisemia translinguistica.

Nel componimento, il fruitore osserva la videoscrittura su una pagina digitale di un dialogo ermetico che ha per oggetto le tappe storiche di maggior rilievo della storia russa del secolo scorso, correlate da un muto rapporto di causa-effetto, lasciato intendere al lettore attraverso parole dalla semantica limitata e pragmatica, come avverbi di tempo ('e dopo?') o, più in generale, inferenze conversazionali ('diciamo...', 'praticamente...'). Si tratta di nuovo di un dialogo performato attraverso l'atto della scrittura, in cui la superficie che interagisce con lo schermo è però una pagina di inserimento caratteri. Il livello di interazione mediale è in questo caso indubbiamente più piatto; se però manca la materialità del gesso – e della parola grafica – del componimento di Maraeva e Os'minkin, qui la performance viene mostrata attraverso il ritmo dato dall'inserimento dei caratteri e, in alcuni casi, dal tentennamento che l'attore invisibile opera nella scrittura di alcune date di particolare importanza.

Un ulteriore richiamo alla pagina come dispositivo gerarchico è visibile verso la fine del componimento dove, attraverso una nota segnalata da un asterisco, viene chiesto al lettore di inserire la data odierna. Qui notiamo un salto rispetto all'interazione con la pagina, operato attraverso l'uso di dispositivi ad essa collegati come il paratesto che, come spesso avviene per la sua controparte non digitale, invita il fruitore ad una partecipazione letteraria più o meno attiva.

Se l'aggiunta del tempo rende possibile la performance, aggiungendo poi la profondità le lettere assumono volume e tridimensionalità nello spazio. Un'altra qualità dell'interazione schermo-pagina nella videopoesia è data infatti dall'apparizione del testo come elemento visuale:

[on the screen] space is no longer flat, and multiple layers of textual organization become possible. [...] Writing becomes volumetric: letters can suddenly be viewed from all sides, [...] they can be rotated and turned around their own axis like real objects in space. (Schaffner 2010: 184)¹¹

In questa sua forma, il testo è 'guardato' prima ancora che letto; fatto, questo, che rende possibili strategie creative derivate dalla poesia concreta e dall'uso di dispositivi tipografici¹². I font, per esempio, possono essere scelti per criteri di leggibilità o, al contrario, per la loro poca accessibilità visiva. Ancora, la simbologia del colore assume rilevanza non solo verbale e associativa, ma prima di tutto grafica. Oltretutto, con lo schermo dei nuovi media diventa possibile il movimento dei caratteri in *foreground* e *background* e la loro mutazione grafica nel tempo.

Come è chiaro, c'è anche qui una tendenza a preoccuparsi della materialità della parola scritta, prima ancora che del suo valore semantico, e la poeticità è prodotta il più delle volte dall'equilibrio strategico tra aspetto e significato. Fatto, questo, paradossale se consideriamo che l'esplorazione materiale è possibile grazie a un *medium*, quello digitale, che è incorporeo per eccellenza. Si tratta però, a ben vedere, di una caratteristica propria della mediazione dei nuovi media *tout court*: il codice stesso è testo che, messo su uno schermo, si trasforma in qualcosa di diverso, rivelandosi essere un'immagine (Beiguelman 1999).

In alcuni casi i caratteri perdono il loro significato verbale, diventando quindi solo componente visuale. Il nuovo testo, che assume valenza di *testo grafico*, si muove nel tempo e nello spazio; i suoi segni appaiono e scompaiono, creano immagini visive. È questo il caso di un secondo esempio di videopoesia presentato al festival SlovoNova di Perm' del 2010 (Kal'pidi – Tolkačeva 2010).

Nel corso del componimento viene ripetutamente scritta su una lavagna bianca la parola *BOG* ('Dio') con un pennarello nero; la superficie di scrittura è proiettata su schermo in modo da riempire del tutto l'inquadratura, che si trasforma nella lavagna stessa. Nel frattempo, il testo verbale della videopoesia viene recitato da una voce fuori campo, facendo assistere lo spettatore alla sua performance. Il testo verbale parla, nello specifico, della fede e del fardello di sopportare la vita terrena con una profonda diffidenza verso tutte le forme di religiosità convenzionale, dogmatica e ufficializzata. Al di là delle interpretazioni che si possono dare al testo verbale in sé, la comprensione

¹¹ «[sullo schermo] lo spazio non è più piatto, e diventano possibili più livelli di organizzazione testuale. [...] La scrittura diventa volumetrica: d'improvviso, le lettere possono essere viste da tutte le angolazioni, [...] possono essere ruotate o rovesciate sui loro assi come veri oggetti nello spazio».

¹² Si intende l'arte manoscritta futurista o le successive riviste letterarie autoprodotte dell'underground.

e l'interpretazione della videopoesia nel suo insieme raggiungono il lettore-spettatore solo se questo tiene conto della traccia grafico-visiva. La parola 'Dio' conserva ancora in parte il suo valore semantico-verbale primario, ma assume ulteriore valore grafico a seconda di come le lettere vengono rappresentate. Assistiamo anche qui a una mutua influenza tra i due valori grafico e verbale, di nuovo di carattere commutativo: se si fosse trattato di un'altra parola, la sua rappresentazione grafica non avrebbe avuto lo stesso significato; allo stesso modo, se quella stessa parola non avesse avuto questa specifica rappresentazione grafica, allora non avrebbe avuto un significato aggiuntivo. Come si può osservare, la parola in questione viene scritta prima in corsivo, poi molto calcata, poi ancora viene resa sproporzionata, più grande, più piccola. Le caratteristiche grafiche del testo così performato trasmettono un senso di confusione e insofferenza; il dato grafico, poi, si sovrappone alla semantica della parola nuda, modificandone il significato e rendendola oggetto di ulteriori interpretazioni.

Ci sono poi anche casi in cui il testo verbale viene spogliato quasi del tutto, diventando solo lettere sullo schermo, con una componente quasi esclusivamente grafica. Ne è un esempio la videopoesia *Byt-ë-moë* (Gornon 2009), in cui si vuole rappresentare la confusione della vita quotidiana attraverso il montaggio digitale di un vortice di parole che si muovono sullo schermo. Il turbinio grafico ha delle chiare influenze cubo-futuriste, con particolare attenzione ai volumi e a colori sonori di chlebnikoviana memoria. Questa grafica surreale – accompagnata da una voce ieratica e prigoviana¹³ che legge il testo verbale, dandone una performance sonora sconclusionata e sintagmaticamente instabile – sorregge alcuni *calembour* che altrimenti non sarebbero altrettanto palesi se esperiti solo attraverso il testo sonoro performato. Allo stesso gioco viene sottoposto il testo verbale, che viene stravolto anagrammandone la rappresentazione grafica e creando, di nuovo, significati ulteriori.

Per concludere, negli esperimenti videopoetici la trasposizione della pagina fisica sulla superficie di uno schermo ha un carattere indubbiamente evocativo e, in un certo senso, proprio nel suo rimando alla pagina ha l'intento di suscitare interesse. L'appropriazione della letteratura di questo spazio video cinetico che, finora, non le era stato riservato in termini così verbali, consente di esplorarne una nuova tridimensionalità e le possibilità che questa comporta, dando modo di cambiare punto di vista in senso mediale, ma anche attoriale. Il lettore di questa pagina cambia infatti ruolo per diventare spettatore e, a volte, spettatore interattivo, costretto com'è a creare legami tra codici di senso diversi e giustapposti. Si tratta, a ben vedere, di una forma di metanarrativa dei nuovi media, in cui il codice racconta se

¹³ Ci si riferisce qui all'influenza della performance *Mantra vysokoj russkoj kul'tury*, cfr. <http://prigov.org/ru/videoaudio> (consultazione: 20/10/2023).

stesso e nella quale si crea dando contenuto al mezzo stesso, andando spesso oltre il contenuto fattuale del componimento.

Ciò che viene lasciato alla responsabilità del fruitore non è solo l'interpretazione del significato, ma anche la decisione di esperire il testo in un modo o in un altro, selezionando tutte o alcune delle tracce sensoriali, percettive e polisemiche giustapposte dall'autore.

Bibliografia

- Artamonov A., 2016, *Stichi vs. video*, «Seans» 20/12/2016, <https://seance.ru/articles/videopoetry2016/> (consultazione: 28/06/2023).
- Beiguelman G., 1997, *The Book after the Book*, «desVirtual», <http://www.desvirtual.com/thebook/english/project.htm> (consultazione: 30/06/2023).
- Benjamin W., ¹²2020, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. di E. Filippini, Torino, Einaudi, (2011) (ed. orig.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 1936).
- Berg M., 2000, *Literaturokratija*, Moskva, NLO.
- Bolter J.D. – Grusin R., 2002, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, trad. di B. Gennaro, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati (ed. orig.: *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999).
- Druk V., 2016, *Daty-SoulDaty*, «Pjataja noga» 16/12/2016, <http://videonoga.ru/daty-souldaty/> (consultazione: 03/07/2023).
- Fanajlova E., 2017, *Videopoezija, festival' "Pjataja noga"*, «Radio Svoboda» 29/01/2017, <https://www.svoboda.org/a/28264710.html> (consultazione: 28/06/2023).
- Gornon A., 2009, *Byt-ě-moě*, «Pjataja noga» 20/11/2016, <http://videonoga.ru/byt-e-moe/> (consultazione: 03/07/2023).
- Grojs B., 1979, *Moskovskij romantičeskij konceptualizm*, «A-JA» 3: 2-11.
- Kal'pidi V. – Tolkačeva A., 2010, *Včera ja podumal nemnogo*, «Pjataja noga» 17/04/2017, <http://videonoga.ru/вчера-я-подумал-немного/> (consultazione: 10/06/2023).
- Konyves T., 2011, *Videopoetry: A Manifesto*, https://issuu.com/tomkonyves/docs/manifesto_pdf (consultazione: 27/06/2023).
- Kostincova Ja., 2014, *Ot kollaža k mul'timedijnosti: russkaja literatura i vizual'nost' ot modernizma k postmodernizmu*, in Skotnickaja A., Svežij Ja. (pod red.), *Ot modernizma k postmodernizmu: russkaja literatura XX-XXI vekov. Sbornik statej v čest' professora Chaliny Vaškelevič*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellonskiego: 635-646.
- Levinson J., 1984, *Hybrid Art Forms*, «Journal of Aesthetic Education» 4.18: 5-13.

- Manovich L., 2003, *Avant-garde as Software*, «Artnodes» 2: 1-11.
- , 2009, *Il linguaggio dei nuovi media*, trad. di R. Merlini, Milano, Olivares (ed. orig.: *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press, 2001).
- Maraeva M. – Os'minkin R., 2016, *Chudožnika vo mne nikto ne uznaët*, «Pjataja noga» 16/12/2016, <http://videonoga.ru/художника-во-мне-никто-не-узнаёт> (consultazione: 30/06/2023).
- McLuhan M., 1964, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill.
- Norris K. – Van Toorn P., 1982, *The Insecurity of Art: Essays on Poetics*, Montréal, Véhicule Press.
- Prigov D., 2014 [2005], *Mantra vysokoj russkoj kul'tury*, «Prigov.org», <http://prigov.org/ru/videoaudio> (consultazione: 20/10/2023).
- Rodionov A. – Troepol'skaja E., 2012, *Alchimičeskij žanr*, «Oktjabr'» 3: 150-153.
- Schaffner A.K., 2010, *From Concrete to Digital. The Reconceptualization of Poetic Space*, in Schäfer J., Gendolla P. (eds.), *Beyond the Screen Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres*, Bielefeld, Transcript Verlag: 179-199.
- Schmidt H., 2021, *From Samizdat to New Sincerity. Digital Literature on the Russian-Language Internet*, in Gritsenko D., Wijermars M., Kopotev M. (eds.), *The Palgrave Handbook of Digital Russia Studies*, Palgrave Macmillan: 255-275.

ELENA ŠVARC E L'INCENDIO: RIELABORAZIONE POETICA DI UN EVENTO TRAGICO

Riccardo Mini

Nella notte tra il 29 e il 30 marzo 2004 l'appartamento di Elena Švarc (1948-2010), situato al numero 5 di *Krasnoarmejskaja ulica* a San Pietroburgo, va a fuoco in un incendio. La poetessa, tra le figure di spicco dell'underground leningradese degli anni Settanta e Ottanta, e tra le voci più interessanti nel panorama della letteratura russa contemporanea, si salva per miracolo, perdendo però tutto.

Švarc ripercorre quanto accaduto nei suoi diari, risalenti ai giorni immediatamente successivi all'evento, in una prosa, intitolata *Memuar o požare i ego posledstvija* (*Memoir dell'incendio e delle sue conseguenze*), e in un ciclo di poesie, *Stichi o gore-zlosčast'e i beskonečnom sčast'e byt' mečenoj bož'ej rukoj* (*Versi su dolore-malasorte e sull'infinita felicità di esser segnati dalla mano di Dio*). L'articolo intende analizzare i tre stadi di rappresentazione del fatto reale col fine di mettere in luce la rielaborazione artistica dell'evento tragico e il modo in cui i tre differenti schermi finzionali, corrispondenti ai tre generi diversi (prosa diaristica, memorialistica e ciclo poetico), concorrano alla descrizione del fatto reale. L'indagine di tale rappresentazione permette di illustrare alcuni degli elementi fondamentali della poetica della poetessa, che nel caso specifico concorrono alla reinterpretazione del trauma.

Risulta utile, ai fini dell'analisi, iniziare con l'illustrazione della prosa, in cui la poetessa descrive quanto accaduto nella notte tra il 29 e il 30 marzo. È possibile definire il *Memoir* švarciano come «single-experience narrative» (Couser 2012: 22)¹, o, rifacendosi alla definizione di Sandra K.D. Stahl,

¹ «Narrazione di una singola esperienza». Qui e in seguito, dove non diversamente segnalato, si riportano le traduzioni dell'autore dell'articolo.

«personal narrative» (1977: 20)², prosa narrativa relativa a un'esperienza personale, narrata in prima persona. La vicenda è semplice: Švarc, all'epoca ormai autrice di fama internazionale³, è appena tornata da un viaggio negli Stati Uniti, soffre per il fuso orario e dorme in modo irregolare. La narrazione inizia a incendio già domato. Nel passaggio al racconto dell'evento passato, giustificato dalla domanda «Что же было до этого?» (Švarc 2008a: 337)⁴, la poetessa definisce l'accaduto «Божье посещение в ночи» (*Ibidem*)⁵. Il motivo tornerà con forza nel ciclo poetico. Risulta chiara fin da subito un'altra specificità che caratterizza il testo di Švarc; con Couser: «calling a narrative about yourself a memoir usually signals that it is based primarily on memory, a notoriously unreliable and highly selective faculty. In turn, this creates the expectation that the narrative may be impressionistic and subjective rather than authoritatively fact based» (Couser 2012: 19)⁶. Nel *memoir* di Švarc il racconto del fatto reale è intervallato da impressioni soggettive, che concorrono alla creazione di un piano spirituale al di sopra di quello fattuale. La componente lirico-poetica della scrittura švarciana emerge anche nella narrazione in prosa:

Включила старый обогреватель и ушла в ванну. Там читала, вдруг погас свет. В темноте я спокойно лежала в воде, и что-то говорило: «Не торопись». Был ли это голос Лесного царя? Полежи, усни... [...] Угарный газ уже проник в мою кровь. Но я сделала усилие и встала. (Švarc 2008a: 337-338)⁷

Si riporta la sensazione di torpore e stanchezza che caratterizza quei momenti, e che sembra concretizzarsi in un fatale invito a non alzarsi. L'immagine del Re degli elfi costituisce un sottotesto letterario, in quanto fa riferimento a una ballata di Goethe del 1782, *Erlkönig* (Il Re degli elfi), tradotta dal poeta russo Vasilij Žukovskij nel 1818 col titolo di *Lesnoj car*⁸. Nella ballata un cavaliere cavalca all'impazzata nel disperato tentativo di salvare il figlio malato. Il padre, per tenerlo lontano dal sonno della morte, tenta in

2 «Narrazione personale».

3 Tra il 1991, anno della caduta dell'URSS, e il 2004 Švarc aveva pubblicato sei raccolte di versi e due prose, e nel 2002 per la casa editrice Puškinskij fond erano usciti i primi due volumi delle sue opere complete: la poetessa viaggiava in tutta Europa e negli USA, e i suoi versi erano già tradotti in italiano e inglese.

4 «Cos'era accaduto prima?».

5 «Una visita di Dio nella notte».

6 «Chiamare una narrazione su di sé *memoir* indica solitamente che la stessa si basa in *primis* sulla memoria, facoltà notoriamente inaffidabile e altamente selettiva. Di conseguenza, questo crea l'aspettativa che la narrazione sia più impressionistica e soggettiva che basata su fatti reali».

7 «Ho acceso la vecchia stufa elettrica e sono entrata nella vasca da bagno. Leggevo, quando all'improvviso si è spenta la luce. Giacevo tranquillamente al buio, nell'acqua, e qualcosa in me diceva: «Non affrettarti». Era la voce del Re degli elfi? Sdraiati, dormi... [...] Il monossido di carbonio mi era già penetrato nel sangue. Ma ho fatto uno sforzo e mi sono alzata».

tutti i modi di tener sveglio e lucido il bambino, che nel delirio della febbre vede il Re degli elfi che cerca di attirarlo a sé. Nonostante la folle corsa, il cavaliere non fa in tempo a portare soccorso o riparo al figlio, che nell'ultimo verso giace morto tra le sue braccia. In Švarc, dunque, la lassezza fisica e al contempo spirituale che non la fa alzare si fa voce del Re degli elfi, udita sotto forma di invito a non affrettarsi, tetra portatrice di morte avvertita sul ciglio di un sonno delirante. Alzarsi costituisce uno sforzo:

Вышла в коридор, голая и мокрая, и подумала – не все пробки вылетели, в моей комнате светло. И уже трещало – уютно, как в хорошо раскожегаренной печке. До потолка стоял огонь в моей комнате, и я перед ним как мышка. (Švarc 2008a: 338)⁸

Si veste in tutta fretta, con mano tremante prova a comporre il numero dei pompieri. Si definisce in apparenza tranquilla, ma è mossa da un panico interiore che non le consente di fare la telefonata. Riflette sul panico che annebbia la mente, come quando a teatro, durante la fuga per l'emergenza, la folla incosciente e impaurita si calpesta. Dopo aver inutilmente provato a spegnere il fuoco rovesciandoci sopra una pentola d'acqua, Švarc cerca l'aiuto dei vicini:

Была часов пять утра – 30 марта 2004 года. Огонь разгорался – мощно, величественно в центре и сварливо скрипяще по периферии. Его космическое присутствие не то чтобы наводило ужас, но цепенило и гипнотизировало. (Švarc 2008a: 338)⁹

Si tratta del primo riferimento temporale preciso, che lega l'evento alla realtà. Al tempo stesso quella del fuoco è una presenza cosmica, appartenente a un'altra dimensione. Se nella prima descrizione del fuoco l'attenzione era sulla poetessa, che si paragonava a un topo in trappola, ora è sul fuoco stesso, che paradossalmente non provoca terrore, ma è attraente, ipnotico. La potenza del fuoco riemerge nel paragrafo successivo, quando la donna, ormai in salvo, osserva da fuori la distruzione del suo appartamento: «Из окна моей комнаты вырывались огненные хвосты и лохмотья, похожие на знамя, и колыхались, приветствуя невидимые салютующие войска. И искры взмывали в небо» (Švarc 2008a: 338)¹⁰. La poetessa racconta gli effetti

8 «Sono uscita in corridoio, nuda e bagnata, e ho pensato che non tutti i fusibili fossero saltati, poiché la mia camera era illuminata. Ma già scoppiettava, accogliente, come in una stufa ben riscaldata. In camera mia il fuoco arrivava fino al soffitto, e io mi ritrovai di fronte a lui come un topo».

9 «Erano le cinque di mattino del 30 marzo 2004. Il fuoco divampava: potente, maestoso al centro e scontrosamente scoppiettante ai lati. La sua presenza cosmica non incuteva terrore, ma irrigidiva e ipnotizzava».

10 «Code di fuoco e stracci fuoriuscivano, simili a una bandiera, dalla finestra della mia camera, e ondeggiavano al vento, accogliendo le truppe di saluto. Le scintille salivano al cielo».

della distruzione, afferma che ben poco si è salvato, nota con sorpresa che quanto non era stato distrutto dal fuoco è stato rovinato dall'acqua. Riporta inoltre dicerie e maldicenze; i vicini le chiedono immediatamente il rimborso per i danni causati dall'acqua dei pompieri, uno degli investigatori giunti sul posto, definito «мрачный и тупой» (Švarc 2008a: 339)¹¹, insinua che sia stata lei stessa ad appiccare l'incendio. Si diffonderà inoltre la voce che l'incendio fosse dovuto a un suo mozzicone di sigaretta non spento.

Il memoir di Švarc si presenta dunque come narrazione in prima persona del fatto reale, arricchita da considerazioni che la distinguono dalla trattazione solamente autobiografica, ed è inoltre il frutto di una rielaborazione a posteriori dell'accaduto. Le entrate diaristiche, prime testimonianze dirette dell'incidente, scritte a meno di un mese di distanza, rappresentano invece un esempio di prosa intima, non pensata per un pubblico, nuda esposizione dello stato d'animo della poetessa. Si fa qui riferimento alle entrate del 23 e del 24 aprile 2004. Nella prima, la poetessa scrive:

Целая жизнь прошла с того дневника. А весь остальной дневник погиб при пожаре 30 марта. [...]. Как жаль моих ранних фотографии. Будто самая главная часть тела сгорела. (Švarc 2013: 61-62)¹²

Lamenta la perdita delle cose più care, oltre ai diari – sono sopravvissuti solamente quelli riferiti ai periodi 1957-1964 e 2001-2004 –, ha perso fotografie, libri, le icone. L'insistenza sul dettaglio fisico e carnale, anche esasperato, caratterizza la poetica švarciana. Il riferimento alle cose bruciate si ritrova anche nel *memoir*: «Дымились книги. Икон уже не было. [...] Нашли полуобгоревшую фотографию мамы» (Švarc 2008a: 339)¹³. Nelle parole del 24 aprile Švarc esprime la difficoltà di accettare uno sconvolgimento devastante come un incendio, che paragona alla guerra, e afferma che è più semplice rassegnarsi alla malattia: «Почему-то болезни принимаешь с большей обречённостью и покорностью, чем такие проявления проказы бытия, как пожар или война» (2013: 62)¹⁴. Associa inoltre l'accaduto al trauma per la morte della madre, avvenuta sei anni prima, nel 1998. Scrive di provare dal giorno dell'incendio un'angoscia particolare, relativa alle cose passate:

¹¹ «Tetro e ignorante».

¹² «Un'intera vita è trascorsa in quel diario. E tutto è andato perduto con l'incendio del 30 marzo. [...] che peccato per le mie prime fotografie. È come se fosse bruciata la parte più importante del mio corpo».

¹³ «I libri fumavano. Le icone già non c'erano più. [...] Trovarono una foto di mamma mezza bruciata».

¹⁴ «Per qualche motivo la malattia si accetta con più fatalismo e rassegnazione rispetto a manifestazioni della lebbra dell'essere come un incendio o la guerra».

Теперь я похожа на короля Лира или Иова. Больше на первого – он не понимал настоящей любви и был жесток и несправедлив к любящим. Не знаю, почему именно сейчас такая тоска – после пожара: мне почти ничего не жаль по-настоящему – а жаль только прежней [...] жизни. (Švarc 2013: 62)¹⁵

La sensazione di angoscia è rafforzata dal paragone biblico e shakespeariano con Giobbe e Re Lear. Seppur non approfondito, il riferimento a Giobbe è importante, poiché si ripresenterà in modo preponderante all'interno del ciclo poetico. Il rimando a Re Lear è invece reso esplicito: il protagonista dell'omonima tragedia paga con la morte della figlia Cordelia e quindi con la propria il non aver compreso e amato chi gli dava amore. Švarc si riferisce qui alla morte della madre, Dina Morisovna Švarc, la persona più importante della sua vita, avvenuta il 5 aprile 1998. Il grande dolore trovò espressione in due raccolte poetiche, *Solo na raskal'noj trube* (Assolo su una tromba arroventata), del 1998, e *Dikopis' poslednego vremeni* (Brutografia del tempo ultimo), del 2001, e rappresenta un trauma mai del tutto superato. In una breve prosa, intitolata *Nesmyvaemoe gore* (Dolore indelebile), Švarc scrive: «Горе моё так глубоко, что кажется – если бы я умерла и встретила маму там, оно всё равно не прошло бы и осталось как несмываемое тёмное пятно на одеждах души» (Švarc 2008a: 269)¹⁶. Riemerge il senso della perdita, è come se con l'appartamento fosse bruciato anche il ricordo: «Я почему-то Олегу в Германии последний раз говорила, что квартира, когда все умерли, стала как живое существо для меня. И вот её нет» (Švarc 2013: 63)¹⁷. Ha grande importanza anche il dialogo con Dio. Quello di Švarc con la divinità è un rapporto non convenzionale. Non si tratta del dio ortodosso, ma piuttosto del risultato dell'influenza di vari culti – ortodossia, cattolicesimo, buddismo – e filosofie (nel definire questo rapporto i critici hanno parlato di 'ecumenismo')¹⁸. In chiusura, la poetessa scrive:

«Всё отнял у меня казнящий Бог». Ещё не всё, нечего Бога гневить, но всех, кого я любила истинно и кто меня любил,

¹⁵ «Ora mi sento simile a Re Lear e Giobbe. Più al primo, che non fu in grado di capire il vero amore e fu dunque crudele e ingiusto con chi lo amava. Non so perché proprio ora una tale angoscia, dopo l'incendio: non provo dispiacere davvero per nulla, solo per la mia vita precedente».

¹⁶ «Il mio dolore è così profondo che, mi sembra, anche se morissi e incontrassi mamma dall'altra parte, lui comunque non passerebbe, resterebbe come indelebile macchia scura sul tessuto dell'anima».

¹⁷ «Per qualche motivo l'ultima volta in Germania ho detto a Oleg che l'appartamento, quando tutti sono morti, è diventato per me come un essere vivente. Ed ecco ora non c'è più». Si tratta del poeta russo Oleg Aleksandrovič Jur'ev (1959-2018), emigrato in Germania con la moglie, la poetessa Ol'ga Borisovna Martynova (1962), nel 1991. Jur'ev e Martynova furono, soprattutto negli ultimi anni, tra le amicizie più care di Elena Švarc.

¹⁸ Si veda, ad esempio: Garzonio 2002; Šubinski 2005.

опять же у Гёте: Тот, кто меня любил и знал – тот далеко...
(Švarc 2013: 63)¹⁹

Vi sono dunque quattro riferimenti letterari in un'unica pagina di diario: Shakespeare, la Bibbia, Goethe (e in particolare il *Wilhelm Meister*, nella traduzione in russo del poeta Lev Mej, del 1858) e Tjutčev. Švarc per descrivere la sua situazione ricorre alla letteratura, trova in essa spiegazione e conforto; l'essere poeta non è separabile dalla sua persona. Torna alla mente una nota giovanile, in cui Švarc, quindicenne, ricordando l'insegnamento del poeta Gleb Semënov, scriveva: «Он сказал, что нужно и в стихах и в жизни помнить, что ты поэт» (2013: 331)²⁰. Con essa si ricordi inoltre ciò che di Švarc scrisse Ol'ga Martynova, nel suo articolo *in memoriam*: «Лена говорила [...], что поэты живут с постоянными ритмами в голове, с отражениями каких-то космических колебаний» (2010)²¹. Il riferimento al verso di Fëdor Tjutčev (1803–1873), citato fra virgolette, è oltremodo significativo. Si tratta di una delle ultime poesie del poeta, scritta nel febbraio 1873:

Все отнял у меня казнящий Бог:
Здоровье, силу воли, воздух, сон,
Одну тебя при мне оставил Он,
Чтоб я Ему еще молиться мог. (Tjutčev 1957: 254)²²

I versi di Tjutčev sono al tempo stesso carichi di pentimento e di dolore – il poeta vide morire la prima moglie, Ėleonora Fëdorovna, l'amata Elena Denis'eva e tre dei nove figli – e di gratitudine nei confronti della seconda moglie, Ėrnestina Pfeffel', alla quale la poesia è dedicata. Il dio delle tre rappresentazioni di Švarc è lo stesso dio di punizione al quale fa riferimento Tjutčev. È il dio della visita notturna del *memoir*, è quello dei diari, nella citazione esatta del modello ottocentesco, e ritorna come figura centrale nel ciclo poetico. Lo stesso riferimento biblico, con ispirazione tjutčeviana, è presente anche nei versi del poeta Oleg Ochapkin in *Tjažëlye kryl'ja* (Ali pesanti): «Все отнял у меня Господь: / Любовь, надежду, веру в жизнь, / И, мышцей сокрушая плоть, / Изгнал меня из двух отчизн» (Sabbatini

19 «“Tutto mi ha tolto il dio di punizione”. Non ancora tutto, non c'è nulla che faccia arrabbiare Dio, ma tutti coloro che mi hanno amato veramente e che ho amato, citando ancora, da Goethe: colui che mi ha amato e conosciuto, è lontano...».

20 «Lui diceva che e nei versi e nella vita è sempre necessario ricordarsi che tu sei un poeta».

21 «Lena diceva [...] che i poeti vivono con in testa un ritmo costante, con i riflessi di chissà quali ninnenanne cosmiche».

22 «Tutto m'ha tolto il dio di punizione, / forza di volontà, salute, sonno, / aria: te sola mi ha lasciato accanto / perché pregare io potessi ancora.», trad. it. di T. Landolfi (Tjutčev 2011: 141).

2008: 256)²³. Quello di Giobbe è infatti un motivo ricorrente all'interno della poesia dell'underground leningradese, che è spesso intrisa di fervente spiritualismo, e i cui versi, secondo Tat'jana Goričeva, filosofa esistenzialista cristiana e ideologa del movimento non-ufficiale, «отобразили наш долгий путь от отчаяния и экзистенциального поражения к духовной зрелости и примирению с Богом» (1981: 198)²⁴. Marco Sabbatini analizza le differenti declinazioni del motivo religioso nella poesia underground, mettendo in evidenza in particolare il tono profetico, la riduzione ad artificio formale e l'idea dell'incontro-scontro tra Dio e il poeta (2008: 245-249). Il frequente ricorso all'immagine di Giobbe è il risultato del confronto del poeta con la divinità alla luce del contesto quotidiano e della condizione di reietto propria del poeta underground, oltre che del filtro della filosofia esistenzialista, tra le più grandi influenze della 'cultura seconda'.

Versi su dolore-malasorte e sull'infinita felicità di esser segnati dalla mano di Dio è un ciclo poetico composto da otto sezioni e nove componimenti. Il titolo è caratterizzato da un'immagine ossimorica; se infatti i versi che compongono il ciclo sono detti di «dolore e malasorte», al tempo stesso l'essere segnati dalla mano di Dio è definita una felicità infinita. Si tratta di una specificità della poetica švarciana. La poesia di Elena Švarc è poesia del contrasto e della contraddizione, in essa si assiste alla giustapposizione dei contrari, che convivono sulla scena e concorrono alla formazione di un universo poetico amplissimo. La compresenza di immagini contrastanti rivela assieme il valore e l'antivalore, l'idillio e l'incubo. Tale caratteristica è valsa alla poesia di Švarc la definizione di poesia neobarocca²⁵. L'epigrafe al ciclo poetico, «...to breathe in all-fire glances» (Švarc 2008a: 81)²⁶, è tratta dall'ode *The Wreck of the Deutschland* (Il naufragio del Deutschland) del poeta inglese Gerard Hopkins (1844-1889). Si tratta di un'ode dedicata al naufragio del piroscafo Deutschland al largo delle coste britanniche, e, in particolare,

23 «Mi ha tolto tutto il Signore: / L'amore, la speranza, la fede nella vita, / E con forza affliggendo la carne, / Mi ha esiliato da due patrie», trad. it. di M. Sabbatini (2008: 257).

24 «descrivono il nostro lungo viaggio dalla disperazione e dalla sconfitta esistenziale alla maturità spirituale e alla riconciliazione con Dio».

25 È la stessa Elena Švarc a riconoscere in più occasioni la componente barocca propria della sua poesia. Nell'ironica premessa al ciclo *Letnee morokko (natura culturata)* (Sb(a)rocco d'estate (natura culturata)) Švarc scriveva: «Che la mescolanza di 'barocco' e 'sbrocco' proposta funga da stimolo a un qualche imbarocchimento per gli amanti russi della poesia. Si tratta del tardo riverbero di una corrente ormai dimenticata, dove cultura e natura si mischiavano al tal punto che era arduo definire dove finisse Thomas Mann e iniziasse un pado» (2023: 159). In un breve saggio autoesegetico intitolato *Poetika živogo* (Poetica del vivo) la poetessa invece definiva «сложная барочная форма» (complessa forma barocca) (Švarc 2008b: 273) la 'visione-avventura', termine da lei coniato per descrivere la sua forma prediletta, che consiste in una catena di visioni (e metamorfosi) interne al verso. Il termine di poesia neobarocca è stato utilizzato più volte per definire la poesia di Švarc e di altri poeti dell'underground leningradese (tra gli altri Krivulin, Stratanovskij e Ždanov). Si veda, per esempio: Bobyšev 2001; Lipoveckij – Lejderman 2003: 451; Rymbu 2019; Gorbunova 2020.

26 «Spirare al fuoco dei suoi sguardi».

alla morte di cinque suore francescane esiliate dalla Prussia in seguito alle leggi anticattoliche. L'epigrafe introduce il tema del ciclo poetico, vale a dire la conflittuale accettazione della volontà di Dio.

Il primo componimento descrive lo scoppiare dell'incendio; nella descrizione poetica dell'incidente è possibile riconoscere riferimenti e immagini già presenti nel *Memoir*:

Ночью случился пожар.
В комнате весело огонь трещал.
Очнулась – в три роста огонь.
Будто мышь на лопате
Бросили в печь.
Беги, спасайся.
Юкнула душа за дверь,
Да и тело к себе подтащила. (Švarc 2008a: 81)²⁷

Il verso d'esordio rivela immediatamente l'accaduto. Il fuoco, come nel *Memoir*, è personificato. Se prima era descritto come potente e scontroso, nel secondo verso appare allegro. Ricorrono nuovamente le immagini del fuoco alto fino al soffitto (qui nella forma *v tri rosta ogon'*) e del topo in trappola. È interessante notare, al terzultimo verso, l'utilizzo di due imperativi (*begi, spasajsja*) che invitano alla fuga, e che sono in ideale contrapposizione con quelli utilizzati nel *Memoir* (*poleži, usni*), che, statici, rappresentavano la voce del Re degli elfi. Il fuoco è inoltre, assieme al buio, alla luce e al sangue, uno degli elementi fondamentali della poetica di Švarc. Citando Nina Efimova, pseudonimo di Nina Gučinskaja: «огонь – сжигающий и очистительный, убивающий и возрождающий – такая же постоянная тема стихов» (1979: 163)²⁸. L'elemento è centrale anche in una delle liriche scritte in seguito alla scomparsa della madre, *Pominal'naja sveča* (Candela commemorativa):

Я так люблю огонь,
Что я его целую,
Тянусь к нему рукой,
И мою в нём лицо
[...]
Мне показалось – ты
Трепещешь там в огне
Ты хочешь, может быть,
Шепнуть словцо мне светом,

27 «Ci fu un incendio nella notte. / Nella stanza il fuoco scoppiettava allegramente. / Mi svegliai nel fuoco alto tre metri. / Come un topo su una pala / Gettata dentro al forno. / Corri, salvati. / Fuggi l'anima fuori dalla porta, / Trascinando dietro di sé il corpo».

28 «Il fuoco, che brucia e purifica, uccide e rigenera, è un tema ricorrente dei versi».

Трепещет огонёк,
Но только тьма во мне. (Švarc 2002: 354)²⁹

Il fuoco appare qui come fisico collegamento a una dimensione metafisica. La stessa cosa accade, ma partendo dal fuoco reale, nei *Versi su dolore-malasorte*. Ol'ga Martynova, commentando il *Quaderno romano* della poetessa, scriveva: «В жизни Елены Шварц не было ничего, что не имело бы значения, было бы просто так. Всё подлежало толкованию и превращению в стихи» (2010)³⁰. In questo caso, come abbiamo avuto modo di vedere, al piano del fatto reale si sovrappone un piano spirituale, metafisico, si assiste a una reinterpretazione poetica dell'evento tragico, di cui Dio e Giobbe appaiono protagonisti accanto all'io lirico della poetessa. Tornando ora all'analisi, è possibile riconoscere, negli ultimi due versi del primo componimento, un altro aspetto fondamentale della poetica di Švarc, vale a dire la *telesnost'* (corporeità) e il legame tra corpo e anima. I due elementi sono indissolubilmente legati; il corpo, la componente fisica, carnale, può stabilire un contatto con la condizione e la dimensione metafisico-spirituale. Nel caso specifico è l'anima a trarre in salvo il corpo, irrigidito e ipnotizzato, dal pericolo del fuoco nella sua veste più distruttiva.

Nella seconda sezione si introducono le figure di Dio e di Giobbe. Quest'ultimo rappresenta l'uomo giusto, costretto alla prova della sofferenza nonostante non abbia peccati da scontare. Nonostante l'enorme dolore che si trova a sopportare – Giobbe perde tutto quello che ha, le ricchezze e le greggi, e che ama, i figli – egli supera tutte le prove e non rinnega mai Dio. La divinità rappresentata porta con sé caratteri veterotestamentari e neotestamentari al tempo stesso. È un dio crudele e di punizione, come quello descritto da Tjutčev, ma traccia una croce con la fuliggine ed è legato a incenso e mirra. Il piano biblico, relativo alla vicenda di Giobbe, e quello reale, dell'appartamento dove è stato da poco domato l'incendio, si intersecano sulla scena:

Все любимое отнял,
Да и нужное все забрал.
Горько смеялся Бог
И шутя крест на лбу
Пальцем в саже
Чертил, стирал. Рисовал.
Входит Бог

29 «Amo talmente il fuoco / da baciario e allungare / verso di lui la mano / e lavarmi il viso, / [...] / mi è sembrato che tu / fremessi là, nel fuoco. / Forse tu con quella luce / vuoi sussurrarmi una parolina, / il fuocherello freme, / ma ho solo buio in me.», trad. it. di A. Niero (Švarc 2023: 261).

30 «Nella vita di Elena Švarc non c'era nulla che non avesse un significato, che fosse così e basta. Tutto era soggetto a interpretazione e alla trasformazione in versi».

В горелую комнату.
Запах гари ему
Ладана слаще и мирра. (Švarc 2008a: 81-82)³¹

La terza sezione, divisa in due componimenti, rappresenta uno snodo cruciale del ciclo. È una delle due sezioni (l'altra è la sesta) a portare un titolo, *Čem byla i čem stala* (Com'ero e come sono diventata). Nella prima poesia si assiste all'identificazione tra l'io lirico-poetico e l'io fisico della poetessa, la quale, per descriversi nel passato, utilizza le sue maschere autoriali:

1
Была римской поэтессой,
Китайской Лисой,
Эстонским каким-то поэтом,
Безумной монахиней,
Пустотою, выдохом ночи,
Чьей-то возлюбленной, чьим-то другом.
А теперь я сделалась головнёй,
Говорящей
И танцующей на хвосте,
Как змея. (Švarc 2008a: 82)³²

Le maschere autoriali citate, rispettivamente Kinfiija, poetessa romana e musa di Properzio, di cui Švarc nell'omonimo poema pretende di riportare i versi in russo; Volpe e Arno Cart, protagonisti di *Sočinenija Arno Carta* (Le opere di Arno Cart); e Lavinia, monaca folle dell'opera maggiore della poetessa, *Trudy i dni Lavinii, monachini iz ordena obrezanija serdca* (Le opere e i giorni di Lavinia, monaca dell'ordine della circoncisione del cuore), rappresentano l'essenza e del poeta e della donna Elena Švarc. Maria Khotimsky descrive l'evoluzione e progressione degli alter-ego autoriali come un «kaleidoscope of changes that encompasses the extremes of physical reality and the heights of spiritual transformation» (2007: 744)³³. Sarah Clovis Bishop, citata la stessa Khotimsky, aggiunge: «Ultimately, she settles on the image of a burning log, speaking and dancing. The poet lies somewhere between the material and spiritual world – through her frenzied dance and speech, she communicates

31 «Gli aveva portato via tutto ciò che amava, / Aveva preso tutto ciò di cui aveva bisogno. / Amaramente rideva Dio / E scherzando una croce sulla fronte / Il dito nella fuliggine / Tracciava, ripuliva. Disegnava. / Entrò Dio / Nella stanza bruciata. / L'odore di bruciato per lui / Più dolce di incenso e mirra».

32 «1. Sono stata poetessa romana, / Volpe cinese, / Un certo poeta estone, / Una monaca folle, / Il vuoto, l'aspirazione della notte, / Per qualcuno amante, per altri qualcos'altro. / E ora sono legno bruciato / Che parla / E danza sulla coda, Come un serpente».

33 «un caleidoscopio di cambiamenti che comprende gli estremi della realtà fisica e le vette della trasformazione spirituale».

a message from another realm» (2010: 127)³⁴. Švarc si identifica a pieno nella sua poesia, la sua è un'essenza di parole, suoni e versi.

Nella seconda lirica vi è l'identificazione tra Giobbe e la poetessa³⁵. Entra inoltre nel ciclo il dolore per la madre (le due immagini appaiono dunque associate, come nel diario), la poetessa si definisce «сироткой седой» (orfana dai capelli grigi):

Века, уж века не плачу.
Сироткой седой, дряхлым львёнком —
Крошкой, Йовёнком-крошкой
в Иове большом как в матрёшке,
О сколько же нас в нём!
От века мы говорили в нём,
Терзали болью своей как огнём,
Мы бока ему прогрызём.
Предвечный Иов горит во тьме костром,
И чёрными языками пламени мы —
Полыхаем в нём. (Švarc 2008a: 83)³⁶

La poetessa si fa Giobbe in miniatura, contenuta nel grande Giobbe biblico. La sua condizione è quella di tutta l'umanità sofferente (*O skol'ko že nas v něm!*). Ritorna anche l'immagine del fuoco; il dolore, come un fuoco, tormenta i sofferenti, così che il grande Giobbe appare come un rogo nell'atto di bruciare tra le tenebre.

Se la quarta sezione è una sezione a sé, in cui il riferimento a Edipo indica l'ineluttabilità del destino e l'inevitabilità della sventura, la quinta è invece strettamente legata alla prima entrata diaristica analizzata, quella del 23 aprile, in cui la poetessa rifletteva sulle perdite materiali, affermando di avere l'impressione di aver perso la parte più importante del suo corpo:

Всего я лишилась:
Любимых книг, фотографий

34 «In ultima, la poetessa si concentra sull'immagine di un ceppo in fiamme, che parla e danza. La poetessa si trova a metà tra il mondo materiale e quello spirituale: attraverso la sua frenetica danza e il suo parlare, comunica un messaggio proveniente da un altro universo».

35 Il ricorso all'immagine di Giobbe è, come visto in precedenza, comune all'underground leningradese (e moscovita). Oltre a Elena Švarc e al già citato Oleg Ochapkin – definito da Sabbatini «poeta-Giobbe» (2008: 256) –, il motivo ricorre nei versi di Sergej Stratanovskij (si vedano per esempio *Bog govoril Iovu* 'Dio diceva a Giobbe' e *Iov i arab* 'Giobbe e l'arabo') e di Ol'ga Sedakova (si veda *Dikij šipovnik* 'Rosa canina').

36 «Da secoli, ormai da secoli non piango. / Orfana dai capelli grigi, leoncino decrepito / briciola, piccolo Giobbe-briciola / nel grande Giobbe come in una matryoska, / o in quanti siamo in lui! / Da secoli in esso parliamo, / tormentati dal proprio dolore come dal fuoco, / gli rosicchiamo il fianco. / L'eterno Giobbe come un rogo brucia nella tenebra, / e con lingue nere, come fiamme noi / bruciamo al suo interno».

Поры счастливой,
Даже родинку со лба
Обронила (Švarc 2008a: 83)³⁷

Si ritrova a essere un segno nero, una macchia nella bianca oscurità (di nuovo un'immagine ossimorica), che è per Dio parola amena e confortante, solletico.

La sesta sezione, intitolata *Morzjanka* (Codice morse), è una delle più complesse, in cui si pone il problema dell'accettazione del dolore, della difficoltà di accettare e superare le prove della divinità. Si apre con un'epigrafe autoriale molto dura: «Ты говоришь: за всё благодари, / Всё к лучшему, – / Но лицемер последний / За гибель существа любимого / И муки – благодарить не сможет» (Švarc 2008a: 84)³⁸, che sembra affermare l'impossibilità di accogliere le disgrazie e rivendicare la sofferenza a esse legate. Nel componimento si mette in crisi quanto affermato nel secondo verso dell'epigrafe, rielaborazione del proverbio russo *vsë čto ni delaetsja, vsë k lučšemu* (tutto ciò che accade, accade per il meglio), assimilabile al proverbio inglese *it's all for the best*. Nei versi, alla figura di Giobbe si affianca quella di Giacobbe, e dunque si introduce l'immagine della lotta con l'angelo, e con essa la difficoltà di esprimere la sofferenza a voce, nella dimensione fisico-materiale:

Известно,
Что измученное сердце,
Притянутое к бездне,
Трепещет и передаёт морзянкой
Всю нашу боль не нашими словами,
И только херувимы их поймут. (Švarc 2008a: 84)³⁹

Trova una spiegazione anche il titolo della sezione. Il dolore e la disperazione sono inesprimibili, agiscono in profondità, come codice morse che solo i cherubini possono comprendere. È qui espressa un'altra concezione fondamentale della poesia per Elena Švarc, riassumibile nella sua frase: «Поэзия есть способ достичь нематериального (духовного) средствами полуматериальными» (Švarc 2008b: 274)⁴⁰.

37 «Ho perso tutto: / i libri preferiti, le fotografie, / i tempi felici, / persino il neo dalla fronte / È caduto».

38 «Tu dici: sii grata per tutto, / è stato meglio così, / ma l'ultimo ipocrita / per la morte della creatura amata / E per il tormento, grato non può essere».

39 «È noto / che un cuore tormentato, / attratto nell'abisso, / palpita e trasmette con un codice morse / non con parole nostre tutto il nostro dolore, / e solo i cherubini capiranno».

40 «La poesia è il modo di raggiungere l'immateriale (lo spirituale) con mezzi semi-materiali».

La settima sezione è una riflessione sulla morte scampata per miracolo, rappresentata con l'immagine del barone Cicianov che cammina tra la pioggia, scivolando tra le gocce senza bagnarsi. È il preludio all'ottava e ultima sezione, che si apre con l'appartamento della poetessa in fiamme:

Огонь идёт — и свитки все свиваются,
Свисают стружья и дрожит зола.
Хоть твоя суть и ледяна и зла,
Сжигай мой дом, мне это втайне нравится.

Пуškai сгорели книги, фото, карты,
Как жаль, что не сгорела я сама —
О чёрное барокко в сердце марта!
О пламя, бьющее из моего окна!⁴¹

Si ritorna alla scena iniziale. L'appartamento sta bruciando, con esso bruciano i libri. Ci si rivolge nuovamente al fuoco, la cui essenza è definita 'fredda e malvagia' (*ledjana i zla*). Sembra esserci una sorta di capovolgimento nella percezione della tragedia. È rassegnazione, forse causata dalla vista della possenza e della forza del fuoco (stavolta, inoltre, l'imperativo è rivolto proprio al fuoco: *Sžigaj moj dom, mne èto vtajne nnavitsja*). Riemergono con essa il tema della morte e della salvezza, oltre che dell'assimilazione del trauma; mentre tutto brucia, la poetessa si rammarica di non esser lei stessa bruciata, sottolineando nuovamente il fatto di aver perso tutto, e di essere già in parte bruciata. I due versi conclusivi, che chiudono lirica e ciclo, evocano rispettivamente un'immagine poetica e un'immagine concreta. Nel penultimo la poetessa, definendo l'incendio 'barocco nero nel cuore di marzo', richiama, ancora con il fuoco, l'importanza barocca dell'immagine e della contraddizione nella propria poesia⁴². L'ultimo verso, con la fiamma che esce dalla finestra, riporta invece alla mente il *memoir*, e, in particolare, il momento in cui, dato l'allarme e fuggita in strada, la poetessa assiste da fuori al consumarsi dell'incendio.

In conclusione, Elena Švarc rielabora l'incendio che le distrusse casa tra il 29 e il 30 marzo 2004 in tre modi e tre generi diversi: nel diario, compilato meno di un mese dopo l'accaduto, in un ciclo poetico e in un *memoir*, composti successivamente e non datati, pubblicati nel 2004 e nel 2008. L'analisi dei tre testi ha permesso di mettere in luce analogie e differenze nel modo e nel contenuto del racconto, osservando l'evolversi della rielaborazione e

41 «Il fuoco incede, e le pergamene bruciano tutte / pendono le croste trema la cenere. / Benché la tua essenza sia fredda e malvagia, / brucia la mia casa, segretamente mi piace. // Possano bruciare i libri, le foto, le carte, / Che peccato non sia bruciata io stessa / O barocco nero nel cuore di marzo! / O fiamma battente dalla mia finestra!»

42 Prima della definizione di Lipoveckij, è la stessa Švarc a utilizzare l'aggettivo 'barocco' per definire il suo occhio e la sua poesia.

reinterpretazione dell'evento che, lontano dall'essere mera ricostruzione dell'accaduto e legandosi al dramma precedente della morte della madre, rivela alcune delle caratteristiche fondamentali della poetica della poetessa.

Bibliografia

- Bobyšev D.V., 2001, *Rekviem po sebe*, «Literaturnyj Dnevnik», <http://www.vavilon.ru/diary/010518.html> (consultazione: 03/11/2023).
- Clovis Bishop S., 2010, *Elena Andreevna Shvarts (17 May 1948 – 11 March 2010)*, «Slavonica» 16.2: 112-130.
- Couser T.G., 2012, *Memoir. An introduction*, Oxford University Press.
- Efimova N. (Gučinskaja N.O.), 1979, *Vos'mërka logosa (O poëzii Eleny Švarc)*, «Časy» 17: 154-189.
- Garzonio S., 2002, *Elena Švarc. «Dikopis' poslednego vremeni»*, «Semicerchio» 26/27: 116-118.
- Gorbunova A.G., 2020, *Elena Švarc: opyt čtenija*, «NLO» 5, https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/165_nlo_5_2020/article/22704/ (consultazione: 03/11/2023).
- Goričeva T.M., 1981, «*Tkan' serdca rasstelju Spasitelju pod nogi...*», «Grani» 120: 198-214.
- Khotimsky M., 2007, *Singing David, Dancing David: Olga Sedakova and Elena Shvarts Rewrite a Psalm*, «The Slavic and East European Journal» 51.4, Special Forum Issue: At the Edge of Heaven: Russian Poetry since 1970: 737-752.
- Lejderman N.L. – Lipoveckij M.N., 2003, *Sovremennaja russkaja literatura: 1850-1990-e gody*, v.2 t.T.II, Moskva, Academia.
- Martynova O.B., 2010, *S nebes v nakazan'e na zemlju poveržennij*, 12/03/2010-18/04/2010, <http://newkamera.de/martynova/omartynova13.html> (consultazione: 17/07/2023).
- Rymbu G.G., 2019, *Bormotan'e nezemnoj architektury*, <https://gorky.media/reviews/bormotane-nezemnoj-arhitektury/> (consultazione: 03/11/2023).
- Sabbatini M., 2008, «*Quel che si metteva in rima*»: cultura e poesia underground a Leningrado, Salerno, Europa Orientalis.
- Stahl S.K.D., 1977, *The Oral Personal Narrative in Its Generic Context*, «Fabula» 18.1: 18-39.
- Šubinski V.I., 2000, *Elena Švarc (Tezisy doklada)*, in B.I. Ivanov – B.A. Roginskij (sost.), *Istorija leningradskoj nepodcenzurnoj literatury: 1950-1980e gody. Sbornik statej*, Sankt-Peterburg, Dean: 110-115.
- Švarc E.A., 2002, *Sočinenija*, v 5 t. T. I, Sankt-Peterburg, Puškinskij fond.

- , 2008a, *Sočinenija*, v 5 t. T. III, Sankt-Peterburg, Puškinskij fond.
- , 2008b, *Sočinenija*, v. 5 t. T IV, Sankt-Peterburg, Puškinskij fond.
- , 2013, *Sočinenija*, v 5 t. T. V, Sankt-Peterburg, Puškinskij fond.
- , 2023, *Mattino della seconda neve*, trad. di A. Niero, Milano, Bompiani.
- Tjutčev F.I., 1957, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Leningrad, Sovetskij pisatel'.
- , 2011, *Poesie*, trad. di T. Landolfi, Milano, Adelphi.

MASCHERE LETTERARIE E STRATEGIE LUDICO-PARODICHE,
STRANIANTI E AUTODENIGRATORIE NELL'OPERA
AUTOFINZIONALE DI ALEKSEJ MICHAJLOVIČ REMIZOV

Maria Teresa Badolati

I. PREMESSA

Il presente contributo è dedicato all'opera di Aleksej Michajlovič Remizov (Mosca 1877-Parigi 1957), poliedrico e assai prolifico scrittore, grafico e calligrafo russo del secolo scorso, emigrato dagli anni '20 in Europa e, perciò, a lungo ignorato dalla critica ufficiale sovietica. Ad oggi riconosciuto, in patria e all'estero, come uno dei più straordinari ed originali – ma anche dei più insoliti, eccentrici e contraddittori – rappresentanti della cultura russa del '900, egli è però quasi ancora del tutto sconosciuto e in gran parte inedito in Italia. Infatti, nonostante un generale riconoscimento da parte della russistica internazionale, la figura di Aleksej Remizov rimane alquanto nell'ombra rispetto a quella di altri rappresentanti del mondo letterario russo dell'epoca, caratterizzandosi come uno scrittore di nicchia, per pochi eletti. Ne sono certamente motivo l'originalità e complessità della sua opera – straordinariamente copiosa e variegata, di difficile interpretazione critico-filologica e inquadramento di corrente, al confine fra tradizione, modernismo e avanguardia – che si contraddistingue, però, pur nell'eterogeneità di generi, stili e forme, per il particolarissimo «pan-autobiografismo», inteso come inestricabile viluppo di vita, arte e fantasia, connubio indistinguibile di uomo e opera, di realtà e finzione, tratto, questo, comune di fatto a tutta la vastissima produzione artistica remizoviana.

Nel presente contributo mi concentro proprio su quello che Antonella D'Amelia – principale e di fatto unica studiosa di Remizov in Italia – ha definito lo «spazio autobiografico remizoviano» (2002: 449): un organico

macrotesto poetico, composto da otto opere redatte negli oltre 30 anni di emigrazione tra Berlino e Parigi, in cui, attraverso una rinarrazione creativa, mitologizzata e mistificata di fatti ed eventi della propria esistenza, Remizov redige una *Leggenda su sé stesso* (*Legenda o samom sebe*). Così, infatti, lo stesso scrittore denomina questo monumentale ciclo di testi dalla forma narrativa aperta, fluida, metamorfica, al limite tra memorialistica, autobiografia e *fiction*, che possiamo definire, utilizzando un'etichetta oggi in voga, 'autofinzionali' o 'pseudo-autobiografici': si tratta di scritti ibridi e compositi che contengono in sé i tratti della fiaba e della leggenda, dell'epica e della cronaca, del saggio critico-letterario e del racconto magico-onirico, in cui lo scrittore ripercorre, reinterpreta e reinventa in maniera assolutamente originale il proprio *iter* umano e creativo. Come afferma Remizov stesso: «Искусство может сказать о человеке больше чем всякий сам о себе. Искусство как сновидение глубже сознания» (Kodrianskaja 1959: 289)¹.

Le tappe della *Leggenda* remizoviana si snodano attraverso i seguenti testi che, nella loro totale sfasatura temporale di composizione, abbracciano tutta la vita dello scrittore, dal 1877 al 1954, e che elenco, indicandone la data di prima pubblicazione in volume, seguendo la successione cronologica degli eventi: *Podstrižennymi glazami. Kniga uzlov i zakrut moej pamjati* (*Con gli occhi rasati. Libro dei nodi e viluppi della mia memoria*, Paris, YMCA Press, 1951), incentrato sull'infanzia e l'adolescenza (1877-1897); *Iveren'. Zagoguliny moej pamjati* (*Scheggia. Ghirigori della mia memoria*, Berkeley, Berkeley Slavic Specialties, 1986), riguardante il periodo dell'arresto per attività rivoluzionaria e del confino a Penza e a Vologda (1896-1905); *Vstreči. Peterburgskij buerak* (*Incontri. Il burrone di Pietroburgo*, Paris, Lev, 1981), sul periodo simbolista pietroburchese (1905-1917); *Vzvichrěnnaja Rus'. Epopeja* (*Russia scompigliata. Epopea*, Paris, TAIR, 1927), dedicato al convulso periodo della Rivoluzione russa (1917-1921); *Po karnizam. Povest'* (*Lungo i cornicioni. Povest'*, Beograd, Russkaja Biblioteka, 1929), sul periodo berlinese (1921-1923); *Učitel' muzyki. Katoržnaja idillija* (*Il maestro di musica. Idillio galeotto*, Paris, La Press Libre, 1983), sugli anni dell'emigrazione parigina (1923-1939); *Skvoz' ogon' skorbej* (*Attraverso il fuoco dei dolori*), che affronta il periodo della malattia e della morte della moglie (1939-1943); *Myškina dudočka. Intermedija* (*Il piffero del topo. Intermezzo*, Paris, Oplešnik, 1953), riguardo al periodo parigino (1943-1953).

Ho poi esaminato anche altro materiale, tra cui note autobiografiche e divagazioni, documenti autentici e saggistica, epistole e diari, aforismi e citazioni, disegni e quaderni grafici che, sebbene non inclusi da Remizov direttamente nel ciclo della *Leggenda*, si possono ricondurre alla creazione del mito mistificatorio su sé stesso e sul proprio destino, come, d'altro canto, la

¹ «L'arte può dire di più su una persona di quanto chiunque possa dire su sé stesso. L'arte, come il sogno, è più profonda della coscienza». Se non indicato diversamente, tutte le traduzioni sono mie (M.T.B.).

sua intera opera: «Автобиографических произведения у меня нет. Все и во всем автобиография...» (Gračeva 1993: 442)², affermava lo scrittore già nel 1912. In Remizov, infatti, tutto è sottoposto a una reinterpretazione, a un ripensamento mitologico, leggendario, fiabesco, dalla sua venuta al mondo il giorno di Ivan Kupala, alla creazione artistica, fino al suo stesso nome e cognome: è una mitopoiesi in cui il processo creativo investe non solo il testo, ma la vita stessa, divenendo regola dell'esistenza.

La poetica remizoviana è evidentemente legata alle categorie dell'estetica simbolista di *mifotvorčestvo* (creazione del mito) e soprattutto di *žiznetvorčestvo* (creazione della vita), intesa nella duplice accezione di creazione della vita ma anche di vita come creazione, in cui i fatti biografici assumono le caratteristiche del testo letterario. Tuttavia, lo stereotipo dello *žiznetvorčestvo* di matrice modernista viene in Remizov decostruito, quasi parodizzato: il racconto della propria vita s'intreccia, si fonde e si confonde costantemente con la sua mitologizzazione che, però, attraverso travestimenti dietro maschere letterarie, strategie e procedimenti narrativi stranianti, ludico-parodici e autoironici, diventa mistificazione, autodenigrazione e autoumiliazione. Ed è proprio su tali maschere e strategie 'schermanti', utilizzate come filtri di difesa ma anche come potenti volani d'immaginazione, che focalizzo la mia attenzione in questo contributo.

2. IL BINOMIO LETTERATURA E VITA

In accordo con la temperie estetico-culturale modernista dell'epoca, quella di Aleksej Remizov è stata letteralmente una vita *nell'arte* e *per l'arte*: la maniera stravagante ed eccentrica di comportarsi e di vestirsi, l'amore per le burle e i paradossi, per le allusioni e per l'iperbole comico-grottesca, la tendenza alla provocazione, alla buffoneria, all'inganno giocoso e allo scandalo, la predilezione per l'arte calligrafica e le stilizzazioni, il suo aspetto fisico e persino l'ambiente che egli aveva creato nello studio della sua dimora Pietroburghese, poi accuratamente riprodotto in quelle berlinesi e parigine, dalle pareti 'marine' ricoperte di carta argentata sulle quali erano affisse le sue 'creazioni' astratte e su cui spiccava il suo entourage fiabesco e folclorico – una caotica collezione di pupazzetti, balocchi e talismani magici, manoscritti e oggetti usati – altro non erano se non un prolungamento del suo stile nella vita reale, l'intrusione della letteratura nella vita e della vita nella letteratura. Lo conferma il critico formalista Viktor Šklovskij che, conosciuto lo scrittore nella Berlino degli anni '20, nel suo geniale *Zoo o lettere non d'amore* scrive che: «Remizov vive la sua vita secondo i metodi dell'arte» (Šklovskij 2002: 46). Anche Nabokov, che nei confronti di Remizov non nu-

2 «Non ho opere autobiografiche. Tutto e dappertutto è autobiografia...»

triva particolare simpatia ma profondo rispetto, conferma: «The only nice thing about him was that he *really* lived in literature» (Field 1986: 188).

Custode del suo piccolo museo personale dell'apocrifo e della fiaba, immerso tra fantocci di pezza, personificazioni di animali, esseri magici e miti popolari, lui stesso inquieto spiritello folclorico, folletto, gnomo, simile nell'aspetto al personaggio di una fiaba, che suscita ora riso, ora orrore, l'anziano Remizov, un vecchietto piccolo piccolo, curvo e ormai quasi cieco, viene così descritto dall'amica e biografa Natal'ja Kodrjanskaja:

Лучистые, проникновенные глаза, то грустные, то плутоватые, а брови совсем как у чертика: две черные стрелы, летящие к вискам; нос чайником, вздернутый над мягким, большим лягушечьим ртом. Лицо доброе-доброе, как бы примиренное с жизнью. Волосы подстрижены под первый номер. [...] Маленький, тихий, приветливый, точно персонаж из детской сказки, с горбом [...]. (Kodrjanskaja 1959: 11)³

«A.M. казался существом из другого, не нашего, сказочного мира», conferma l'altra sua cara amica e traduttrice, Natal'ja Reznikova (2013: 64)⁴. Sempre Šklovskij, nella *Lettera cinque* di Zoo, delinea un memorabile ritratto biografico e critico-letterario dello scrittore, per il quale vita, arte e gioco rappresentavano una totalità inscindibile: «La sua vita, Remizov se l'è costruita lui stesso, di sua propria coda, molto scomoda, ma divertente. È di piccola statura, i capelli folti, a spazzola, con un grande ciuffo. È curvo, ma le labbra sono rosse rosse. Il naso è camuso e tutto sembra fatto di proposito» (Šklovskij 2002: 43). Remizov era solito indossare un abito da cui fuoriusciva una coda di scimmia, simbolo della sua appartenenza all'«Ordine delle scimmie», una scherzosa setta segreta araldico-cavalleresca da lui stesso ideata sul modello della massoneria russa, che si prefigurava come una mascherata e satirica opposizione morale al regime bolscevico, un simbolo del vivere libero, anarchico e anticonvenzionale dei suoi membri, tra cui figuravano scrittori, pittori, musicisti, come Blok, Belyj, Šklovskij stesso, e un ulteriore tassello del gioco autofinzionale che investiva non solo lo scrittore, ma anche i suoi conoscenti e, in conclusione, la realtà intera. Scrive a tal proposito Sedych nelle sue memorie: «Хвост этот, по существу, был неким символом в жизни Ремизова, это была та граница, за которой обрывался реальный мир и начиналось некое театральное действо, которое

3 «Очки fulgidi e penetranti, ora malinconici, ora birboneschi, e le sopracciglia tali e quali a quelle di un diavoletto: due piccole frecce, che volano su, verso le tempie; il naso che pare il beccuccio di una teiera, all'insù, la bocca grande, ranesca. Il viso buono buono, come riconciliato con la vita. I capelli tagliati corti, quasi a zero. [...] Piccolo, quieto, cordiale, proprio il personaggio di una fiaba per bambini, con la gobba [...]».

4 «A.M. sembrava un'entità non del nostro mondo, ma di un altro mondo, fiabesco».

так любил Алексей Михайлович и которое постепенно стало его второй натурой» (Sedych 1979: 102)⁵.

D'altronde, è lo stesso Remizov ad affermare: «Без обмана я жить не могу» (Remizov 2002a: 123)⁶, e, infatti, la studiosa Grjakalova (2008: 252) propone di interpretarne la vita e l'opera proprio attraverso la categoria del gioco metaletterario, metatestuale e metalinguistico – con il testo e i suoi personaggi, con i lettori e i critici, con i diversi codici artistico-culturali – che coinvolge tanto lo spazio strettamente testuale, quanto quello extra-testuale, categoria ritenuta la più adatta a cogliere l'essenza dell'attività estetico-letteraria dello scrittore, per cui la realtà del gioco era la sfera della più libera espressione della propria volontà e la forma ideale di auto-rappresentazione creativa.

Da tutte le testimonianze e i giudizi, spesso taglienti, dei contemporanei, che lo ritraevano come un tipo strambo e buffo, a tratti fastidioso e irritante, sebbene straordinariamente talentuoso e intelligente, emergono le bizzarrie e le stravaganze attentamente coltivate dallo scrittore, che si riflettevano nel suo aspetto fisico altrettanto grottesco e barocco: Remizov, giocando continuamente con i mutevoli confini di vita e arte, sfruttava la propria apparenza così straordinariamente insolita, utilizzandola come una maschera fisica, uno strampalato autoritratto caricaturale, come quello, da lui stesso disegnato, che usava sui documenti ufficiali al posto della classica fototessera. Lo scrittore e critico Andrej Sinjavskij, analizzandone la poetica autofinzionale in un brillante saggio, afferma: «Такая идентификация собственного, авторского лица с очевидной карикатурой и составляет стилистический принцип ремизовской прозы» (1987: 28-29)⁷. Attraverso una strategia autodenigratoria, fondata su un continuo svilimento e screditamento del proprio sé umano e artistico, tramite meccanismi ora giocosi e umoristici, ora ironici e auto-parodici, ora apertamente provocatori e mistificatori, come mosso da una forsennata smania di auto-flagellazione, da una «sete di umiliazione», Remizov vuole infatti trasmettere un'immagine di sé straniata, buffonesca, fiabesca ma, al contempo, tragica, che racchiude in sé tratti dello Yorick shakespeariano, dello Smerdjakov e dell'uomo del sottosuolo dostoevskiani⁸, di un clown circense, di un arlecchino della letteratura russa. Sempre Sinjavskij descrive così tale strategia narrativa: «И когда перед нами Ремизов восстает в самом жалком обличии, это, мы

5 «Questa coda era, in sostanza, una specie di simbolo nella vita di Remizov, era il confine oltre il quale il mondo reale si interrompeva e iniziava una specie di rappresentazione teatrale, che Aleksej Michajlovič tanto amava e che gradualmente divenne la sua seconda natura».

6 «Senza inganno non posso vivere».

7 «Tale identificazione dell'autore stesso con un'evidente caricatura è il principio stilistico della prosa di Remizov». Remizov divenne per Sinjavskij fonte inesauribile di autoidentificazione e di autoriflessione. Molte sue osservazioni sulla natura della creatività e sulle maschere letterarie di Remizov possono essere lette come una sorta di autoanalisi.

8 Dostoevskij è, insieme a Gogol' e Leskov, uno degli autori di riferimento per Remizov. Cfr. Tunimanov 2004: 104-139.

должны помнить, не жизнеописание, а мифотворчество, мистификация и стилизация, звучащая почти пародийно, на тему собственной личности и своей несчастной судьбы» (*Ibidem*)⁹. Insomma, del suo mancato riconoscimento come scrittore Remizov fece il proprio stile personale, nella vita come nell'arte (Reznikova 2013: 68).

3. MASCHERE LETTERARIE COME SCHERMI

«У Ремизова не одна, а несколько масок, вступающих в сложные, запутанные и подчас причудливые комбинации»¹⁰, osserva ancora Sinjavskij (1987: 27). Infatti, sebbene lo scrittore sembri delineare, nella sua opera, un minuzioso e dettagliato ritratto di sé stesso, molto concreto, vivido e *apparentemente* sincero, si peccherebbe d'ingenuità considerandolo attendibile: si tratta, evidentemente, di una maschera letteraria e, anzi, di una serie potenzialmente infinita di maschere – flessibili, mobili, vivaci, mutevoli, in costante tensione dialettica, interdipendenti e intercambiabili fra loro – dietro ognuna delle quali lo scrittore cela ora sé stesso, ora il narratore-protagonista, ora tutti i suoi personaggi, in un'incessante metamorfosi dell'istrionico Io autoriale, che è poi una delle caratteristiche principali dell'*autofiction* (e della fiaba, e del mito), se, come scrive Remizov stesso: «В каждом человеке не один человек, а много разных людей» (2002b: 279)¹¹.

Pover'uomo, scrittore eremita, martire, mago, buffone, brigante, eroe fiabesco, saggio cinese o tibetano, cantastorie errante, *skomoroch*¹², *jurodivyy*¹³, scriba medioevale – sono queste le maschere letterarie dell'«eroe autobiografico» remizoviano, quell'io poetico la cui voce individuale si fonde ora con i vari personaggi dei testi, ora con il narratore, finendo in ultima analisi per sovrapporsi con lo stesso Remizov, tanto da non render più distinguibili gli uni dagli altri, in un sincretismo totale di realtà e finzione, uomo e opera. Per dirla acutamente alla Šklovskij, in Remizov: «Факт биографический возведен в степень факта стилистического» (1921: 9)¹⁴. Nota ancora Sedych: «Если предположить, что однажды он придумал для себя маску и играл роль, то с годами маска эта стала настоящим его лицом» (1979:

9 «E quando Remizov si erge davanti a noi sotto le più pietose sembianze, questa, dobbiamo ricordarlo, non è la descrizione della sua vita, ma è la creazione di un mito, mistificazione e stilizzazione, che suona quasi una parodia, sul tema della sua stessa personalità e del suo infelice destino».

10 «Remizov non ha una, ma diverse maschere che entrano in combinazioni complesse, intricate e talvolta bizzarre tra loro».

11 «In ogni persona non c'è solo una persona, ma tante, diverse persone».

12 Gli *skomorochi* sono degli attori e saltimbanchi tipici della tradizione teatrale popolare russa.

13 Letteralmente «folle in Cristo».

14 «Il fatto biografico è elevato al grado di fatto stilistico».

116)¹⁵: interpretando questo o quell'altro ruolo agli occhi dei contemporanei, combinando, in azioni e parole, serietà e autoparodia, verità e gioco, vita e arte – con un netto, evidente prevalere, in tale gerarchia, dell'arte sulla vita stessa – Remizov ha imposto, con grande successo, questa o quell'immagine di sé stesso, finendo per diventare vittima dei suoi stessi scherzi e travestimenti. L'influenza reciproca, la fusione di *fiction* e vita è così dirompente che sono proprio le maschere letterarie a determinare di riflesso la biografia, i comportamenti stilizzati e il destino stesso dello scrittore, che viveva la vita come fosse un raffinatissimo gioco letterario. Fedin scrive a proposito:

О, конечно, все это было стилизацией! Вся жизнь была стилизацией, и вся письменность тоже – почти шуткою, забавой, но сколь роковой забавой и какою душераздирающей шуткой! Если на свете бывала арлекинада не на подмостках, а в обыденной человеческой жизни, то на русской земле страшнейшие и несчастнейшие арлекины, которым вкусить земное блаженство мешала раз и навсегда надетая маска, бывали не однажды в литературе, и среди них, может быть, заглавным был Ремизов. (Fedin 1944: 7)¹⁶

Tra le svariate «personalità letterarie», i diversi e spesso contraddittori ruoli incarnati da Remizov, e con cui si cela e confonde nei testi e nella vita, vorrei brevemente menzionarne alcuni, i più significativi: quello del *bednyj čelovek*, il «pover'uomo», le cui origini letterarie risalgono alla «povera gente» di Dostoevskij ma che si ricollega già, secondo Sinjavskij, alle narrazioni popolari su Ivan-*durak*, lo scemo della fiaba russa¹⁷; quello del taumaturgo, il mago-stregone e ancora quello del cantore di fiabe errante, il giullare-buffone; infine, quello dello scrittore martire, mutuata dalla tradizione antico-russa, che richiama le privazioni materiali e, al tempo stesso, il mancato riconoscimento della propria opera, configurandosi come una sorta di reazione alla condizione di 'sradicamento' dell'emigrato russo.

¹⁵ «Se si suppone che egli abbia inventato una maschera per sé stesso e abbia interpretato un ruolo, nel corso degli anni tale maschera è diventata il suo vero volto».

¹⁶ «Oh, certo, era tutto una stilizzazione! Tutta la vita era una stilizzazione, e anche tutta la letteratura era quasi uno scherzo, uno svago, ma che svago fatale e che scherzo straziante! [...] Nella terra russa gli arlecchini più spaventosi e infelici, ai quali proprio la maschera che indossavano impediva di gustare i piaceri terrestri, erano più di una volta in letteratura, e tra loro, forse, il principale era Remizov».

¹⁷ La studio della filosofia fiabesca e popolare dello «scemo» è il tema centrale delle lunghe ricerche di Sinjavskij ed è, non a caso, la base teorica dell'analisi delle maschere remizoviane nel saggio citato (Sinjavskij 1991).

3.1. La maschera dello *jurodivyj*

Tuttavia, la figura archetipa centrale nella poetica remizoviana è quella dello *jurodivyj*¹⁸, il santo e al contempo folle in Cristo, manifestazione unica dell'espressione più popolare dell'ortodossia, riattualizzata da Remizov come mitologema chiave per la rappresentazione e la reinvenzione di sé. La figura dello *jurodivyj*, che vive separato, isolato dal mondo 'normale', fingendosi pazzo, portatore di una verità nascosta, superiore, di una conoscenza inaccessibile agli altri, è da una parte connessa all'universo russo medievale e, quindi, associata alle maschere dello *skomoroch*, il giullare-buffone errante e, al contempo, del *čudak*, il sempliciotto delle fiabe (Ivan-Durak). Dall'altra, essa si ricollega all'atmosfera del simbolismo russo di inizio secolo e della già citata tendenza allo *žiznetvorčestvo*, al gioco teatrale e all'inclinazione remizoviana alla 'simulazione'. Lo *jurodstvo* divenne infatti per Remizov una specie di teatro riversatosi nella vita reale, citando Lotman: «Это не игра, а жизнь, точнее, игра, ставшая жизнью, «жизненная позиция» [...]» (Mann 1995: 162)¹⁹. Proprio la figura dello *jurodivyj* costituisce, infatti, il prototipo e lo stereotipo dell'«anticomportamento» profondamente e consapevolmente coltivato da Remizov, nella vita così come nella letteratura²⁰, libero, mistificatorio, ludico, paradossale e provocatorio, che Šklovskij così descrive: «Il modo di vita degli umani è orribile, insensato, retrogrado, inflessibile. *In questo mondo ci comportiamo come folli in Cristo per essere liberi*. Trasformiamo la vita quotidiana in aneddoti. Costruiamo fra noi ed il mondo dei microcosmi personali – dei serragli. Noi vogliamo la libertà» (2022: 46).

Attraverso lo 'schermo' del fenomeno socio-culturale dello *jurodstvo* – motivo trasversale a tutta l'opera di Remizov, nella sua forma quotidiana, desacralizzata e, anzi, sacrilega – può essere di fatto interpretata e analizzata la poetica dello scrittore, dal punto di vista sia della sua biografia, e quindi dello *jurodstvo* nella vita, sia della sua opera, ossia del suo 'personaggio' autobiografico *jurodivyj*, come anche della sua stravagante maniera stilistica, non a caso definita dal filosofo Il'in «*jurodstvo* artistico» (1959: 106), proprio perché percepita come deviazione dalla norma. Il critico analizza con grande precisione l'essenza e la funzione dello *jurodstvo* in Remizov:

¹⁸ Il termine *jurodivyj* viene utilizzato nell'uso comune nell'accezione di 'mentecatto', 'imbecille'.

¹⁹ «Non è un gioco, ma vita, più precisamente un gioco che è diventato vita, una "posizione di vita" [...]».

²⁰ Numerose sono le testimonianze dei contemporanei, in cui viene evocata l'immagine di Remizov come di uno *jurodivyj*. Lo scrittore Stepun, ad esempio, ricorda: «Сранный внешний [...] если изорвать его поношенный пиджачишко в рубище — Ремизов превратится в юродивого под монастырской стеной». («Uno strano aspetto fisico [...] se si immagina al posto della sua giacchetta logora un casaccone di stracci, Remizov si trasformerà in uno *jurodivyj* sotto il muro di un monastero») (Stepun 1956: 298).

В ряду замечательных русских «юродивых» А. М. Ремизов есть явление особое, небывалое. Он юродивый в пределах культуры – умный, образованный, даровитый художник, со своим, значительным, но юродивым видением, с самобытным, но юродивым литературным словом. [...] Он есть «сердца ради юродивый» и «мифа ради юродивый» ибо юродствует он именно из своего терзающего сердца и ради рождающихся в его воображении поэтически-фантастических химер. И именно постольку он всегда готов перешагнуть через все условности, традиции и «обязательные» формы литературного бытия. (l'in 1959: 100)²¹

Un atto creativo, dunque, ma, al tempo stesso, uno 'schermo' e una forma di protesta e di strenua difesa della propria indipendenza da tutte le convenzioni sociali, le norme letterarie prestabilite, i divieti imposti dall'opinione pubblica, dall'«etichetta».

L'autoumiliazione dello *jurodivyj*, per quanto paradossale sia, si trova infatti al confine con la sua autoaffermazione: e anche Remizov, ammettendo con bonaria umiltà e rassegnazione, la propria insignificanza, miserabilità e 'piccolezza', accettando pazientemente accuse e offese e, anzi, spesso provocandole egli stesso, si prendeva in realtà beffe dei 'grandi' contemporanei a lui vicini, innalzandosene al di sopra con atteggiamento sornione e affermando così la superiorità della vera 'saggezza del cuore' nascosta dietro la maschera dello *bezobrazie*²², della pazzia e dell'assurdità. Proprio come faceva lo *jurodivyj*, che denunciava la falsa saggezza dei potenti di questo mondo, smascherandone la follia con l'apparente follia. Kodrjanskaja ha sottolineato questo aspetto: «В самоуничижении Ремизова, как и во всем у этого сложного писателя, не было меры – то припадки полного отречения от себя, то – непомерная гордость» (1959: 104)²³. E, poi, Šachovskaja: «В

21 «Tra gli straordinari "jurodivye", i folli in Cristo russi, A.M. Remizov è un fenomeno speciale e senza precedenti. È uno *jurodivyj* entro i limiti della cultura: un artista intelligente, istruito, dotato, con la propria significativa, ma folle, visione, con una parola letteraria originale, ma folle [...]. È "un folle nel cuore" e un "folle nel mito" perché agisce come uno *jurodivyj* proprio dal suo cuore tormentato e per amore delle chimere poetico-fantastiche nate dalla sua immaginazione. Ed è perciò sempre pronto a oltrepassare tutte le convenzioni, le tradizioni e le forme "obbligatorie" della vita letteraria».

22 «Безобразия», parola dostoevskiana, in russo significa 'bruttezza', 'deformità', 'mostruosità', 'assurdità'. Tuttavia, a quest'accezione Remizov affianca un'interpretazione etimologica del termine, composto dal prefisso «без» (senza) e dal sostantivo «образ» (immagine, forma) cioè senza proposito né intento al di fuori di se stesso, spontaneo, non intenzionale, pre-normativo.

23 «Nell'autoumiliazione di Remizov, come in ogni cosa in questo complesso scrittore, non c'era misura: o accessi di totale rinnegamento di sé stesso, oppure un orgoglio smisurato».

нем уживались подлинна трагедия и шутовство, жалость к человеку и издевка над ним» (1975: 27)²⁴.

Quella del folle in Cristo, dunque, non è solo una semplice maschera letteraria, quanto un tentativo disperato, da parte di Remizov, di esorcizzare, mitigare, quasi compensare, con gli strumenti a lui più consoni, quelli dell'arte, spesso nella sua variante tragicomica, la consapevolezza della drammaticità della vita, del proprio difficile destino di uomo e scrittore non allineato, incompreso e isolato, il perenne senso di inadeguatezza rispetto al mondo 'normale' e ai rapporti con gli altri, che lo avrebbero accompagnato fino all'ultimo dei suoi giorni. In definitiva, è uno schermo di difesa o, come afferma Zinaida Gippius, «это – маска боли его» (Belyj 1990: 65)²⁵. Anche Hofman, a proposito della strana impressione prodotta dallo scrittore, afferma:

Интереснейший человек, обладающий громадным талантом: он все время играл роль почти шута, но достаточно было видеть его несколько раз, чтобы понять, что за этой маской скрывается трагическое лицо. И эта трагедия Ремизова чувствовалась сквозь все его шуточки-прибауточки, сквозь все «Обезьяньи палаты», для чего-то им придумываемые. (Hofman 1993: 373)²⁶

4. CONCLUSIONI

La poetica remizoviana si pone evidentemente in contiguità con la linea tracciata dallo šklovskiano Zoo e con il *leitmotiv* che accompagna tutto il primo formalismo, l'eterno e ambiguo gioco di mascheramenti e smascheramenti in cui si cerca di confondere il piano della 'personalità letteraria' con quello della 'biografia letteraria', per utilizzare due termini formalisti.

Dietro la negazione o il camuffamento dell'elemento autobiografico nell'opera, attuati attraverso la beffa, la continua performance teatrale di diversi ruoli sul palcoscenico del testo e della vita, il travestimento dietro svariate maschere letterarie – dall'effetto disorientante e straniante che trasgredisce ogni patto narrativo prestabilito –, attraverso svariati 'schermi', dietro forme e contorni 'altri', si cela sempre e soltanto la più profonda,

24 «In lui coesistevano autentica tragedia e buffoneria, pietà per l'uomo e scherno nei suoi confronti».

25 «È una maschera del suo dolore».

26 «Una persona interessante con un enorme talento: tutto il tempo recitava il ruolo quasi di un giullare, ma è stato sufficiente vederlo più volte per capire che dietro questa maschera si nasconde un volto tragico. E questa tragedia di Remizov si sentiva attraverso tutte le sue burle e arguzie, attraverso tutte le "Camere delle scimmie" che egli aveva per qualche motivo inventato».

sebbene scissa e sfaccettata, soggettività autoriale, espressa, nelle sue infinite, plurime manifestazioni esteriori, in un caleidoscopio di reincarnazioni corrispondenti alla poetica di ogni specifica opera e situazione quotidiana.

Proprio la continua, aperta, quasi morbosa dissimulazione dell'elemento autobiografico altro non è che un'estenuante, insistente, disperata affermazione del proprio io poetico e umano e della necessità di espressione individuale, come ammette Remizov stesso: «Ведь для писателя это очевидно, что кроме как о себе, о своем мире чувств, мыслей и слов никто никогда еще не мог написать ни одной путной строчки, т. е. чтобы было живо и кровно, а не пусто, в одних бледных словах» (Remizov 2002b: 438)²⁷. La necessità di espressione individuale, la volontà di rivendicare il proprio «diritto all'(auto)biografia» (Lotman 1985: 181-199), negatogli dalle condizioni personali e storico-culturali e, dunque, realizzato attraverso la costruzione del proprio (macro)testo-vita, di una propria biografia mitologizzata e leggendaria e la reinvenzione e stilizzazione di sé come *personaggio letterario* – in un universo in cui realtà, finzione, gioco e mistificazione coesistono – costituiscono il nucleo del pan-autobiografismo finzionale e metaletterario remizoviano.

È dunque impossibile scindere da Remizov stesso la sua immagine mitizzata-mistificata, il 'vero' dal 'ruolo', perché è proprio quell'immagine – e la modalità di costruzione di essa, nei testi e nella vita – a costituire la 'realtà', perché altro semplicemente non esiste. Il Remizov 'reale' e le 'maschere' da lui indossate sono inseparabili e tentare di dividerle, di rimuoverle non ci permetterà di comprendere il presunto 'vero' scrittore, dal momento in cui il suo 'vero' volto è incarnato proprio in quelle maschere schermanti, ognuna delle quali costituisce una sfaccettatura, un lato del prisma della sua complessa interiorità, l'emanazione di uno o più aspetti della sua più profonda e intima fisionomia umana e artistica.

Bibliografia

- Belyj A., 1990, *Meždu dvuch revolucii*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.
 D'Amelia A., 1980, A.M. Remizov: *Il percorso della memoria*, in *Studi in onore di Ettore Lo Gatto*, Roma, Bulzoni: 55-69.

27 «Per uno scrittore è ovvio che, tranne che su sé stesso, sul proprio mondo di sentimenti, pensieri e parole, nessuno ha mai potuto scrivere una sola riga sensata, cioè che fosse viva e sanguigna, e non vuota, in pallide parole».

- , 2002, «*Avtobiografičeskoe prostranstvo*» A.M. Remizova, in A.M. Remizov, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 9, Moskva, Russkaja kniga: 449-464.
- Fedin K., 1944, *Gorkij sredi nac (kartiny literaturnoj žizni)*, č. 2, Moskva, Goslitizdat.
- Field A., 1986, *The Life and Art of Vladimir Nabokov*, New York, Crown Publishers.
- Gračeva A.M. (a cura di), 1994, *Aleksej Remizov. Isslevodanija i materialy*, Sankt-Peterburg, RANN (Puškinskij Dom).
- Grjakalova N. Ju., 2008, *Aleksej Remizov. Mania Curiosa*, in Id. (a cura di), *Čelovek moderna. Biografija – Refleksija – Pis'mo*, SPb, D.M. Bulanin: 251-189.
- Hofman M., 1993, *Peterburgskie vospominanija*, in *Vospominanija o serebrjanom veke*, Moskva, Respublika.
- Il'in I.A., 1959, *O t'me i prosvetlenii. Kniga chudožestvennoj kritiki: Bunin, Remizov, Šmel'ev*, Moskva, Skify.
- Kodrijanskaja N., 1959, *Aleksej Remizov*, Paris, Mourlet Freres.
- Lotman Ju., 1985, *Il diritto alla biografia. Il rapporto tipologico fra il testo e la personalità dell'autore*, in Id., *La semiosfera*, Venezia, Marsilio: 181-199.
- Mann Io., 1995, *Karnival i ego okrestnosti*, «Voprosy literatury» 1: 162.
- Obatnina E.R., 2008, *A.M. Remizov: ličnost' i tvorčeskie praktiki pisatelja*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie.
- Remizov A.M., 1993, *Avtobiografija 1912*, in A.M. Gračeva (a cura di), *Lica. Biografičeskij almanach*, SPB, Feniks-Atheneum, vol. 3.
- , 2002a, *Myškina dudočka*, in Id., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 9, Moskva, Russkaja kniga.
- , 2002b, *Učitel' muzyki*, in *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, T. 9, Moskva, Russkaja kniga.
- Reznikova N., 2013, *Ognennaja pamjat'. Vospominanja o Aleksee Remizove*, Sankt-Peterburg, Puškinskij dom.
- Šachovskaja Z., 1975, *Otraženija*, Paris, YMCA-PRESS.
- Sedych A., 1979, *Dalekie, blizkie*, New York, Novoe russkoe slovo.
- Szöke K., 2003, *Problemy identifikacii avtobiografičeskogo geroja ili "smert' avtora"?* *Ob avtobiografičnosti prozy A. Remizova*, in A.M. Gračeva – A. D'Amelia (a cura di), *Aleksej Remizov. Issledovanja i materialy*, San-Pietroburgo/Salerno, Europa Orientalis :13-21.
- Sinjavskij A., 1987, *Literaturnaja maska Alekseja Remizova*, in G. Slobin (a cura di), *Aleksej Remizov: Approaches to a Protean writer*, vol. 16, UCLA Slavic Studies, Columbus, Ohio, Slavica Publishers: 25-39.
- Šklovskij V., 2002, *Zoo o lettere non d'amore*, trad. di Maria Zalambani, Palermo, Sellerio (ed. orig.: *Zoo ili pis'ma ne o ljubvi*, Berlin, Gelikon, 1923).
- , 1921, *Siuzet, kak javlenie stilija*, Petrograd, Opojaz.
- Stepun F., 1956, *Byvšee i nesbyvšejsija*, New York, Izd-tvo imeni Čechova.
- Tunimanov V.A., 2004, *F.M. Dostoevskij v tvorčestve i žizni A.M. Remizova*, in Id., *Dostoevskij i russkie pisateli XX veka: Sb. nauč. statej*, Sankt-Peterburg, Nauka: 104-139.

FICTION, AUTO-FICTION, NON FICTION:
OLTRE GLI SCHE(R)MI AUTOBIOGRAFICI. UN POSSIBILE
PARALLELO TRA INGMAR BERGMAN E KARL OVE KNAUSGÅRD

Giovanni Za

*La verità autentica è sempre verosimile, lo sapete?
Per rendere più verosimile la verità, bisogna assolutamente
mescolarla con la menzogna.
(Dostoevskij 1994: 201)*

I. INTRODUZIONE: ZONA DI MEZZO

Le contaminazioni tra i generi dell'autobiografia e del romanzo, le oscillazioni tra realtà e finzione ai tempi della sensibilità post-moderna, la grande affermazione della narrativa di tipo memorialistico tra XX e XXI secolo hanno caratterizzato la recente evoluzione della letteratura. Spesso il dibattito critico si è esercitato sul tentativo di individuazione di linee di demarcazione tra genere autobiografico e romanzo, di volta in volta messe alla prova dalla creatività delle nuove produzioni letterarie.

Le pacte autobiographique (Lejeune 1975; *Il patto autobiografico*, Lejeune 1986a) è testo fondamentale per una prima definizione del genere: l'autobiografia è presentata come un «racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità» (Lejeune 1986a: 12)¹. L'opera ha stabilito per prima i limiti e le definizioni essenziali

¹ Per le opere citate, sia letterarie che cinematografiche, indico il titolo originale e l'anno di edizione/pubblicazione; successivamente trascrivo in corsivo il titolo dell'opera per il mercato italiano e l'anno di edizione/pubblicazione; lascio invece in tondo la traduzione dei titoli delle opere non distribuite sul mercato italiano. Nel testo sarà sempre usato il titolo originale. Tutte le traduzioni, se non dove indicato da specifico rimando a edizione in italiano, sono dell'autore.

del genere autobiografico, tracciando nette linee di demarcazione rispetto alle altre tipologie di produzione letteraria. Il carattere normativo del saggio di Lejeune ha da subito sollevato resistenze e opposizioni, ad esempio quella di Serge Doubrovsky, il quale, già nel 1977, descrivendo il suo romanzo *Fils*, creò un'area di mezzo tra romanzo e biografia: «fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté» (Doubrovsky 1977: quarta di copertina). Ovvero, un genere ibrido in cui i confini tra romanzo e cronaca esperienziale vengono meno: l'autofiction.

La reazione di Doubrovsky muove da posizioni teoriche post-strutturaliste: Lejeune, d'altra parte, associa in un vincolo prescrittivo nome dell'autore ed 'Io', in un assioma che garantisce la sovrapposibilità tra narratore-personaggio-autore, per quanto anch'egli appaia scettico sulla possibilità di raggiungere una 'verità'². Doubrovsky, tuttavia, spinge la sua riflessione oltre, accentuando il senso di impossibilità di ricostruzione di un piano di realtà. *Fils* è inteso dall'autore come eccezione teorica al quadro ermeneutico di Lejeune, tentativo di riempire gli 'spazi vuoti' del suo schema interpretativo³. Tale eccezionalità era stata pensata come *exemplum* delle possibilità della narrativa di superare le caselle normative fissate da Lejeune e rivendicare una radicale (e post-strutturalista) instabilità dell'io (Effe – Lawlor 2022: 2).

A partire dal posizionamento di Doubrovsky, il dibattito si è successivamente allargato. In *El pacto ambiguo* (2007), Manuel Alberca individua tre grandi categorie del campo letterario: il romanzo autobiografico (in cui vi è una identità sottintesa e nascosta tra scrittore/scrittrice e personaggio principale/narratore); le autobiografie (in cui l'autore dichiara di affermare il vero circa se stesso/se stessa e firma con il proprio nome); l'autofiction (in cui vale la stessa precedente promessa di autenticità, ma in cui il lettore può intuire la presenza di un personaggio principale più romanzesco). Gasparini contesta l'esistenza dell'autofiction come genere autonomo, che invece descrive come *romanzo autobiografico* (Gasparini 2008: 191). Philippe Vilain (2009) è al contrario convinto di una *indécidabilité générique* che né il lettore può stabilire, né l'autore confermare. I posizionamenti critici non consentono di giungere ad un esito convenzionale: «A consensus definition of autofiction has become virtually impossible: the original term invented

² Doubrovsky successivamente definì l'autofiction come variante postmoderna dell'autobiografia, in linea con gli obiettivi post-strutturalisti già presenti in *Fils* (Doubrovsky 2005: 212).

³ Doubrovsky dichiarò i suoi intenti a Lejeune in una lettera, come poi da questi affermato in una pubblicazione successiva (Lejeune 1986b: 63): lo 'spazio vuoto' cui allude l'autore di *Fils* è l'intersezione tra romanzesco e identità autore = personaggio principale. Lejeune non aveva previsto questa possibilità, avendo stabilito che un testo ove il nome del personaggio principale coincidesse con il nome dell'autore non potesse prevedere un impianto romanzesco, ma solo autobiografico (per lo schema, si veda Lejeune 1986a: 29). *Fils*, invece, inserisce elementi finzionali e romanzeschi in una narrazione in cui il personaggio principale ha il nome dell'autore.

by Doubrovsky has suffered an evolution in a manner not uncommon among technical critical terminologies in our field» (Mortimer 2009: 22).

Partendo da questi assunti teorici, l'articolo si propone di discutere il tema dell'autofiction in riferimento a due autori nordici, Karl Ove Knausgård e Ingmar Bergman. Obiettivo primario è accostare per la prima volta autori che partono da posizionamenti distanti – la massima autenticità di Knausgård e l'autobiografismo romanzesco in Bergman – e centrare l'analisi sulla posizione del soggetto all'interno e attorno al testo. In entrambi gli autori l'esperienza biografica è proiettata sullo *schermo* della forma-romanzo o filmica, superficie di contatto tra realtà e finzione, spazio di incontro tra vicenda autobiografica e narrazione progressiva. L'io appare qui all'incrocio tra autenticità e invenzione, soggetto contemporaneamente narrante e narrato, in una condizione di sospensione ove verità e menzogna si sovrappongono: ne risulta una *contrazione ontologica* in cui la stabilità dell'io è contrastata dalle narrazioni contrapposte.

Materiali di analisi sono le estreme propaggini dell'opera di Ingmar Bergman: il film *Saraband* (Bergman 2003; *Sarabanda*, Bergman 2004) e il volume *Tre dagböcker* (Bergman 2004; *Tre diari*, Bergman 2008b)⁴; a questi si aggiungono i quaderni di lavoro, appunti che Bergman scrisse in preparazione della sua attività creativa e che sono conservati presso la fondazione che porta il suo nome⁵. Infine, *Min kamp 1-6* (Knausgård 2009-2011, trad. di Margherita Podestà Heir, *La mia lotta*, pubblicata con sei titoli diversi tra il 2010 e il 2020), la cui vastità suggerisce di limitare qui l'analisi principalmente al secondo volume⁶. Nel caso di Bergman, attorno ad una trama essenziale coagulano i temi fondamentali ed abissali dell'esistenza, sostituendo al piano fenomenologico della storia il racconto indeciso tra memoria, autobiografia e invenzione⁷; Knausgård si pone invece come

4 Per *Saraband* si fa riferimento principalmente alla pubblicazione in volume della sceneggiatura (Bergman 2005).

5 Nel testo mi riferirò a questi documenti usando il termine *Arbetsboken* ('Il quaderno di lavoro', al singolare, espressione prevalente nella critica). In questi materiali non ricorrono numeri di pagina: nelle citazioni bibliografiche farò dunque riferimento alla datazione che accompagna ogni nota.

6 In Norvegia l'opera è nota con il solo titolo di *Min kamp* e i volumi numerati da 1 a 6. In questo contributo mi adeguo alla consuetudine critica per cui la connotazione onomastica di Karl Ove indica il personaggio, mentre il cognome Knausgård fa riferimento all'autore.

7 In *Saraband* si incrociano le vicende di Johan, professore emerito, ritirato in una casa remota nella campagna della Dalecarlia, della sua ex-moglie Marianne, che torna da lui in visita dopo anni di distacco, e di Henrik e Karin, padre e figlia, che vivono in una piccola abitazione a fianco di Johan. Henrik è figlio di un precedente matrimonio di Johan: i loro rapporti sono tesissimi. La moglie di Henrik, Anna, è invece appena scomparsa; la sua presenza, tuttavia, resta palpabile nei ricordi dei personaggi. Henrik si è incaricato di fare da mentore a Karin nella sua carriera musicale. *Tre dagböcker* è per certi versi un documento estremo, una collazione di diari intimi tenuti tra l'ottobre del 1994 e il maggio del 1995 da Ingmar Bergman, sua figlia Maria von Rosen e Ingrid Bergman (née Karlebo), madre di Maria e moglie di Ingmar. Il testo è un resoconto della malattia di Ingrid, «non un'opera letteraria, ma un documento, non un libro, ma una testimonianza» (Bergman – Von Rosen 2008: 10).

obiettivo la registrazione minuta di una multiforme esistenza, indulgiando sulla «ecstatic quotidian» (Gosetti-Ferencei 2007) delle esperienze giornaliere e inaugurando una nuova strada per l'assoluta autenticità⁸. Entrambi gli autori mettono certamente in discussione i canoni fissati da Lejeune, costruendo racconti autobiografici irriducibili agli standard deterministi del patto: sullo *schermo*, ovvero il testo entro cui l'esercizio di *life writing* si compie, emerge una modalità dell'io più debole⁹.

Le implicazioni teoriche del genere autobiografico saranno sviluppate nel prossimo paragrafo. In quello successivo sarà invece messa a fuoco l'instabilità dell'io come risultato del processo memorante e del carattere narrativo dell'autobiografia.

2. L'ARTISTA È PRESENTE

La pubblicazione di *Min kamp* ha generato dentro e fuori la Scandinavia un notevole interesse sul tema dell'autobiografia¹⁰. Knausgård ha rivendicato in ogni sede pubblica e critica l'assoluta autenticità del racconto, come antidoto all'incertezza e indecidibilità della finzione: «De siste årene hadde jeg mistet mer og mer tro på litteraturen [...]. Kanskje var det det at vi var fullstendig okkupert av fiksjon og fortellinger [...]. Uansett hvor man vendte seg, var det fiksjon å se» (Knausgård 2009b: 770-771)¹¹. Fatti, persone, epoche sono riprodotte nell'opera senza nessuna censura, implicando in questa determinazione anche biografie di soggetti altri, quali ad esempio i figli dell'autore o suo padre alcolista. Da questa assenza di compromessi l'autore deduce forza alla sua opera, che diviene in questo modo *letteratura della realtà* (Egeland 2015).

⁸ Così l'autrice definisce il concetto: «writers and painters embrace the paradox of seeing the everyday for its everydayness and, yet, discerning within it latent possibilities of transformation» (Gosetti-Ferencei 2007: 2).

⁹ *Life writing* è un termine maggiormente diffuso nell'ambito degli studi sull'autobiografia nel contesto anglofono; il concetto copre una vasta gamma di scritture di sé ed accosta dunque in un'unica collocazione teorica sia autofiction che romanzo autobiografico (Wagner-Egelhaaf 2022: 22).

¹⁰ Diverse voci critiche si sono esercitate sull'esegesi di *Min kamp*: Poul Behrendt ha parlato dell'opera come *autonarration*, ovvero di un'alternativa programmatica alla finzionalizzazione come costruzione letteraria. Egli sottolinea il *doppio contratto*, romanzesco e autobiografico, che l'autore sottoscrive con il lettore (Behrendt 2011: 295). Ancora della duplicità del testo tra documento e finzione e come doppio contratto discutono Kjerkegaard e Myrup Munk (2013). Hans Hauge ha invece introdotto il concetto di *fiktionsfri fiktion* («fiction senza finzione»; Hauge 2012); Jørgen Lorentzen presenta il lavoro di Knausgård come *romandokumentar* (Lorentzen 2012); Arne Melberg, infine, ha invece coniato la definizione di *littær kentaur* («centauro letterario»; Melberg 2011).

¹¹ «Negli ultimi anni avevo perso sempre di più la fiducia nella letteratura [...]. Forse il problema era che eravamo totalmente assediati dalla finzione e dalla narrativa [...]. Da qualsiasi parte ci si voltava, non si vedeva che finzione» (Knausgård 2015: 618).

La radicalità della scelta di Knausgård produce conseguenze significative nelle strategie di lettura: come in ogni ambito autobiografico, il lettore impiega – tanto più davanti alla pretesa knausgårdiana di autenticità assoluta – un'*ermeneutica del sospetto* che interroga costantemente il testo per la sua credibilità e autenticità (Haarder 2017: 124). A questo tipo di investigazione si aggiunge il coinvolgimento del lettore per tramite del meccanismo etico riconosciuto da Jon Helt Haarder come *biografismo performativo*: la letteratura opera un processo di ri-mediazione, in cui alla formula scritta fa seguito un'operazione di duplicazione dei personaggi oltre il testo che prolungano/raddoppiano la trama (Haarder 2007: 83; Haarder 2017: 129). Karl Ove, sua moglie Linda e tutti gli altri personaggi nominati nel libro proseguono un'esistenza extra-testuale nelle intersezioni tra finzione e referenzialità che si innestano al momento della lettura, negli articoli di dibattito, nei commenti ad essi, nel feedback dei lettori, nelle riflessioni etiche; l'esposizione delle vicende biografiche più minute, dei passaggi familiari e umani più complessi, spinge i personaggi al di fuori della pagina scritta, in una dimensione dialogica in cui i lettori integrano l'opera nelle sue avverabili estensioni meta-narrative e declinazioni interpretative: un auto-prolungamento che offre nuove prospettive alla letteratura (Felski 2008)¹².

Il principio dell'autenticità assoluta qui mostra le conseguenze della sua radicalità: la letteratura si prolunga in ogni dimensione paratestuale e contaminata media diversi, sussume tutta la realtà – anche quella più dolorosa o umiliante – nei tropi dell'affabulazione¹³. In questo modo la letteratura certamente riguadagna una posizione fondamentale nella *Weltanschauung* del XXI secolo, ritorna canone dell'interpretazione dello stato delle cose, ricolloca l'artista nella posizione di interprete del suo tempo, è *presente* perché centrale nella ricomposizione della realtà.

Pur alla luce di questa pretesa di verità, l'opera di Knausgård integra nel suo tessuto aspetti propriamente romanzeschi; lo stesso vale per certamente per Ingmar Bergman. In entrambi i casi, *autofiction*. Nell'ultimo capitolo della peculiare autobiografia di Bergman, *Laterna Magica* (Bergman 2018a; *Lanterna magica*, Bergman 2008a), l'autore accosta cronaca familiare e fantastico: torna nella casa dell'infanzia e lì ritrova sua madre, per quanto lei sia scomparsa vent'anni prima: intratterrà con lei una conversazione

12 In senso performativo va interpretata la lettera polemica di 14 congiunti di Knausgård pubblicata su *Klassekampen*; qui si definiva l'opera «Judaslitteratur» (14 berørte familiemedlemmer 2009; «letteratura di Giuda»). Karl Ove è un personaggio ri-mediato, la cui esistenza è prolungata nell'articolo e al di fuori del testo di partenza; lo stesso fenomeno si realizza nel documentario *Tonjes version* (Hesthamar 2011; La versione di Tonje), sulla fine del matrimonio con la prima moglie Tonje Aursland o nella lettera polemica che lo zio di Knausgård, Børge, ha inviato alla redazione del quotidiano «VG», tentando di impedire la pubblicazione del primo volume dell'opera.

13 Impiego qui le categorie introdotte da Gérard Genette: per 'epitesto' si intendono i materiali attorno al testo, come le interviste; per 'peritesto' i materiali che fungono da cornice al testo, come titoli, presentazioni, commenti. Il 'paratesto' somma le due categorie.

privata, tuttavia innestata nel corpo di un'autobiografia che racconta il reale; nel capitolo 11, Bergman riferisce dell'avvicinamento al nazismo suo e di tutta la sua famiglia: «I många år var jag på Hitlers sida, gladde mig åt hans framgångar och sörjde nederlagen» (Bergman 2018a: 208)¹⁴; il resoconto è romanzesco e inverosimile, tanto più che dal 1939 la famiglia ospitava nella sua abitazione il profugo tedesco di origine ebraica Dieter Müller-Winter: non proprio una scelta coerente per dei sostenitori del nazionalsocialismo¹⁵.

Come per Strindberg, nell'opera di Bergman il confine tra immaginazione e realtà è compromesso da una compenetrazione di romanzo e autobiografia: la finzione ricostruisce il vissuto in un rapporto generativo che si protrae in ogni direzione¹⁶. Autofiction *par excellence*, dunque, in cui obiettivo è, come in Knausgård, «å bekjempe fiksjon med fiksjon» (Knausgård 2009a: 298)¹⁷.

Knausgård sente che la reificazione della realtà attraverso la letteratura sia l'unica via d'uscita dalla frammentazione e costruisce per opposizione un nuovo modello sostanzialista in guerra contro la metafisica occidentale. Bergman, al contrario, ritiene la falsificazione della storia uno strumento di disinnescamento del potere distruttore della realtà: «Om man låter verkligheten komma för nära, så kan man inte leva» (Bergman 1998-2001: 30/07/2001)¹⁸. In entrambi i casi, le esperienze biografiche sono mediate e filtrate sullo schermo della rappresentazione letteraria della propria vita: nel testo si incontrano autobiografia – intesa come fenomenologia del vissuto del singolo – e disposizione narrativa e finzionale del racconto. Lo schermo letterario è il punto di contatto tra queste due istanze, vita e storia: attraverso di esso, la narrazione si organizza in un processo di *emplotment*, in cui, ricollocati in una sequenza, gli eventi assumono una forma inevitabilmente letteraria. Knausgård ambisce alla assoluta autenticità, Bergman rivendica l'uso di una 'menzogna vitale' da opporre alla meccanica progressione dell'uomo

¹⁴ «Per molti anni fui dalla parte di Hitler, mi rallegrai dei suoi successi e provai dolore per la sua sconfitta» (Bergman 2008: 115).

¹⁵ Nel diario privato di Karin Åkerblom, madre di Ingmar Bergman, si legge dell'arrivo di Dieter in toni commossi: «I dag har dagen haft färg av ankomsten av vår tyska unga flyktning Dieter [...]. Jag skulle ha velat att hans mor kunnat se honom här i afton i krets av mina ungdomar omkring brasan» (Linton-Malmfors 2003: 192; «Oggi il giorno si è colorato per l'arrivo del nostro giovane profugo tedesco Dieter [...]. Avrei voluto che sua madre lo potesse vedere qui questa sera, assieme ai miei ragazzi attorno al fuoco»). L'adesione al nazismo è falsa: il racconto esaspera le simpatie diffuse nell'ambiente sociale della famiglia e le sfrutta in chiave romanzesca.

¹⁶ Tale pratica *autofinzionale*, d'altra parte, era stata già impiegata nell'intersezione di memoria e narrazione in moltissimi altri momenti dell'opera dell'autore. *Scener ur ett äktenskap* (Bergman 1974; *Scene da un matrimonio*, Bergman 1975) contiene limpide trasposizioni di passaggi biografici dell'autore in merito alla fine del suo matrimonio con Ellen Lundström. Questi materiali autobiografici ricompaiono poi in *Laterna Magica* e successivamente nella sceneggiatura di *Trolösa* (Ullmann 2000; *L'infedele*, Ullmann 2001).

¹⁷ «Combattere la finzione con la finzione» (Knausgård 2014: 259).

¹⁸ «Se si lascia avvicinare eccessivamente la realtà, allora non si può più vivere».

verso la propria fine. Pur partendo da posizionamenti opposti, entrambi i casi rimandano ad una sostanziale instabilità dell'io, su cui si tornerà nel paragrafo successivo.

3. IDENTITÀ E AUTOBIOGRAFIA NELLA LOGICA TEMPORALE

La centratura dell'autobiografia sul *racconto retrospettivo* – come nella definizione di Lejeune – impone allo scrittore di guardare all'indietro per cercare di ricollocare in un ordine di senso e di tempo i segni del passato, ricostituendolo in una disposizione morale e logica: «Narrativity, certainly in factual storytelling and probably in fictional storytelling as well, is intimately related to, if not a function of, the impulse to moralize reality, that is, to identify it with the social system that is the source of any morality that we can imagine» (White 1980: 18).

Alla razionalizzazione implicita del passato allude anche Paul de Man:

We assume that life *produces* the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer *does* is in fact governed by technical demands of self-portraiture and this determined, in all its aspects, by the resources of his medium? (de Man 1979: 69; corsivi nel testo)

Anche qui la scrittura autobiografica apre ad un senso performativo, spingendo l'autore oltre lo schermo della rappresentazione letteraria. Ricollocando gli eventi secondo una linea razionale, l'autobiografo dota il testo di un significato progressivo, un *logos* che unisce gli episodi di vita in un percorso organico. Nelle pagine, per tramite della ricostruzione retrospettiva, affiora il senso del percorso, la storia si struttura in una trama comprensibile e razionale.

In *Min Kamp 2*, per esempio, dopo il trasferimento a Stoccolma, Karl Ove entra in contatto con nuove persone; una di queste è Linda, soggetto principale dell'opera: episodi e incontri, disposti in un arco temporale ampio, vengono ricostituiti nello spazio dello schermo letterario in un racconto unitario che li fornisce di una propria sequenzialità. Karl Ove non sa come interpretare sentimenti e inclinazioni degli avvenimenti dei primi momenti con Linda a Stoccolma, ma Knausgård, retrospettivamente, colloca tali momenti in una sequenza narrativa, definita dagli strumenti retorici della *Spannung*, che infine unisce i due personaggi. Una trama dispersa di episodi si configura in una sequenza coerente, dotata di una sua intrinseca razionalità, un *logos* che mette in relazione avvenimenti storici disparati, dotandoli di un senso di cui originariamente erano privi. Allo stesso modo, tale *logos* si

protrae oltre lo schermo della pagina scritta: il racconto si ricompone in una sequenza narrativa che, come sostiene de Man, *produce* sia l'autobiografia che l'identità dell'autore. L'io è contemporaneamente autentico e risultato di un processo di narrazione.

Tale *logos*, dunque, ricompone sulla linea dell'intreccio narrativo momenti ed esperienze di vita del singolo, frammentate in 'tempuscoli'. Essi si definiscono come «intervalli di tempo (un certo Δt) "sufficientemente brevi" [...], e compatibili con il mutamento» (Dalla Chiara Scabia 1974: 99). Nell'autobiografia i tempuscoli sono ricomposti nel processo di *emplotment* e mostrano le trasformazioni del personaggio: «il mutamento caratterizzato dal passaggio da α a non- α » si realizza in «una "zona" – infinitesima rispetto all'ordine di grandezza delle soglie temporali considerate – in cui vale simultaneamente α e non- α » (Dalla Chiara Scabia 1974: *ibidem*). L'accumulazione dei tempuscoli sulla superficie dello schermo letterario dota l'autobiografia di una sua specifica *estetica della soglia*: essa rimane contemporaneamente in bilico tra verità – istanti e individui nelle logiche temporali – e ri-mediazione letteraria¹⁹. In altre parole, resoconto autentico e contemporaneamente finzionale.

La ripartizione della cronologia in tempuscoli è ricorrente in Bergman: il soggetto memorante ricostruisce il passato in una struttura di significato per mezzo di un *logos* retrospettivo; a questo scopo Bergman impiega i materiali autobiografici e dispone la fenomenologia caotica degli eventi in una parvenza di consequenzialità, ricollocando i tempuscoli in una struttura razionale. Esempi di questo procedimento sono numerosi nell'opera bergmaniana. In *Arbetsboken*, per esempio, scrive: «läser min dagbok för sommaren 1995. Där står ordagrant för 20 juli: jag ser tydligt att jag kan vända min sorg i fantastisk kreativitet» (Bergman 1998-2001: 04/07/2001)²⁰: il dolore cui fa riferimento è la perdita di sua moglie Ingrid. Da quel dolore discende il senso di mancanza che è al centro della trama di *Saraband*. La vicenda autobiografica si unisce alla finzione nella composizione dello schermo letterario, i tempuscoli disomogenei si ricollocano in un piano logico, l'io resta in bilico tra operazione di scrittura retrospettiva, aspirazione ad un valore assoluto di autenticità e indecisione ontologica. Nell'atto di scrittura autobiografica, infatti, l'autore ricompone la sua vicenda nell'ordito di una

19 Al concetto di 'estetica della soglia' fa riferimento Haarder, secondo cui il testo si colloca in un punto di contatto tra finzione e realtà e attiva meccanismi performativi che si estendono oltre la letteratura, come spiega nel seguente esempio: «Günter Grass skriver ett skönlitterärt verk i vilket han blottlägger något från det förflutna, verket sätter igång en debatt som i princip involverar varje enskild tysks förhållande till att vara tysk, eftersom Günter Grass' hittillsvarande erinringsprojekt har varit tongivande för så många» (Haarder 2007: 85; «Günter Grass scrive un'opera letteraria, nella quale rivela qualcosa del suo passato; l'opera attiva un dibattito che di principio coinvolge il rapporto di ogni tedesco con l'essere tedesco, poiché il progetto memorialistico di Günter Grass fino ad ora è stato determinante per molti»).

20 «Leggo il mio diario dell'estate del 1995. Lì c'è scritto, letteralmente: "vedo chiaramente che posso trasformare il mio dolore in fantastica creatività"». Il diario cui allude Bergman è il testo primario di *Tre dagböcker*.

trama progressiva: la dotazione di un *logos* retrospettivo che razionalizza il passato rende la vita dell'autore una narrazione, un racconto: l'io qui diviene instabile, incrocio sullo schermo di verità e finzione, punto in cui «vale simultaneamente α e non- α ». L'io che emerge dal racconto autobiografico è necessariamente un'identità narrativa, in quanto mediata dallo strumento testuale e allo stesso tempo soggetto storico e memorante; alla pretesa di organizzazione e dotazione di senso consegue una *contrazione ontologica* dell'io, in quanto esso si rivela essere costituito da *narrazione* e non da una *sostanza* storico-filosofica. Sospeso tra referenze incrociate tra letteratura e esperienza personale, l'io è infatti destabilizzato: «identity gets lost in linguistic conventions and intertextuality» (Refsum 2020: 370).

Tale condizione di indecidibilità spinge Knausgård a varare un progetto letterario che estingue la frammentazione, «prigione esistenziale» della contemporaneità (Magnússon 2020: 351). Questo obiettivo è perseguito in *Min kamp* attraverso il racconto *totale*, in cui la presenza di ogni dettaglio e la manifestazione del sismografo emotivo dell'autore ambisce all'assoluta esattezza della vita: la letteratura qui copre ogni spazio del vissuto, reifica l'esistenza in un regime di segni oggettivo. Attraverso il meccanismo della *confessione* al tu invisibile rappresentato dal lettore, il soggetto si libera dal valore incerto dell'esistenza e acquisisce pienezza di fronte a se stesso: «Det er et slags teaterspill som herligjør den som gir tilgivelse, og gir den gode samvittighet – som ofte er fariseisk – all gevinst» (Hverven 1988: 32)²¹. *Confessare* scagiona l'autore delle responsabilità etiche nei confronti degli altri personaggi coinvolti nella narrazione e stabilisce un piano di realtà sottratto al regime delle ipotesi, con cui l'autore fuoriesce dal disorientamento ontologico del postmodernismo: «*Min kamp* er Knausgårds kamp for å bli virkelig, for å komme ut av det inautentiske» (Moi 2011: 44)²²; quivi ambisce a costruire un io autentico, sottratto alla decostruzione: «senmoderne oppløsnings- og gjennomtrængningstsunami» (Stidsen 2015: II, 443)²³. Come scrive lo stesso Knausgård:

Så hvorfor ikke bare dikte? Sannheten lå jo ikke i en-til-en-forholdet til virkeligheten. Gode argumenter, men det hjalp ikke, bare tanken på fiksjon, bare tanken på en oppdiktet karakter i en oppdiktet handling, gjorde meg kvalm, jeg reagerte fysisk på det. Ante ikke hvorfor. Men slik var det. (Knausgård 2009b: 481)²⁴

21 «È una specie di messinscena che esalta coloro che perdonano e fornisce ogni ricompensa – spesso farisaica – alla coscienza pulita». Il testo è un'intervista al critico letterario Atle Kittang.

22 «*Min Kamp* è la battaglia di Knausgård per diventare vero ed uscire dall'inautenticità».

23 «Lo tsunami di dissoluzione e rottura della tarda modernità».

24 «E quindi perché non inventare? La verità non aveva un rapporto univoco ed esclusivo con la realtà. Ottimi argomenti, ma non servivano a niente, il solo pensiero dell'invenzione, del poetare, il solo pensiero di un personaggio di fantasia dentro una trama inventata mi faceva venire la nausea, era qualcosa a cui reagivo a livello fisico. Non avevo idea del perché. Eppure era così» (Knausgård 2015: 558).

Lo slancio che tuttavia spinge Knausgård verso la realtà è volontaristico e costruito sul desiderio di superare i limiti della indeterminatezza dell'io instabile: nella confessione della verità, ogni movimento interiore è trasferito sullo schermo della rappresentazione letteraria. Inevitabilmente, tuttavia, l'interiorità e l'afflato di autenticità subiscono la mediazione del mezzo letterario. *Min Kamp 1* si apre con una descrizione della fisiologia della morte: «For hjertet er livet enkelt: det slår så lenge det kan. Så stopper det. Før eller siden, en eller annen dag, opphører denne stampende bevegelsen av seg selv» (Knausgård 2009a: 7)²⁵; si chiude sulla descrizione dell'esperienza soggettiva della morte: «Og døden, som jeg alltid hadde betraktet som den viktigste størrelsen i livet, mørk, dragende, var ikke mer enn et rør som springer lekk, en gren som knekker i vinden, en jakke som glir av en kleshenger og faller ned på gulvet» (Knausgård 2009a: 434)²⁶. La circolarità dell'epos segnala la letterarietà dell'impostazione: i tempuscoli si ricompongono solo nella trama romanzesca, la narrazione unisce l'esperienza astratta della morte con il lutto della morte del padre di Karl Ove. Solo in questo modo la vicenda di Karl Ove viene dotata di senso: privata del *logos* unificante della narrazione, tempuscoli lontani e tra loro irriconoscibili impedirebbero qualunque identificazione.

Allo stesso modo avviene per la collocazione geografica della vicenda di *Min Kamp 2*. Stoccolma non appare in nessuna dimensione sostanziale, non si definisce nella sua *realtà*, ma si confonde nei fili opachi della tessitura narrativa, *speculum* della mente dell'autore e mai pura materia. Né mai Stoccolma può apparire *sostanza* sullo schermo letterario: è rappresentazione. Allo stesso modo, anche gli altri personaggi che appaiono nel testo sono rappresentazioni sullo stesso schermo letterario. Linda – moglie di Karl Ove e lei stessa autrice – appare portatrice solo di posizioni irrilevanti (nel migliore dei casi): «Urimelighetene hennes hadde ingen grense. Det fantes ikke noe punkt hvor hun tenkte, nei, nå har jeg gått for langt» (Knausgård 2009b: 399)²⁷. Per contro, Geir Angell Øygarden, sociologo e sodale di Karl Ove dai tempi dell'università a Bergen e fino al trasferimento a Stoccolma, è sempre investito di una sua distintiva funzione sociale:

Det var noe ved ham jeg hadde tillit til. Ingen av de andre jeg hadde møtt i Bergen, selv ikke Yngve, kunne jeg ha snakket med om det jeg snakket med Geir om denne kvelden. Det indre og

25 «Per il cuore la vita è semplice: batte finché può. Poi smette. Prima o poi, un giorno o l'altro, questo movimento, instancabile e ritmico come quello di una pressa, cessa in modo del tutto autonomo» (Knausgård 2014: 11).

26 «E la morte, che io avevo sempre considerato la dimensione più importante della vita, oscura, allettante, non era altro che un tubo che perde, un ramo che si spezza al vento, una giacca che scivola da una grucciona e cade per terra» (Knausgård 2014: 505).

27 «La sua irragionevolezza non aveva limiti. Non c'era un momento in cui pensava: no, adesso mi sono spinta troppo oltre» (Knausgård 2015: 493).

det inderlige var noe man bar på selv, og kanskje delte med en kjæreste, hva visste jeg om det, men i alle fall ikke noe man la fram en kveld man var ute. (Knausgård 2010: 249)²⁸

La relazione dei due si costituisce nei canoni del desiderio omosociale maschile (Kosofsky Sedgwick 1985), per cui tra i due personaggi si instaura un meccanismo di protezione e supporto che si contrappone nel romanzo alla forza dirompente e distruttrice di Linda: uno schermo letterario, dunque. Linda ha una propria personalità, entro cui la sua 'irragionevolezza' trova una consequenzialità che Karl Ove non può comprendere. La *verità* cui allude Knausgård è un'interpretazione della propria realtà contingente, il suo tentativo di sussumere i tempuscoli in un significato complessivo una *versione della verità*.

In Bergman, i personaggi di *Saraband* si muovono in tempuscoli isolati sospesi nelle coordinate della realtà. Quivi nessun tentativo individuale di riconnessione al piano della realtà sembra possibile: la condizione di frammentazione dell'io è per Bergman irreversibile e la finzione unica strategia di disinnescamento. Privato del potere dell'arte, all'uomo non resta che la tragedia della propria finitezza: «En enda gång har verkligheten slagit sönder min välordnade livsrutin. Det var när Ingrid blev sjuk och dog. Med en exemplarisk grymhet krossades mina förvarsanordningar och mina välplanerade iscensättningar» (Bergman 1998-2001: 14/05/98)²⁹. Fuori dalla finzione non c'è che la finitezza del corpo – raccontata in *Tre dagböcker* – e angoscia: «Rädslornas kung är den "kosmiska fasan". Jag vet inte varifrån den kommer eller hur den komprimeras. Jag vet att den är outhärdlig och förvandlar mig till ett skälvande bylte av kött och nerver» (*ibidem*)³⁰.

Per quanto i punti di partenza siano distanti – Knausgård si attiene all'imperativo della massima veridicità, Bergman dissemina il testo di coscienti falsificazioni –, le conclusioni degli autori tendono a combaciare: l'io che si deduce è il prodotto di una narrazione che media il passato in un processo di adattamento. Realtà e immaginazione sono concetti inseparabili, come appare in *Tre dagböcker* in un resoconto di Maria von Rosen:

Ingmar ringde och berättade att han varit hos mamma och hon verkade orolig...Då han blivit ensam med henne tog han mamma i famn. Kysste och smekte henne. Han sa att hon blev lugn

28 «Qualcosa in lui mi ispirava fiducia. Con nessuna delle altre persone che avevo incontrato a Bergen, persino Yngve (fratello di Karl Ove, NdA), potevo parlare di ciò che confidai a Geir quella sera. Gli aspetti più intimi erano qualcosa che uno si portava dentro, che forse condivideva con la persona amata, chissà, ma che sicuramente non esprimeva in una serata fuori».

29 «Solo una volta la realtà ha rotto la mia routine ben pianificata. È stato quando Ingrid si è ammalata ed è morta. Con una crudeltà esemplare furono schiacciati i miei dispositivi di difesa e le mie ben costruite messinscene».

30 «Il re delle paure è "l'angoscia cosmica". Non so da dove venga e come possa essere limitata, so che è insopportabile e mi trasforma in involto tremolante di carne e nervi».

och tittade på honom med vanliga Ingrid-ögonen. Det var hans avsked till henne. Han kände att det förenades igen efter stort avstånd. Kanske det var så. Jag hoppas det. Efter den här tiden har jag upptäckt att Ingmar ofta gör om verkligheten som det passar honom. (Bergman – von Rosen 2004: 279-280)³¹

L'evento può avere avuto luogo; oppure i dubbi di Maria von Rosen potrebbero essere autentici. Il racconto reso da Ingmar a Maria per un momento riunisce i due coniugi: per un istante, le due solitudini si uniscono, il tormento si allevia, il dolore si attenua, la vita può continuare.

4. CONCLUSIONI

Nella breve sequenza iniziale di *Saraband*, Marianne, ex moglie di Johan, passa in rassegna le biografie di *dramatis personae*. In pochi istanti condensa le esperienze di vita di personaggi immaginari, raccogliendo i punti salienti, le collocazioni geografiche, le svolte professionali (Bergman 2018b: 7). Qui si intravedono intersezioni autobiografiche: Johan si è ritirato nei boschi, così come Bergman si era trasferito in una eguale solitudine a Fårö sull'isola di Gotland; Henrik è tormentato dal dolore della perdita di Anna, come Ingmar Bergman da quello per la scomparsa di Ingrid. Ancora: Henrik insiste con sua figlia Karin perché intraprenda una carriera da musicista solista, mentre lei desidererebbe una carriera da orchestrale; come Karin, Bergman aveva sognato di essere uno degli anonimi artigiani che avevano lavorato alla ricostruzione della cattedrale di Chartres, distrutta dopo un incendio (Bergman 1954: 8): entrambi vorrebbero essere una voce in un coro ampio di artisti che contribuiscono assieme alla riuscita dell'opera d'arte. L'autobiografia di Bergman contamina le esistenze letterarie di Johan, Henrik e Karin, capitoli della stessa vicenda umana, romanzi che intersecano vita e racconto in una narrazione che non distingue fiction e cronaca, autobiografia e autofiction.

Una operazione simile viene compiuta da Knausgård in *Min kamp* 2. In un passaggio dell'opera, l'autore approfondisce la figura di Roland Boström, padre di Linda (Knausgård 2015: 396 e sgg.). Si intuiscono i dolori, le delusioni, le lacerazioni, gli slanci di amore e di fede, la sofferenza per la malattia mentale, stralci dei tempuscoli della vita di Roland che Knausgård ricompono per dare più spessore al personaggio di Linda. In poche righe, qui, come

31 «Ingmar ha telefonato, ha raccontato che era stato dalla mamma e che sembrava inquieta. [...] Quando è rimasto solo con lei, l'ha presa tra le braccia, l'ha baciata ed accarezzata. Ha detto che s'era tranquillizzata e l'aveva guardato con i normali occhi di Ingrid. È stato il suo addio a lei. Ha sentito che si sono riuniti dopo una lunga lontananza. Forse è stato così. Lo spero. Dopo questo periodo ho scoperto che Ingmar cambia la realtà come meglio crede» (Bergman – von Rosen 2008: 252).

per Bergman nell'incipit di *Saraband*, emergono le costanti e le variabili della vita. Pur nella loro concisione, questi racconti brevi di vite altrui mostrano le stesse lacune delle estese biografie di Bergman e Knausgård: ci avvicinano, attraverso lo schermo letterario, al fenomeno, ma restano inevitabilmente implicati nel regime della mediazione della realtà, una *riduzione*, operata per mezzo della lingua, di un quadro complesso e interminabile per cui non sono sufficienti le poche righe dedicate. Le migliaia di pagine autobiografiche di Knausgård e Bergman aumentano il volume e il numero dei tempuscoli, ma restano una riduzione di un quadro gigantesco per cui nessuna parola è bastante.

Nel dibattito sulle forme possibili di fiction, autofiction e non-fiction, la realtà dell'individuo, colto nella sua logica spazio-temporale, appare inesauribile: vi è sempre una porzione inattingibile di esperienza di vita che non può essere mediata nella forma letteraria e a cui si può solo approssimarsi. Non solo questo, tuttavia: se la letteratura è l'unico strumento in grado di cogliere i passaggi fondamentali delle vite di Karl Ove Knausgård, Roland Boström e Ingmar Bergman è perché ricomponе in una trama ordinata una sequenza di segni che non viene fornita come regolare: i segni stessi sono al contrario disseminati disordinatamente lungo l'esistenza dei singoli, suddivisi in isolati tempuscoli. Se la realtà, dunque, eccede sempre le possibilità ermeneutiche della letteratura, è tuttavia proprio questa che determina un senso, ancorché provvisorio, e rende gli episodi dell'esistenza leggibili.

Knausgård si sforza dunque di proiettare sullo schermo di una *verità* assoluta il racconto della propria vita: eppure le condizioni di partenza, la frammentazione che egli abiura, riappaiono nella dispersione del passato che sfugge in ricordi che ha perduto: a cena con Geir, questi racconta un aneddoto che lo riguarda, ma Karl Ove non rammenta. È davvero avvenuto? Lo ha inventato Geir? È *vero* o *falso*? Entrambe le cose: le due dimensioni, la *vera* e la *falsa* convivono sullo schermo letterario. L'autobiografia, dunque, non riesce a raccontare una verità assoluta: al contrario, essa si mostra come costantemente insidiata dal *falso*. Tale contaminazione, tuttavia, non è solo dell'autobiografia: essa raggiunge a sua volta l'autore. L'io che si deduce dall'autobiografia è dunque una forma narrativa di una costellazione di ipotesi e di tempuscoli: una *versione* possibile, ma non univoca dell'essere, oggetto di una *contrazione ontologica* in cui il soggetto si confonde con la narrazione, soggiace nel tempuscolo in cui contemporaneamente vale α e non- α . La *verità*, di conseguenza, appare come ricordo inattingibile, su cui si affastellano memorie contrastanti e che solo la finzione può dotare di un senso precario, ma leggibile.

Bibliografia

- 14 berørte familiemedlemmer, 2009, *Lesebrevet i Klassempen*, «Klassekampen» 3/10/2009: 13.
- Alberca M., 2007, *El pacto ambiguo. De la novela autobiografica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Behrendt P., 2011, *Autonarration som skandinavisk novum*, «Spring» 4: 290-331.
- Bergman I., 1954, *Det att göra film*, «Filmnyheter» 19-20, december: 1-9.
- , 1998-2001, *Arbetsbok nr. 46*. Inedito (foglio di appunti manoscritti), Stockholm, Stiftelsen Ingmar Bergman.
- , 2005, *Sarabanda*, trad. di Renato Zatti, Milano, Iperborea (ed.orig.: *Saraband*, Stockholm, Norstedts, 2018b, prima ed. 2003).
- , 2008a, *Lanterna magica*, trad. di Fulvio Ferrari, Milano, Garzanti (1987) (ed. orig.: *Laterna Magica*, Stockholm, Norstedts, 2018a, prima ed. 1987).
- Bergman I. – von Rosen M., 2008, *Tre diari*, trad. di Renato Zatti, Milano, Iperborea (ed. orig.: *Tre dagböcker*, Stockholm, Norstedts, 2004).
- Dalla Chiara Scabia M.L., 1973, *Istanti e individui nelle logiche temporali*, «Rivista di filosofia» 64: 95-121.
- De Man P., 1979, *Autobiography as De-facement*, «MLN» 94.5: 919-930.
- Dostoevskij F., 1994, *I demoni*, trad. di Alfredo Polledro, Torino, Einaudi.
- Doubrovsky S., 1977, *Fils*, Paris, Galilée.
- , 2005, *L'autofiction selon Doubrovsky*, in P. Vilain (ed.), *In Défense de Narcisse*, Paris, Grasset: 169-235.
- Effe A. – Lawlor H., 2022, *Introduction: from Autofiction to the Autofictional*, in A. Effe – H. Lawlor (eds.), *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*, Cham, Palgrave: 1-18.
- Egeland M., 2015, *Anerkjennelse og autentisitet i virkeligheds litteraturen*, «Norsk Litteraturvetenskaplig Tidsskrift» 1: 34-49.
- Felski R., 2008, *Uses of literature*, Malden-Oxford, Blackwell.
- Gasparini P., 2008, *Autofiction, une aventure du langage*, Paris, Seuil.
- Gosetti-Ferencei J.A., 2007, *The ecstatic quotidian. Phenomenological sightings in Modern Art and Literature*, Pennsylvania University Press.
- Haarder J.H., 2007, *Ingen fiktion, bara reduktion. Performativ biografism som konstnärlig strömning kring millenieskiftet*, «Tidsskrift för Litteraturvetenskap» 4: 78-92.
- , 2017, *A story we are part of. Introducing Performative Biographism by way of reading Karl Ove Knausgård's, «My Struggle» (and vice versa)*, in H. Skov Nielsen – P.K. Hansen et al. (eds.), *Expectations*, København, Medusa: 118-143.
- Hauge H., 2012, *Fiktionsfri fiktion. Om den nyvirkelige litteratur*, København, Multivers.
- Hverven T.E., 1988, *Et menneskeliv henger ikke nødvendigvis sammen*, «Vagant» 3: 30-2.

- Kjerkegaard S. – Myrup Munk A., 2013, *Litterær selvfremsstilling og autofiktion i en skandinavisk optik*, in M. Bunch (ed.), *Millenium - Nye retninger i nordisk litteratur*, Gentofte, Spring: 325-348.
- Knausgård K.O., 2014, *La morte del padre*, trad. di Margherita Podestà Heir, Milano, Feltrinelli (ed. orig.: *Min kamp. Første bok*, Oslo, Oktober, 2009a).
- , 2015, *Un uomo innamorato*, trad. di Margherita Podestà Heir, Milano, Feltrinelli (ed. orig.: *Min kamp. Andre bok*, Oslo, Oktober, 2009b).
- , 2017, *La pioggia deve cadere*, trad. di Margherita Podestà Heir, Milano, Feltrinelli (ed. orig.: *Min kamp. Femte bok*, Oslo, Oktober, 2010).
- Lejeune P., 1986a, *Il patto autobiografico*, trad. di Federico Santini, Bologna, il Mulino (ed. orig.: *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975).
- , 1986b, *Moi aussi. Poétique*, Paris, Seuil.
- Linton-Malmfors B., 2003, *Karins liv: Karin Bergman i dagböcker och brev 1907-1966*, Stockholm, Carlsson.
- Lorentzen J., 2012, *Romanens død*, «Aftenposten» 12/10/2011: 4.
- Magnússon G., 2020, *The Aesthetics of Epiphany in Karl Ove Knausgård's «Min kamp»*, «Scandinavian Studies» 92.3: 348-368.
- Melberg A., 2011, *Vi mangler ord*, «Aftenposten» 15/01/2011: 4.
- Moi T., 2011, *Skam og åpenhet*, «Morgenbladet» 16/12/2011: 44-45.
- Mortimer A.K., 2009, *Autofiction as Allofiction: Doubrovsky's "L'après-vivre"*, «L'esprit Createur» 49.3: 22-35.
- Refsum C., 2020, *"A love relationship is not a place for refuge, it is the place to be": The Theme of Love in Karl Ove Knausgård's «Min kamp»*, «Scandinavian Studies» 92.3: 369-389.
- Stidsen M., 2015, *Den ny mimesis. Virkelighedstolkningen i dansk og nordisk litteratur efter Anden Verdenskrig*, København University Press.
- Vilain P., 2009, *L'Autofiction en théorie, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*, Chatou, Les Éditions de la transparence.
- Wagner-Egelhaaf M., 2022, *Of Strange Loops and Real Effects: Five Theses on Autofiction / the Autofictional*, in A. Effe, H. Lawlor (eds.), *The Autofictional. Approaches, Affordances, Forms*, Cham, Palgrave: 21-40.
- White H., 1980, *The value of Narrativity in the Representation of Reality*, «Critical Inquiry» 7.1: 5-27.

LA BELLE ÉPOQUE FRANÇAISE THROUGH THE SCREEN OF UCHRONIA

Lucile Maillard

The word *screen*, written *screne*, meant, etymologically, an ‘upright piece of furniture providing protection from heat of a fire, drafts, etc.’ was supposed to be a variant of Old North French *escren/escran*. The current sense of a ‘flat vertical surface for reception of projected images’ probably dates to 1810 and was then transferred to cinema, but the one in which we are interested, ‘anything interposed to conceal from view’ probably comes from the 17th century¹. According to this definition, the term *to conceal* could apply. In other words, it means ‘to hide’, and, consequently, leads ‘to reveal’. This screen is intended to be removed, in order, for our study, to unveil a hidden reality. But before explaining which reality we are talking about, let us define another word: *uchronia*.

Created by Charles Renouvier in 1876 in a novel called *Uchronie (Utopie dans l'Histoire)*, the word *uchronia* has the same roots as the word *utopia*, made famous by Thomas More (1516). Composed by the Greek prefix ‘ou’, written ‘u’, meaning the negation and the radical *chronia* found in words such as *chronology* or *chronometer* concerning everything that have a bond with time. Therefore, *uchronia* refers to a ‘non-time’, a time that never happened. Christos A. Djonis talks about «unconventional history» (Djonis 2021: Prologue) Indeed, in Charles Renouvier’s novel is depicted what the world would have been if Constantine had not proclaimed Christianity as a state religion in the 4th century. Consequently, the History of the world has changed, owing to a breaking point occurred in the past.

¹ «Screen», *Online Etymology Dictionary*, available on the following address: <https://www.etymonline.com/word/screen> (Last accessed: 10/01/22).

According to Karine Gobled and Bertrand Campeis, in *Le guide de l'uchronie*, there are different kinds of *uchronias* (Campéis – Gobled 2015: 24-26). They begin with *l'uchronie pure* (literally *pure uchronia*) depicting a *uchronia* based on a discovery that has truly been made or that has not yet been made; an event that happened or that did not happen, such as Hitler winning the Second World war. Then comes *l'uchronie impure* (literally *impure uchronia*): the historical divergence is the result of action of time travelers. Contrary to the first one, the historical divergence is, here, conscious since caused by humans will. This implies that the past is not fixed; it can be changed thanks to time-travel.

Nevertheless, the one which concerns us is named *l'uchronie large* (literally *wide uchronia*); «it does not bother itself with historical plausibility and opens up the field of possibilities to the maximum, even if the universe described becomes totally eccentric or historically impossible»². Through the stories of what we can translate by *wide uchronia*, it is possible to meet such astonishing creatures as fairies, dragons, elves and gnomes in the streets of Paris.

This is what Pierre Pevel suggests in his trilogy *Le Paris des Merveilles*. In his first book, he sets up a typical Belle Époque society in 1910³, which looks like the one known from movies and books, although Paris is peopled as much with humans as with fairies. We are told that «in the aftermath of the bloody Napoleonic epic, they had chosen to come out into the open and reveal the existence of the OutreMonde or the Outerworld»⁴ (the world from where fairies and other astonishing creatures come) which creates a surprising Paris, to say the least.

This breaking point in History forms a *uchronia* and appears like a literary screen on which a new version of History is projected. This screen can be considered as a veil concealing from view, a veil we can remove to discover a hidden or a new reality. In this article, we shall study the specificities of these screens through three realities. We shall start with the reality depicted in the first novel of Pierre Pevel's trilogy: *Les Enchantements d'Ambremer*, then we shall work around expression 'the inner screens' before ending with the literary medium and the fictional pact.

I. ANOTHER REALITY

According to Francis Berthelot and his book *Bibliothèque de l'Entre-mondes*, and Tzvetan Todorov in *Introduction à la littérature fantastique*, the *fantastic*

2 «Elle ne s'encombre pas de plausibilité historique et ouvre au maximum le champ des possibles même si l'univers décrit en devient totalement farfelu ou historiquement impossible» (Campéis – Gobled 2015: 24-26). All translations in this article are the author's.

3 La Belle-Epoque is a French period centered around 1900. This is a period of progress and industrialization (Kalifa 2017: Prologue).

4 «Au lendemain de la sanglante épopée napoléonienne, elles avaient choisi de se manifester au grand jour et de révéler l'existence de l'OutreMonde» (Pevel 2015: 49).

is the doubting moment experienced when we are confronted with a particular situation (Berthelot 2005: 15; Todorov 1970: 28-29). For example, let us imagine an alien who/which suddenly appears right now in front of our eyes. The moment, when we wonder if the creature is true or if we are suffering from a collective hallucination, is the fantastic.

On the other hand, the *fantasy* «involves supernatural elements of magical or divine origin generally accepted as such and requiring no rational justification»⁵. Wherefore, when the fairies appeared for the very first time in the human world in the novel, the protagonists felt this moment of uncertainty, the fantastic. Afterward, once this fact is accepted, it becomes fantasy. Now, let us see what this world looks like.

Setting the story in Paris answers to various criteria. In their work named *Lire les villes* (*Reading the town*), Anna Madoeuf and Raffaele Cattedra talk about Paris as the city of love and bohemian way of life, the capital of the Rights of Man and of the Citizen, the chosen destination for political exiles (Madoeuf – Cattedra 2012: 287); because, in French novel, this reality is made visible: Paris is a place of hospitality for emigrants of the entire world (*ibidem*: 304). Walter Benjamin, quoted in the work of Madoeuf and Cattedra, sees Paris as the capital of the 19th century and as a laboratory of modernity (*ibidem*: 283). It makes sense because Pierre Povel's novel begins in 1909 with characters who have known the 19th century (and even beyond because being immortals). Therefore, the fact that humans have affairs with fairies is a factor of modernity. Moreover, this image of the capital of the century is reinforced when the narrator explains that «most continents were spared and, even in Europe, Paris was an exception. Nowhere else was the OutreMonde so present»⁶. Paris appears, in some ways, as a kind of leader of France, maybe of the world and, in other ways, as a utopia, an island separated from the rest of the world.

Already depicted in the author's foreword, here's a condensed look of what this modern Paris looks like:

[...] flocks of multicolored birds [...], trees' foliage diffusing a soft light by night [...], mermaids in the Seine [...], undine for every fountain, dryad for every square; [...] laughing willows that are bursting out of laughter; [...] winged cats [...], talking about philosophy; [...] at the bistro counter, gnomes wearing rolled up sleeves, with crooked cap and cigar butt above the ear; imagine the Eiffel Tower built of white wood that sings to the moon. (Povel 2015 : 11)⁷

5 «Fait intervenir des éléments surnaturels d'origine magique ou divine, en général acceptés comme tels, et ne nécessitant aucune justification rationnelle» (Berthelot 2005: 15).

6 «La plupart des continents étaient épargnés et, même en Europe, Paris faisait figure d'exception. Nulle part ailleurs l'Outremonde n'était aussi présent» (Povel 2015: 50).

7 «des nuées d'oiseaux multicolores [...], le feuillage des arbres diffuse à la nuit une douce lumière mordorée [...] des sirènes dans la Seine ; [...] une ondine pour chaque Fontaine ; une

Dragons, century old talkative oak trees, unicorns, mad scientists, and wicked witches... can also be met. That is how *Le Paris des Merveilles* looks like. Through all these elements, some from fantasy (mermaids, gnomes...) some from science fiction (such as mad scientists), Pierre Pevel provides us here with a wide *uchronia* that, as already underlined, «does not bother itself with historical plausibility»⁸ but which includes an easily recognizable society.

Indeed, despite the strange elements, the Parisian life corresponds to what we know, in terms of the images conveyed by movies or literature. For instance, in the second chapter, the main character, named Griffins, walks by in the evening, with a lady, along the streets, thus providing an occasion to describe the transition between day and night Paris with workers leaving the factories, carried away by omnibuses or the metropolitan. The author mentions gas streetlights, the show offered by hotels, theaters, stores, restaurant facades, etc. We can imagine window mannequins highlighting recent fashion, and waiters busying themselves around their customers in full *cafés*. We are also offered a series of portrayals of typical 19th century men wearing *canotier* hats, policemen with their white sticks hanging from the belt, street sellers, etc. All this could have been introduced into a realistic novel. Indeed, it is a very recognizable society, barring a touch of magic.

Pierre Pevel underlined a contemporary criticism regarding his work. According to the critic, the world of his fiction was not developed enough. This is what he replied:

I only use what I need for my book, and I leave behind, in the blur, elements which have consistency [...] but which are not strictly necessary to the plot and which are very local color and contribute to set up/introduce a folklore, a universe. [...] [these elements] trigger the imagination. (Bozzetto – Menegaldo 2006: 394)⁹

Pierre Pevel composes his fiction with details our imagination already knows, in such a way that the addition of gnomes and the different nature of the wooden Eiffel Tower – still built by the original architect, which «shined glowed in the light of the stars, emitting a melodious and deep,

dryade pour chaque square ; [...] des saules rieurs qui s'esclaffent ; [...] des chats ailés [...], discutant philosophie ; [...] au comptoir des bistrotts, des gnomes en bras de chemise, la casquette de guingois et le mégot sur l'oreille ; imaginez la Tour Eiffel bâtie dans un bois blanc qui chante à la lune [...]».

8 «Elle ne s'encombre pas de plausibilité historique » (Campéis – Gobled 2015: 24-26).

9 «Je n'utilise que ce dont j'ai besoin pour mon livre et je laisse en arrière-plan, dans le flou, des éléments qui ont leur cohérence [...] mais qui ne sont pas strictement nécessaires à l'intrigue et qui font très couleur locale et contribuent à placer un folklore, un univers. [...] [Ces choses] déclenchent l'imaginaire».

barely noticeable sound, during nights of the full moon»¹⁰ – does not bother us, seeming merely logical, it's a perfect continuity with the reality. In other words, if we delete the image of gnomes in rolled up sleeves, together with cigar butts and crooked caps, it's like reducing an imaginary creature to a stereotype we all know even though we are not French. To put it differently, it would be easy to imagine a troll in a *marinière*¹¹, with a *beret* on his head and a *baguette* under the arm. Pierre Pevél refers to things we know and covers them with a veil of magic.

2. THE INNER SCREENS

In *Le Paris des Merveilles*, the concept of the screen works as a Russian doll. One screen is a reality that hides another and so on. Let us take an example: the main character, Griffins, gets in the first line of the subway, which is the first one built in 1900 between Vincennes and Maillot, and gets out in Porte Maillot. There, he walks to another platform and waits for a particular train:

Neither more nor less luxurious or comfortable than the trains of the Paris metropolitan railway. However, it was not the emblematic nave of the capital that adorned the doors, but the coat of arms of Ambremer: a leafy tree from which emerged a crenelated tower, under seven stars in an arc. (Pevél 2015: 47)¹²

We can here see the references to middle-age with the 'crenelated tower' that is in opposition with the Parisian's life of the early 19th century. We can assume that this tower is the representation of another reality, another space and this is where this train is about to take its passengers. And here comes the most interesting:

When the train crossed the border between the worlds, nothing happened except that the shine of the glowing globes changed from blue to yellow. [...] They had just entered the OutreMonde; they arrived soon after in Ambremer, the capital of the fairies. On Earth, it seemed to stand in the heart of the Saint-Germain Forest. But it was just its deceptive reflection. One could thus walk towards it for hours, without ever reaching it or losing sight

¹⁰ «il luisait faiblement à la lueur des étoiles et émettait un son mélodieux et grave, à peine perceptible, les nuits de pleine lune» (Pevél 2015: 33).

¹¹ A striped blouse worn by French people, according to stereotypes.

¹² «Ni plus ni moins luxueux ou confortable que les rames du chemin de fer métropolitain parisien. Ce n'était cependant pas la nef emblématique de la capitale qui ornait les portières, mais les armoiries d'Ambremer : un arbre feuillu d'où émergeait une tour crénelée, sous sept étoiles en arc de cercle».

of it – imagine a painting featuring a tower in the background: if you stick your nose to the canvas, the tower would still be just as far away in its landscape. It was the same with Ambremer, distant despite appearances and inaccessible to those who did not change worlds. (Pevél 2015: 48-49)¹³

Passing from one world to the other is not as spectacular as we could expect. Here, the author plays with the law of the Earth's geometry with the kind of mirage represented by Ambremer which appears like a rainbow we try to reach but never do. As said by Francis Berthelot, these are, with many others, established data, world widely admitted, so «what could be more tempting then, for a transgressive author, than to question them?»¹⁴. This transgression, according to Francis Berthelot, participates in the creation of a new world 'existing only by the will of the author and justified only by the fiction they embody'¹⁵ which is based on a historical postulate (Berthelot 2005: 38): the fairies' revelation to the human world. But the magical part, which is added by the veil of *uchronia*, is still covered by a screen, as if there were a frontier, a barrier, and as the previously given definition: 'anything interposed to conceal from view'. The word 'conceal' is a bit strong, but the sense is relevant because, if the fairies can come into our world, the reciprocity is not possible: the magical kingdom is visible but always out of reach.

This is well illustrated by a particular sentence I would also like to comment: «imagine a painting featuring a tower in the background: if you stick your nose to the canvas, the tower would still be just as far away in its landscape» (Pevél 2015: 48-49). This eloquent image which explains us how Ambremer can be seen by Parisians from any point in and around Paris is close of Michelle Débat's conception about photography and screens. Indeed, to her, in her work *The Photography: an essay for an unruly art*¹⁶, the screen, as soon as we get rid of the perspective system, we get a surface of representation, an image and time extent which works as a clue of something that is happening right under our eyes (Débat 2020: 129-172). She

13 «Lorsque le train franchit la frontière entre les mondes, rien ne se produisit si ce n'est que l'éclat des globes lumineux passa du bleu au jaune. [...] Ils venaient d'entrer dans l'OutreMonde ; ils ne tardèrent pas à arriver à Ambremer, la capitale des fées. Sur Terre, celle-ci semblait se dresser au cœur de la forêt Saint-Germain. Mais il ne s'agissait que de son reflet trompeur. On pouvait ainsi marcher vers elle pendant des heures, sans jamais l'atteindre ni la perdre de vue – imaginez un tableau figurant une tour à l'arrière-plan : colleriez-vous votre nez sur la toile, que la tour serait toujours aussi loin dans son paysage. Il en allait de même d'Ambremer, distante malgré les apparences et inaccessible à qui ne changeait pas de monde» (*Ibidem*: 48-49).

14 «Quoi de plus tentant alors, pour un auteur transgressif, que de les remettre en question ?» (Berthelot 2005: 26).

15 «N'existant que par le vouloir de l'auteur, et justifiés seulement par la fiction qu'ils incarnent» (Berthelot 2005: 36-37).

16 «La Photographie : essai pour un art indisciplinable».

goes on quoting from Louis Martin in *The Framework of the Representation*¹⁷: the screen is now «the background, through which any element is gazed, is put forward by negation of any distance [...]. The background appears as a surface; the painting looks like a painting. It presents itself, less representing something, than as a representation»¹⁸. Once again, we find the allegory of painting which allows us to say that Ambremer, from the human point of view, is more a representation than a concrete world. This is reinforced by the fact that humans cannot go to the Outerworld.

The inner reality, mentioned here, shows us that in the novel there are at least two layers of reality: first, the one where the Parisians are immersed; secondly, the one, unreachable to them, which is the world of the fairies. But, for us, readers, there is another layer, the one of the literary medium.

3. LITERARY MEDIUM AND FICTIONAL PACT

In this third and final chapter, we shall explore the literary medium and the fictional pact. According to Gerard Genette in particular, a work of fiction can be identified by various elements such as the relation between the author, the narrator, and the main character (Genette 2004: 158) or through the paratextual information (*ibidem*: 163). Let's see how Pierre Pevel deals with it.

In a study intitled *Les Nouvelles Formes de la science-fiction*, Pierre Pevel proclaims that his novel does not correspond to a *uchronia* because he never sought to the universe he created (Bozzetto – Ménégaldo 2006: 399). However, it is a *uchronia*. It became one by the alteration in time made by the apparition of fairies. And, in some ways, Pierre Pevel contradicts himself as he says: «I write quirky historical novels, I talk about History, I talk about the real world and then, poof, I take a crossroad and there I say to the reader “come” and if he does not want to, he does not»¹⁹. Here, the author himself admits altering History when he says «quirky historical novels» and that is what *uchronia* is, a *quirky History*, different than the one we know.

The author's foreword demonstrates it: in those pages, Pierre Pevel, after explaining what the OutreMonde is, engages the reader with this question: «what would have become if the OutreMonde [...] had freely extended its influence on Earth to impregnate it with wonders, made familiar through

17 «Le Cadre de la Représentation».

18 «Le fond par lequel toute figure advient au regard est mis en avant par négation de tout lointain [...]. Le fond apparaît comme une surface ; le tableau se présente comme tableau. Il se présente, moins représentant quelque chose, que comme représentation» (Marin 1989: 65).

19 «Moi j'écris des romans historiques décalés, je parle de l'histoire, je parle du vrai monde et ensuite, pouf, je prends un chemin de traverse et là je dis au lecteur “viens” et s'il n'a pas envie il ne vient pas» (Bozzetto – Ménégaldo 2006: 409).

time?»²⁰. He pursued then by saying «let's admit it was so»²¹. By these sentences, he wants the reader to understand that his work is a work of fiction. He is setting, in his mind, the fact that none of this is real. This is well illustrated by the vocabulary used. The word *imagine* is used sixteen times in this foreword which sends us back to *image* and its etymology: *representation, portrait, ghost, appearance*, and the verb *to imagine*:

Borrowed to the Latin form *imaginari* "imagine" [...] The verb is, first, used with the sense of "forming in mind the image of a human being, a thing", then "to conceive the existence of something." [...] To imagine (1553) takes then the sense (1636) to "believe in something's wrong". (Rey 1998: 1782-1783)²²

By this definition, the reader can assume that Pierre Povel is settling the fictional pact by creating images in the reader's mind, by encouraging them to form pictures, to make representations, to conceive something only by thoughts, even though this is something not necessarily false nor inaccurate but impossible. Something fictional.

Pierre Povel adds, at the end of the foreword a sentence which proves that the readers' imagination could not even be sufficient: «Imagine all of this, and you'll have a (small) idea of the *Paris des Merveilles*»²³. The word *small* used in parenthesis proves that the described society is so complex, even if it based on things known, that the image we form in our mind is fragmented. Some parts are concealed from view by all those aspects we don't know, such as politics, science... This idea of the self-made representation brings us back to the other meaning of the word *screen*: «flat vertical surface for reception of projected images» (OED). Through a novel, through words, we project our imagination. The literary medium works as a screen on which we project our representation of the characters, of the atmosphere. Our own reality and the first reality of the novel are separated by the fictional pact: we know it is false but we still project images. The writer makes act of *poièsis* (Genette 2006: 96), of creation, and the reader too. Then, this fictional reality is split from the next by the allegory of the painting.

20 «Que se serait-il passé si l'OutreMonde [...] avait librement étendu son influence sur Terre pour l'imprégner de merveilles que le temps écoulé nous aurait bientôt rendues familières ?» (Povel 2015: 10).

21 «Admettons qu'il en fût ainsi» (Povel 2015: 10).

22 Emprunté au latin *imaginari* «se figurer, s'imaginer» [...] Le verbe s'emploie d'abord au sens de «former dans son esprit l'image d'un être, d'une chose», puis de «concevoir l'existence de qqch.» [...] S'imaginer (1553) prend ensuite le sens (1636) de «croire à tort».

23 «Imaginez tout cela, et vous aurez une (petite) idée du Paris des Merveilles» (Povel 2015: 11).

4. CONCLUSION

Eventually, the notion of screen works in pair with *uchronia*. The latter is the fictional reality projected on the screen that is transfigured by the literary medium. The book becomes a receptacle where everything is allowed to happen. However, this screen, manifested by the novel, is composed by various layers. In this study, we only settled on three of them for the screen (there could be more), it means three realities: it implies that one screen is always susceptible to hide another one. Thereby, the screen of *uchronia* opens a wide range of possibilities. The French Belle Époque, with this historical rewriting, can become as mysterious as extraordinary and, in this way, can assume a new future. That assumption leads us to consider alternative realities, that could bring us to talk about multiverse.

References

- Berthelot F., 2005, *Bibliothèque de l'Entre-mondes*, Paris, Gallimard.
- Bozzetto R. – Menegaldo G., 2006, *Les nouvelles formes de la science-fiction*, Paris, Bragelonne.
- Campeis B. – Gobled K., 2015, *Le guide de l'uchronie*, Paris, Éditions ActuSF.
- Débat M., 2020, «Photographie et support en mutation(s) : une image migrante», in *La photographie : Essai pour un art indisciplinable*, Presses Universitaires de Vincennes, « Esthétiques hors-cadre »: 129-172.
- Djonis C., 2021, *Uchronia*, Page Publishing, Incorporated.
- Genette G., 2004, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, (1979).
- Kalifa D., 2017, *La véritable histoire de la Belle-Époque*, Paris, Fayard.
- Madœuf A. – Cattedra R., 2012, *Lire les villes*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais.
- Marin L., 1989, « Le cadre de la représentation », s.l. *Cahiers d'Art Moderne*, n° 24.
- Pevél P., 2015, *Le Paris des Merveilles*, Paris, Éditions Gallimard, (2003).
- «Screen», *Online Etymology Dictionary*: <https://www.etymonline.com/word/screen> (last accessed 10/01/2022).
- Rey A., 1998, *Le Robert Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, (1992).
- Todorov T., 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil.

GLI SCHERMI DI GOETHE RETORICA DELLA DISLOCAZIONE

Javier Sánchez-Arjona Voser

*Da μῦθος erfunden wird, werden die Bilder durch die Sachen gros,
wenn's Mythologie wird, werden die Sachen durch die Bilder gros.*
(Goethe 1887b: 37)¹

Questo articolo vuole essere un approccio antropologico al tema degli schermi dal punto di vista delle immagini mitiche – partendo da Goethe, il quale lungo tutta la sua opera ha evidenziato che l'immagine mitica è un prodotto della natura. Come suggerisce il chiasmo alla base del passaggio citato in apertura, il μῦθος indica una dinamica di potenziamento delle immagini tramite le cose; quando esso, però, in un secondo passo, diventa mitologia, sono le cose a loro volta ad essere potenziate tramite le immagini. Due operazioni che sono il prodotto di un'organizzazione consecutiva e organica, alla cui base si trovano un prima e un dopo. Partendo da ciò, una prima domanda che ci porremo è se tale relazione tra cose e immagini può essere intesa come analoga a quella osservata da Huhtamo (2006: 39) o Schröter (2006: 11) tra *big picture* e display: la carica mitica dei film sin dal *silver screen* potenzia i display dei telefoni cellulari, i quali acquisiscono un valore aggiunto grazie al ricordo – al riferimento allo spettacolo originale, proprio del grande schermo; in tal modo il display può essere visto come il risultato dello sviluppo la cui origine si trova in quei primi schermi.

Ma il passaggio di Goethe suggerisce qualcos'altro non meno rilevante: l'immagine non viene determinata dalla stessa stretta necessità a cui sono sottoposte le cose. Rispetto alla natura, l'immagine è arbitraria: solo può potenziare le cose in un secondo passo, nella fase successiva della mitologia.

¹ «Quando μῦθος nasce, sono le cose a potenziare le immagini, quando diventa mitologia, sono le immagini a potenziare le cose» (trad. Bosco 2011: 9).

La sua arbitrarietà si esprime in termini storici: sarà soltanto tramite la determinazione mitologica che l'immagine potrà 'volgersi' alle cose e potenziarle; ciò diviene possibile solo grazie all'allontanamento (apotropaico) dalla fase mitica, originaria; «storia» versus «non-storia» (Didi-Huberman 2006: 215), *cultura* versus *natura*.

Tornando al rapporto tra *big picture* e display, la relazione non solo è tecnologica, ma anche storica (Huhtamo 2006); entrambi i tipi di schermi rimangono sempre artifici, non sono sottoposti ad una logica di necessità. Tuttavia, ciò che ricopre un ruolo di notevole importanza è, inoltre, il tema della proiezione, sia come prolessi sia come rappresentazione. Essa presuppone una consequenzialità: il prima può essere inteso come passo previo, necessario, alla possibilità di vedere un'immagine nello schermo. Ma esso può anche essere analizzato in termini storici, sia sul piano della storia delle tecnologie di proiezione su schermi, sia sul piano della storia delle immagini mitiche. Ciò che ci proponiamo nel presente articolo è legato a quest'ultimo aspetto: tratteremo la tematica degli schermi partendo dalla ricezione delle immagini mitiche in Goethe come anche dell'iconografia e dell'estetica dell'antichità classica nella sua opera. La nostra ipotesi è che anche nel caso degli schermi ci troviamo davanti ad un prodotto antropologico, che risponda, anch'esso, alla volontà di *far vedere* (in senso nietzschiano); una volontà su cui influiscono schemi iconografici ereditati, quindi, storici.

I. INTERCETTAZIONI: PUNCTUS VITAE COME PRINCIPIO DIALETTICO

«I media sono ormai dei dispositivi volti a “intercettare” l'informazione che satura lo spazio sociale e virtuale, come dei “parafulmini” su cui si scarica l'elettricità nell'aria. Lo schermo è il segno di questa nuova realtà» (Casetti 2014): tale passaggio di Casetti solleva un'interessante associazione con la ricezione dell'iconografia antica negli scritti di Goethe e Warburg, in particolare con la scelta delle metafore legate a fenomeni meteorologici naturali. Il passaggio di Casetti può essere collegato con una tradizione della ricezione dell'iconografia del *pathos*, con il quale intendiamo l'esercizio di 'intercettazione' del «principio dialettico del gesto espressivo», come Didi-Huberman definisce la 'formula di *pathos*' (*Pathosformel*) warburgiana (Didi-Huberman 2006: 219).

La rappresentazione mediale della realtà nei film non può più essere percepita come «epifanica» (Casetti 2014), in quanto suscettibile di ripetuta citazione come anche di riproduzione frammentaria: quello che lo schermo rivela è, piuttosto, un thesaurus in potenza, poiché non può essere inteso come perdurabile. La contingenza e l'arbitrarietà sono sempre state qualità intrinseche alla rappresentazione, in quanto prodotto culturale; l'accelerazione dovuta allo sviluppo dei dispositivi mediali rende tali qualità ancora

più evidenti. Immagini più precarie, come sottolinea giustamente Casetti (2014), sono la conseguenza di questa deriva. E quanto rimane è una citazione multipla, che per coincidenza di gusti e condivisione *impulsiva* può essere descritta, anche, come *sintomo*. Il *punctus vitae* (*Lebenspunkt*), che Goethe si proponeva di esaminare nel *Laocoonte*, e la dialettica implicita all'opposizione tra *mythos* e mitologia possono fungere da elementi ermeneutici per affrontare questa tematica.

Nel testo sul gruppo scultorio, Goethe identifica in un principio dinamico il nucleo rettore del gruppo; in una sua lettera inviata a Meyer, suo consulente in materia artistica (Goethe 1998b: 365-366), tale principio dinamico viene descritto come il *punctus vitae*: una *vis attiva* che anima l'opera scultoria. In questa operazione, Goethe priva il gruppo scultorio di tutto l'ornamento mitologico in modo tale che soltanto rimanga, latente, il dinamismo del suo *mythos*. L'azione viene così ridotta al minimo: «Ein Vater schlief neben seinen beiden Söhnen, sie wurden von Schlangen umwunden und streben nun erwachend sich aus dem lebendigen Netze loszureißen» (Goethe 1998a: 493)². La parola chiave è 'ora' (*nun*): l'importanza del gruppo scultorio si deve, secondo Goethe, alla sua capacità di rappresentare il momento. Il *punctus vitae* del gruppo scultorio è il morso del serpente; come indica il testo in prima persona, al singolare, presente indicativo: «Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt» (*Ibidem*)³. E poi, passando dal piano estetico al poetico, formula una massima a partire della definizione aristotelica della catarsi (*Poetica* 1449b: 24-31):

Der Mensch hat bei eignen und fremden Leiden nur drei Empfindungen, Furcht, Schrecken und Mitleiden, das bange Voraussehen eines sich annähernden Übels, das unerwartete Gewahr werden gegenwärtigen Leidens und die Teilnahme am dauern oder vergangenem; alle drei werden durch dieses Kunstwerk dargestellt und erregt, und zwar in den gehörigsten Abstufungen. (Goethe 1998a: 498)⁴

2 «Un padre dormiva con i suoi figli, furono avvolti da serpenti e ora, al loro risveglio, si trovano a lottare per liberarsi da questa rete vivente». Le versioni italiane che non vengono accompagnate da una indicazione bibliografica sono a nostro carico.

3 «Io direi che la posizione in cui si trova ora è come quella di un fulmine fermo, come un'onda pietrificata nel momento in cui si avvicina alla riva».

4 «L'uomo, di fronte alla sofferenza propria e altrui, sperimenta solo tre sensazioni, il timore, il terrore e la compassione: il presentimento timoroso di un male che si avvicina, la percezione inaspettata di una sofferenza presente e la partecipazione a una sofferenza in corso o già passata. Tutte e tre sono rappresentate e suscitate da quest'opera nelle loro gradazioni più appropriate».

Goethe non solo eleva a massima antropologica la definizione dello Stagirita sulla catarsi tragica, ma traduce anche i termini *eleos* e *phobos* con i tre termini ‘paura’ (*Schrecken*), ‘terrore’ (*Furcht*) e ‘compassione’ (*Mitleid*), raddoppiando, così, la traduzione di *phobos*. E lega tutte e tre, rispettivamente, ai tre tempi verbali principali: passato, presente e futuro. La potenzialità (estensiva) del timore si distingue, pertanto, dall’attualità (intensiva e, perciò, patetica) del terrore. All’allontanamento dalla mitologia (a beneficio del mito) si aggiunge un altro allontanamento, risultato dell’applicazione di una regola poetica – ritradotta – in ambito estetico. L’osservazione sul Laocoonte può essere usata come poetica a partire della quale Goethe *impianta* forme espressive nelle sue opere letterarie, specificamente nel caso del dramma di Elena del terzo atto della seconda parte del Faust, come vedremo più avanti. Una poetica che funge da schermo, in un’accezione scientifica del termine.

2. SCHIRM: SOGGETTIVITÀ E SCHERMO IN GOETHE

Come si trova nel *Goethe-Wörterbuch* – il dizionario dei termini usati da Goethe –, il termine *Schirm* (schermo) ricorre nell’intera opera goethiana con diversi significati. Tra essi appare, per esempio, l’uso frequente di superficie che protegge, difende o che serve per ripararsi; inoltre, il termine *Schirm* s’identifica con un «dispositivo (schermo o simile) per la cattura di raggi luminosi o la rappresentazione di fenomeni ottici; una volta come superficie di proiezione per i giochi d’ombra» (Goethe 2023). Quest’ultimo uso si trova nella farsa *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* (presentata in anteprima nel 1778): in quest’opera drammatica si parla esplicitamente di schermo a proposito di un artista di giochi d’ombra (*Schattenspielmann*) – che rappresenta in versione abbreviata la storia della creazione (Goethe 1894: 36-37)⁵; in esso vi troviamo una delle prime testimonianze dell’uso della parola ‘schermo’ come superficie di proiezione.

La prima delle accezioni riferite, legata agli esperimenti scientifici di Goethe, risulta di notevole interesse. In un *paralipomenon* su un esperimento prismatico Goethe distingue tra esperimenti oggettivi e quelli che possono essere condotti e ripetuti «auf dem subjektiven Wege» (Goethe 1894b: 453)⁶ e riporta: «ich habe die nötigen Bilder methodisch teils um notwendige, teils angenehme Erscheinungen hervorzubringen, auf größeren und kleineren Schirmen bequem aufgestellt» (*Ibidem*)⁷. Ciò che appare negli schermi è, da un lato, l’inizio di una successione di passi condotti

5 Una breve storia che finisce con il diluvio universale e l’arrivo di Mercurio per mettere fine a tutto il dolore causato dal cataclisma.

6 «...in modo soggettivo».

7 «In modo metodico collocai le immagini necessarie in schermi grandi e piccoli per far sí che si producessero apparizioni in parte necessarie, in parte piacevoli».

nell'esperimento (ripetibile); dall'altro lato, il risultato è, tuttavia, soggettivo, provoca in colui che esegue l'esperimento una reazione sempre diversa.

«Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand» (Goethe 1887a: 239)⁸ leggiamo nella quinta Elegia romana di Goethe. Questo chiasmo – che nasce dalla analogia tra la pelle dell'amata e il marmo delle statue antiche – espone *in nuce* il modo in cui le opere singole di Goethe vengono concepite: come un riflesso, come uno schermo dell'opera omnia intesa come archivio. Le opere singole, una volta integrate nell'archivio dell'insieme degli scritti di Goethe, divengono conseguenze, in modo analogo all'associazione dell'amante della pelle con il marmo antico. L'opera singola e la amante vengono presentate come proiezione (visiva) e come realtà materiale riorganizzabile, ascrivibile. Poiché si possono toccare – in senso stretto e figurato, esse diventano *proto-touch-screen*, *displays avant la lettre*, immaginati.

La relazione tra pelle e marmo e quella che vige tra l'opera archiviata e l'archivio a cui essa appartiene sono, inoltre, anaforiche. L'opera archiviata, infatti, rimanda all'archivio nello stesso modo in cui la pelle rimanda al marmo antico. Lo stesso accade tra l'immagine mitica e le cose su cui essa si costruisce. Ogni opera di Goethe e le immagini mitiche da lui concepite funzionerebbero come un *proto-display*, un *display* in cui si concretizza e in cui viene presentato l'archivio. Le opere e le immagini mitiche risultano essere 'emergenze' del suo *opus* o della mitologia antica e vengono presentate come successive. Tale qualità di emergenza fa sì, infatti, che esse vengano trasformate in schermi; tra l'opera, l'archivio e l'immagine mitica (vincolata alla tradizione) si stabilisce una relazione di latenza – nell'opera singola di Goethe late l'archivio del suo *opus* e nell'immagine mitica si presentano, latenti, elementi ereditati. La base di questa relazione è l'organizzazione, sia archivistica sia mitica, che rende *immaginabili* le opere come parte dell'archivio e le immagini mitiche come prossime alla natura.

Ma questa logica provoca un altro effetto: il legame quasi-organico che Goethe stabilisce tra opera e archivio e tra le cose e le immagini mitiche è un «atto artistico» nel senso warburgiano, ovvero «un tentativo di allontanamento» (Warburg 2011:72): nell'elegia, sì, la mano tocca, ma lo fa pensando al marmo antico; nell'atto di toccare, invece, l'amante si assenta. E proprio in questo straniamento si iscrive l'elegia, che è, appunto, un'opera artistica.

Questa concezione dell'archivio – o dell'immagine mitica concepita prossimamente alla natura – può essere collegata a quanto individuato da Casetti in merito agli schermi concepiti come *display*: «[esso è] come un luogo su cui delle immagini che fluttuano liberamente vengono ad arrestarsi per un momento, rendendosi disponibili agli utenti, e permettendo così di essere manipolate, prima di riprendere la loro circolazione verso nuove direzioni» (Casetti 2014). Tuttavia, quello che il *display* mostra è suscettibile di ripetuta

8 «Vedo con occhio toccante, tocco con mano veggente».

citazione ‘per impulso’, esso può essere compreso anche come sintomo. Proprio poiché obbedisce alla stessa dialettica tra un prima e un dopo e all’intensità che emerge da questo rapporto temporale. Oltre alla bidimensionalità del display vi è una terza dimensione, storicamente ereditata.

3. METAMORFOSI DELLA PULSIONE: RETORICA DELLA DISLOCAZIONE

«A screen can be tentatively defined as an “information surface”. This is deliberately vague. Although screens are two-dimensional surfaces, they often give us an impression of a three-dimensional reality somehow accessible through the screen» (Huhtamo 2006: 34). L’imprecisione concessa in questa definizione di schermo di Huhtamo permette di trovare in essa due sensi, uno stretto e uno *immaginato*, che possiamo vincolare, per analogia, alla superficie bidimensionale e alla terza dimensione che diventa accessibile tramite lo schermo. Un esempio tratto dallo scritto in cui Goethe racconta la storia dei suoi studi botanici verrà usato per approfondire questo aspetto.

Goethe racconta delle foglie di palma prese a Padova alla fine del suo viaggio in Italia: ben conservate ancora, le foglie stanno davanti a lui come se il tempo non sia passato, «und ich verehere sie als Fetische, die meine Aufmerksamkeit zu erregen und zu fesseln völlig geeignet, mir eine gedeihliche Folge meiner Bemühungen zuzusagen scheinen» (Goethe 1987: 744)⁹. La pulsione che trasforma l’esemplare in feticcio adorato viene proiettata sulla somma degli sforzi; essa viene quindi trasformata in un procedimento organico, uno sviluppo continuo; la *pulsione* viene utilizzata come *impulso* di ordine. La metamorfosi della pulsione (feticistica) avviene in un processo figurale che possiamo definire come una retorica della dislocazione. Tale retorica, di base metonimica, si rivela come una costante dell’opera goethiana e, inoltre, intrinseca al metodo di lavoro adottato da Goethe. Un esempio rappresentativo può essere trovato nella concezione del dramma di Elena nel secondo *Faust*, raccolta nella corrispondenza di Goethe con Wilhelm von Humboldt e Sulpiz Boisserée nell’ottobre del 1826. In entrambi i casi Goethe riferisce che fu la presa ottomana della città greca di Missolongi, nella primavera di quell’anno, l’evento storico che gli permise di risolvere il problema dell’applicazione della regola drammatica delle tre unità. A differenza dell’unità di luogo e di azione, per la definizione dell’unità di tempo gli mancava un riferimento valido. Come leggiamo nella lettera a Boisserée, esso, però, viene trovato, sintomaticamente, da Goethe nella successione degli eventi che fa culminare nel suo dramma di Elena: «abgeschlossen konnte das Stück nicht werden, als in der Fülle der Zeiten,

9 «...e io le adoro come feticci completamente adatti a stimolare e ad attirare la mia attenzione, sembrano presentare una successione fruttifera dei miei sforzi».

da es denn jetzt seine volle 3000 Jahre spielt, von Troja's Untergang bis zur Einnahme von Missolunghi» (Goethe 1993: 421)¹⁰. Questa unità temporale viene qualificata come 'fantasmagorica', nella sua accezione tecnica, ovvero come proiezione di una *laterna magica*. Infatti, in queste lettere, tale intermezzo del dramma di Elena viene intitolato – in una fase iniziale – 'fantasmagoria classico-romantica'; un titolo che si perde poi come sottotitolo del terzo atto, ma che si conserva nella trama del primo. Un primo atto che, insieme al secondo, si antepone al terzo in modo tale che l'Elena del terzo atto risulti «sufficientemente anticipata» e «possa presentarsi non più come fantasmagorica e intercalata, ma come una successione esteticamente razionale» (Goethe 1993: 582)¹¹ – ovvero come una sublimazione della sequenza organica. Il colpo di scena è che questa anticipazione include la proiezione fantasmagorica del ratto di Elena, tramite una lanterna magica. Si arriva a una moltiplicazione di Elena nella seconda parte del *Faust*: la proiezione fantasmagorica anticipa la presenza poetica di Elena nel terzo atto. Una presenza poetica che diventa una sublimazione, proprio come osserva Goethe nel suo studio su Winckelmann, in cui stabilisce che il bello è l'ultimo prodotto di una natura che tende sempre ad elevarsi. Per questo motivo il terzo atto deve essere 'adeguatamente' anticipato.

Iniziamo, però, con il primo atto: Faust presenta alla corte il mito del ratto di Elena, che funge da prolessi del terzo atto. E l'immagine che gli serve di base per la narrazione è una di quelle immagini eterne, ma senza vita, che Faust – come se si trattasse di un nuovo Orfeo – trova nella sua discesa nell'oltretomba presso le 'Madri', le tre figure mitiche a cui si riferisce Mefisto quando Faust gli chiede di indicargli come trovare Elena. Vestito come un sacerdote, come in un culto misterico, usa la chiave magica ricevuta da Mefistofele per iniziare la proiezione del mito nel fumo. Paride ed Elena sono muti, come *eidola*. Questo gioco d'ombre staccate dall'orco provoca reazioni nel pubblico presente: mentre le donne disprezzano Elena e si meravigliano di Paride, gli uomini reagiscono in maniera inversa, lodando a Elena e ridendo di Paride. Una reazione cercata da Goethe, come egli riferisce a Eckermann (Goethe 1994b: 487). Ma è Faust che, perdendo l'autorità sacerdotale in un momento di *pathos*, prova a evitare il ratto, facendo scomparire la rappresentazione fantasmagorica. Questa fatalità e il *pathos* di Faust ci permettono di vedere come naturale, secondo la logica profusa del dramma goethiano, l'apparizione materiale del personaggio di Elena – non più come proiezione sul fumo d'incenso –, nel terzo atto. Una logica nata dalla pulsione e nutrita dall'assenza che lascia dietro di sé l'illusione. L'anticipazione della fantasmagoria che, allo stesso tempo, mostra e

¹⁰ «...il pezzo non poteva essere compiuto prima della plenitudine dei tempi, poiché adesso allude alla pienezza dei 3000 anni tra la caduta di Troia e la distruzione di Missolungi».

¹¹ «...damit Helena als dritter Akt sich ganz ungezwungen anschlosse und, genugsam vorbereitet, nicht mehr phantasmagorisch und eingeschoben, sondern in ästhetisch-vernunftgemäßer Folge sich erweisen könne».

nasconde, introduce la prolessi con cui si rinvia a una seconda Elena, una Elena tarda, dislocata: la pulsione nuda si trasforma in impulso, nell'ordine della successione degli atti. Un impulso che dà inizio alla successione adeguata affinché la Elena del terzo atto non compaia come fantasmagoria, ma come un *eidolon*, dotato, però, di parola.

4. EIDOLON: L'IMMAGINE DELLO SPAVENTO DEL MITO

Il dramma di Elena del terzo atto è uno dei primi testi della seconda parte del *Faust* che Goethe scrive. Rappresenta una scena altrettanto centrale nelle rappresentazioni della storia del dottor Faust del teatro dei burattini. L'intenzione antichizzante è evidente già dalla struttura dei versi, spesso in trimetri giambici – il verso principale del dramma – come possiamo vedere nel primo verso: «Bëwündërt vïel ùnd vïel gëschöltën Hëlënë...» (Goethe 1994a: 335)¹².

Come nota Albrecht Schöne nel suo commento al *Faust* (FA 7.2: 590), questo tipo di verso non vuole essere inteso come lingua quotidiana; è uno degli aspetti antichizzanti di questa scena, dove si trovano figure tratte dall'Antichità greca. Un aspetto iconografico è, tuttavia, a nostro avviso, centrale.

Dopo aver presentato Elena e il suo stato confusionale, Goethe dà al suo personaggio «personalità, voce e storia» (Böhme 1998: 185); Elena incontra, dunque, Mefistofele davanti alle porte, travestito da Forcide – il primo custode della casa reale. Nel dialogo con Elena, Forcide elenca gli amanti della donna, fino alla sua salita dall'orco, quando si unisce a lei un «appassionato» Achille. In questo momento, prima di svenire, Elena esclama:

Ich als Idol, ihm [Achill] dem Idol verband ich mich.
Es war ein Traum, so sagen ja die Worte selbst.
Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol.
Sinkt dem Halbchor in die Arme (Goethe 1994: 347)¹³

Elena diventa *eidolon*, poiché le viene riferita la sua storia come una «traslazione simbolica» (Böhme 1998: 186)¹⁴, in cui lei – 'la' bellezza – cambia d'uomo in uomo, condannata per il suo incanto, di cui è prigioniera. Questa

¹² «Ammirata molto e molto vilipesa, Elena...» (Goethe 2009: 753).

¹³ «Io come eidolon a lui [Achille] che eidolon era mi congiunsi. / Fu un sogno, sono le parole stesse a dirlo. / Svanisco e a me divengo io stessa un eidolon. / Viene meno fra le braccia del Semicoro» (Goethe 2009: 781). Fortini traduce qui 'Idol' per 'ombra'; modifichiamo la versione usando invece 'eidolon', affinché la nostra argomentazione diventi più chiara.

¹⁴ Böhme cita esplicitamente Warburg nel suo articolo; questa espressione proviene, infatti, da Warburg. Si pensi soltanto a suoi scritti 'Die Fixternhimmelsbilder der *Sphaera barbarica* auf der Wanderung von Ost nach West' e 'Die Planetenbilder auf der Wanderung von Süd nach Nord und ihre Rückkehr nach Italien' (Warburg 2010: 326-348, 349-372).

traslazione la allontana dalla storia e dalla sua biografia; Elena parla, ma non è più una persona. È un idolo: «un medium, tramite cui circolano le energie erotiche di tutte le epoche» (*Ibidem*). «Ganz eigen ist's mit mythologischer Frau» (Goethe 1994a: 299)¹⁵, come la definiva il centauro Chirone nel secondo atto del dramma, con Faust alle sue spalle. Una figura spaccata tra quello che mostra e quello che rappresenta.

Erich Trunz ricorda in questo punto lo scritto goethiano sulle pitture di Polignoto, dove, a proposito di Elena, Goethe afferma che il popolo considera le persone straordinarie come «grandi fenomeni naturali» e «sacre» (cit. Böhme 1998: 187). Si osserva, dunque, secondo Goethe, un doppio movimento: di adorazione e di allontanamento. I personaggi straordinari sono venerati ma allo stesso tempo sono visti come estranei, come se appartenessero a un'altra realtà, come se fossero di «un'altra natura», distaccati «ma» naturali; è questo allontanamento distaccato ciò che li rende memorabili. Inoltre, Elena, essendo una figura tarda (cfr. Said 2006) – una Elena dopo tante «Elene» –, si confonde tra le varie matrici temporali dei racconti che la riguardano. Essa è un «proto-schermo»: tutti quelli che credono ingenuamente che si trovano «qui» con lei, non sono coscienti che loro stessi fanno parte di un insieme che già c'era: una serie d'amanti. Elena funge, in senso figurato, da display su cui appaiono successivamente gli amanti, i quali credono di condividere con lei l'adesso, ma che in realtà compongono – accanto alla bellezza per eccellenza – una «ripetizione allegorica» (Böhme 1998: 190).

Rimane, tuttavia, un quesito: perché Elena sviene? Secondo quanto sosteniamo nel presente lavoro, questa reazione è un chiaro momento di *pathos*: Goethe non solo usa metri arcaizzanti, ma utilizza anche motivi presi della iconografia classica – o almeno ispirati ad essa.

Infatti, in questo dramma della memoria del terzo atto del secondo *Faust*, Goethe usa un'altra risorsa per farci capire la assoluta singolarità erotica di Elena, che Mefistofele, una «*Mnemosyne* senza pietà» (Böhme 1998: 188), non smette di rimemorare: a Elena, infatti, non le viene consentito l'oblio. Una volta che Elena ritorna in sé stessa, Forcide le fa capire che la vittima del sacrificio ordinato dal re è lei stessa, compreso il coro delle schiave che la accompagnano, le quali, al sentire il fine a loro riservato, ammutoliscono:

PHORKYAS

Sie [Helena] stirbt einen edlen Tod;
Doch am hohen Balken drinnen, der des Daches Giebel trägt,
Wie im Vogelfang die Drosseln, zappelt ihr der Reihe nach.

HELENA und CHOR

stehend erstaunt und erschreckt, in bedeutender, wohl vorbereiteter Gruppe.

¹⁵ «È proprio un caso a sé, la donna mitologica» (Goethe 2009: 663).

PHORKYAS

Gespenster! – – – Gleich erstarrten Bildern steht ihr da,
 Geschreckt vom Tag zu scheiden der euch nicht gehört.
 Die Menschen, die Gespenster sämtlich gleich wie ihr,
 Entsagen auch nicht willig hehrem Sonnenschein;
 Doch bittet, oder rettet niemand sie vom Schluß;
 Sie wissen's alle, wenigen doch gefällt es nur.
 Genug ihr seid verloren! Also frisch ans Werk. (Goethe 1994a: 351)¹⁶

Il mito si spaventa. Qui «siamo di fronte alla “corporeizzazione” dell’impressione sensibile» (Warburg 2021: 72), come affermava Warburg nei suoi appunti sulle manifestazioni religiose della comunità degli indiani Pueblo. Il gesto di terrore che vedevamo nel testo sul gruppo scultorio del *Laocoonte* lo ritroviamo qui. Un gesto primitivo, arcaico, intenso e presente, simile «[all]’atto essenziale [che] si rivela nel comportamento causale del “primitivo”, vale a dire nell’uomo incapace di una differenziazione soggettiva nei confronti del mondo esterno» (*Ibidem*). Elena, priva della sua soggettività¹⁷, perché divisa tra ciò che è e ciò che rappresenta, ‘vede’ la sua morte: è il suo «Vortod» (Goethe 1994: 418)¹⁸ – ovvero la sua pre-morte – e si mostra iconograficamente come la «prosopopea» (Böhme 1998: 187) di se stessa. È una delle pupe di questo processo di metamorfosi, di questa successione di ecdisi che nel dramma faustico finisce con i suoi vestiti nelle braccia di Faust: sono cose che l’immagine potenzia mitologicamente, come si è visto all’inizio; ma prima di esso vi è l’immagine mitica amplificata naturalmente. Come nota Jamme: «Così come *Zur Farbenlehre* [Teoria dei colori] prende il via dalla vista e non dalla luce, allo stesso modo, secondo Goethe, il mito – e non soltanto nel *Faust* – prende le mosse dal frammento che di esso resta. Il rapporto instaurato da Goethe con il mito antico è basato sulla sua frammentazione anche per via della voluta mistione fra classicità nordica e orientale» (Jamme 2011: 115). Resta a noi raccogliere questi frammenti e ordinarli su un *Schirm* per renderli soggettivi, ripetibili.

¹⁶ «FORCIDE: / Lei [Elena] morrà di morte degna. / Ma alle trave alta che regge, dentro, il culmine del tetto, / scalerete in fila voi, come tordi al paretajo. / Elena e il Coro rimangono stupefatte e atterrite, in un gruppo espressivo e ben composto. / FORCIDE: / Spettri!... Come immagini impietrite state lì / nel terrore di separarvi dal giorno che non vi appartiene. / Gli uomini, spettri anch’essi come voi / non volentieri rinunciano alla luce sublime del sole / ma nulla intercede a scamparli dall’ultima ora. / Tutti lo sanno; a pochi però piace / Basta. Siete perdute. Dunque all’opera, allora!» (Goethe 2009: 787, 789).

¹⁷ Anche il coro atterrisce e si ferma, ma esso rimane anonimo: per questo fatto il coro non può essere inserito nella serie di ripetizioni allegoriche.

¹⁸ Così Goethe definisce la guerra nel suo scritto *Campagna di Francia*: uno stato di vita sospesa.

5. CONCLUSIONI

Tra tutte le teorie relative agli schermi una delle più interessanti, è, a nostro avviso, quella che riguarda le dinamiche di straniamento della realtà che le immagini riprodotte rappresenterebbero. Questo processo non è nuovo: ha, infatti, a che vedere con le dinamiche di allontanamento proprie sia dell'atto artistico sia della scaramantica popolare. Quello che provocano sia gli schermi sia i display si inserisce, anch'esso, in una tradizione di gestualità e iconografia ereditata, entrambe con un fine apotropaico: la creazione di realtà parallele è, infatti, un'attività caratteristica umana, un atavismo.

Nel presente articolo ci siamo avvicinati a questa tematica, concentrandoci sulla ricezione del mito e dell'arte antica nell'opera di Goethe. Nel caso del personaggio di Elena – moltiplicata e inserita in un tempo compiuto –, abbiamo potuto osservare che alla base della ricezione vi è l'inserimento delle immagini ereditate in successioni naturali, ovvero continue. Questo inserimento rende proficua la citazione, su cui si fonda la successione; allo stesso tempo, la relazione chiasmatica tra le cose e le immagini – e le immagini e le cose – allude pure a una doppia via, mitica (quando le cose naturali potenziano le immagini) e mitologica (quando, una volta presenti le immagini mitiche, esse potenziano le cose).

In Goethe il fumo del ricordo e del desiderio servono come schermo su cui si proiettano la priorità del canone e le opere degli epigoni. È proprio quest'idea che permette a Goethe – soprattutto al Goethe tardo – di passare dal binomio vita e poesia a quello di poesia e verità. Una verità discorsiva e perciò organica – vissuta –, che funge da base per la costruzione di un archivio con cui proiettarsi come erede di sé stesso, come un autore intempestivo (*unzeitgemäß*). Superando la mitologia per arrivare al *mythos*, la sospensione del tempo rende possibile che l'occhio palpi e la mano veda.

Bibliografia

- Böhme H., 1998, *Fetisch und Idol. Die Temporalität von Erinnerungsformen in Goethes «Wilhelm Meister», «Faust» und «Der Sammler und die Seinigen»*, in Peter Matussek (ed.), *Goethe und die Verzeitlichung der Natur*, München, Beck: 178-201.
- Bosco L. – Gambino R. et al. (eds.), 2011, *Icone dell'antico: trasformazioni del mito nell'opera di Goethe*, Acireale, Bonanno.
- Casetti F., 2014, *Che cosa è uno schermo, oggi?*, «Rivista di estetica», <http://journals.openedition.org/estetica/969> (consultazione: 21/07/2023).

- Didi-Huberman G., 2006, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, trad. di Alessandro Serra, Torino, Bollati Boringhieri (ed. orig.: *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002).
- Goethe J.W., 1887a, *Goethes Werke*, vol. I.1, Weimar, Böhlau.
- , 1887b, *Goethes Werke*, vol. III.1, Weimar, Böhlau.
- , 1894a, *Goethes Werke*, vol. 16, Weimar, Böhlau.
- , 1894b, *Goethes Werke*, vol. II.4, Weimar, Böhlau.
- , 1987, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, vol. I.24, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag.
- , 1993, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, vol. II.10, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag.
- , 1994a, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, vol. I.7.1, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag.
- , 1994b, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, vol. I.7.2, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag.
- , 1998a, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, vol. I.18, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag.
- , 1998b, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, vol. II.4, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker Verlag.
- , 2009, *Faust*, trad. di Franco Fortini, Milano, Mondadori.
- , 2023, *Goethe-Wörterbuch*, <https://www.woerterbuchnetz.de/GWB/Schirm> (consultazione: 20/07/2023).
- Huhtamo E., 2006, *Elements of screenology: Toward an archaeology of the screen*, «Navigationen-Zeitschrift für Medien-und Kulturwissenschaften» 6.2: 31-64.
- Jamme C., 2011, *Goethe e il mito in Faust II*, in L. Bosco – R. Gambino et al. (eds.), *Icone dell'antico: trasformazioni del mito nell'opera di Goethe*, Acireale, Bonanno.
- Said E., 2006, *On late style: music and literature against the grain*, New York, Pantheon.
- Schröter J., 2006, *Statt einer Einleitung: Versuch zur Differenz zwischen dem Medialen und dem Display*, «Navigationen-Zeitschrift für Medien-und Kulturwissenschaften» 6.2: 7-12.
- Warburg A., 2010, *Werke*, Berlin, Suhrkamp.
- , 2021, *Fra antropologia e storia dell'arte: saggi, conferenze, frammenti*, trad. e cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Einaudi.

STRATEGIE DI ATTIVAZIONE DELLO SPETTATORE: IL LINGUAGGIO TEATRALE DI LEOPOLD JESSNER

Silvia Vincenza D'Orazio

Il teatro può farsi schermo di meditazione condivisa sul presente. Consapevole di questo e della complessità di tale dialogo bidirezionale – in cui il palcoscenico si fa, per la regia, schermo di riflessione sulla contemporaneità e, per il pubblico, schermo attraverso cui guardare la contemporaneità – il regista Leopold Jessner si servì di ogni potenzialità del dispositivo teatrale per fare della quarta parete un punto di contatto col suo pubblico. In quest'ottica, questo contributo intende avviare una riflessione sulle strategie di significazione e le modalità che Jessner mise in campo per raggiungere lo spettatore weimariano – coinvolgendolo sul piano emotivo e intellettuale – e per invitarlo alla riflessione, alla decodifica e all'inferenza attive, assottigliando e talvolta lacerando lo schermo che separa palcoscenico e sala.

Nel 1929 Leopold Jessner (Königsberg, 1878 - Los Angeles, 1945), che da quasi un decennio dirigeva nel ruolo di *Intendant* e regista l'allora Staatliches Schauspielhaus di Berlino¹, il teatro più in vista della Repubblica di Weimar, fu investito dall'ennesima ondata di critiche e rimozioni che ne mettevano in discussione tanto le scelte artistiche quanto l'operato amministrativo.

Il regista e direttore non era nuovo a proteste di questa fatta: la prima delle molte *Jessner-Krisen* – così finirono per essere chiamate le polemiche, spesso pretestuose, che ciclicamente lo accompagnavano e che coinvolgevano la stampa, il pubblico e formazioni politiche di matrice reazionaria e nazionalistica – si consumò nel corso del suo primo anno alla guida del teatro di Gendarmenmarkt. La 'crisi' del 1929 era quindi solo l'ultima di una serie di eventi che avevano fiaccato le energie del regista, già destinato a

1 Oggi è il *Konzerthaus* di Gendarmenmarkt.

essere sollevato dall'incarico di direttore attraverso la riconversione del suo contratto di *Intendant* e regista in un contratto di sola regia perché ormai considerato *persona non grata*².

Nell'aprile del 1929, nel vivo delle contestazioni, il critico teatrale Alfred Kerr decise di offrire un proprio bilancio della stagione jessneriana del teatro di Stato, da lui definita «Das (im Ernst gesprochen) perikleische Zeitalter der Republik» (Müllenmeister 1956: 39)³. Eppure, la fioritura culturale senza precedenti che il teatro di Gendarmenmarkt visse sotto l'*Intendanz* di Jessner, che, per citare Kerr, trasformò la stalla che gli era stata affidata in un tempio⁴, venne presto dimenticata. Per comprendere la parabola discendente legata al nome del regista di Königsberg è però necessario fare un passo indietro e guardare all'arrivo di Jessner a Berlino che, col suo debutto registico nella capitale tedesca, la messinscena di *Wilhelm Tell* di Schiller nel dicembre 1919, sollevò non poco clamore.

I. L'INTENDANZ JESSNER

Un anno dopo la *Novemberrevolution* e la proclamazione della Repubblica di Weimar tutti i teatri di corte dell'ex Impero tedesco furono trasformati in teatri di Stato e il Parlamento federale ne assunse la responsabilità finanziaria, incaricandone della direzione artistica ed economica un sovrintendente (Fazio 2003: 371): tale sorte toccò anche al Königliches Schauspielhaus, il palcoscenico berlinese che con la *Staatsumwälzung*⁵ divenne lo Staatliches Schauspielhaus. L'amministrazione dell'ex teatro regio di Gendarmenmarkt passò così dalle mani della corte nelle mani dello Stato repubblicano, che doveva porvi alla guida un nuovo *Intendant*. Infatti, all'inizio della stagione teatrale del 1919/1920, dopo le esperienze *ad interim* di Reinhard Bruck e di Albert Patry, il governo socialdemocratico dovette sobbarcarsi il compito di selezionare un candidato adatto a ricoprire la carica di *Intendant*⁶ del nuo-

2 Nel gennaio del 1930, sempre più minacciato dall'avanzata del nazionalsocialismo, Jessner dovette rassegnare le dimissioni forzate dal ruolo di sovrintendente, accontentandosi del contratto da regista che gli veniva offerto. Nel marzo del 1933, in circostanze che non conosciamo, fuggì dalla Germania per non farvi più ritorno. L'odissea del suo esilio, consumatosi tra Europa, Medio Oriente e Stati Uniti, si concluse nel 1937, quando si stabilì a Los Angeles, dove visse in grande solitudine e povertà e dove, otto anni più tardi, il 13 dicembre 1945, morì ormai del tutto dimenticato. Leopold Jessner è sepolto a Hollywood.

3 «Questa è stata davvero l'età periclea della Repubblica». Qui e di seguito, laddove non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

4 Cfr.: «Jessner, der einen Stall zu einem Tempel schuf» (Müllenmeister 1956: 39).

5 Il cambiamento di forma statale.

6 Nell'organigramma teatrale la figura dell'*Intendant* del mondo di lingua tedesca corrisponde alla figura del sovrintendente. L'*Intendant* – a seconda della tipologia di istituzione teatrale in cui è inserito e del momento storico – può avere sia responsabilità amministrative, sia artistiche. Jessner si occupò dell'organizzazione materiale dello Staatliches Schauspielhaus e della sua programmazione artistica, difendendo la doppia anima del ruolo di *Intendant* in

vo teatro di Stato. Per il suo teatro di riferimento – un teatro che era stato il simbolo del mondo imperiale – la neonata Repubblica aveva bisogno di un sovrintendente che esibisse alcune caratteristiche: il nuovo direttore doveva incarnare i valori e i principi del sistema democratico, inverare la politica culturale del nuovo Stato e rappresentare un taglio netto con la tradizione – anche rappresentativa – dello *Hoftheater*⁷.

In qualità di rappresentante del governo socialdemocratico, il ministro della cultura Konrad Hänisch decise di chiamare a dirigere lo Staatliches Schauspielhaus di Berlino Jessner, allora quarantunenne. Il predecessore di Jessner era stato Botho von Hülsen, un *Intendant* della vecchia scuola, esponente dell'aristocrazia militare colta, le cui iniziative artistiche erano orientate al gusto e ai *desiderata* della corte, che ne limitava le scelte attraverso la censura. Diversamente da von Hülsen, Jessner non era nobile, era un professionista del mondo del teatro, era membro del partito socialdemocratico e del sindacato dei lavoratori dello spettacolo, era di fede fortemente repubblicana, era ebreo – il primo a ricompire una carica del genere – e si era fatto notare dalla critica per le sue regie ad Amburgo e Königsberg, dove, nel 1916, aveva allestito per la prima volta il *Tell* di Schiller⁸.

Jessner, nella persona di *Intendant* e regista nominato dallo Stato repubblicano e posto al vertice della prima istituzione teatrale della Repubblica, rappresentava pertanto l'abbrivio di una stagione culturale e politica nuove nonché una visione dell'arte e un modo di fare teatro diversi, che rompevano con le modalità e gli stilemi a cui erano avvezzi gli abbonati del teatro di Gendarmenmarkt⁹.

2. IL WILHELM TELL DEL 1919: IL DEBUTTO BERLINESE DI JESSNER

Il 1° settembre 1919, in occasione del conferimento dell'incarico di *Intendant* e regista, Jessner tenne un discorso inaugurale – la *Antrittsrede als Direktor des Staatlichen Schauspielhauses Berlin*, che comparve in forma di articoli sul

numerosi tra i suoi scritti teatrali. A tale proposito si rimanda a: *Die künstlerische Verantwortung des Regisseurs, seine Rechte und Pflichten*, 1913, *Probleme des Provinztheaters. Gespräch mit Leopold Jessner*. Von Erich Köhrer, 1918 e *Die Physiognomie des Theaterleiters*, 1925.

7 Il teatro di corte.

8 Nel corso della sua carriera di regista Jessner allestì *Wilhelm Tell* di Schiller sei volte, l'ultima volta in lingua inglese a Los Angeles. La messinscena di Königsberg del 1916 si configurò come modello per l'allestimento che avrebbe consegnato Jessner alla storia del teatro, la sua *Antrittspremiere* allo Staatliches Schauspielhaus berlinese.

9 «Era la prima volta che un professionista del teatro veniva scelto come *Intendant*. Jessner [...] fino ad allora era sconosciuto all'ipercritico mondo teatrale berlinese e guardato con particolare diffidenza dagli *habitués* del Theater am Gendarmenmarkt, l'ex teatro regio eretto da Schinkel, trasformato da poco in simbolo del nuovo Stato repubblicano, ma rappresentativo per tradizione di uno stile teatrale ufficiale e pomposo, sovraccarico e illusionista, intriso di retorica, di cartone, di trucco» (Fazio 2003: 372).

«Berliner Börsen-Courier» e su «Die Deutsche Bühne»¹⁰ – delineando in pochi punti i propri intendimenti per il teatro di Stato. Il programma che emerge dalla *Rede* risponde a conquiste artistiche personali di Jessner, come regista e come direttore teatrale, e a progetti sociali e culturali che egli già inseguiva prima della chiamata a Berlino.

Per le considerazioni che vengono qui condotte, tra le questioni più rilevanti lì affrontate vi è la riflessione che Jessner conduce sul repertorio. Il regista riteneva che uno dei compiti fondamentali del teatro di Stato fosse la messinscena dei classici del canone teatrale tedesco, «Eine unserer Hauptaufgaben wird die *Darstellung unserer Klassiker* bleiben müssen. [...] Und unsere Aufgabe nur wird es sein, sie im *neuzeitlichen Stile* zu fühlen und ebenso darzustellen, stets mit der Seele, weniger mit der Kehle» (Jessner 1979: 17)¹¹. Secondo Jessner, la messinscena dei classici non doveva però inserirsi nel solco di una tradizione rappresentativa che egli considerava ormai sterile: il regista riteneva che i classici dovessero sì tornare sulle scene, ma animati da una sensibilità e da uno stile moderni. I ‘moderni modi di sentire’ avrebbero dato nuova forma all’approccio usato di consueto ai testi del canone: attraverso il filtro della sensibilità moderna, che avrebbe illuminato i classici da punti di vista nuovi, e modalità rappresentative che rispondevano alle trasformazioni che aveva subito il dispositivo teatrale, i classici e – il teatro in senso lato – si sarebbero configurati come schermi di riflessione sulla contemporaneità.

Il primo degli autori drammatici del repertorio classico che Jessner intendeva mettere in scena era Schiller e così fece. Prima di discutere la *Antrittspremiere* berlinese, testimonianza del profondo legame che Jessner instaurò con la drammaturgia del poeta di Marbach, è utile accennare al denso rapporto Jessner-Schiller nel contesto dell'estetica teatrale.

All'interno dello scritto del 1913 *Meine Bewerbung um die Leitung des Neuen Volkstheaters in Berlin*, Jessner afferma di intendere il teatro come istituzione morale, come *Schaubühne* di memoria schilleriana (Jessner 1979: 14). Se si prende in mano la prolusione di Schiller del 1784 *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* sono evidenti linee di continuità: le parole di Schiller funzionarono per il regista-*Intendant* come *magna carta* (Heilmann 2005: 89) prescrittiva, punto cardinale che ne guidò il pensiero e l'agire artistico. La riflessione sul teatro – che accompagnò tutta la vita di Jessner – e la pratica artistica furono infatti orientate dall'imperativo schilleriano secondo cui il teatro si dovesse configurare come esperienza educativa per

¹⁰ La *Antrittsrede* di Jessner fu ripubblicata nel 1979 all'interno dell'edizione degli scritti teatrali del regista, *Schriften. Theater der zwanziger Jahre*, curata da Hugo Fetting. Il testo inserito nella raccolta di Fetting è il risultato di un *collage* – che integra i due articoli – realizzato dal curatore, poiché entrambi i testi pubblicati dai giornali presentavano tagli.

¹¹ «Uno dei nostri compiti dovrà restare la *messinscena dei nostri classici*. [...] Nostro compito sarà sentirli e portarli in scena servendoci di uno *stile moderno*, più con l'anima che con la gola». Qui come in originale il corsivo è del testo citato.

lo spettatore. La stretta vicinanza tra Jessner e Schiller è poi ancor più evidente nel raffronto diretto con lo scritto di Schiller, alle cui parole Jessner fa eco sia nei suoi scritti, sia nella sua pratica di regista e direttore teatrale. L'utilità sociale e morale del teatro in ottica illuminista sulla quale Schiller si sofferma, la fede nei mezzi e negli effetti del teatro e la volontà di offrire al pubblico un'educazione estetica, morale e politica sono le idee di Schiller di cui Jessner fa tesoro e che si riverberano nel suo teatro.

La *première* berlinese del neonominato regista e *Intendant* si tenne nella serata del 12 dicembre 1919: per essa, come anticipato, Jessner scelse *Wilhelm Tell*. L'allestimento jessneriano – una sfida aperta ai fantasmi che infestavano tanto l'edificio¹² di Schinkel (Marx 2005: 74-75) quanto il testo di Schiller, visitato e rivisitato attraverso innumerevoli allestimenti – generò accesi dibattiti ed entrò nelle pagine delle storiografie teatrali come una delle più controverse e significative messinscene del Novecento tedesco, profilandosi come una cesura estetica profonda¹³. Lo storico del teatro Günther Rühle ha riflettuto sull'«Ära Jeßner» (Rühle 1967: 190)¹⁴ del teatro di Stato rievocando il rovesciamento di equilibri legato all'allestimento schilleriano del 1919, la cui eco si propagò nella scena teatrale dell'epoca.

Mit dem *Tell* zeigte sich der Intendant Jeßner zum erstenmal als Regisseur in Berlin. Die Aufführung brachte eine radikale Veränderung des in diesem Haus üblich gewesenen Theaterstils. Die Ablösung des Hoftheaters wurde mit jedem Gang, mit jedem Wort demonstriert: durch die Entrümpelung der Bühne, durch die Anwendung des Jeßnerschen Regieprinzips: nicht

¹² «Given the basic special relationship of all theatre, the contiguous spaces of performer and audience, the variety of forms this configuration has taken in various cultures and historical periods is enormous, as rich and varied as the forms of theatrical expression itself. As with dramatic texts and the varying traditions of acting, these different forms utilize recycling in quite different ways, but theatre spaces, like dramatic texts and acting bodies, are deeply involved with the preservation and configuration of cultural memory, and so they also are almost invariably haunted in one way or another, and this haunting of the space of performance makes its own important contribution to the overall reception of the dramatic event» (Carlson 2001: 131-132).

¹³ All'interno della sua *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, la *Theaterwissenschaftlerin* Erika Fischer-Lichte inserisce la messinscena jessneriana del *Tell* del 1919 nel novero delle tre messinscene capitali che, nel Novecento tedesco, hanno segnato un cambio del paradigma estetico e marcato l'inizio di una nuova epoca teatrale. Inoltre, secondo Fischer-Lichte, la messinscena dei classici nel teatro novecentesco funziona anche da epitome programmatica dell'estetica del regista che li allestisce: «Aufgrund dieser Eigenart und spezifischen Fähigkeit klassischer Texte hatten von nun an Klassiker-Inszenierungen immer wieder die Aufgabe zu übernehmen, ein neues theatralisches Programm zu formulieren und zu verkünden. Entsprechend häufig sind es im 20. Jahrhundert Klassiker-Inszenierungen, welche den Beginn einer neuen Epoche in der deutschen Theatergeschichte markieren: 1905 Reinhardt's *Sommernachtstraum*, 1919 Jessners *Wilhelm Tell*, 1969 Peter Steins *Torquato Tasso*» (Fischer-Lichte 1993: 374).

¹⁴ «L'era Jessner».

eine Fabel, sondern ‚die Idee der Fabel‘ zu inszenieren. Die in Jeßners Königsberger *Tell*-Inszenierung schon ausgearbeitete Idee wurde, nach Berlin übertragen, von den hier verfügbaren Schauspielern noch schärfer herausgetrieben. Jeßner inszenierte eine ‚Freiheitsschrei‘: keine Details, keine Psychologie, sondern symbolische Gesten und Arrangements (auch symbolisches Licht und symbolische Farbe): ‚Zeitausdruck‘. „Das Motiv“, sagte Jeßner, „absorbiert Detaildarstellung, in Konsequenz dessen auch die Details der Dekoration“. (Rühle 1967: 190)¹⁵

Tra le numerosissime recensioni che uscirono della messinscena e che registrarono come l'allestimento jessneriano rompesse sia con la consuetudine rappresentativa di questo classico della letteratura teatrale tedesca sia con lo stile teatrale ufficiale e illusionista tipico dell'ex teatro regio di Gendarmenmarkt, vale la pena di leggere un passo tratto dalla recensione del *Tell* che Kerr scrisse per il «Berliner Tageblatt»:

Jeßner hat in dieses Haus einen neuen Geist, will sagen: einen menschlichen Ton gebracht – nach so kurzer Frist. Nicht zum Wiedererkennen! Zwar die Stufen, womit er seine Andeutungsbühne schmückt, rechts und links und in der Mitte, sind anfechtbar. Aber die Stufungen im gesprochenen Wort sind wertvoll. [...] Hier erlebt man eine stilisierte Schweiz; eine naturlose Schweiz; eine begriffliche Schweiz; nicht eine greifbare Schweiz. Die Schiller-Schweiz ist aber greifbar. Immerhin: die Leute reden jetzt wie Menschen. Früher war alles umgekehrt: die Landschaft war echt, und die Menschen unecht. Dann schon lieber so wie heut. (Kerr 2001: 50-51)¹⁶

15 «Con il *Tell* l'*Intendant* Jessner si mostrò per la prima volta come regista a Berlino. La messinscena comportò a un cambiamento radicale dello stile teatrale che era divenuto consuetudine per quel teatro [lo Staatliches Schauspielhaus di Gendarmenmarkt]. Lo scollamento dal teatro di corte fu dimostrato con ogni passo e con ogni parola: attraverso il palcoscenico spoglio, attraverso il ricorso al concetto di regia jessneriano, vale a dire la messinscena dell'idea della *fabula* in luogo della messinscena della *fabula*. L'idea, già elaborata per la messinscena del *Tell* di Jessner a Königsberg, fu portata a Berlino e lì ulteriormente affinata dagli attori disponibili. Jessner mise in scena 'il grido di libertà': nessun dettaglio, niente psicologismi, ma gesti e arrangiamenti simbolici (anche le luci e i colori avevano qualità simbolica): 'espressione del tempo'. "Il motivo", così Jessner, "assorbe la rappresentazione del dettaglio e, di conseguenza, anche i dettagli della decorazione"».

16 «Jessner ha portato in questo teatro uno spirito nuovo, un tono umano e dopo così poco. [Il teatro] è da non riconoscersi! I gradini, di cui adorna il suo palcoscenico allusivo a destra, a sinistra e al centro sono contestabili. Ma l'organizzazione dello spazio così articolata ha valore. [...] Qui si esperisce una Svizzera stilizzata, astratta, deprivata della natura, una Svizzera che non si afferra, inconcreta. Tuttavia, la Svizzera di Schiller è tangibile. Le persone parlano ora come persone. Prima era tutto al rovescio: il paesaggio era vero e le persone inautentiche. E allora meglio ora».

Similmente a molta parte delle recensioni e delle cronache dell'evento, Kerr sottolinea come la messinscena del *Tell* di Jessner non si appoggiasse al codice mimetico-illusionistico, ma fosse anzi caratterizzata da una veste fortemente anti-illusionistica, dominata dalla presenza della *Stufenbühne*¹⁷, posta davanti a un fondale allusivo. Per la scenografia, infatti, Jessner e il suo scenografo Emil Pirchan avevano programmaticamente rinunciato a ogni verosimiglianza coadiuvata da fondali realistici: si erano invece orientati sull'uso di un unico profilo montano sovradimensionato, la cui funzione era, da un lato, restituire allo spettatore un'idea delle Alpi, anziché una loro illusione (Jessner 1979: 99), suggerendo astrattamente l'ambientazione, e, dall'altro, evocare il nucleo tematico della vicenda. La dimensione astratta¹⁸ era, così Jessner, adatta ad attestare la forza e la violenza del testo e restituiva, anche visivamente, l'idea centrale dell'opera, la matrice rivoluzionaria del dramma di Schiller. Il risultato era un palcoscenico spoglio – privo di qualunque oggetto che suggerisse una verosimiglianza mimetica – che dialogava con lo spettatore servendosi di canali simbolici ed emblematici (Kuhns 1991: 35-37).

Scorrendo le pagine dedicate allo spettacolo – al di là delle polemiche e degli scandali, che pure la fecero da padrone – le ragioni che posero la *première* del 1919 e Jessner medesimo sotto la lente d'ingrandimento del dibattito culturale dell'epoca più direttamente collegate alla veste estetica dell'allestimento sembrano le seguenti.

La prima è la qualità anti-illusionistica della messinscena, la cui scenografia asciugata, scarna e, nelle proporzioni, monumentale, rifrangeva l'idea della fabula piuttosto che la fabula medesima e si faceva schermo su cui proiettare l'idea del mondo alpino in luogo di una sua immagine realistica.

La seconda è invece l'angolatura interpretativa adottata da Jessner, che aveva riorganizzato liberamente il testo di Schiller attorno al motivo chiave¹⁹ del grido di libertà (Jessner 1979: 15), principio organizzativo dello spettacolo attorno a cui il regista, insieme alla produzione, aveva costruito l'intera messinscena e nodo tematico che egli reputava rilevante per contemporaneità weimariana e su cui voleva il pubblico focalizzasse la propria attenzione, predisponendosi alla decodifica dei codici della messinscena e alla riflessione attive.

¹⁷ *Stufenbühne*, scena a gradini, è il termine che Jessner utilizza all'interno dei suoi scritti teatrali per riferirsi all'elemento scenografico legato al suo nome e passato alla storia come *Treppen* o *Jessner-Treppen*.

¹⁸ In merito alla dimensione astratta e simbolico-emblematica delle regie di Jessner si rimanda al contributo di Kuhns D.F. *Expressionism, Monumentalism, Politics: Emblematic Acting in Jessner's «Wilhelm Tell» and «Richard III»* (1991).

¹⁹ All'interno degli scritti Jessner fa riferimento al motivo chiave, il principio ordinatore della messinscena, servendosi di termini e locuzioni diverse, ad esempio *Grundmotiv* e *übergeordnete Idee*, cfr.: Jessner 1979: 146, 173.

3. LO *STIL DES WESENTLICHEN* E IL NUOVO SPETTATORE

La messinscena del 1919 non è però significativa esclusivamente per il tumulto che provocò: essa rappresenta anche la cartina di tornasole di un linguaggio teatrale originale, che Jessner aveva messo a punto nel corso degli anni e su cui aveva meditato all'interno dei suoi scritti teatrali.

Tali scritti, di natura saggistico-teorica, erano nati accanto alla prassi come scritti d'occasione, in larga misura pensati come risposta alla singola contingenza o come forma di riflessione sulla pratica teatrale e registica, e furono raccolti e pubblicati dal teatrologo Hugo Fetting nel 1979, col titolo *Schriften. Theater der zwanziger Jahre* nell'allora Repubblica Democratica Tedesca.

Per quanto tali scritti siano una miscellanea eterogenea, se guardati nel loro insieme, essi restituiscono le fondamenta di un linguaggio teatrale articolato. Il regista aveva messo a punto il suo stile rappresentativo – che chiamò *Stil des Wesentlichen*²⁰ o *Stil der Präzision* (Jessner 1979: 99) – con l'obiettivo di rispondere all'esigenza di mostrare al nuovo spettatore, così Jessner, la «lo stato delle cose senza veli»²¹.

Infatti, secondo il regista, in seguito alle esperienze della Prima guerra mondiale e della *Novemberrevolution* – il *Zivilisationsbruch* (Marx 2020: 27) che egli definisce il grande segno di interpunzione che aveva colto il teatro a un punto di svolta (Jessner 1979: 155) – il pubblico aveva cominciato a ricercare nel teatro una rifrazione di quei mutamenti e uno specchio del proprio vissuto, radicalmente stravolto dalle contingenze della storia. Gli spettatori, in forza della propria sensibilità mutata, non erano più a loro agio con la finzione teatrale dalla qualità illusionistica:

Denn der Mensch von heute glaubt nicht mehr an die sogenannte Wirklichkeit, die ihm mit Pappe und Schminke demonstriert wurde, glaubt nicht mehr an die Illusionen eines glanzvoll-farbigem Flitters, den ihm die Rampenlichter vortäuschen. Dem, der selbst ein Zerrissener durch das Geschehnis der unmenschlichen letzten Jahre voll Blut, voll Tränen, voll verhaltenem Grimm gewandert ist, können die Bretter, die die Welt darstellen, nicht mehr als verkleinernde Photographie oder spielerisch-opulentes Zauber-Theater bedeutsam werden. (Jessner 1979: 155)²²

20 Per una riflessione sullo *Stil des Wesentlichen* si rimanda a D'Orazio 2021: 167-174.

21 «den unverhüllten Tatbestand der Dinge» (Jessner 1979: 98).

22 «L'uomo di oggi non crede più alla cosiddetta verità che gli viene dimostrata con il cartone e il trucco, egli non crede più alle illusioni della paccottiglia brillante e colorata con cui lo ingannano le luci della ribalta. Egli stesso è un dilaniato, un dilaniato che ha vagato attraverso gli eventi degli ultimi anni, anni disumani, pieni di sangue e di lacrime, pieni di ira repressa. Per l'uomo di oggi i palcoscenici che rappresentano il mondo rimpicciolito, nella veste dell'istantanea fotografica, o con i mezzi giocosi e opulenti del teatro dell'illusione sono privi di significato».

Lo spettatore contemporaneo rifiutava una rappresentazione rimpicciolita della realtà costruita per istantanee fotografiche, poiché un teatro che gli presentava la *sogenannte Wirklichkeit* attraverso trucco e cartone non incontrava più il suo gusto né soddisfaceva i suoi desideri e bisogni. Affinché il palcoscenico potesse comunicare con lo spettatore contemporaneo, era necessario immaginare e mettere a punto modalità rappresentative nuove, ripensando integralmente il dispositivo teatrale. Il passo che il teatro doveva compiere per raggiungere lo spettatore – per, parafrasando Jessner, mostrargli la realtà e lo stato delle cose – era, così il regista, lo smantellamento del codice illusionistico – che egli scopertamente rifiutava – e, segnatamente, del teatro prebellico.

Il nodo del teatro prebellico è un tema su cui Jessner si sofferma più volte negli scritti teatrali²³, all'interno dei quali osserva come il teatro fosse, da sempre, parte dell'universo culturale e legato all'andamento delle epoche, che rifletteva attraverso le proprie caratteristiche. Il teatro del mondo prebellico ne rispecchiava la spensieratezza e aveva trovato la sua forma ideale nello «Zauber-Theater» (Jessner 1979:155), la cui esperienza più riuscita è individuata da Jessner nella figura e nell'operato di Max Reinhardt. Le «überfließende Tafeln» (Jessner 1979: 98)²⁴ di Reinhardt erano il simbolo più raffinato del teatro prebellico e, insieme, il correlativo oggettivo di una concezione teatrale ancora immune dai rivolgimenti della guerra e secondo cui il teatro era mero sinonimo di gioco e di sogno (Fazio 2003: 82). Tuttavia, il passaggio epocale del *Zivilisationsbruch* aveva impresso un marchio così profondo sul tempo e sull'uomo che il segno di tali eventi era visibile in ogni aspetto della vita e della cultura: la guerra aveva polverizzato sia il mondo prebellico, sia il teatro e la modalità di fare teatro prebellici.

Consapevole di come non fosse più possibile pensare di poter raggiungere lo spettatore conservando intatta la superficie della quarta parete – prassi lontana dal linguaggio teatrale che aveva sviluppato – Jessner, all'interno dei suoi scritti, registra questo passaggio: le platee in sala e la storia muovevano al teatro weimariano quella che il regista definisce una richiesta etica (Jessner 1979: 98), che modificò profondamente lo schermo teatrale, nell'aspetto (Fischer-Lichte 1997: 24-26) – ormai dominato da architetture scarne²⁵ –, nelle strutture, nella funzione e nelle modalità di comunicazione con il pubblico.

4. RIFLESSIONI CONCLUSIVE

Jessner aveva messo a punto lo *Stil des Wesentlichen* con l'obiettivo di rispondere alle nuove esigenze dello spettatore, che ricercava nel teatro non

²³ A tale proposito si vedano, per esempio, gli scritti *Die Stufenbühne*, 1924 e *Das Theater. Ein Vortrag*, 1928.

²⁴ «i fondali straripanti».

²⁵ «Statt des farbensatten Gemäldes, statt der photographischen Treue, trat die strenge Architektur in ihr Recht» (Jessner 1979: 98).

più mero intrattenimento e gioco, bensì uno schermo per rimeditare le dinamiche del proprio vissuto e un dispositivo di riflessione sulla contemporaneità. La chiave individuata da Jessner per rispondere ai nuovi bisogni del pubblico era che il teatro entrasse in un rapporto attivo e costante con la contemporaneità, proponendo, per esempio, la messinscena dei classici del canone teatrale organizzandone l'interpretazione e l'allestimento attorno a nuclei tematici poco esplorati e in grado di comunicare con il presente²⁶. Più il teatro avesse coltivato tale rapporto e agito nel solco della contemporaneità, adeguando temi e modi di rappresentazione alle circostanze del presente, più il pubblico – coinvolto sul piano emotivo e intellettuale – avrebbe nutrito interesse per il teatro, riconoscendo nel dispositivo teatrale lo schermo di riflessione privilegiato.

In quest'ottica, servendosi di strategie di significazione astratte, come simbolo ed emblema, in luogo dell'illusione, della corrispondenza mimetica, fotografica, o storicamente accurata e decostruendo lo spazio scenico²⁷ – abitato da pochissima scenografia, sempre pensata in funzione della messinscena e del dialogo con gli spettatori – Jessner si adoperò per invitare il pubblico in sala all'inferenza attiva, assottigliando o lacerando la quarta

26 Nel suo libro del 2020 *Macht / Spiele. Politisches Theater seit 1919*, Marx riflette sul ruolo di Jessner come sovrintendente e regista dello Staatliches Schauspielhaus e osserva come il regista si servì del palcoscenico più in vista della Repubblica per mettere alla prova il canone drammatico borghese, saggiandone la capacità di dialogo con la contemporaneità: «Die neue, demokratische Regierung wählte mit Jessner einen Künstler, dessen Biographie schon Programm und Provokation war: Als Jude und Sozialdemokrat verkörperte er jene Bevölkerungsgruppen, die der verkrustete, wilhelminische Staatsapparat kontinuierlich ausgegrenzt hatte. Und Jessner verstand es, die Aufgabe anzunehmen und den bürgerlichen Kanon einer kritischen Revision zu unterziehen. [...] So wurde Jessners Intendanz zu einem Laboratorium der politischen Kunst: Auf den Prüfstand kam der bürgerliche Kanon, der nun konsequent und teilweise mit erheblichen Schmerzen für das Publikum befragt wurde, ob und inwiefern er für die neue, demokratisch-republikanische Zeit überhaupt geeignet sei.» («Scegliendo Jessner, il nuovo governo democratico scelse un artista, la cui biografia era già di per sé programma e provocazione: in quanto ebreo e socialdemocratico incarnava quelle fasce della popolazione che lo sclerotizzato apparato statale guglielmiano aveva costantemente marginalizzato. E Jessner intese accettare il compito e intese sottoporre il canone borghese a una revisione critica. [...] E così la sovrintendenza di Jessner divenne laboratorio di arte politica: sul banco di prova finì il canone borghese, che fu interrogato coerentemente e, in parte, con considerevoli dolori per il pubblico. La domanda era se effettivamente e in quale misura esso fosse adatto ai nuovi tempi, democratici e repubblicani.») (Marx 2020: 27-28).

27 Quello di Jessner è un tentativo di rifunzionalizzare il palcoscenico che avviene in concomitanza con esperienze coeve che trasformano materialmente la *Bühne*: «Die Gestaltung des Bühnenbodens und -raums sowie die verschiedenen in ihm vorhandenen Objekte hatten hier keine erkenn- und fixierbare Bedeutung. Sie stellten vielmehr ein offenes System von Bedeutungsmöglichkeiten dar, die erst durch das Spiel der Schauspieler und die aktiv entsprechende Relationen herstellende Wahrnehmung und Deutung des Zuschauers aktualisiert wurden.» («La configurazione del palcoscenico e dello spazio scenico così come i diversi oggetti presenti non avevano qui un significato riconoscibile e fisso. Essi rappresentavano piuttosto un sistema aperto di possibili significati, attualizzati solo attraverso, da un lato, l'azione degli attori e, dall'altro, la percezione e decodifica degli spettatori, che creavano attivamente le relazioni corrispondenti.») (Fischer-Lichte 1997: 25-26).

parete, e conducendo il pubblico a immaginare la messinscena come una riflessione stratificata sulla contemporaneità.

A tale proposito vale la pena di fare un brevissimo accenno alla messinscena jessneriana del *Richard III*, tenutasi il 15 novembre 1920²⁸. Per il dramma shakespeariano Jessner e Pirchan utilizzarono nuovamente la *Stufenbühne*. Qui, a differenza di quanto era avvenuto con il *Tell*, la scena a gradini non serviva solo a dinamizzare la scena e i movimenti degli attori e a convogliare l'attenzione dello spettatore sulla matrice testuale *weltanschaulich* che soggiaceva alla messinscena. Nel *Richard III*, la scena a gradini aveva più funzioni: era un elemento architettonico; era il perno visivo usato per rinfrangere emblematicamente gli elementi semantici fondamentali del dramma e, da ultimo, era sia il simbolo della parabola discendente della tragedia: la sua funzione era esemplificare visivamente il destino del protagonista, caratterizzato da un movimento di progressiva ascesa verso l'apice, la cima della scalinata, e, da lì, a una rovinosa caduta verso l'epilogo tragico, consumato alla base della struttura²⁹.

In conclusione, rispetto alle strategie di attivazione dello spettatore, si può dire quanto segue. Nel *Tell* la veste anti-illusionistica della messinscena – la cui dimensione scenica corrispondeva al lavoro di asciugatura testuale, condotto nell'ottica dell'economia compositiva – la concentrazione su pochi dettagli portavano lo spettatore a focalizzare fisicamente lo sguardo su un punto, il nucleo tematico che aveva informato il testo scenico e la messinscena tutta. L'attenzione della platea non era distratta né dispersa attraverso altri canali sensoriali e lo spettatore era così condotto a indirizzare la propria attenzione sulla voce dell'attore e a riflettere sul nodo *weltanschaulich* soggiacente alla messinscena, il grido di libertà, un tema, che, attraverso il filtro assottigliato della quarta parete, si collegava al contesto della contemporaneità weimariana e al vissuto del pubblico.

Attraverso la messinscena del *Richard III*, Jessner condusse invece un discorso sul potere. La conversazione attorno a un tema così stringente nel contesto weimariano veniva portata avanti all'interno delle mura del teatro con lo spettatore, impegnato nella decodifica attiva dei segni di cui viveva la messinscena. All'interno dell'edificio di Schinkel Jessner coltivò una nuova esperienza del teatro: il palcoscenico si fece infatti schermo di rimeditazione dinamica e strumento di dialogo, dialogo la cui responsabilità era affidata tanto alla scena quanto alla sala.

²⁸ Per un'analisi puntuale della messinscena shakespeariana si rimanda a Marx 2020: 29-33.

²⁹ Nella messinscena shakespeariana Jessner non si servì in modo esclusivo di una strategia di significazione in luogo di un'altra, ma integrò modalità rappresentative diverse, dotate di un portato astratto e anti-illusionistico, anche all'interno della stessa messinscena.

Bibliografia

- Carlson M.A., 2001, *The haunted stage: the theatre as memory machine*, University of Michigan Press.
- D'Orazio S.V., 2021, *“Ich bin ein Regisseur des Worts und nicht der Dekoration”. L'estetica teatrale di Leopold Jessner: quasi un órganon*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano.
- Fazio M., 2003, *Lo specchio, il gioco e l'estasi. La regia teatrale in Germania dai Meininger a Jessner (1874-1933)*, Roma, Bulzoni.
- Fischer-Lichte E., 1993, *Kurze Geschichte des Deutschen Theaters*, Tübingen-Basel, Francke.
- , 1997, *Die Entdeckung des Zuschauers: Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübingen-Basel, Francke.
- Heilmann M., 2005, *Leopold Jessner – Intendant der Republik. Der Weg eines deutsch-jüdischen Regisseurs aus Ostpreußen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Jessner L., 1979, *Schriften. Theater der zwanziger Jahre* (Hrsg. H. Fetting), DDR – Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- Kerr A., 2001, *„So liegt der Fall“. Theaterkritiken 1919-1933 und im Exil* (Hrsg. G. Rühle), Frankfurt am Main, Fischer.
- Kuhns D.F., 1991, *Expressionism, Monumentalism, Politics: Emblematic Acting in Jessner's «Wilhelm Tell» and «Richard III»*, «New Theatre Quarterly» 7.25: 35-48.
- Marx, P.W., 2005, *Challenging the Ghosts: Leopold Jessner's «Hamlet»*, «Theatre Research International» 30.1: 72-87.
- , 2020, *Macht / Spiele. Politisches Theater seit 1919*, Berlin, Alexander Verlag Berlin.
- Müllenmeister H., 1956, *Leopold Jessner. Geschichte eines Regiestils*, philosophische Dissertation, Universität Köln.
- Rühle G., 1967, *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik (1917-1925)*, Frankfurt am Main, Fischer.

SCHERMI MEDIALI E CULTURALI

L'IDEA DI LEGGERE AL CINEMA ARCHEOLOGIA DEL SOTTOTITOLAGGIO AUDIOVISIVO

Gabriele Stera

INTRODUZIONE

Nel campo dell'archeologia dei media, diverse ricerche hanno preso il partito di sfatare il mito del cinema come mera invenzione tecnologica (Zielinsky 1999; Elsaesser 2016), descrivendolo piuttosto come una fase di sviluppo di una più vasta storia delle narrazioni audiovisive. Per circoscriverne l'eterogeneità, Charles Musser (1984: 59) ha proposto il termine di *screen practices*, poi ripreso e ampliato da Erik Huhtamo (2006: 31) nel concetto di *screenology*, coniato per identificare un campo di studi interdisciplinare che raggruppi la varietà delle ricerche che si sono concentrate sulle modalità di trasformazione tecnica e sociale degli schermi. Questo approccio metodologico, ancorato a uno studio interdisciplinare dei dispositivi e delle modalità di fruizione, ha rinnovato l'interesse nei confronti delle pratiche pre-cinematografiche, discostandosi dalle storiografie del cinema più lineari per far emergere nuove archeologie, capaci di dare conto dell'evoluzione dei dispositivi audiovisivi contemporanei. In quest'ottica, il cinema – come apparato audiovisivo e industria culturale – non sarebbe da considerarsi come un'invenzione tecnologica seguita dalla progressiva formulazione di un linguaggio che gli sia specifico. Si tratterebbe piuttosto di una fase di consolidazione e di trasformazione di numerose traiettorie di sviluppo delle pratiche narrative e schermologiche dei secoli passati, tutt'ora aperta a future modulazioni tecniche e socioculturali.

Una tale prospettiva pare particolarmente adatta a osservare l'evoluzione del sottotitolaggio audiovisivo come pratica di traduzione e di lettura, il cui sviluppo si è articolato nelle trasformazioni del dispositivo cinematografico

ampliandone tuttavia lo spettro di applicazione a numerose altre configurazioni multimediali. In questo articolo si tratterà quindi di esplorare l'evoluzione di questa forma testuale e delle pratiche di lettura che ha generato, cercando di identificarne i legami con i dispositivi di interazione tra testo, suono e immagini che ne hanno preceduto l'apparizione nella storia degli apparati cinematografici. La trattazione partirà dalla pratica dell'imbonimento dello spettacolo pre-cinematografico della fine del XIX secolo, per poi passare all'intertitolo del cinema muto tra il 1910 e il 1930, e infine analizzare la codificazione specifica affermata con il cinema moderno a partire dagli anni 1930.

I. EVOLUZIONE DELLE FORME DI LETTURA SCHERMOLOGICHE

Per comprendere appieno il significato culturale dell'affermazione del sottotitolo nei media audiovisivi contemporanei è necessario tentare di delineare la storia di un'idea – quella di leggere al cinema – che non ha nulla di evidente, se si considera che l'arte cinematografica è marcata nel suo sviluppo da costanti tentativi di emanciparsi dalla letteratura e dalle arti teatrali, per affermarsi come linguaggio autonomo. L'idea di associare il cinema – arte dell'immagine in movimento, *motion picture* – alla pratica eminentemente letteraria della decodificazione dei caratteri statici e discreti di un testo, sembra quasi una contraddizione. Tuttavia, se oggi l'uso del sottotitolo è ormai una pratica istituita, lo si deve all'evoluzione delle configurazioni di lettura che hanno punteggiato la storia dello spettacolo audiovisivo, di cui, come vedremo, il sottotitolo eredita necessariamente alcune caratteristiche.

1.1. Lettura orale dell'imbonitore

Numerosi studi fanno del cinema moderno un discendente diretto dello spettacolo lanternista del XVI secolo, che a sua volta potrebbe essere rilegato a più antiche modalità di racconto multimediale. Da questa prospettiva lo spettacolo cinematografico delle origini è inevitabilmente legato alla storia del racconto o della conferenza illustrata, arti che si sviluppano in maniera molto varia sia dal punto di vista delle applicazioni tecniche che delle modalità narratologiche impiegate e dei soggetti trattati. Restringendo il campo di osservazione ai dispositivi ottici comunemente associati alla fase pre-cinematografica e del primo cinema propriamente detto, emerge tuttavia in maniera trasversale la figura di un mediatore addetto alla narrazione orale che traghetta il pubblico nel susseguirsi delle immagini, siano esse giochi d'ombre, sequenze di disegni su vetro, fotografie animate oppure immagini in

movimento. Questo personaggio ha preso nel corso della storia molti nomi: *explicateur de vues* in Francia, in Quebec *bonimenteur*, in Italia imbonitore o commentatore, in inglese *lecturer*, *benshi* in Giappone etc. La sua performance consisteva nel presentare al pubblico il susseguirsi delle immagini fisse o delle corte bobine del primo cinema, raccordandole in una narrazione orale che poteva assomigliare a un racconto extra-diegetico, a un'esposizione pedagogica o ancora a una teatralizzazione semi-improvvisata, tra il commento a margine e una sorta di doppiaggio dal vivo. Questo commentatore di schermi – in maniera varia e specifica al contesto – svolgeva un ruolo di mediazione facendo dello spettacolo cinematografico una forma di narrazione performativa che marcò soprattutto le prime fasi di sviluppo del cinema popolare e d'attrazione. Come spiega Germain Lacasse: «Le boniment ne fut pas une trouvaille permettant de pallier la mutité des premiers films, c'était une tradition narrative millénaire où vint s'intégrer le cinématographe» (1996: 43)¹. L'imbonitore è quindi da considerarsi come un vero e proprio medium che ha caratterizzato una certa maniera di percepire la narrazione cinematografica, esplicitandone i passaggi, dispiegandone i dialoghi, imbonendo non solo il pubblico, come nota il filosofo Peter Szendy, ma le immagini stesse di cui s'incaricava di punteggiare lo scorrimento, rendendole 'buone a', appropriate al pubblico che si riuniva per riceverle².

Nel contesto cinematografico, la pratica del commento dal vivo ebbe una notevole diffusione nel mondo intero soprattutto nella prima decade del 1900, quando i film erano ancora programmati in maniera artigianale, «[p]roducers and film studios created the films, but the exhibitor had the prerogative to interpret them» (Nagels 2012: 370)³. Tuttavia, con lo sviluppo del film multi-bobina e l'inserimento di intertitoli nel film, si assiste all'affermazione progressiva del lungometraggio narrativo dovuta a questioni economico-produttive e rinforzata dalla volontà dei produttori di tenere sotto controllo la narrazione⁴. L'arrivo degli intertitoli come supporto narrativo porta lo spettacolo cinematografico a intraprendere un percorso di borghesizzazione che lo allontana sempre più dal pubblico popolare a

1 «L'imbonimento non fu una trovata per rimediare alla mutezza dei primi film, si trattava di una tradizione millenaria alla quale venne a integrarsi il cinematografo». Dove non diversamente indicato tutte le traduzioni sono dell'autore.

2 Szendy dedica un intero capitolo del suo libro *À coup de points*, intitolato *Boniment général*, (2013: 167-190), all'imbonimento come pratica di 'punteggiatura' delle immagini cinematografiche.

3 «I produttori e gli studios creavano i film, ma il distributore aveva la prerogativa di interpretarli».

4 L'intertitolo differisce dal cartello o *carton* o dalla *slide* – per lo più di fabbricazione artigianale – già utilizzati da espositori e lanternisti, essendo prodotto e inserito dallo studio all'interno del film stesso. «This changeover from slides to in-film titling had a major effect on exhibition practice. One consequence was to resituate power in the hands of the manufacturers [...]» (Nagels 2012: 370); «Questo cambiamento dalla slide al titolaggio interno al film ebbe un effetto determinante sulle pratiche di mostrazione. Una conseguenza fu di risituare il potere nelle mani dei fabbricanti [...]».

cui faceva riferimento l'imbonitore. Nel corso degli anni 1910-1930 l'imbonitore coesiste con lo sviluppo dell'intertitolo in numerosi paesi, la sua performance orale però si modula appoggiandosi al testo che appare sullo schermo, come prima si basava su un canovaccio redatto *ad hoc* oppure su una sceneggiatura che gli veniva fornita dagli studi di produzione. Questa evoluzione tecnica verso il montaggio contemporaneo porterà poco a poco l'imbonitore verso un ruolo sempre più scritturato dalle case di produzione, soppiantandolo da quello di autore-narratore⁵.

Potremmo quindi identificare in questa parabola evolutiva due fasi che corrispondono a due modalità di lettura distinte nel corso dello sviluppo dello spettacolo cinematografico. In un primo momento l'imbonitore offre al pubblico una 'lettura delle immagini', le dispiega e le oralizza rilegandole in una narrazione multimediale basata su di un canovaccio costituito da elementi frammentari. In un secondo momento si assiste all'apparizione di forme testuali integrate al film stesso che ne incrementano la durata e l'autonomia narrativa portando l'imbonitore a centrare la propria funzione su una forma di lettura/traduzione degli intertitoli diretta al pubblico analfabeta o straniero.

1.2. Intertitoli letterari: Anita Loos e Ralph Spence

L'integrazione progressiva del materiale testuale alla pellicola stessa comporta dei cambiamenti fondamentali nella storia del cinema, sia da un punto di vista tecnico-economico che sociale. In primo luogo l'affievolimento e la successiva sparizione delle forme performative oralizzate fa emergere il ruolo del titolista cinematografico come figura professionale incaricata di redigere gli intertitoli. In secondo luogo, la diffusione di questi dispositivi di raccordo nel montaggio portano a una nuova concezione della lettura cinematografica, che coincide con una vera e propria riformulazione delle posture spettatoriali.

Come accennato precedentemente, l'uso delle bobine multiple e la conseguente affermazione del lungometraggio implicano un avvicinamento del pubblico borghese a un'arte che fino ad allora considerava volgare. Questo processo di cambiamento – da situarsi indicativamente nel ventennio tra il 1910 e il 1930 – porta il cinema a servirsi sempre più degli intertitoli come supporto narrativo, e quindi a rivolgersi a un pubblico alfabetizzato. Va notato tuttavia che la proliferazione degli intertitoli solleva numerose discussioni da parte di cineasti e critici sull'avvenire del linguaggio cinematografico

⁵ Esistono tuttavia numerose eccezioni che Germain Lacasse (1996: 63-69) indica come fasi di resistenza da parte di minoranze linguistiche, comunità dialettali e pubblici popolari che continueranno a basare lo spettacolo cinematografico sulla mediazione dell'imbonitore, nonostante le pellicole diventino sempre più 'autonome', dandone narrazioni e traduzioni altamente adattative. Si veda, su tutti, il caso del *benshi* giapponese.

stesso, questi dibattiti sono riassumibili in linea generale in due posizioni opposte (Marie 180: 164). Una visione purista difende il cinema come arte dell'immagine in movimento nella quale l'apporto del testo è considerato un rimedio a buon mercato per le mancanze della sceneggiatura. Mentre una visione più aperta alle soluzioni creative multimediali vede nel titolaggio uno strumento creativo che può portare a ottimi risultati se sfruttato coscientemente. Nonostante le reticenze, l'intertitolo finisce per affermarsi a livello internazionale come strumento filmico e supporto di traduzione, a volte come pura soluzione pragmatica, in altri casi come vero e proprio valore aggiunto alla composizione cinematografica (Dupré la Tour 1998: 42).

Lo sviluppo dell'intertitolo in questo periodo di ridefinizione socio-tecnica ed estetica del cinema gioca peraltro un ruolo fondamentale nell'avvicinare cinema e letteratura. Questo si può riscontrare nella partecipazione sempre più frequente di scrittori e scrittrici al processo di produzione degli intertitoli. Nel contesto hollywoodiano si noti ad esempio il lavoro della scrittrice Anita Loos, che attraverso le sue collaborazioni con Emerson, Fairbanks e Griffith, divenne nota come titolista al punto che la critica stessa faceva frequentemente l'elogio del suo stile sarcastico e sagace, particolarmente apprezzato dal pubblico *high-brow* americano (Browsers 2010; Nagels 2012). Un secondo esempio è quello di Ralph Spence, noto come *film doctor*, la cui attività consisteva essenzialmente nel 'curare' film di scarso successo attraverso un processo di rititolaggio che ne stravolgeva la sceneggiatura, assumendo anche lui uno stile di scrittura ironico-satirico, seppure meno altolocato di Loos (Robinson 2017). Titolisti specializzati come Spence e Loos furono di fatto i portabandiera di un cinema che nell'espressione di Robinson (2017: 33) «dice invece di mostrare», rivolgendosi a un pubblico che di buon grado accetta di leggere al cinema⁶. A questi due esempi potremmo aggiungere la tendenza del cinema di stampo epico a incrementare il valore simbolico della pellicola fornendo intertitoli particolarmente fioriti e ampollosi, tentando di associarsi al lirismo poetico. Un caso paradigmatico è certamente quello di *Cabiria* (Pastrone 1914), che sollecitò Gabriele D'Annunzio per gli intertitoli del film, sebbene il suo coinvolgimento fosse più quello di una comparsa a fini pubblicitari che un'effettiva collaborazione cine-poetica (Blom 2022: 162).

In funzione dei diversi sviluppi nazionali la storia dell'intertitolo è certamente ricca di ambivalenze e di sfumature, e benché il suo utilizzo s'intersechi e si sovrapponga in vario modo alle pratiche orali d'imbonimento che l'hanno preceduto e all'avvento del sonoro che ne ha determinato il declino (Barnier 2010), si può tuttavia affermare che il suo impatto abbia determinato la normalizzazione della pratica della lettura individuale al cinema. Si sa per certo che al principio l'apparizione degli intertitoli in

⁶ Robinson (2017, Tab.1: 34) calcola in una tabella la quantità media di intertitoli in 6 film titolati da Spence, che ammonta a un totale di più di due intertitoli al minuto.

un film generava una cacofonica lettura collettiva ad alta voce, ma questa condotta fu progressivamente scoraggiata, in linea con il processo di strutturazione dello spazio sonoro cinematografico (Burch 2007; Châteauvert – Gaudreault 2001). Come nota Nagels:

The film audience had effectively been silenced, and a new mode of spectatorship which emphasized individual diegetic absorption over a communal, multimedial experience emerged. Intertitles are therefore a key element of the process by which spectators were 'disciplined' into silence. (2012: 373)⁷

2. DALL'INTERTITOLO AL SOTTOTITOLO

2.1. Evoluzione di un 'lettorato' cinematografico

Sebbene la pratica dell'intertitolo letterario rappresenti una fase essenziale nella costituzione di una forma di 'lettorato' del cinema, con l'arrivo del sonoro dal 1929 si assiste a un'ulteriore riconfigurazione del medium. Non è infatti il perfezionamento del ruolo del titolista, sulla scia del lavoro di Spence e Loos, a imporsi come modalità di rappresentazione canonica nella coesistenza sullo schermo cinematografico di testo e immagini in movimento. Nel periodo dell'intertitolo vi erano due fasi di scrittura: quella programmatica ed estesa della sceneggiatura, e quella concisa e multimodale del titolaggio in post-produzione. Con l'arrivo del cinema sonoro l'operazione di scrittura finisce per essere ricondotta quasi interamente a monte della produzione filmica, riaffermando il ruolo dello sceneggiatore e comportando poco a poco il declino del titolista e delle potenzialità del suo medium⁸.

Il testo, progressivamente estromesso dalle sale, finisce tuttavia per riapparire in una nuova forma, quella utilitaria del sottotitolaggio. Con il sonoro, l'universalità dell'immagine, considerata centrale nel dibattito

7 «Il pubblico del cinema fu effettivamente silenziato, provocando l'avvento di una nuova modalità spettatoriale, che enfatizzava l'immersione diegetica individuale a discapito dell'esperienza comunitaria multimediale. Gli intertitoli sono quindi un elemento chiave del processo attraverso il quale il pubblico è stato 'disciplinato' al silenzio».

8 Guy Gauthier, citato da Claire Dupré la Tour (1998: 42), nota con accortezza che numerose possibilità creative dell'intertitolo, nel breve tempo del suo utilizzo, sono rimaste sfortunatamente inesplorate. «Un homme parle, on voit ses lèvres qui remuent, et quelques secondes plus tard, comme dans une expérience de physique, sa voix nous parvient. Le cinéma moderne, soucieux de dédramatiser, aurait pu jouer à l'infini sur cette ressource dont l'a privé». «Un uomo parla, vediamo le sue labbra muoversi, e qualche secondo dopo, come in un esperimento di fisica, la sua voce ci raggiunge. Il cinema moderno, così attento a sdrammatizzare, avrebbe potuto giocare all'infinito con questa risorsa di cui è stato privato».

estetico del cinema degli anni 1920, è rimessa in discussione. L'economia di circolazione dei film a livello globale che aveva caratterizzato la fortuna del cinema come industria culturale, si ritrova rapidamente ridimensionata ai singoli contesti linguistici nazionali. La soluzione del doppiaggio si rivela spesso volte troppo dispendiosa o tecnicamente complessa, e rapidamente si ricorre quindi al sottotitolaggio come soluzione di ripiego per diffondere i film a un pubblico internazionale.

Riassumendo l'evoluzione delle configurazioni di lettura attivate nel corso del breve periodo che separa il precinema dal cinema moderno, notiamo che si passa «dalle grida dell'imbonitore al sussurro dell'intertitolo» (Gaudreault 1998: 53-69), fino alla lettura multimodale e silenziosa del sottotitolaggio come supporto di traduzione. Da un punto di vista letterario potremmo notare una riconfigurazione progressiva delle componenti del medium cinematografico che comporta una mutazione delle istanze verbali. In primo luogo il testo, situato all'esterno della pellicola, è una struttura frammentaria e diversificata, attivata nel contesto della rappresentazione dal gesto performativo dell'imbonitore che ne modula l'enunciazione per un pubblico in ascolto. Successivamente il testo prende la forma di una composizione grafica statica, frutto di un lavoro di scrittura e di editorializzazione, che si innesta nel flusso delle immagini congiungendole in una narrazione di cui il pubblico deve attivare la lettura individualmente. Infine si approda alla presenza simultanea di un contenuto verbale sonoro e della traccia tipografica che ne dà la traduzione in sovrimpressione alle immagini stesse. Questa successione di passaggi, a livello mediale, è peraltro descrivibile come un movimento che tende all'accorpamento e alla compressione delle forme di enunciazione all'interno dell'apparecchio cinematografico e a una complessificazione al contempo tecnica e semiotica dello stesso.

2.2. *La codificazione del sottotitolaggio come testo utilitario*

Per quanto il testo tipografico del sottotitolaggio sia un'evoluzione dell'intertitolo dialogico, esso svolge un ruolo fondamentalmente diverso e genera una forma di lettura molto distante. L'intertitolo, ponendosi come intercalare narrativo statico, intervallava il flusso delle immagini imponendo una pausa, un momento di lettura. Inoltre era spesso volte decorato da fioriture grafiche che ne sottolineavano l'indirizzo estetico, richiedendo al pubblico un tipo di attenzione contemplativa. Il sottotitolaggio, invece, appare sullo schermo simultaneamente alle immagini ponendosi fin dal principio come testo utilitario. Funziona come un dispositivo di traduzione sincronizzata, con il quale il pubblico interagisce mettendo in atto quell'acrobazia cognitiva che consiste nell'ascoltare il suono di una lingua leggendone un'altra. Questo procedimento, in apparenza banale, è il risultato di numerose ri-

cerche che intersecano lo sviluppo tecnologico e la strutturazione di codici e convenzioni volte a garantire l'efficacia comunicativa. Sarebbe un errore considerare il sottotitolaggio come una mera tecnica di sovrimpressione testuale, si tratta infatti di una tecnologia complessa che condensa una grande quantità di risorse e strategie retoriche, sintattiche, traduttologiche e tipografiche nell'intento di produrre una forma di lettura rapida e maneggevole. In genere i sottotitoli sono posizionati sulla parte bassa dello schermo, non superano le due righe, non durano meno di 3 secondi, sono composti in bianco o in giallo in caratteri dall'apparenza chiara e poco vistosa. Solitamente si cerca di fare in modo che non anticipino ciò che verrà detto. Si effettua un ritaglio delle frasi che segua il ritmo dei piani, cercando di evitare ad esempio che lo stesso sottotitolo resti sullo schermo se c'è un cambio di piano, il che provocherebbe un istinto di 'rilettura'. Nel sottotitolaggio per non udenti si utilizza una codificazione specifica per indicare i suoni non verbali, utilizzando spesso le parentesi quadre o il colore; i nomi dei parlanti sono esplicitati e anche l'eventuale voce off o fuori campo.

L'istituzione di queste norme – in costante evoluzione – associate allo sviluppo di tecniche di traduzione adattativa, caratterizzano l'evoluzione progressiva del sottotitolaggio audiovisivo dall'apparizione del cinema sonoro fino alla diffusione dei media digitali. Benché il pubblico degli anni 1930 fosse reticente nei confronti di questa nuova modalità di fruizione cinematografica, il testo del sottotitolaggio è ormai diffuso nel mondo intero come standard di distribuzione o come soluzione di ripiego per i film non doppiati. Si può affermare con discreta certezza che il sottotitolaggio, come strumento tecno-discorsivo utilitario, sia ormai parte integrante del linguaggio cinematografico moderno, e che la lettura sia quindi diventata uno degli elementi chiave che permettono al pubblico di immergersi nel flusso verbo-visivo del film⁹.

3. IL SOTTOTITOLAGGIO COME INTERFACCIA DI LETTURA

3.1. *Il sottotitolaggio nella stratificazione mediale del cinema moderno*

Sebbene la codificazione semiotica del sottotitolaggio lo abbia portato a formalizzare delle strategie di invisibilità relativa (un sottotitolaggio è considerato di qualità quando non ci si ricorda di averlo notato), non si può tuttavia ignorarne il carattere additivo. Il testo del sottotitolaggio si sovrappone infatti a una configurazione mediale che già di per sé è costituita da una serie di eventi visivi e sonori non verbali che richiedono una forma di lettura e di razionalizzazione semiotica. La sua lettura impone allo spettatore un atto di

⁹ Si veda Dwyer (2017); Zdenek (2015); De Linde – Kay (2014); Cornu (2014); Buffagni – Garzelli (2012); Pedersen (2011).

composizione ulteriore, influenzando necessariamente sull'agentività interpretativa. Il sottotitolaggio, in quanto strumento testuale, impianta massivamente la pratica della lettura nel contesto di un medium che si fonda sulla composizione simultanea e non lineare di suoni e immagini. La sovrapposizione di strati di mediazione sempre più complessi e articolati è peraltro ciò che definisce l'evoluzione del cinema moderno, con la moltiplicazione delle piste visive e sonore. Come nota Deleuze:

Mais, quand le cadre ou l'écran fonctionnent comme tableau de bord, table d'impression ou d'information, l'image ne cesse de se découper dans une autre image, de s'imprimer à travers une trame apparente, de glisser sur d'autres images dans un «flot incessant de messages», et le plan lui-même ressemble moins à un œil qu'à un cerveau surchargé qui absorbe sans cesse des informations : c'est le couple cerveau-information, cerveau ville, qui remplace œil-Nature. (1985: 349)¹⁰

Il sottotitolaggio si inserisce a pieno titolo in questa complessificazione stratificata di informazioni da compilare e comporre mentalmente che caratterizza l'esperienza spettatoriale moderna. Ne è forse persino una delle manifestazioni più notevoli, poiché espone la sua funzione strumentale apparecchiando lo schermo con un paratesto che non fa propriamente parte del film. Si presenta piuttosto come uno strumento che ne decodifica gli elementi verbali programmandone la lettura, installato però in primissimo piano, come uno schermo trasparente interposto tra pubblico e rappresentazione. Nella dialettica audio-visiva del medium cinematografico, alla *bande-image* e alla *bande-son*, si aggiunge la *bande-texte* del sottotitolaggio.

3.2. *Il sottotitolaggio come interfaccia di lettura nella distrazione*

Il cinema moderno e le sue modalità spettatoriali possono essere considerate sotto numerosi aspetti come paradigma di un più ampio cambiamento del rapporto delle società con il flusso costante d'informazioni che caratterizza l'affermazione dei nuovi media nel corso del XX secolo. In questa prospettiva, la generalizzazione del sottotitolaggio può essere considerata come una variabile nella riformulazione delle modalità d'attenzione che hanno determinato le pratiche schermologiche contemporanee. Nello spe-

¹⁰ «Ma quando l'inquadratura o lo schermo funzionano come pannello di controllo, tavola d'impressione o d'informazione, l'immagine non cessa di stagliarsi in un'altra immagine, di imprimeri attraverso una trama apparente, di scivolare su altre immagini in un "fiotto incessante di messaggi", e il piano stesso, più che a un occhio, assomiglia a un cervello sovraccarico che assorbe senza sosta informazioni: è la coppia cervello-informazione, cervello-città, che sostituisce la coppia occhio-Natura».

cifico, il sottotitolaggio cinematografico gioca un ruolo importante, seppure poco studiato, nell'affermazione di quella postura spettatoriale che Walter Benjamin (1955: 35) descrive come «l'attenzione nella distrazione». Benjamin, come anche Kracauer (1996), vede nel cinema una sorta di laboratorio delle «profonde modificazioni dell'appercezione», che portano al declino dell'attenzione contemplativa e concentrata, favorendo sempre più lo sviluppo di un'abitudine alla ricezione nella distrazione.

Anche colui che è distratto può abituarsi. Più ancora: il fatto di essere in grado di assolvere certi compiti anche nella distrazione dimostra innanzitutto che per l'individuo in questione è diventata un'abitudine assolverli. Attraverso la distrazione, quale è offerta dall'arte, si può controllare di sottomano in che misura l'appercezione è in grado di assolvere compiti nuovi. (Benjamin 1955: 36)

Benjamin nota un passaggio da un'attenzione contemplativa che «[...] davanti all'opera d'arte vi si sprofonda» e «[...] la massa distratta [...] che fa sprofondare nel suo grembo l'opera d'arte» (1955: 34). Questo carattere di assorbimento distratto si realizza nello sviluppo di un'abitudine nei confronti degli elementi di una pratica, come quella dell'architettura o del cinema, che ha un suo potenziale inglobante e per così dire 'ambientale'. Kracauer (1926: 57-63) nota che per realizzare appieno questo potenziale, il cinema dovrebbe abbandonare ogni forma di pretesa reazionaria all'organicità teatrale, e concedersi appieno come cultura della distrazione, intesa in un senso positivo e prolifico¹¹.

In una tale prospettiva, il sottotitolaggio occupa nel dispositivo cinematografico un ruolo paradossale. In primo luogo il suo carattere ausiliario ne fa un operatore di distanziamento, quindi in principio in contrasto con la modalità dispersiva e destrutturata dell'attenzione nella distrazione descritta da Benjamin. È certamente anche per questo che i sottotitoli non furono adottati di buon grado dal pubblico internazionale: la loro lettura richiedeva un grado di concentrazione elevato, e la loro apparenza rompeva l'illusione alla base del processo di assorbimento dell'arte cinematografica. Il testo in sovrimpressione implica infatti una forma di linearizzazione e di discretizzazione tipografica del sonoro, imponendo inoltre alla percezione visiva una concentrazione che impatta al contempo le modalità di ricezione cognitiva (bisogna disporsi a leggere un testo) e il posizionamento dello sguardo (bisogna ancorare periodicamente lo sguardo alla parte bassa dello schermo, e seguire il testo da sinistra a destra). Sembra quindi che il sottotitolaggio abbia tutte le caratteristiche di un dispositivo di distanziamento, e che richieda peraltro una forma di concentrazione, quella della lettura, in principio

¹¹ A questo proposito si veda anche Citton 2014.

opposta all'immersione distrattiva che secondo Kracauer e Benjamin caratterizza il potenziale del cinema. Tuttavia, come notato precedentemente, il sottotitolaggio come tecnologia verbo-visiva si è progressivamente infiltrato nel dispositivo cinematografico fino a diventarne un elemento canonico, poi traslato a numerose altre configurazioni mediali. Inoltre, come nota Elsaesser (2016: 194) «[d]istracton as a cultural mode does not preclude the kind of selective attention that, for instance, a gamer brings to a video game [...]»¹². Si può quindi avanzare l'ipotesi che il perfezionamento delle sue caratteristiche tecniche e semiotiche, lo abbiano portato a diventare non un intralcio al procedimento di assorbimento bensì un'interfaccia, un pannello di controllo grazie al quale una nuova postura spettatoriale modula e negozia la ricezione interlinguistica di un film.

Definire il sottotitolaggio come un'interfaccia ci permette inoltre di metterne in luce due aspetti fondamentali. In primo luogo la possibilità di applicarne la funzione a altri dispositivi audiovisivi, come accade con la televisione o le piattaforme di streaming. In secondo luogo, ne sottolinea l'interattività specifica e individualizzata, soprattutto per le forme di sottotitolaggio contemporanee, spesso opzionali e modulabili. Ogni spettatore si servirà a suo modo dei sottotitoli: leggendoli o meno, scegliendo di attivarli su un DVD oppure no, utilizzandoli come canale principale d'informazione in un contesto rumoroso. Si può quindi avanzare l'ipotesi per la quale il pubblico, abituatosi a sprofondare nel testo del sottotitolaggio, pervenga ad attivarne il funzionamento 'nella distrazione', e quindi a ricevere lo sprofondamento dell'esperienza cinematografica in una forma complessa di percezione multimodale e multilinguistica. Questa, tra le altre, è forse una delle «profonde modificazioni» di cui Benjamin intuiva il lavoro nella sala cinematografica: una radicale riconfigurazione della 'lettura nella distrazione' non più relegata all'universo letterario e alla *rêverie* che ne caratterizzava le decontrazioni attenzionali, bensì un 'saper-leggere periferico', come strumento per navigare distrattamente tra gli elementi eterogenei dei suoni e delle immagini in movimento.

CONCLUSIONI

Questa ricerca, benché caratterizzata da una prospettiva d'insieme che elide senza dubbio un certo numero di eccezioni e sfumature, mira a mettere in evidenza un campo di studi situato all'incrocio tra l'archeologia dei media cinematografici e lo studio della storia della scrittura e della lettura. Se di certo non mancano le mappature e gli studi sui legami tra letteratura e cinema, e sugli inserti testuali notevoli della storia del cinema, è raro tutta-

¹² «La distrazione come modalità culturale non preclude il tipo di attenzione selettiva che, ad esempio, un *gamer* dedica a un videogioco [...]».

via che l'evoluzione delle commistioni tra testo e immagini in movimento siano osservate dalla prospettiva di una storia dell'idea di lettura. In questo senso la ricchezza e la varietà mediale delle modalità di lettura sviluppate nel corso delle tre fasi di cui abbiamo discusso, mettono in luce una continua ridefinizione dello spettacolo cinematografico e del suo rapporto al materiale verbale, sia dal punto di vista tecnico-economico che sociale. Una tale prospettiva permette inoltre di vedere nel cinema e nell'evoluzione delle sue modalità spettatoriali un laboratorio di quelle pratiche schermologiche della lettura che si configurano ormai come interfacce canoniche nei media digitali. Lo sguardo-lettura multilingue e l'attenzione periferica che caratterizzano come abbiamo visto l'evoluzione del *design* stesso dello strumento del sottotitolaggio, sono ormai configurazioni di fruizione canoniche dei contenuti audiovisivi, al punto che si potrebbe considerarle come competenze di alfabetizzazione digitale. Questo studio è quindi anche un tentativo di preparare le basi storiche e epistemologiche per comprendere l'emergenza e la moltiplicazione di nuove forme di diffusione audiovisiva che concepiscono il testo del sottotitolaggio nella varietà delle sue modulazioni funzionali: com'è il caso delle operazioni di traduzione collettiva del *fansubbing*, della condivisione di archivi di sottotitoli come Opensubtitles o della raccolta dati ai fini dell'indicizzazione digitale di piattaforme come YouTube.

Bibliografia

- Barnier M., 2010, *La voix qui présente*, «Cinémas» 20.1: 91-111.
- Benjamin W., "2020, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. di Enrico Filippini. A cura di M. Cacciari – F. Valagussa. Torino, Einaudi, (1955).
- Blom I., 2022, *Images spectaculaires: Cabiria de Pastrone et les illustrations de Salammbô de Flaubert par le peintre Rochegrosse*, in Céline Gailleurd (ed.), *Le cinéma muet italien à la croisée des arts*, Paris, Dijon, ArTeC, Les Presses du réel: 162-191.
- Browsers A., 2010, *The Name Behind the Titles: Establishing Authorship through Inter-Titles*, in S. Bull – A.S. Widding (eds.), *Not so Silent: Women in Cinema before Sound*, Stoccolma, Acta Universitatis Stockholmiensis: 103-114.
- Buffagni C. – Garzelli B. (a cura di), 2012, *Film Translation from East to West: Dubbing, Subtitling and Didactic Practice*, Bern, Peter Lang.
- Burch N., 2007, *La lucarne de l'infini: naissance du langage cinématographique*. Paris, Harmattan.

- Châteauevert J. – Gaudreault A., 2001, *The Noises of Spectators or the Spectator as Additive to the Spectacle*, in Abel R. & Altman R. (eds.), *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington, Indiana University Press: 183-190.
- Citton Y., 2014, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Éditions du Seuil.
- Cornu J.F., 2014, *Le doublage et le sous-titrage: histoire et esthétique*, Presses universitaires de Rennes.
- De Linde Z. – Neil K., 2014, *The Semiotics of Subtitling*, London/New York, Routledge.
- Deleuze G., 1985, *L'image-temps*, Collection «Critique» 2. Paris, Editions de Minuit.
- Dupré la Tour, C., 1998, *Les intertitres réduits au silence, aperçus et remises en perspective*, in F. Pitassio – L. Quaresima (a cura di), *Scrittura e immagine: la didascalia nel cinema muto. Atti del IV Convegno internazionale di studi sul cinema*, Udine 20-22 marzo 1997, Udine, Forum: 39-51.
- , 2002, *Un procédé filmique: l'intertitre. Retour aux sources*, «Cinéma et littérature: d'une écriture l'autre» Hors Série 6: 11-36.
- Dwyer T., 2017, *Speaking in Subtitles: Revaluing Screen Translation*, Edinburgh University Press.
- Elsaesser T., 2016, *Film history as media archaeology: tracking digital cinema*, Collection «Film culture in transition» 50, Amsterdam University Press.
- Gaudreault A., 1998, *Des cris du bonimenteur aux chuchotements des intertitres...*, in Pitassio F. e Quaresima L. (a cura di), *Scrittura e immagine: la didascalia nel cinema muto. Atti del IV Convegno internazionale di studi sul cinema*, Udine 20-22 marzo 1997, Udine, Forum: 4: 53-69.
- Gaudreault A. – Jost F., 2017, *Le récit cinématographique: films et séries télévisées, édition revue et augmentée*, Paris, Armand Colin.
- Gaudreault A. – Lacasse G., 2010, *Fonctions et origines du bonimenteur du cinéma des premiers temps*, «Cinémas» 4.1: 132-147.
- Huhtamo E., 2006, *Elements of screenology: Toward an Archaeology of the Screen*, «Navigationen - Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften. Display I» 6.2: 31-64.
- Kracauer S., 1996, *Culte de la distraction. Les salles de spectacle cinématographique berlinoises*, (1926), in S. Kracauer, *Le voyage et la danse. Figures de villes et vues de films*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes: 57-63.
- Lacasse G., 1996, *Le bonimenteur et le cinéma oral*, Université de Montréal.
- Marie M., 1980, *Muet*, in J. Collet et al., *Lectures du film*, Paris, Albatros: 164-176.
- Musser C., 1984, *Toward a History of Screen Practice*, «Quarterly Review of Film Studies» 9.1: 59-69.
- Nagels K., 2012, 'Those Funny Subtitles': *Silent Film Intertitles in Exhibition and Discourse*, «Early Popular Visual Culture» 10.4: 367-382.
- Pastrone G., 1914, *Cabiria*, 35mm N/B, muto, 200', Itala Film.
- Pedersen J., 2011, *Subtitling norms for television: an exploration focussing on extralinguistic cultural references*, Benjamins translation library : EST subseries, vol. 98. Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Pub. Co.

- Robinson G., 2017, *All Bad Little Movies When They Die Go to Ralph Spence: The Silent Era's Most Famous Title Writer*, «Film & History: An Interdisciplinary Journal» 47.2: 28-40.
- Szendy P., 2013, *À coups de points la ponctuation comme expérience*, Paris, Éditions de Minuit.
- Zdenek S., 2015, *Reading Sounds: Closed-Captioned Media and Popular Culture*, University of Chicago Press.
- Zielinsky S., 1999, *Audiovisions: cinema and television as entr'actes in history*, Amsterdam University Press.

SEARCHING BY ANEESH CHAGANTY:
COMPUTER SCREENS AND THE EQUIVOCACY
OF THE DIGITAL IMAGE IN DESKTOP FILMS

David Gaillard

Searching by Aneesh Chaganty (2018) is one of the first and greatest economical success¹ for a *desktop film*, a new genre where the «action never moves outside of the screen» (Bekmambetov 2015) whether it's a computer screen, a tablet or a smartphone. If it first attracted people eager to make films on a low budget, *Searching* is one of the first mainstream *desktop films* to work on the visual storytelling opportunities offered by the digital screen and its interfaces as the only place of action.

Searching tells the story of David Kim, a young widower, whose 16 years old daughter, Margot, goes missing. David goes through her online life and discovers how deep the gap between them has grown since the death of her mother, Pamela Kim. After five days of investigation, he finally unveils the truth: Rosemary Vick, the main detective on the case is also the mother of the one responsible for Margot's disappearance, Robert. In love with Margot, he impersonated a young woman on the Internet to become friend with her. When she sent him money to help him pay for his fictional mother's cancer treatment, he followed her in the middle of the night to a spot out of the city where she goes to be alone and tried to give the money back. When he got into her car to explain everything, Margot got scared, ran away and fell into a ravine. To save her son from jail, Vick purposely misled the investigation, convinced that Margot was dead. In a spectacular final twist,

1 According to the Internet Movie Data Base, *Searching* budget was around \$ 880,000 and its worldwide gross was more than 75 millions of US dollars; i.e. 85 times its budget. Source: <https://www.imdb.com/title/tt7668870/> (last accessed: 19/07/2023).

Rosemary gives Margot's exact location and she is found alive, thanks to the latest storm which provided her water even if she couldn't move.

What *Searching* tells us about the digital screen is expressed in two main paradoxes. The first one is that the screen is an effective tool improving David's sight and helping him solve the case, but also an obstacle which, by cutting him off from the real world, allows detective Vick to manipulate him and mislead the investigation.

This paradox refers to questions that have historically surrounded the screen, both an open window and an obstacle. According to Francesco Casetti (2013), the word «screen» first described objects used to protect from air, fire and other people's sight. At the beginning of the nineteenth century, screens started to be associated with spectacles through the phantasmagoria and the magic lantern. Both of these spectacles used light projected onto a flat, even surface to create shadows and tell stories (Huhtamo 2006: 36). It is therefore by blocking the light that the screen has acquired its ability to show things. Paradoxically, the screen's opacity is what allows us to see (Bodini 2016: 109). A capacity consecrated by the cinema which has made the screen a window open onto the world. According to Carbone, «the screen as a surface that hides and the screen as a surface that shows [...] cannot be simply opposed and separated from each other, either logically or historically» (2016: 23)². Yet, if Carbone coins the word «archi-screen» (*ibidem*: 19) to think screen through its long history (from Plato's cave to digital screens) beyond – but not independently of – its evolution, Casetti insists on how screens have lately changed:

the movie screen no longer stands by itself; on the contrary, due to outside influences its very nature is changing. We can no longer observe it as we did before, nor can we expect that it will offer us the same kind of images as it used to. [Screens] are no longer surfaces on which reality is relived, so to speak. Rather, they have become transit hubs for the images that circulate in our social space. (2013: 17)

In *desktop films*, the cinematographic screen is of a new kind since the whole *diegesis* is contained inside a digital screen. The traditional screen hides something to better show something else. In *Searching*, hiding and showing are not strictly opposed either, but what the screen is showing and what it is hiding seems to become one and the same thing.

The second paradox is that *Searching's* goal is to convince Hollywood industry and its consumers that *desktop films* are an interesting and

2 «L'écran en tant que surface qui cache et l'écran en tant que surface qui montre [...] ne peuvent être simplement opposées et séparées l'une de l'autre, que ce soit logiquement ou historiquement». Author's translation.

profitable innovation. According to its editors, Will Merrick and Nick Johnson, *Searching* is a banal thriller because «you usually don't wanna play with the form and the genre at the same time» (Pape 2018). In other words, they wanted to demonstrate the potential of this new form without risking to lose the viewer. The film therefore presents itself as an interesting innovation rather than a disturbing revolution. Symptomatically, the first five minutes are a condensed narrative that introduces the movie and reassures everyone about its storytelling capabilities and its loyalty to Hollywood canons.

However, the movie still offers discreet narrative and aesthetic innovations blurring the lines. First of all, because it uses the large quantity of text displayed on the screen to develop parallel narratives revealing the end of the movie and going so far as to contradict the coherence of the story. Second of all, because thanks to the obvious presence of the digital screen, the movie also exploits the digital nature of its images to question reality and truth. He does so mainly by using *datamoshing* (Betancourt 2022: 57) and the mirror effect induced by the use of a webcam.

Datamoshing, when used in an artistic way, consists in voluntarily degrading the quality of an image, affecting its movement, its sound, etc. It is a rather common phenomenon (and technical issue) when we use digital means of communication. For example, when a participant in a videoconference has a poor Internet connection, the amount of information transmitted is reduced and the image becomes pixelated, cuts out, skips, etc.

In *Searching*, *datamoshing* is used as an editing tool to easily create a seam between two different shots of the same character in the same scene; a rather efficient tool for preserving «the system of “continuity editing”» (Betancourt 2022: 53) but also a paradoxical one since it is by making the cut obvious (but technically justified by the digital nature of the screen) that it becomes invisible – i.e. showing more to better hide.

Moreover, a careful analysis of *Searching*'s images reveals that *datamoshing* mainly occurs whenever a major truth is about to emerge, but is ultimately silenced. For example, when David's brother, Peter, quickly ends a call because Margot visits him in secret the night before her disappearance. This digital effect then becomes the symptom of an opaque image that reveals in spite of itself.

The movie also uses the mirror effect specific to webcams, but without respecting any computer logic³. Instead, when David is trapped in the illusion that the investigation is progressing, he is systematically presented in what we will call a *mirror-image*, meaning a reversed-image created by

3 Webcams usually invert the image they film to mimic the effect of a mirror and thus not disturb the users by offering them an image of themselves to which they are not already accustomed. The FaceTime App David uses throughout the whole movie typically takes this precaution.

the computer when it's using the webcam⁴. Conversely, when he discovers an important truth, the mirror effect disappears, replaced by what we'll call a *front-image*. For example, when Abigail and Isaac, two of Margot's classmates, tell David that his daughter is often alone and doesn't have any friend, he discovers how sad she is since Pam's death. This sudden confrontation with the truth is aesthetically expressed by a change from the *mirror-image* to the *front-image* (some of the rare scenes where David can be seen in a *front-image*).

Accordingly, the discovery of Vick's deceitfulness results in a literal exit from the frame, and therefore from the mirror effect. David hangs up the phone and goes to Margot's vigil to confront Vick. He is in a *mirror-image* when he's in his room, but in a *front-image* when he arrives at the vigil. David discovers the truth and goes «through the looking-glass».

These two paradoxes coexist so well in this film that they finally form only one, but double: on the one hand, the movie multiplies the efforts to develop an innovative, but typically Hollywood and transparent narration by presenting the screen as a window open onto a world of virtual interactions that had been difficult to access for the cinema until now. On the other hand, the staging of the film ponders several innovations specific to the digital nature of images based on the idea that the screen would be an obstacle to vision by producing opacity.

The bound between these two paradoxes seems to allow *Searching* to move the ambiguity specific to the dual nature of the screen towards the digital nature of the images produced by this very same screen. It is precisely this movement that we propose to analyze and discuss.

I. AN INVESTIGATION TO FIGHT THE ILLUSION

To help the police find Margot, Rosemary Vick asks David to recover as much information as possible on his daughter using her computer. However, nothing in the narration justifies using only Margot's computer. David never really searches for documents inside and only investigates on the Internet. He could get the same information from his own computer.

In addition, the fact that David uses Margot's computer creates incoherence, for example when his brother Peter appears under two different names on the same computer⁵. The team behind the movie therefore kept

⁴ Early in the movie, few shots show David with something written on his shirt or on a paper behind him to help us understand which shot is a *mirror-image* and which isn't. From that information, we can then spot every *mirror-image* based on David's haircut.

⁵ In the scene where David discovers Vick's involvement in Margot's disappearance, his brother Peter is writing to him about Margot's vigil. Since David is still on Margot's computer, Peter is named «Uncle Peter» on the FaceTime App, but «Peter Kim» in the text messaging app.

this choice of staging that the narration does not really justify and which brings some problems of consistency.

Furthermore, the film establishes that the screen marks the point of view of a character. The most flagrant example of this is found during Rosemary Vick's confession. When she tells her story, her computer screen is shown. Even more, when she reports what her son told her, it's his screen that is displayed. The screen then marks the point of view of the character to which it belongs. Symbolically, the Kims use a single family computer – therefore a single screen – for the first five minutes of the film. After Pam's death, David and Margot no longer use the same screen, an indication of the growing distance between them.

So when David uses Margot's computer, it's not for the information it contains, but because he needs this screen to get his daughter's point of view and understand the reasons for her disappearance. Quickly, the reasons for their estrangement take over because David discovers the extent of his daughter's loneliness. Since Pam's death, David's and Margot's mourning are impossible and gradually pushing them apart because their needs are opposite. He retreats into denial and silence, while she looks for someone to talk to on the Internet.

Searching tells the story of a father confronting a truth he has been avoiding: the sadness and loneliness of his daughter, whom he neglects. David investigates to get out of the denial and the illusion in which he has confined himself. To do so, he only has access to a virtual and incomplete version of his daughter. Vick will take advantage of this situation and try to convince David that Margot has run away and not disappeared. Then, the plot is not resolved because David finds Margot, but because he unmasks the corrupt detective. His victory is to have reversed the illusion and it is this reversal that allows him to find his daughter. The illusion and its reversal can be seen in the *mirror-image* which sums up David's journey to reunite with his daughter, both physically and emotionally.

When he discovers the truth about Vick and comes out of the *mirror-image*, the scene concretely supports the end of the illusion. David comes out of the *mirror-image* by stepping out of the frame for the very first time. His exit from the frame ties in with his entry into the next shot, one of the rare *front-images* found in the movie. The *mirror-image* is largely associated with the lies of Rosemary Vick, since it is by unmasking her that David will be able to get out of it.

Nevertheless, the first appearance of this *mirror-image* clearly associates the illusion with Margot during her last call with David in the beginning of the movie. Their relationship is already quite cold. Margot flees the conversation and hangs up abruptly. It is precisely there that David slips into the *mirror-image* for the first time. The next day, when David is at work, he is seen in a *mirror-image* when he reads the unanswered messages he

sent to Margot. When his boss asks him something, David is suddenly in a *front-image* while answering, then back in the *mirror-image* the second he's reading Margot's text messages again. The illusion then precedes Margot's disappearance and Vick's duplicity. It is more about what David refuses to face in their relationship.

The *mirror-image* therefore comes to aesthetically entangle two illusions to underline that they have always narratively formed only one. Rosemary Vick can lie and mislead the investigation because David discovers that he knows little of his daughter's life.

2. A FALSE EXIT FROM THE ILLUSION?

Yet, despite this elaborate staging of the exit from the *mirror-image*, we have good reasons to believe that David has not fully emerged from the illusion in which he is trapped.

Searching's team meticulously spread clues and *easter eggs*⁶ throughout the movie. Some even allowing to solve the main plot long before the end of the film⁷, as if ultimately this plot had little importance. This maniacal attention to details invites us to be attentive when some elements, once organized, contradict the main plot and seem to imply that David did not find Margot or come out of the illusion.

One of these details is in the scene where David comes out of the *mirror-image*. When he starts doubting her, he googles Rosemary Vick's name. A strange flaw then appears in the image: the Google search results page seems to be cut in half and clumsily glued. The cut is precisely set under one particular searching results entitled «5 Tricks to Make You Think You're on a Real Google Page by Margot».

Strangely, this search result is also associated with an anachronism concerning Margot. Fifty minutes earlier in the movie a shot on the computer's desktop shows us all the scattered documents that David has downloaded and created during his investigation. On the left side of this shot, we can see a screenshot that exactly matches the search results David gets when he uncovers the truth and shatters the illusion. Next to this already anachronistic screenshot is a document called «Margot's car inventory», although the car in question has yet to be found.

Margot is once again associated with the illusion and the absence of definite truth, but it now goes beyond their relationship. Unmasking Vick may no longer

⁶ Originally, an *easter egg* is a hidden function in a game or a computer program, voluntarily concealed by the programmer. In cinema, the term is used to describe discrete references and information inserted into a movie to reward attentive viewers.

⁷ One of the most striking example can be seen around one hour into the movie: David Kim has received an email from Sev Ohanian (writer and producer of the movie) telling him precisely what happened to Margot.

be enough to shatter the illusion. David is not trapped by the misled investigation, but by his own belief that his daughter has disappeared and not run away.

Moreover, when Vick invites David to consider that Margot could have run away, he argues that the calls from his daughter in the middle of the night prove that she has not. However, the day after Margot's last call to David, there is no record of these missed calls on David's FaceTime App⁸.

These few discrete elements are not enough to build a complete and contradictory new version of the movie. Nonetheless, they make it possible to doubt that David ever found Margot. Then, we can doubt the real nature of the illusion against which the movie seems to warn us using the digital nature of its images.

The doubts around Margot's disappearance real reasons can be linked to another parallel and contradictory story about an alien invasion. The producer Sev Ohanian has acknowledged at multiple occasions the existence of this *easter egg* that runs throughout the film (Lussier 2018). It seems to be a simple game between writers and spectators, but this story collides with the main plot and lets us in doubt.

Indeed, after Margot's car has been found and her disappearance has attracted media attention, a montage shows us many different reactions on the Internet. At some point in the montage, a YouTube video thumbnail appears and the title tells us «REAL FOOTAGE of alien sighting at Sequoia 5/14/17 (HD)»⁹. Later, when we see Vick's son's screen, we see him typing in his password. The password hint is precisely *sequoia* and the password is five letters, like the word «alien». Right after, Robert's wallpaper shows an alien face with the dominant color blue. A color that has been largely associated with Robert throughout the movie. When Margot calls David in the middle of the night because Robert is running after her, the screensaver is showing a strange blue shape. Later, Robert is shown coming out of his bedroom from where an ominous blue color is coming. Finally, Robert's Venmo profile picture is a jellyfish (a shape very close to David's screensaver's shape) in a blue environment. Robert then seems to be weirdly associated with the aliens.

Again, these details do not create a coherent new version of the movie, but they are enough to attack the movie's coherence. Especially because these clues are not less highlighted than the ones revolving around the main

8 Margot falls into a ravine in the middle of the night after trying to call her father three times because she was scared by Robert. The next day, David tries to call back Margot but she doesn't answer. He's getting worried and finally calls one of Margot's childhood friends' mom in the evening. During this conversation, we see David in his room because the FaceTime App is opened but not in use. On the left of the app, we can see every call David made and received. We see he called Margot five times this day, but there is not a single missed call from her. Yet, we can see David's call history up to a week. The fact that the scene where Margot calls David in the middle of the night lets us see a box of pills on David's desk could be another reason to doubt the clarity of his thoughts.

9 Sequoia is a famous national park in California around 250 miles East from San José, where the movie takes place.

plot. An overly attentive viewer might conclude that Margot was abducted by aliens, and according to the narrative use of the screen in *Searching*, we couldn't really blame him for that.

These elements may seem anecdotal, but they may be saying something more. By offering contradictory narratives and by putting them on the same level as clues helping to solve the main plot, the movie invites us to doubt any conclusions that it would or would not allow us to draw.

Of course, this could be a consequence of the new work organization imposed by this new genre. *Searching's* shooting lasted only around sixteen days while editing lasted «pretty well over a year» (Pape 2018). The editors (Will Merrick and Nick Johnson) also had to digitally recreate all the interfaces so they could play with their content. Their work was so important in the making process that they were credited not only as editors, but also as «directors of virtual photography». They finally ended up directing *Searching's* sequel, *Missing* (2023). Their power over the movie is therefore unprecedented, which perhaps explains the confrontation (conscious or not) of different points of view on the narrative in the final result.

Most of all, these internal contradictions also reveal that it is impossible to rely sufficiently on the images produced by the screen to be assured that David is out of the illusion. The screen can display everything and its opposite because it does not produce falsehood, but rather what Gilles Deleuze called «the indiscernibility of the real and the imaginary» (Deleuze 1989: 131) or «the undecidability of truth and falsity» (*ibidem*: XVI). Incapable of producing falsehood, the screen is also incapable of producing truth with certainty.

The exit from the *mirror-image* as an exit from the illusion then becomes impossible to believe. To believe true or to believe false, because, like the narration, it carries its own contradiction. This exit is shown by a shot of Margot's vigil which frame excludes the digital interfaces, implying that David has not only exited the *mirror-image*, but also the screen. However these interfaces quickly reappear when David enters the frame. At the same moment, a unique digital effect appears: for less than a second, David is cut in two, like the search result already inviting us to doubt. As if, despite all his efforts to break the illusion in which he's trapped, David just entered a new illusion.

3. SCREEN AS A PLACE OF INDISCERNIBILITY

The exit from the *mirror-image* therefore invites us to doubt that David can escape from the illusion. It also links this impossible exit to the computer screen. It is because the screen's interfaces disappear then reappear, and with it the digital nature of the image, that David seems to leave one illusion to enter another. The illusion always remains potential and we cannot escape this risk.

In *Cinema 2: The Time-Image*, Gilles Deleuze discusses this permanent risk of illusion in the cinema. He theorizes a new kind of images in modern cinema: the «crystal-image» (1989: 69). This image is always composed of one or more immediate doubles which make it difficult to differentiate the actual from the virtual, but always temporarily. To illustrate this new type of image, he relies on the famous final confrontation of *The Lady from Shanghai* (1947) by Orson Welles.

In this example, the images of the characters are multiplied by dozens of mirrors and the viewer cannot distinguish the virtual from the actual, but only temporarily and he always knows they exist separately. For Deleuze, the crystal-image is built on the exchanges between virtual and actual, because the two notions are not to be strictly opposed. The virtual can be actualized as long as it is alone in the frame. The image of a character in a mirror will only turn out to be virtual on condition that something informs the spectator that an actual exists, meaning the actual character outside of the mirror, and that it was simply off-screen. As long as the virtual takes all the frame, it remains actualized. As long as the actual is kept off-screen, it remains virtualized.

In *Searching*, these exchanges between virtual and actual cannot be the same, because the off-screen is not the same. In the strict framework of a *diegesis* contained in a computer screen, the off-screen is always contained by the on-screen. Everything that is outside the screen must pass through the screen to appear. The computer screen can never be pushed off-screen.

It explains the ambiguity when David leaves the *mirror-image*. He seems to shatter the illusion because he is leaving the off-screen and the on-screen at the same time. For the first time, he seems actualized in the image because for the first time, he is only in the frame (without any interfaces) and not in an off-screen shown by the computer screen.

According to Noël Burch, the sense of off-screen space is established «first of all by entries into and exits from frame» (1981: 18). By leaving the frame and entering it right after, David creates, for the first time in the movie, a feeling of two distinct and separate spaces – the on-screen and the off-screen – in a movie where they are constantly mixed inside the computer screen's interfaces.

Moreover, David does not immediately enter into the shot of Margot's vigil. For more than 20 seconds, a slow zoom out reveals the church where our attention cannot linger on any known face. The contrast with the rest of the film is striking since for an hour and a half, we have been constantly facing David in front of his computer. By comparison, this shot from Margot's vigil seems quite empty. Noël Burch precisely considers the empty shot as another means of making the off-screen exist: «The longer the screen remains empty, the greater the resulting tension between screen space and off-screen space and the greater the attention concentrated on off-screen space as against screen space» (25).

The exit of the *mirror-image* then looks like the elaborate staging of an attempt to escape from the computer screen by recreating an off-screen which can no longer exist as it does in the traditional cinematographic image. By leaving the frame, David leaves an off-screen unable to play his role as an off-screen since it is constantly shown with the on-screen. By leaving the frame, he is recreating in the spectator's mind a more traditional feeling of an off-screen. An off-screen allowing the on-screen to become again a place of true actualization since it is clearly separated from the off-screen.

Yet, we quickly understand that David could never completely leave the screen. The zoom out finally reveals the digital interfaces around the image as David enters the frame. He is actualized by leaving the off-screen, but he can be actualized as a virtual. This is what the digital effect cutting David in half when he enters the frame reminds us. As long as the screen is not overcome, like the broken mirrors of *The Lady from Shanghai*, even the *front-image* is an actualized virtual depending on the screen to exist.

David does seem to leave an illusion only to enter another illusion. An illusion from which he cannot escape and which recalls what Jean Baudrillard (1981) calls a *simulacra*, i.e. not a simulation of reality, but a simulation of a simulation hiding that there is no reality to be simulated anymore, long lost under countless layers of simulation. But Baudrillard's theory seems a bit too radical to think *Searching's* relationship to reality. The relationship between on-screen and off-screen is considerably modified by the computer screen as it makes the actual-virtual exchanges almost impossible to distinguish, but the *mirror-image* seems to prove that these exchanges do not completely stop.

Datamoshing, as it is used in *Searching*, then becomes probably the most striking expression of a new kind of exchanges. First of all, because it represents the making process of the image. It recalls, through its imperfections, that the screen only participates in the production of the image. By doing so, *datamoshing* gives the computer screen its reflexive dimension and a permanent off-screen. Second, because this effect is aesthetically used to mark the presence of a silenced truth, but one that nonetheless emerges and affects the images. It's literally the irruption of an off-screen David refuses to confront. *Datamoshing* then allows the irruption of a virtualized actual into an actualized virtual.

The off-screen can only exist inside the screen, but *datamoshing* disrupts the image and transforms it enough so that it is no longer just the on-screen. The off-screen cannot be actualized, but *datamoshing* prevents the on-screen to be fully actualized, reminding us its virtual potential.

4. CONCLUSION

Deleuze's work on the indiscernibility between virtual and actual leads him to the idea of «falsifying narration» (1989: 131) not as a lie, but as the impos-

sibility to tell between true or false. In *Searching*, we're not sure about true or false. We only know that images are not enough to tell the truth.

With the digital screen, the paradox of its nature seems to evolve. In *Searching*, it's not so much that the computer screen shows or hides, it's that by becoming the sole source of images, the unsurpassable frame of the *diegesis*, it can claim effortlessly that nothing exist outside of it, making any actual-virtual exchange almost impossible, and therefore almost impossible to see true from false.

Consciously or not, the team behind *Searching* seems well aware of the consequences that an interruption of actual-virtual exchanges could have on images. They become untrustworthy, even if their nature has not ontologically changed. The strict framework of *desktop film* requires to manage these exchanges differently and the task of carrying them has been transferred to the digital nature of the images co-produced by the screen.

Since «“Desktop film” reproduces the characteristics of human’s media-oriented existence in digital era, and realizes the accurate representation of reality by media» (Yang 2020: 129), some might conclude that it could be an important part of the emergence of what is often called «post-cinema» (Denson – Leyda 2016). In the light of the many writings on the archaeology of the screen we cited, it is not certain that this new genre modifies the nature of the screen enough to profoundly modify cinema.

Nevertheless, *Searching*’s analysis seems to demonstrate the gradual shift towards another type of relationship with the screen. The ambiguity historically associated with the screen seems to become that of an image which shows, but potentially also carries within what it hides.

This movie probably does not succeed in creating a new way for actual-virtual exchanges to be completely expressed in spite of the computer screen. However, in trying so, *Searching* seems to make *desktop films* and film studies a decisive field to understand what digital screens do to images and to those who watch them.

References

- Baudrillard J., 1981, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée.
- Bekmambetov T., 2015, *Rules of the Screenmovie: The Unfriended Manifesto for the Digital Age*, «MovieMaker» 22/04/2015, <https://www.moviemaker.com/unfriended-rules-of-the-screenmovie-a-manifesto-for-the-digital-age/> (last accessed 22/07/2023).

- Betancourt M., 2022, *Glitch Art and the Cinematic Articulation of the 'Shot': The Convergence of Datamoshing with the Long Take*, «Journal of Visual Art Practice» 21.1: 47-71.
- Bodini J., 2016, *L'écran pour le sujet: un miroir opaque et narratif*, in J. Bodini – M. Carbone (coords.), *Voir selon les écrans, penser selon les écrans*, Milano, Edizioni Mimesis: 99-118.
- Burch N., 1981, *Theory of Film Practice*, translated by Helen R. Lane, Princeton University Press (ed. orig.: *Une praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969).
- Carbone M., 2016, *Délimiter pour excéder: le thème de l'«archi-écran» qui se fonde avec ces variations*, in J. Bodini – M. Carbone (coords.), *Voir selon les écrans, penser selon les écrans*, Milano, Edizioni Mimesis: 13-29.
- Casetti F., 2013, *What Is a Screen Nowadays?*, in C. Berry – J. Harbord – R.O. Moore: (eds.), *Public Space, Media Space*, Basingstoke, Palgrave Macmillan: 16-40.
- Deleuze G., 1989, *Cinema 2: The Time-Image*, translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta, Minneapolis, University of Minnesota Press (ed. orig.: *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985).
- Denson S. – Leyda J., 2016, *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, Falmer, Reframe Books.
- Huhtamo E., 2006, *Elements of screenology: Toward an Archaeology of the Screen*, «Navigationen-Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften» 6.2: 31-64.
- Lussier G., 2018, *An Alien Invasion Was Happening in «Searching», You Just Didn't Notice It*, «Gizmodo» 13/11/2018, <https://gizmodo.com/an-alien-invasion-was-happening-in-searching-you-just-1830338767> (last accessed 18/07/2023).
- Pape S. (*This Guy Edits*-YouTube Channel), 2018, *How To Edit A Low-Budget Blockbuster*, 22/12/2018, https://youtu.be/yYd-3mTr_2I (last accessed 19/07/2023).
- Yang J., 2020, *Media Evolution, "Double-edge Sword" Technology and Active Spectatorship: Investigating "Desktop Film" from Media Ecology Perspective*, «Lumina» 14.1: 125-138.

THROUGH THE LENS OF PRESENCE: CONSTRUCTION AND DECONSTRUCTION OF THE FOURTH WALL IN THE WORK OF ALBERT SERRA

Alexandra Semenova

I. INTRODUCTION

The fourth wall breaking tradition in Spanish culture already had an extensive history long before the arrival of the Lumiere brothers' train. We can think of Cervantes, the theater of the Golden Age or Velazquez – the very idea of the screen, in our case understood as a transparent border between the audience and the artwork, is systematically put in question by both parties. Without necessarily tracing a straight connecting line between the Spanish Baroque and art in Spain today, we still should take it into account, due to the omnipresence and massive influence of this period on every genre of art of the region.

There is no doubt that the theme of the screen is one of the key notions in cinema and even more so in the *cinéma d'auteur*, where both authors and spectators are used to question and put in doubt not only the narrative components but the very form of perception and individual and collective acting in cinema. The screen in this case can be seen as a rigid frame that emphasizes the «autonomous being» and «island-like position» of the cinema body in the terms of Georg Simmel (2020: 150), but at the same time it becomes a kind of 'liquid' mirror that represents and absorbs the spectator. «I press my nose against the screen's mirror, against the "other" image-repertoire with which I narcissistically identify myself», – writes Roland Barthes in his *Leaving the Movie Theater* (1989: 418), giving preference to this particular image of 'nose pressing' which, we can imagine, refers us to highly naive perception, where on the one hand there is no

distance between the illusion and the reality, while on the other, it is exactly this screen which Barthes's metaphoric nose is pressed to that defines the physical limits of the filmic body.

André Bazin describes the relationship between the spectator and the theatre play as one that deals with the self-consciousness, while the cinematic one, divided by the screen surface, «requires only a passive adhesion» (1968: 411). The presence of the screen in this case basically annihilates the individual presence of the viewer or, at least, suppresses him. Going even further in this direction, Vivian Sobchak claims that what film does is «tyrannize the defenseless spectator» (1992: 264). The viewer's oppression reaches a point that may be compared to that of «paranoid delusions» (*Ibidem*), when «patients often hear their own objectified and displaced voices ordering them what to do, in the film experience the spectator sees an objectified and displaced vision ordering what they see» (*Ibidem*). However, the omnipresence and despotic nature of the film can be also put in doubt, in the first place due to the antithetic «offscreen space» (1992: 262) and also because of the very substance of many cinematic works, Serra's among them, whose manner of interaction with the audience stands far from the mimetic tradition.

Serra's case is one of those that can be defined as a pure contradiction: on the one hand, his work is often described by such characteristics as radical, provocative and iconoclastic, on the other, anyone who has ever seen any of his films, would easily notice that on many levels (visual, philological, phenomenological, among others) the discourse he builds is more than embedded in the fabric of the western cultural tradition. Taking into consideration the present leitmotiv – the theme of screen – I would suggest looking at Serra's work through the dual, and at some point, dialectic, optics of presence and absence, since both notions form part of his particular methodology of creating and shooting. What does the spectator feel in the darkness of the cinema hall while watching one of Serra's works? Does he or she feel violated or, on the contrary, abandoned by the film? Or maybe both simultaneously? Let's try to study the matter and look for the answer, which possibly may end up being as contradictory and paradoxical as the question itself.

2. PRESENCE: DECONSTRUCTION OF THE FOURTH WALL

Albert Serra traditionally works with 'three eyes' of three static digital cameras in order not to give an actor any opportunity to guess what lens he or she is filmed by, talking to, or looking at. This also creates tension – a notion which plays a significant part in the director's method. At some point, we can attribute this 'tension' to both of our optics. On the one hand, it is some-

thing provoked by this very idea of presence or co-presence, when the filmic space violently invades the cinema hall, but at the same time, paradoxically, the same tension can be understood as a very opposite concept, as to say, as a result of the hermetic nature of the work of the Catalan filmmaker. Saying ‘hermetic’, in this case we refer to the kind of Kantian thing-in-itself, something that develops independently of the viewer’s reaction and understanding. As Georg Simmel noticed: «the essence of the work of art, however, is to be a whole for itself, not requiring any relation to an exterior, spinning each of its threads back into its own center» (2020: 148). As we keep analyzing this idea of tension and co-presence in the context of Serra’s art, we cannot avoid thinking of the so-called ‘audience effect’, adopting in this case the title of the eponymous broad study by German scholar Julian Hanich (2018). There is no need to say that the entire history of the seventh art (even if we start before cinema and speak of theater or painting) is impossible to be studied without paying attention to its relationship with the public. And if we look much closer to the actual film experiences, even only in the field of *cinéma d’auteur*, there still will be a lot of audience material to be found, questioned, and studied. As Barthes once wrote: «In this darkness of the cinema [...] lies the very fascination of the film» (1989: 419). Expanding this statement by Barthes, Hanich observes the topic from various perspectives, such as physical presence, the common attitude of total strangers, emotional reactions, and collective behavior, among others, claiming that «presupposing a dyadic relation between individual viewer and film is an artificial reduction – the collective constellation is always a triadic one between viewer, film, and the rest of the audience» (Hanich 2018: 7).

When we refer to Serra’s work on a big screen, there are various kinds of *modus operandi* among the public: boredom, dissatisfaction, pronounced discontent, and as a most prominent reply – leaving the cinema hall. One peculiar detail, multiple times mentioned by the director himself, is contained in the fact that there are always viewers who leave the hall three to five minutes before the end (not to forget to acknowledge that most Serra’s films are particularly long ones, for instance, *Pacification* – 185 min, *Història de la meua mort* – 144 min). Of course, there is always a prosaic explanation to be made, such as needing to catch a train or exceeding one’s parking time, however I would suggest that this tendency has to do with tension, with the sensation of abandonment experienced by the viewer that provokes this ‘champagne cork effect’, this micro-rebellion or just a manifestation of impossibility to stay longer drawn into the total arbitrariness.

One cannot avoid thinking that the atmosphere of Serra’s films spreads much further than the big screen seems to be able to permit. To decipher this atmosphere, we should opt for studying his later films: *Pacification* (2022) and *Liberté* (2019). It is in these two works where the very specific concept of presence of the viewer – and the screen-deconstruction consequently – has

been arranged, due to another significant notion being involved: the notion of *voyeur*. Again, one might object that not only the cinema or theater context is full of legitimate voyeurism, but painting, photography and almost every chapter of our personal life that, due to social media, turns into non-stop observing of someone (with a slight sensation of being symmetrically observed). However, I would dare to suggest that in Serra's work, the voyeur effect has found its new radical interpretation.



Figure 1. Baptiste Pinteaux in *Liberté*. 2019. Albert Serra (dir.).
France, Spain, Portugal. Copyright Idéale Audience / Andergraun
Films / Lupa Film / Rosa Filmes

For instance, in *Liberté* (Fig.1) the audience, with or without its consent, is involved in the massive XVIII century orgy situated in a nearly mythological forest: a dark, opaque, never-ending space, where neither time nor topography can be identified. «You never know exactly where you are in this never-ending night» claims Serra (TIFF Originals 2019), for whom the idea of the night is one of the pillars to build the discourse and the atmosphere, both on the theoretical and visual level. Despite the common version suggested by some journalists who, for example, defined the film literally as a «nexus of slow cinema and the fetish section of Pornhub» (Shaffer 2019), the main goal of it (if there is even any to detect) resides far from the trivial 'frightening the bourgeois' posture with a lot of nudity, explicit sex scenes, non-normative bodies, and the omnipresent ghost of Sade involved. It is not that Serra doesn't find pleasure in tickling the average – slightly obsessed with its sensibility and constantly ready to be offended – contemporary viewer, but it is definitely not this that captivates him as an artist in the first place. And it is not even the level of violence or erotic provocation that makes this

movie truly unbearable (even for those who enjoy it), but the unpredictable nature of the actions presented and their absolute arbitrariness. The average Netflix production contains more pronounced nudity and violence, not to mention free porn platforms, however no one generally pays too much attention to this, probably because in such cases the fourth wall remains perfectly unbroken – mostly by virtue of the simplicity of the well learned algorithms, something that doesn't exist in Serra's work. The audience in this case never gets a chance to feel fully protected from the film, since the best protection is predictability. On the contrary, Serra, especially in *Liberté* and *Pacifiction*, systematically leads the viewers from one anti-climax to another, leaving the flavor of anxiety, disappointment, and unreleased tension. «I am interested in the subtle distortion of the perception of space and time. Every image is ambiguous and elusive, and that's what I'm looking for. For the rest, there are TV series», explains the director in one of the interviews (Martínez 2022).

Along with the above-mentioned arbitrariness, there are some directly screen breaking episodes, both in *Liberté* and *Pacifiction*. Here I refer to the episodes, where the audience stops being a subject and transforms into an object. It is not only about the gaze, the gaze of the spectator and the actor, but in our case, it is always about, literally, and metaphorically, the optics that the author introduces: the spyglass in *Liberté*, binoculars in *Pacifiction* (Fig.2). Speaking of the connection between the eye and the optics in *Liberté*, Alexander García Düttmann, who also participated in the film shooting himself, mentions:

And inasmuch as the camera is an additional eye that, by registering everything indistinctly and dispassionately, has ceased to be a gaze or has become a gaze folded back upon itself, a blind eye, an eye preoccupied only with itself and therefore entirely self-oblivious, a functioning mechanism, it is not surprising to find that it has its substitutes in the film, especially in the guise of the telescope handled by the bare-breasted valet whose chubby and furry body is most akin to the body of a beast. (2021: 241)

In addition, in *Pacifiction* there is a highly significant scene where De Roller, high commissioner in French Polynesia, played by Benoît Magimel, tormented by his own paranoiac thoughts and looking for a mysterious submarine, blinds the audience with a torch (Fig.3). This scene is especially curious, and those who have seen the film would understand my point, because in this precise moment, the protagonist not only blinds us, not only violently breaks the static darkness of the movie theater, but he also puts us, the spectators, in doubt. To clarify a bit: up to this moment during almost two hours the audience was completely involved in his search, identified

with his paranoia, his view was our view, and his acceptance was our acceptance, since «paranoia is a form of acceptance»¹ as Serra claims. And unexpectedly pointing his torch directly at us, the main character simultaneously puts the 'picture frame', as a border, the neutral status of the cinema hall and our already developed identification with him in question. He hurts our eyes, violates our intimate darkness and our space, which is no longer a safe place for the public. And there seems to be no screen to protect us.



Figure 2. Benoît Magimel in *Pacifiction*. 2022. Albert Serra (dir.). France, Spain, Germany, Portugal. Copyright Idéale Audience / Andergraun Films / Tamtam Film / Rosa Filmes



Figure 3. Benoît Magimel in *Pacifiction*. 2022. Albert Serra (dir.). France, Spain, Germany, Portugal. Copyright Idéale Audience / Andergraun Films / Tamtam Film / Rosa Filmes

¹ Quoted from the Q&A session with Albert Serra in Cine Renoir Princesa in Madrid September 13th 2022.

Another example to be mentioned of the difficulties in distinction of object and subject, which affects the integral nature of the filmic and non-filmic space, is the very first scene of the movie, where the spectator finds himself (herself) before a barge and an ocean shore (Fig.4). Our gaze makes an effort, following the dynamic part, in order to realize after a few seconds that there is basically no way to identify, in this falsely understandable moving image, which part is actually static, and which is not. And if there is some movement it is impossible to say whether it develops from left to right or *vice versa*. This scene is reminiscent of the one with Hanna Schygulla from *Falsche Bewegung* (1975) by Wim Wenders, where we see one train from another and the impression also remains quite ambiguous (Fig.5). However, Serra's visual experiment presents a higher level of complexity: we still don't know where we are, there is still a chance that the dynamic plan is ours. In some sense, this introduction episode gives us a clue about what would take place further. It is like a film saying to an audience: you won't be able to distinguish the static from dynamics, subject from object, there will be a lot of development with no progress at all. In other words, the film admits that it will cheat on us.

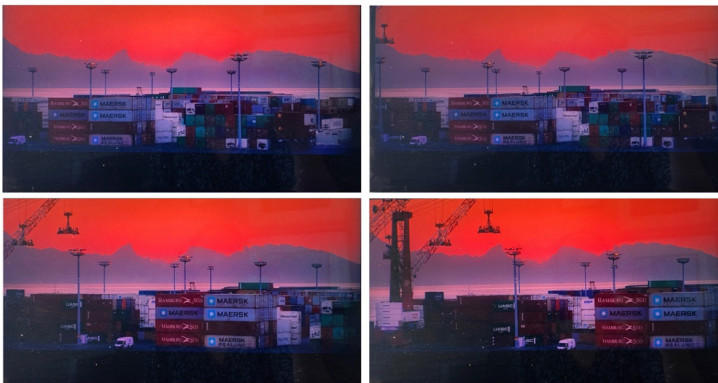


Figure 4. Opening scene of *Pacifiction* in four frames. 2022. Albert Serra (dir.). France, Spain, Germany, Portugal. Copyright Idéale Audience / Andergraun Films / Tamtam Film / Rosa Filmes



Figure 5. Hanna Schygulla in *Falsche Bewegung*. 1975. Wim Wenders (dir.). Germany. Copyright Wim Wenders Productions / Solaris Film / Westdeutscher Rundfun

In the context of the frame and the lens, stepping out from the image of a big screen to minor ones, other oddities of Serra's latest film also turn out to be thought-provoking. «You put on your sunglasses and see the same thing» claims the director (Serra 2020), referring to the artistic qualities of the streaming platform's typical product that he obviously puts in question. This is to say, the gloomy optics of the darkened glass doesn't become an obstacle for the gaze, in a case when the definition, the clarity and value are already limited *a priori*. The theme of sunglasses plays an essential part in *Pacification*: the main character, De Roller, constantly appears wearing them, regardless of time of day or circumstances. «There is neither day nor night... one loses track of time»² – adds Serra. The concept of the semitransparent glass seems to be particularly interesting, although on first sight it might look like something insignificant. This forced obscurity of the lens has to do, on the one hand, with the concept of the darkness of the cinema hall and the concept of the night (as the lack of daytime logic or progress) but, on the other, once again this concept forces us to pay attention to optics as a synonym or a metaphor of the worldview. We can see the eyes of the protagonist, but not too well and not perpetually, his gaze in itself is a bit like the submarine he is obsessed with, constantly appearing, and hiding away, leaving the audience to guess and suspect.

² Quoted from the Q&A session with Albert Serra in Cine Princessa in Madrid, September 13th 2022.

3. ABSENCE: CONSTRUCTION OF THE FOURTH WALL

As was indicated in the beginning, some of the sensations that might lead to the impression of presence, either of the film space in the spectator's perception, or of the spectator in the cinematographic space, can also be a part of the reverse process. One of the key notions here is, again, the previously mentioned abandonment and, although it may seem paradoxical, innocence. «You must be very actively destructive to avoid any form of normality; you must abandon the actors. Abandonment is the gateway to vulnerability. Vulnerability is the gateway to innocence» – explains the director (Lauterjung 2022: 35). Abandonment starts during the setting, when Serra literally leaves both actors and non-actors disregarded, even neglected. As many of the participants of his sets define: «the chaos of Serra's shooting is absolute», while the director himself stresses that: «the more chaotic a project is, the better, because it implies that it's out of control, and therefore you're innocent» (Doñat 2022).

Every working day (which in the case of *Pacification*, for instance, were few, only twenty-five) and every scene has its particular context, but not a plot, since for Serra, in his own words «a script is a catalog, a stock of ideas»³ and never more than that. For example, just one participant (not necessarily the protagonist) among the group of actors wears an earpiece, through which the dialogue is transmitted, while others are abandoned to improvise, sometimes without even knowing well what the present scene is about. As a result of such miscommunication or, rather, lack of communication, the tension between the participants increases, professional self-control turns out to be inconceivable and the atmosphere gets odder. Hence, the filmic space turns out to be simultaneously playful, uncomfortable, self-absorbed, and impossible to repeat or replay.

Basically, one of the possible keys to understanding or at least interpreting the phenomenon of abandonment, that forms part of Serra's practice, can be found in the field of the XX century idea of the indifference of art, whether we think of Barthes's *The Death of the Author* (1967) or of the *Six Characters in Search of an Author* (1921) by Pirandello. Nonetheless, accompanied by these well-known examples, another that is more marginal, but important for our case can be indicated: such as, for instance, the indifference, that can be also defined as apathy, formulated by Sade. Indifference in Sade is the indifference of nature, the lack of moral affect of any kind, referring to which is not only appropriate due to *libertinage* as the subject, at least on the surface, of Serra's *Liberté*, but also because of the special interest that the director demonstrates in unacceptable and controversial historical figures. To take an example: *The Three Little Pigs*, media art project

³ Quoted from the Q&A session with Albert Serra in Cine Princesa in Madrid, September 13th 2022.

made for dOCUMENTA 13 in 2012: the one hundred-and-one-hours long video piece, in the center of which are the figures of Goethe, Hitler and Fassbinder. Baudrillard says that «Indifference is a passion. [...] There is certainly a violence of indifference» (2005: 145) and this category of violent indifference seems to be more than pertinent: the nature of Serra's work is extremely confusing, it abandons the spectator, but nevertheless provokes affections. In the author's formula: «While feeling a lot, you don't understand anything» (242 PELÍCULAS DESPUÉS 2019).

Another concept that makes us think of absence in Serra's practice, that is to say the distance between the film and the viewer, is the well-articulated artificial nature of his work. Not only his films situated directly in the XVIII century, such as *Història de la meua mort*, *La mort de Louis XIV* or *Liberté*, but above all the latest one that takes place in our days, construct this hurdle of weirdness and unreality. In this case, this specific phenomenon is most probably rooted in post-production (postcard-like colors, grainy texture, blurred lens effect) and in the well pronounced mismatch between the image and the sound that is also typical for Serra. The sound that doesn't correspond to what one sees on the screen, the dialogues that confuse instead of clarifying, the characters, whose appearance in the film is as inexplicable as their further disappearance – all these forms this particular kind of communication (or miscommunication) with the audience that Serra brings into life, proving the idea of the so-called «systematic boycott directed against the very concept of representation» (Altaió 2015: 15).

4. CONCLUSIONS

As we have seen, the relationship between the methodology and language of Serra's work is linked to the topic of screen and the relationship with this screen, both from the spectator's and the author's view. With some certainty, I would suggest that between these two poles of presence and absence, the audience tends more to the first one, while the author, especially Serra with his manifested «Warholian coldness» and «glacial indifference» (Lauterjung 2022: 35), to the second. Nevertheless, the importance of such an artistic phenomenon with all its controversial and unstable nature, is hard to neglect. While the general cultural movement nowadays is still tending towards accessibility and, unfortunately, most of the time, simplicity, there is still a place for an alternative lens, an alternative dynamic of pure and radical complexity to be found, and Serra's films are one of the important examples of such an exception.

References

- 242 PELÍCULAS DESPUÉS, 2019, *Entrevista a ALBERT SERRA* [Video], 17/11/2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Es3oEtpIABA> (last accessed: 11/07/2024).
- Altaió V., 2015, *Prólogo*, in J. Pons Alorda, *APOCALIPSIS UUUUUUUAAAAAAA*, Barcelona, Alpha Decay: 11-16.
- Barthes R., 1989, *The Rustle of Language*, Los Angeles, University of California Press.
- Baudrillard J., 2005, *The Conspiracy of Art: Manifestos, Interviews. Essays*, New York, MIT Press.
- Bazin A., 1968, *What is Cinema?*, Los Angeles, University of California Press.
- Doñat B., 2022, *Albert Serra: Mi Objetivo Es Crear Imágenes Contemporáneas Que Sean Originales, No Cambiar El Mundo*, «Cultur Plaza» 29/05/2022, <https://valenciaplaza.com/albert-serra-mi-objetivo-es-crear-imagenes-contemporaneas-que-sean-originales-no-cambiar-el-mundo> (last accessed: 11/07/2024).
- García Düttmann A., 2021, *Freedom and Submission*, «Octopus Notes» 10: 237-244.
- Hanich J., 2018, *The Audience Effect: On the Collective Cinema Experience*, Edinburgh University Press.
- Lauterjung F., 2022, *Albert Serra, A Calm Anarchist*, «Art Press» 503: 34-37.
- Martínez L., 2022, *Albert Serra implosiona en el Festival de Cannes con la propuesta más arriesgada, sonámbula y atómica*, «El Mundo» 26/05/2022, <https://www.elmundo.es/cultura/cine/2022/05/26/628fa2of21efao42748b45af.html> (last accessed: 11/07/2024).
- Serra A., 2012, *Història de la meva mort*, 2.35:1, 144 min.
- , 2016, *La mort de Louis XIV*, 2.35:1, 116 min.
- , 2019, *Liberté*, 1.85:1, 132 min.
- , 2022, *Pacifiction (Tourment sur les Îles)*, 2.39:1, 166 min.
- Serra X., 2022, *Albert Serra: “Tom Cruise y yo tenemos la misma ética: ofrecerle lo mejor al espectador”*, «Ara en Castellano» 29/05/2022, https://es.ara.cat/cultura/cine/tom-cruise-etica-ofreecerle-mejor-espectador_128_4387332.html (last accessed: 11/07/2024).
- Shaffer M., 2019, «*Liberté*» review: *A prolonged graphic experience that overstays its welcome* [NYFF], «/Film» 30/09/2019, <https://www.slashfilm.com/569408/liberte-review/> (last accessed: 11/07/2024).
- Simmel G., 2020, *Essays on Art and Aesthetics*, The University of Chicago Press.
- Sobchak V., 1992, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press.
- TIFF Originals, 2019, *LIBERTÉ director Q&A | TIFF 2019* [Video], 12/09/2019, <https://www.youtube.com/watch?v=TS6kiaaP2FM> (last accessed: 11/07/2024).
- Wenders W., 1975, *Falsche Bewegung*, 1.66:1, 103 min.

BEYOND THE VIRTUAL SCREEN: EXISTENTIALISM AND THE LOSS OF SELF-CONSCIOUSNESS IN *GHOST IN THE SHELL*

Bogdan Groza

I. INTRODUCTION

Ghost in the Shell is a manga written between 1989 and 1991 by Shirow Masamune; this article will analyse several themes presented within its 1995 anime adaptation by Oshii Mamoru. The setting depicts Japan in the year 2029 as a technocratic and dystopian society; in this envisioned world, individuals augment their bodies through the use of prosthetics or technological components. In this transhumanistic culture, many of these enhancements serve to better interact with the virtual world (for example prosthetic eyes or sockets in the back of their necks that let the users link their brain directly to the cyberspace net). The physical screen that acts as a barrier between humans and internet within our world, becomes permeable within the narrative of *Ghost in the Shell* as it will be explained further on. For this purpose, the article will concentrate on the main protagonist, Major Motoko Kusanagi, a special agent working for the MK 9 branch, a police force that is in charge of public safety and internal affairs.

Furthermore, this article acknowledges the primary sources that inspired the anime, Ridley Scott's 1982 *Blade Runner* (based on Philip K. Dick's *Do Androids Dream of Electric Sheep?* 1968) and Arthur Koestler's *The Ghost in the Machine* 1967. These works, alongside the original manga, will however not be analysed within this framework as the emerging tangential themes, although important, would diverge from the focal points this article is attempting to reach. It should also be mentioned that in Oshii's production, two particular pieces could be linked to this work: one being amongst his first productions, *Tenshi no Tamago* 1985, and the other being the sequel

to *Ghost in the Shell*, *Ghost in the Shell 2 – Innocence* 2004. While they both explore in different ways the intricate relation between body and soul, they also rely on a more symbolic visualization and, to an extent on a more theological interpretation. Given their divergence from the focal points this work is trying to emphasize, these animations will not be considered for the purpose of this article. One last consideration that may be added to the list of acknowledged motifs that will not be discussed regards the historical benevolent approach of Japan towards robots and cyborgs and its ramifications. Various writers, for example Napier (2000) and Orbaugh (2008), have already explained how the figure of the robot was employed as a defence mechanism after the World War 2 and how it subsequently evolved, while permeating the popular culture.

Before discussing the characterization of the cyborg that is the main protagonist of *Ghost in the Shell*, it is also apt to stress that even prior to this anime there was an ample context of dedicated literature and critical background. As Donna Haraway (1986: 176) had already explained, «late twentieth-century machines have made thoroughly ambiguous the difference between natural and artificial, mind and body, self-developing and externally designed, and many other distinctions that used to apply to organisms and machines». The evolution of the science-fictional genre however also pushed more and more the boundaries between mere machines or automatons on one side of the spectrum and cyborgs and A.I.'s on the other. Cyborgs may be regarded as having both human and mechanical parts, whereas generically A.I.'s represent the possibility of constructed machines transcending their own programming. This transcendence is at the core of one of the postmodern and posthuman reflections, as noted by Claudia Springer:

While robots represent the acclaim and fear evoked by industrial age machines for their ability to function independently of humans, cyborgs incorporate rather than exclude humans, and in so doing erase the distinctions previously assumed to distinguish humanity from technology. Transgressed boundaries, in fact, define the cyborg, making it the consummate postmodern concept. (1991: 306)

2. TRANSHUMANISM AND SELF-CONSCIOUSNESS

Primarily it is important to underline that Motoko Kusanagi is a special case of cyborg; within the narrative of *Ghost in the Shell*, differently from other humans that have only enhanced their bodies with prosthetics, her body

was entirely manufactured. The only ‘human’ component that still remains within her is – to an extent – her brain, even though it has been modified to surpass human limitations. A dichotomy is thus created between the physical body and the mind or consciousness; this also in turn gives the name to the anime itself, ‘ghost’ referring to self-awareness and capability of thought whereas ‘shell’ represents merely its physical container. As Silvio points out,

Her [Mokoto’s] body, a composite of organic tissue and machinery complete with enhanced senses, strength, and reflexes, has been manufactured by Megatech, a corporation which specializes in the production of high-tech cyborg “shells”. Her mind, or “ghost”, consists of organic brain cells housed in the titanium shell of her skull and augmented by a supplemental computer brain, an arrangement which allows her to interface directly with computer systems and sometimes access, or “ghost hack”, the minds of other cyborg. (1999: 57)

This aspect of Transhumanism, enabling the possibility for a body to surpass the natural limitations, also creates ontological nuances that echo throughout all of *Ghost in the Shell*; albeit the ‘ghost’ represents the consciousness of a person, the ensemble of experiences and memories, the anime asks the viewer to ponder the implications of what exactly that self-awareness is. Daliot-Bul (2019: 1) emphasizes that «far more important than giving her [Mokoto] computing and performing abilities, her few organic brain cells provide her with her unique ghost – namely, her subjectivity and humanity», in other words linking the ontological self to empathy. Time and time again the anime returns on the question of what makes a human being actually human by intentionally creating a divide between body and mind. It is even explained how it is possible to ‘ghost hack’ other people: in other words, with this operation it is possible to take possession, recode or modify the ghost or consciousness of a human being. This in turn leads to acknowledging that even consciousness, a metaphysical concept of self-awareness linked to the experiences one has lived, is utterly diminished to a series of ones and zeroes, data in its purest form. «In other words, in their brave new world, even the human ghost is nothing but a set of codes, and from an epistemological point of view, memories, dreams and fantasy are the same» (Daliot-Bul 2019: 534). Unreliably and the ontological crisis thus becomes a central theme, as Silvio underlines:

Major’s body thus does not exist as an ontologically stable presence that guarantees her identity, but as an ensemble of parts that circulate within a larger system. [...] While the body’s status as nothing but a “shell” may work to control the occupant of

that shell, it also suggests the possibility that the shell could be re-coded, exchanged for another, or discarded entirely. (1999: 60)

In a modern prospective, this is possibly one of the most feared outcomes: the screen that usually provides a divide between material and virtual realities starts to crumble, giving way to a new liminal space and a new form of perceiving reality. Reliability of what is perceived as real is thus questioned, as such «*Ghost in the Shell* can be considered a preliminary exploration of the ramifications of the loss of both reliably authentic memory and the body» (Orbaugh 2008: 160). Within our world, technology surpasses itself on a daily basis and within the Anthropocene the question of what comes afterwards is ever-present; although it has been through speculative science-fiction that these lines of reasoning have been explored, more and more attention is given to the ontological dilemmas regarding the future of humanity and society. As Daliot-Bul points out:

The Japanese franchise [*Ghost in the Shell*] thus offers a philosophical existential exploration of transhumanism and then posthumanism: that is, an examination aimed at understanding the position in the world of those who will no longer be called humans but will have human biological and cultural heritage, and at clarifying what it will mean for them to be alive and conduct themselves in the world. (2019: 533)

A further layer that *Ghost in the Shell* portrays towards the divide between body and mind is enacted in the actions of Mokoto: while she is able to 'ghost hack' as it has been already explained, one of her pastimes is to physically dive under water. This creates yet another dichotomy between diving in the net and physically diving in the depths of a liquid mass; one of the issues is that her body is however mechanical, and as such, without taking proper precautions, she could even risk vanishing in the ocean. This quintessentially foreshadows how her consciousness could also risk being lost within the sea of information and pure data. Upon being questioned about her recklessness and being asked what she feels within the deep waters, she simply responds «Fear, cold, alone, sometimes I even feel hope». It is exactly during her dives that she ponders her self-awareness and personal identity; as Orbaugh (2008: 154) states «Kusanagi questions both the authenticity of her own "ghost" – she wonders whether her memory and emotions have been implanted by the same company that manufactured her body – and whether that original "ghost" is the sole origin of her current sense of self». If she herself knows and understands how easy it is to modify the memories of others, or even do it herself by 'ghost hacking', the reasoning that

her memories could have been implanted just as easily becomes a natural consequence.

If on the one hand Mokoto Kusanagi's self-consciousness might be questioned, on the other hand there is little to no empathy for the shell she possesses. Her body becomes yet another tool at her disposal, a physical container that can be just as easily disposed of or changed. This lack of empathy may be perceived not only from the absence of shame, but also from the lack of any sign of pain upon being physically damaged:

Kusanagi's lack of affect vis-à-vis her own body in *Ghost in the Shell* is striking. She shows no pain (and presumably feels none) when her body is ripped apart and evinces no shame at her own nakedness. [...] Kusanagi's lack of shame is not depicted as a moral issue. Rather, Kusanagi in a sense stands for the inauthenticity of the body/shell, and it is therefore not surprising that she exhibits no affective connection with it or through it. (Orbaugh 2008: 161-162)

While in the beginning of the anime Mokoto still maintained a sense of her own identity, having a clear perception of what made her the person she was (for instance her willingness to dive in the sea), gradually she started questioning it herself. In a way this is the enactment of the process of growth, change and even the ability to adapt based on receiving new information and knowledge; it is more than character development as it reflects directly on the viewer. The shattering point comes upon meeting an artificial intelligence that crosses the screen from the virtual world and disrupting the previously undoubted barrier. As Daliot-Bul explains:

Tragically, however, this strong belief that gives the protagonists a sense of identity is shattered when they discover that not only human brains but also human ghosts can be hacked; that ghosts can be imitated or dubbed and installed into robots quite successfully. [...] In their brave new world, even the human ghost is nothing but a set of codes, and from an epistemological point of view, memories, dreams and fantasy are the same. Having reached a new transhuman phase, our protagonists need to redefine for themselves what it means to be "alive" and what it means to be human (Penicka-Smith, 2010, p. 262). (2019: 533-534)

The Puppet Master, the initially presumed antagonist of the anime, is a programme that has reached self-awareness and traverses the virtual world to ask for political asylum. The introduction and presence of this artificial

intelligence marks the crumbling point of perception; it creates yet another twilight between the virtual and the physical world.

3. BEYOND THE BOUNDARIES OF THE BODY

In the narrative of *Ghost in the Shell*, the figure of the Puppet Master, also known as Project 2051, becomes essential. As an artificial intelligence, he not only asks for political asylum but also for the right to be treated as an entity that has achieved self-awareness and possesses a consciousness. Given this feat, he questions if he does not deserve the right to live, just as other human beings do. This particular rupture creates an ontological issue that justifiably is meant to alienate a normal thinking process. For Gardner (2009: 46), this alienation «is a fundamental rift between the world of humans (and cyborgs), which can be depicted on the screen, and the realm of pure information, sometimes referred to as the Net, which is beyond depiction. Any attempt to bridge this fundamental gap entails a certain awkwardness or even violence in the film's visual representation». This gap is however explored through the question of 'what it means to be human' within a setting that has just informed the viewer that even the memories and past of a person can be counterfeit. Furthermore, the viewer is informed that this entity that has transcended its virtual limitations by 'ghost hacking' an inert body to permeate through the other side of the screen is actually a ruse. The Puppet Master's real intent is to ask Kusanagi to merge with him in the virtual space; as a self-aware entity, he understands that he is alone – unique in fact – and to be complete he needs to create new life. This biological need is what makes the character of the Puppet Master transcend his barriers and limitations: «as a disembodied, electronic entity, Project 2051 represents a truly technologized, posthuman subject, an example of a non-human cyber-consciousness whose computerized existence enables rather than limits» (Silvio 1999: 61). Even the process of reproduction is however alienating and – to an extent – unintelligible from a simply human perspective. The merger between Project 2051 and Mokoto Kusanagi is to occur within the non-existent boundaries of cyberspace. «*Ghost in the Shell* examines and rejects old forms of species reproduction in favor of cyborgian and cybernetic alternative» (Orbaugh 2002: 440).

To further stress the importance of the scene and the conversation between Mokoto and the Puppet Master, the discussion will take place between the virtual realm and the real world, in a space that may be very well called the screen amongst the two realities. In this scene, the Puppet Master is forced to use Mokoto's body to communicate, becoming the only voice that is heard, whereas Mokoto can only be heard by the Puppet Master himself. It is an interchange that foreshadows a turning point for Transhumanism

where the merger between human and machine reaches a new transcending level. According to Gardner (2009: 46) «the merging with Kusanagi will not result in the Puppet Master obtaining material form, but rather entails Kusanagi giving up anything but provisional material embodiment, and, like the Puppet Master, existing as a life form in the fluid realm of pure information».

The open ending of *Ghost in the Shell* acknowledges that a new life form was created, but not the extents it may reach. The viewer is able to hear Mokoto and see her in a new provisional body, given that her old shell had been almost entirely destroyed; in a final conversation with her colleague, she informs him that she is no longer the woman formally known as the Major, nor the programme called the Puppet Master. The final words however of this new entity are subtly directed towards the public: «and where does the new-born go from here? The net is vast and infinite». These words represent an invitation to a speculation on the future of human beings given the progressive evolution of science and society and on how Transhumanism and Posthumanism are more and more intertwined with our lives. As Orbaugh (2002: 446) states, «the interest is not focused on the infinite replicability of cyborgs, but rather the limits imposed on subjectivity by such perfect control and how these limits may be transcended, moving to the next step of evolution».

4. THE SCREEN AS THE LIMINAL ZONE

Ghost in the Shell presents hence the prospect of evolution – or better yet the transhumanistic approach to transcending the human boundaries – by creating a liminal space between the virtual world and the real one. This is possible because of how technology has progressed within this invented setting; as Orbaugh (2002: 436) explains, «the figure of the cyborg – that embodied amalgam of the organic and the technological – confounds the modernist criteria for subjectivity and, when featured in narrative, allows readers/viewers to think through the ramifications of the changes we currently face».

This is meant more as a tangential consideration than a functioning theory, but it might prove important to consider the space and the role of the screen as a liminality. For the purpose of this contemplation, I will refer to Marc Augé's (1995: 77) concept of non-place, which he defines as «a space that cannot be defined as relational, or historical, or concerned with identity». It might seem that this description simultaneously fits and does not fit when considering cyberspace. Quoting the same passage from Augé's theory, Kellerman (2016: 511) states that «websites and their visual presentations on screens seem to lack the 'depth' of identity and history which places in

real space can offer, but still, each website has its own identity, and if it is devoted to the presentation of a place in real space then some of the flavor of the latter may be carried into cyberspace as well».

Marc Augé's theory puts emphasis on spaces of transit and functionality such as motorways, supermarkets and airports, however his words could just as easily be applied to the liminal zone that has been discussed thus far. Take into consideration the following statements:

Spaces in which solitude is experienced as an overburdening or emptying of individuality, in which only the movement of the fleeting images enables the observer to hypothesize the existence of a past and glimpse the possibility of a future. (Augé 1995: 87)

Alone, but one of many, the user of a non-place is in contractual relations with it (or with the powers that govern it). (101)

These sentences could just as well aptly describe internet and the experience users have in front of the screen. In a way, internet becomes both a place and a non-place that is constantly probed by its users. The relations, identity and even historicity that is created within the liminal zone of the screen in our modern age is one that challenges a previously standardized perception of the world. This ontological shift is common within the Anthropocene and the Posthuman era we are living in. According to Turkle (2011: 16), «our new devices provide space for the emergence of a new state of the self, itself split between the screen and the physical real, wired into existence through technology».

5. CONCLUSIONS

The division between body and mind that *Ghost in the Shell* presents and epitomizes may be used to explore the critical shifting point that our society is also facing. In front of the screen, by accessing the net, our own persona and personality splits just as well. Shin uses this anime as an example to analyse more problematic issues, such as schizophrenia:

Cyberpunk – the genre often associated with *Ghost in the Shell* – explicitly visualizes postmodern metaphors such as schizophrenia and the proliferation of the body; thus the alienation of body and mind in the film is literal, rather than symbolic. The trope of electronic-brain dialogue – where Kusanagi's mind ('ghost') escapes from her body ('shell'), which is jacked into the net – highlights the schizophrenic split between body and mind,

image and voice. The cyborg body is not dependent on normative modes of communication, as Kusanagi's body and circuits are completely integrated into the net. (Shin 2011: 9)

While a metal disorder might be hyperbolic upon considering our own reality, it is however true that we are facing a momentous shifting point – and have been doing so especially since the advent of the net – and accordingly our relation to the modern world must be re-examined. On one hand, by voicing an alienating and alienated protagonist, *Ghost in the Shell* invites the viewer to consider the relations with the changing world, or the lack of them. «The vision of the cyborg pondering her problematic humanity alone among a bustling group of humans suggests a profound sense of loss in relation to the modern world» (Napier 2000: 32). This sense of loss derives quite possibly from a fast-paced fluctuating and unforeseeable future, one that as a society we still have to understand how to face. On the other hand however, through the alienating lack of paint and being devoid of empathy for her own body, the character of Mokoto Kusanagi and her narrative challenges the viewers to ponder on the theme of self-consciousness. As Orbaugh explains:

With no interiority to produce selfhood, and no mechanisms to experience or express affect – such as the shame that her lack of modesty “should” engender – Kusanagi signifies “inauthenticity”, even “monstrosity”, given the commonly shared conceptualization of what defines the human. And yet Kusanagi is the protagonist of the film, the focal point of the viewer's (emotional) response to it. Through our identification with this protagonist, we are put inside the experience of the posthuman “cold body” [...] It is not that Kusanagi is depicted as entirely devoid of affect but rather that the origin of the affect she experiences is highly ambiguous. (2008: 162)

It is through this very constant and constructed ambiguity that *Ghost in the Shell* explores the potentially endless possibilities of Transhumanism; within this framework, the screen – or barrier between virtual world and reality – becomes the new point of encounter where human evolution may continue. Lastly, I will be referencing Orbaugh (2008: 159-161) on her quotation of an interview made by the director of *Ghost in the Shell*: to explain his view, Mamoru Oshii clarifies that within contemporaneity, people are progressively losing their body by living primarily through the things they see, hear and the information they absorb. He calls this phenomenon a shift towards the *tsuimetai shintai* (“cold body”) and relates it to the artificial body of cyborgs. Oshii previously identified memory as the key element of selfhood

or subjectivity, but noticing a transferral even within this perception – akin to that of the body that is in the process of disappearing – he rendered his vision accordingly in his animation. His view was however not be taken as pessimistic; he insisted that this appeared to him as a natural order of evolution and creation. Upon being asked what was left for humans to still have a sense of their humanity, he replied with the word *omoi*, translated as «thought» or «feeling»; of further significance is that the word *omoide* refers to memory, however it is the type of recollection that also denotes a more nostalgic nuance. I would argue that this concept could be perceived also as empathy, the capability of humans beings of relating to one another even through their shared experiences and memories, regardless of the shifting future and the splitting perceptions that the screen – the one perceived as a barrier – might pose. The liminal screen – the one that creates a non-place – would hence become a space where not only empathy is possible, but also change and evolution.

References

- Augé M., 1995, *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, New York, Verso.
- Daliot-Bul M., 2019, *Ghost in the Shell as a Cross-cultural Franchise: From Radical Posthumanism to Human Exceptionalism*, «Asian Studies Review» 43.4: 527-543.
- Gardner W.O., 2009, *The Cyber Sublime and the Virtual Mirror: Information and Media in the Works of Oshii Mamoru and Kon Satoshi*, «Canadian Journal of Film Studies» 18.1: 44-70.
- Haraway D., 1986, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge: 149-181.
- Kellerman A., 2016, *Image spaces and the geography of Internet screen-space*, «GeoJournal» 81.4: 503-517.
- Komel M., 2016, *The Ghost Outside its Shell: Revisiting the Philosophy of "Ghost in the Shell"*, «Teorija in Praksa» 53.4: 920-928.
- Napier S.J., 2000, *Anime – from Akira to Princess Mononoke – Experiencing Contemporary Japanese Animation*, New York, Palgrave.
- Orbaugh S., 2002, *Sex and the Single Cyborg: Japanese Popular Culture Experiments in Subjectivity*, «Fiction Studies» 29.3: 436-452.
- , 2008, *Infectivity: Cyborg Affect and the Limits of the Human*, «Mechademia» 3: 150-172.

- Oshii M., 1995, *Ghost in the Shell*, 16mm, 82'.
- Shin H., 2011, *Voice and Vision in Oshii Mamoru's "Ghost in the Shell": Beyond Cartesian Optics*, «Animation: An Interdisciplinary Journal» 6: 7-23.
- Silvio C., 1999, *Refiguring the Radical Cyborg in Mamoru Oshii's "Ghost in the Shell"*, «Science Fiction Studies» 26.1: 54-72.
- Springer C., 1991, *The pleasure of the interface*, «Screen» 32.3: 303-323.
- Turkle S., 2011, *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*, New York, Basic Books.

ONLINE MARUMARU. I MEDIA DIGITALI E LA SALVAGUARDIA DI PRATICHE COLLETTIVE TRADIZIONALI DURANTE LA CRISI COVID-19 IN GIAPPONE

Giulio Tosi

I. INTRODUZIONE

La pandemia ha ridisegnato i confini fra lo spazio accessibile e l'altrove. Spazi ed esperienze che prima erano quotidiani sono improvvisamente diventati un altrove irraggiungibile, da immaginare e a cui pensare con nostalgia. Indagare come i media siano stati impiegati per mantenere vivo il legame con questo altrove irraggiungibile è l'obiettivo di fondo del presente articolo, che si inserisce nell'ambito del crescente campo di studi sui 'media pandemici' dedicato agli usi, alle trasformazioni e alle funzioni dei media durante e a seguito di crisi pandemiche (Melamed – Keidl *et al.* 2020; Kopecka-Piech – Łódzki 2022). Nello specifico, saranno presentati casi di impiego di media digitali per la preservazione di determinate pratiche o esperienze comunitarie in Giappone in periodo di pandemia, inquadrando il fenomeno nell'ambito degli studi giapponesi su schermi, processi di mediatizzazione della società e virtualità post-pandemica.

Durante l'emergenza COVID-19, gli inviti a evitare luoghi affollati o spostamenti non essenziali lanciati dal Governo giapponese e incoraggiati tramite slogan e campagne mediatiche, oltre a riduzioni degli orari di apertura per diverse categorie di attività commerciali, alla cancellazione di eventi e alla chiusura di spazi pubblici, pur non portando mai a uno stato di *lockdown* completo, hanno comunque fortemente modificato il rapporto fra cittadini e spazio sociale. In questa situazione, molte attività sono state sospese o sono mutate, in alcuni casi in modo tale da poter parlare di processi – o tentativi – di 'rilocalizzazione' (Casetti 2015: 37-38), intesa come un trasferimento

‘in continuità’ di una determinata esperienza in altri ambienti senza che vi sia una radicale perdita di qualità e attributi essenziali.

Sono state individuate tre tipologie di pratiche collettive messe in crisi dalla pandemia: raduni durante lo *hanami* (ammirazione degli alberi di ciliegio in fiore), visite a *sentō* (bagni pubblici) e a *onsen* (sorgenti termali), *sanpai* e *hatsumōde* (visite a un tempio buddhista o a un santuario shintō). Dati i forti legami con le tradizioni popolari e, soprattutto, dato l’insieme di discorsi, interessi e istituzioni che le circondano e configurano in quanto ‘tradizionali’, queste pratiche presentano un lato turistico e commerciale che complica il rapporto tra utenti, associazioni di categoria e istituzioni locali – e che influisce sulla loro rappresentazione e fruizione mediatica. In particolare, in quanto pratiche legate a momenti di vacanza o di pausa, di festa e di viaggio, esse sono strettamente legate all’industria del turismo, un’industria che anche in Giappone ha risentito negativamente della recente crisi pandemica.

A partire dalla primavera del 2020, compagnie turistiche, aziende, associazioni ed enti locali, ma anche gruppi di cittadini e singoli appassionati hanno dovuto ripensare il proprio rapporto con mete, attrazioni e attività legate al *leisure*. Luoghi e momenti abituali divenuti inaccessibili sono stati sostituiti da ‘surrogati’¹, nel tentativo di approssimarsi quanto più possibile all’esperienza originale, o hanno subito delle trasformazioni. Anche l’espressione che dà il titolo a questo articolo, indicata da un popolare concorso come una delle parole dell’anno 2020 (Anon. 2020b), si riferisce a questo repentino cambiamento. Il termine *online marumaru*, traducibile come ‘Online eccetera eccetera’ o ‘Online...’, indica tutte quelle attività che, durante la pandemia, si sono spostate ‘online’ (*onrain*), esperite tramite schermi e altri media digitali². Questo termine e le sue varianti sono diventati nel periodo pandemico una presenza costante in articoli e discussioni sui processi di trasformazione e rilocalizzazione di molte attività ed esperienze quotidiane³.

1 Anticipando in parte le conclusioni dell’articolo, si ritiene che molti dei fenomeni analizzati possano essere definiti come dei ‘surrogati’ impiegati per colmare la lacuna lasciata dall’interruzione temporanea di determinate pratiche sociali durante il periodo pandemico.

2 L’espressione *online marumaru* inizia a diffondersi durante il primo stato di emergenza, quando campagne governative invitano i cittadini a esercitare l’‘auto disciplina’ (*jishuku*) rinunciando a viaggi e attività non essenziali. *Marumaru*, il cui uso è simile a quello del trattino basso (‘_’), è un segno di punteggiatura costituito da due cerchi e utilizzato in giapponese per indicare uno spazio vuoto nella frase che può essere riempito con segni o parole.

3 Ulteriori espressioni legate a *online marumaru* sono, ad esempio: *online kaigi* (riunioni), *online jugyō* (lezioni), *online nomikai* (bevute insieme, aperitivi), *online ryokō* (viaggi), *online o-miai* (incontri pre-fidanzamento) e, descritti nel presente studio, *online hanami*, *online hatsumōde*, *online onsen* e *online sentō*. Si veda il sondaggio Anon. 2020a: 10; cfr. anche Anon., 2020c.

2. CONTESTI

2.1. *Stato di emergenza*

Le politiche adottate dal Governo giapponese per fronteggiare l'aumento dei contagi nel corso del primo anno di crisi da COVID-19 sono caratterizzate sia da disposizioni restrittive che da momenti di maggiore distensione e incentivi alla mobilità, in un'alternanza di periodi di chiusura e riapertura che, da un lato, riflette le diverse 'ondate' dei contagi e, dall'altro, cerca di rispondere ai problemi economici e sociali provocati, tra l'altro, da queste stesse restrizioni⁴. In seguito all'aumento dei contagi, il 7 aprile 2020 l'allora primo ministro Abe Shinzō annuncia lo 'stato di emergenza' (*kinkyū jitai*) per l'area di Tokyo, Osaka e cinque prefetture del Paese. I servizi essenziali restano garantiti ma ai cittadini viene raccomandato di rimanere il più possibile a casa. Il 10 aprile la governatrice di Tokyo Koike Yuriko chiede di limitare le ore di apertura dei ristoranti e richiede la chiusura di sei categorie⁵ di attività nell'area metropolitana. Ai cittadini viene chiesto di evitare spazi chiusi, luoghi affollati e contatti ravvicinati. Con il diffondersi del contagio in altre prefetture, il 16 aprile lo stato di emergenza viene esteso a tutto il Giappone. Anche se, a partire dal 14 maggio 2020, questo primo stato di emergenza viene gradualmente revocato, nei dodici mesi seguenti ne vengono annunciati altri due per aree ad alto rischio, insieme a una serie discontinua di misure restrittive mirate che seguono l'avvicinarsi di ondate di contagi e periodi di relativa distensione.

Questa situazione di incerta alternanza fra momenti di chiusura e apertura è riscontrabile anche nelle politiche governative riguardo a eventi collettivi e turismo. Nel biennio 2020-2021, l'industria turistica giapponese e altre attività legate alla promozione culturale e del territorio subiscono una grave crisi legata alla drastica diminuzione dei flussi turistici sia in entrata (*inbound*) che interni al Paese. Sul fronte del turismo in entrata, le forti restrizioni al rilascio di visti decise dal governo Abe provocano, tra aprile 2020 e ottobre 2022, un blocco quasi totale degli ingressi in Giappone⁶. Sul fronte interno, benché non vengano dichiarate ufficialmente misure di

4 Per una panoramica delle ricerche dedicate alle conseguenze della pandemia e delle disposizioni governative da essa derivate su commercio, ristorazione e turismo in Giappone si veda Thorbecke (2023: 2-4). In particolare, diversi studiosi hanno associato queste disposizioni a cambiamenti nelle abitudini dei consumatori giapponesi nel periodo 2020-2021 (Kikuchi *et al.* 2023; Shoji *et al.* 2022; Matsuura – Saito 2022).

5 Strutture per il divertimento, università e scuole, strutture sportive e ricreative, teatri, luoghi per eventi e mostre, strutture commerciali.

6 I divieti di ingresso nel Paese iniziano già a gennaio, con il blocco degli arrivi da alcune regioni della Cina. Nei mesi successivi il divieto è gradualmente esteso fino a coprire 24 Paesi a fine marzo, 100 Paesi a metà maggio e 159 Paesi e regioni a fine agosto. L'ingresso nel Paese di cittadini stranieri che arrivano per scopi diversi dal turismo è riconsentito dal 1 marzo 2022, mentre a giugno iniziano viaggi organizzati per un numero limitato di turisti stranieri.

confinamento paragonabili alla vicina Cina o ai coevi *lockdown* attuati in gran parte dell'Unione Europea, e non siano mai vietati viaggi domestici per ragioni non essenziali, nel corso dell'emergenza pandemica sono realizzate numerose campagne governative e lanciati slogan con lo scopo di incoraggiare i cittadini a limitare i propri spostamenti⁷. Nonostante l'attenuarsi delle misure restrittive nei periodi di non emergenza, il reiterato invito rivolto ai cittadini a «praticare un nuovo stile di vita»⁸ e la diffusione di una serie di linee guida dedicate ai comportamenti da tenere in pubblico hanno scoraggiato viaggi e attività in luoghi affollati. A partire dalla campagna di sconti *Go To Travel*, lanciata nel luglio 2020, ci sono stati svariati – e non sempre riusciti⁹ – tentativi di aiutare le industrie del turismo, dei trasporti e della ristorazione (Yagasaki 2021: 454-455), a cui si è aggiunta una generale spinta alla digitalizzazione dell'esperienza turistica.

2.2. Virtual turn *pandemico*

Il diffondersi globale di tecnologie digitali dell'informazione e della comunicazione, di pratiche sociali connesse all'uso di schermi e interfacce per realtà virtuale (*Virtual Reality* o VR) sempre più avanzati ed economici, ha portato nell'ultimo ventennio a un moltiplicarsi di studi e pubblicazioni che ne indagano le diverse modalità di utilizzo e le potenzialità per settori come l'educazione, la medicina e l'intrattenimento. Se le aree d'impiego indagate sono molte, l'esplorazione dei complessi legami fra spazio virtuale e spazio reale che si formano tramite l'uso di strumenti come schermi o visori, insieme al rapporto tra creatori e fruitori di queste immagini, sono temi di fondo comuni a molti studi sugli ambienti virtuali (Fisher – Unwin 2002; Bowman – McMahan 2007; Beachman 2011). In anni recenti, è riscontrabile una svolta negli studi di cultura visuale e mediale giapponese verso gli schermi, i loro usi sociali e i loro legami con l'industria culturale. Le direzioni principali di ricerca possono essere identificate con tre gruppi di questioni oggetto della loro indagine: città, spazio e superficie; tatto e *device*; circolazione e manipolazione¹⁰. Una prima direzione di ricerca è il

⁷ Come quelli molto popolari promossi dalla governatrice di Tokyo per chiedere ai cittadini di evitare spazi chiusi, luoghi affollati e contatti ravvicinati.

⁸ Per esempi pratici del 'nuovo stile di vita' (*atarashii seikatsu yōshiki*) promosso dal Governo giapponese cfr. https://www.mhlw.go.jp/stf/seisakunitsuite/bunya/0000121431_newlifestyle.html (consultazione: 19/07/2023).

⁹ Nel dicembre 2020 *Go To Travel* viene sospeso e a negozi e ristoranti viene chiesto di ridurre le ore di apertura. Il Governo inizia, da aprile 2021, una nuova serie di programmi di aiuto finanziario alle prefetture per la promozione di viaggi locali in aree con bassi livelli di infezione.

¹⁰ Altre tendenze di ricerca sono più strettamente legate alla storia materiale e ai nessi fra tecnologia e storia culturale. Particolarmente fecondo è l'approccio media-archeologico agli usi degli schermi, che vuole ripensare la storia dei media moderna e premoderna occupandosi di

lavoro sui *display* digitali che costellano lo spazio urbano delle grandi città giapponesi. Yoshimi e altri studiosi hanno analizzato il rapporto di spazi e superfici urbani dove questi schermi sono collocati e le diverse funzioni che essi svolgono nella società (Ishida – Yoshimi 2015). La città giapponese contemporanea è stata quindi studiata come luogo di aggregazione e come luogo di uno «sguardo urbano» rivolto sempre più spesso verso schermi, installazioni digitali e *media façades* (Yoshimi 2016: 11-17, 306-310). Altri studiosi si occupano nello specifico dell'interazione uomo-schermo-macchina attraverso il tatto, a cominciare da smartphone e tablet. Tra le molte linee di ricerca dedicate a questi dispositivi sempre più socialmente integrati, quella intorno al loro ruolo come nesso 'dinamico' fra un macro-livello istituzionale o pubblico e un micro-livello personale o privato (Kim 2020: 318) si è rivelata particolarmente rilevante per il periodo pandemico. Il rapporto tra spazio reale e spazio mediale e la circolazione e fruizione di contenuti e informazioni in questi spazi sono stati poi osservati da alcuni studiosi che si sono concentrati sul ruolo attivo o creativo dei fruitori di contenuti digitali nella loro circolazione come parte di una 'imagosfera'¹¹ contemporanea (Watanabe 2012) e sui processi di mediatizzazione e digitalizzazione della società che hanno reso meno nitido lo scarto fra il reale e un virtuale sempre più quotidiano (Mitsuoka – Ōkubo 2019: 377-382). La pandemia ha in parte accelerato questi processi, come rilevato dal volume collettivo *On line first* dedicato all'uso di media digitali e strumenti VR dopo la pandemia, scritto da un gruppo di ricercatori di Scienze e tecnologie dell'informazione dell'Università di Tokyo. Gli autori concludono il volume con una proposta-manifesto rivolta alle istituzioni governative per una nuova società dell'informazione post-pandemica, indicando l'avanzamento repentino delle tecnologie di informazione come un'opportunità che non deve essere sprecata (Aa. Vv. 2020: 224-258)¹². L'utilità e le nuove modalità di impiego di strumenti schermici e interfacce per esperienze VR durante e dopo i periodi di emergenza non sono state rilevate unicamente dai *media studies*. In Giappone, la pandemia ha provocato una 'svolta virtuale' anche fra gli studiosi di turismo, da un lato influenzata dai già citati studi sui *display* e sulle interazioni schermo-umano nella società giapponese contemporanea, dall'altro ideale proseguimento dell'ormai canonica svolta visuale negli studi sul turismo¹³ e parte del vasto campo internazionale degli studi sui legami tra spazio reale e sua rappresentazione virtuale (Mōri 2022: 3-5).

oggetti e supporti 'schermici' e del loro ruolo nella costruzione degli spettatori, partendo dalla foto di era Meiji o dalla lanterna magica Edo fino a estendere l'analisi ai paraventi medievali (*byōbu*).

11 Watanabe alterna i sinonimi *eizōken* e *imagosphere*.

12 Il loro manifesto aspira «a una nuova forma di società che, nell'impiego di diverse forme di tecnologia in grado di ridurre notevolmente le limitazioni spaziali, sia sostanzialmente differente da quella del passato» (247).

13 Inaugurata da libri come *The tourist gaze* (1990) di John Urry, punto di riferimento ricorrente negli scritti giapponesi sul turismo virtuale.

Le problematicità insite in strumenti in grado di creare forme e realtà virtuali sempre più credibili e i sistemi di rappresentazione e i modi di fruizione di uno spazio virtuale realistico sono questioni particolarmente importanti per gli studi sul turismo virtuale, dove il diverso rapporto che intercorre fra l'oggetto e il soggetto dell'esperienza turistica o, in altre parole, lo scollamento fra luogo turisticamente esperito e luogo in cui si trova chi sta compiendo tale esperienza, implica un allargamento del concetto di viaggio. L'emergere di questo inedito turismo virtuale pandemico ha stimolato un lavoro interdisciplinare, a metà fra i *media studies* e gli studi sul turismo, dedicato alla sua sistematizzazione e ad analizzare le modalità di mediazione dell'esperienza turistica sia in un periodo di mobilità ridotta e di crisi del settore turistico, sia nella fase post-pandemica. Questi studi sembrano concordare sulla necessità di pensare al turismo come un fenomeno sempre più strettamente legato agli sviluppi delle tecnologie digitali e ai cambiamenti sociali e di considerare il peso che hanno questi fenomeni nelle modalità di relazionarsi con l'altrove (Endō 2021; Yamada 2021). Se i singoli cittadini hanno usato gli schermi dalla sicurezza delle loro case per raggiungere e rimanere collegati con l'esterno, il loro potenziale come surrogati di viaggi fisici è stato velocemente compreso dall'industria turistica. Diversi studiosi giapponesi hanno notato la crescita dell'offerta, dal 2020, di programmi di turismo VR, molti dei quali esplicitamente promossi come alternative più sicure al turismo tradizionale e costituiti da montaggi di immagini e video a 360°, ricostruzioni digitali di luoghi reali o veri e propri tour da remoto con guide locali (Suzuki Ka. 2021; Mōri 2022; Watanabe 2022)¹⁴. Media audiovisivi e strumenti digitali sono dunque al centro di una serie di strategie di sopravvivenza e adattamento a nuovi spazi e abitudini trasformati dalla pandemia. In una quotidianità improvvisamente mutata, caratterizzata da una riduzione degli spostamenti e dei contatti interpersonali diretti, si rafforza la funzione di 'finestra sul mondo' di strumenti schermici come computer, tablet, smartphone o visori VR.

3. STRATEGIE DI RILOCAZIONE

Nella sezione che segue saranno brevemente presentati alcuni esempi di pratiche, o esperienze, tradizionali e collettive, non prive di elementi turistici, messe in crisi dalla pandemia e per la cui preservazione sono state tentate diverse strategie che fanno uso di media digitali. Ad accomunare queste

¹⁴ Per un esempio di questi VR tour, si vedano quelli lanciati nell'aprile del 2020 da HIS (*HIS Online Experience Tour - Onrain taiken tsuā*) che, secondo gli organizzatori, hanno raggiunto 150.000 adesioni ad agosto 2022. <https://www.his-j.com/oe/search/?order=1&p=1> e www.his.co.jp/news/13107.html (consultazione: 21/07/2023). JTB, colosso giapponese del turismo, nel 2020 ha invece proposto gite scolastiche VR.

pratiche eterogenee è l'uso di schermi, in differenti declinazioni tecnologiche e nella loro duplice funzione di strumenti di mediazione e protezione.

3.1. *Fiori digitali*: online hanami

La parola *hanami*, traducibile come 'guardare i fiori', si riferisce soprattutto all'ammirazione degli alberi di ciliegio in fiore ed è associata a ritrovi con amici e familiari durante i quali si consumano cibi e bevande sotto o in prossimità di uno di questi alberi nel corso della loro annuale fioritura primaverile. Poiché molti *hanami* comportano il raduno di centinaia di persone, nelle primavere 2020-2022 l'accesso a molti parchi e aree cittadine celebri per i ciliegi è stato fortemente regolato ed eventi legati all'annuale *hanami* sono stati cancellati o abbreviati per evitare contagi. In questi periodi, amministrazioni di parchi e giardini, associazioni per la difesa del territorio e istituzioni pro loco situate in regioni celebri per i ciliegi, ma anche aziende turistiche e privati, hanno proposto modalità alternative per comunicare e replicare l'esperienza dello *hanami* mantenendo il distanziamento sociale.

Sono diversi i casi di mediazione video di località per *hanami* a scopo promozionale e commerciale. Ad esempio, durante i periodi di fioritura 2021 e 2022, l'azienda Drone Entertainment ha realizzato il *Sakura drone project*, una serie di video con i propri droni di ciliegi in fiore in tutte le 47 prefetture del Giappone. Alcuni video sono stati caricati su YouTube e usati per trasmissioni streaming su Zoom definite *onrain hanami* (*hanami* online), altri sono stati destinati a blu-ray per la vendita a istituzioni pro loco e agenzie turistiche. *O-hanami* VR raccoglieva invece immagini di parchi e mete turistiche celebri in alta definizione a 360°, fruibili sia con un visore VR sia tramite smartphone o computer, ed era parte di *Sakura channel*, sezione di previsioni della fioritura dei ciliegi del sito meteo WeatherNews¹⁵. In casi come questi, le aziende hanno predisposto il tour controllandolo in ogni suo aspetto; gli utenti lo fruivano passivamente, seguendo un programma pianificato dall'inizio. Dopo aver ricordato che in un tour online organizzato non si mette piede sul luogo di vacanza ma lo si conosce esclusivamente mediante contenuti visivi e/o sonori mediati da schermi e altri *device*, Suzuki Kensuke (2021) ha notato come in analoghe esperienze turistiche VR giapponesi la comunicazione con i membri dell'industria del turismo sia centrale, se non obbligata: la mediazione tra il 'viaggiatore'/cliente e la meta turistica passa dai lavoratori dell'industria, dagli organizzatori, da guide ed esperti locali, da chi realizza video o esperienze virtuali (33-35). In un tour VR la mobilità del turista, la sua *agency*, è ristretta e il grado di libertà di azione è basso (38-40).

¹⁵ <https://weathernews.jp/sakura/> (consultazione: 19/07/2023).

Forme meno controllate di cultura partecipativa su piattaforme di *streaming* e condivisione video, all'opposto, hanno reso possibili modalità alternative di replicare e condividere l'esperienza dello *hanami*. Ad esempio, nelle primavere 2020 e 2021 sono state organizzate dirette online su piattaforme come YouTube o Twitch dedicate a immagini di ciliegi trasmesse dagli organizzatori o condivise dagli utenti, che potevano interagire fra loro. In questi *hanami* di gruppo ma a distanza, talvolta promossi da enti locali ma nati grazie a pubblici attivi – «reattori, (ri)creatori e (ri)distributori» (Itō 2008: 3) – la condivisione di esperienze è sia diretta, tramite risposte in chat, link, foto e messaggi privati, sia mediata da figure come *streamer*, che si mostrano davanti alla telecamera, *v-tuber*, che usano avatar virtuali, o altre figure con un ruolo di moderazione e selezione di quanto è visibile sullo schermo. Il risultato di queste iniziative è un assemblaggio di foto, frasi, esperienze nato dalle interazioni degli utenti nel tentativo di ricreare l'esperienza sociale, sensoriale e, in ultima analisi, conviviale degli *hanami* pubblici.

3.2. *Immersione virtuale*: online onsen e online sentō

La pandemia ha acuito la crisi di due tipologie tradizionali di stabilimento del settore balneoterapeutico: *sentō* (bagni pubblici) e *onsen* (stabilimenti termali). Negli ultimi decenni, complici lo spopolamento delle campagne e l'invecchiamento della popolazione, il numero di clienti di località termali remote e soprattutto dei bagni pubblici è calato drasticamente (Machida – Yoneyama 2020: 234-237), con un ulteriore inasprimento della crisi nel periodo pandemico. Nei periodi in cui è in vigore lo stato di emergenza, i *sentō* sono dichiarati «attività essenziali» ma devono applicare regole più rigide di accesso alle strutture e interrompere alcuni servizi (es. sauna), mentre le località termali, come altre mete turistiche, subiscono un drastico calo di visite che talvolta costringono a chiusure temporanee¹⁶. In questo periodo, sia lavoratori del settore che utenti e appassionati hanno cercato soluzioni di fortuna per affrontare la crisi e trovare un surrogato dell'esperienza di un bagno presso *onsen* o *sentō*.

Gli aspetti comunitari e di socializzazione di questi luoghi, venuti a mancare con l'imposizione di ingressi limitati e la richiesta di non parlare con gli altri clienti¹⁷, si sono in parte ripresentati sotto forma di una produzione di contenuti 'dal basso' (*grassroots*), da parte di gruppi di utenti o di singoli

¹⁶ Rispetto al suo apice di circa 18.000 *sentō* nel 1968, si è arrivati ai soli 1865 di quest'anno, con un calo di quasi il 90%. Durante la sola crisi pandemica è stata registrata un calo del 20% dei clienti e la chiusura di oltre 200 stabilimenti. Sulle località termali giapponesi durante l'emergenza pandemica nel periodo 2020-2021 si veda Aa.Vv. 2022.

¹⁷ Richieste diffuse negli stabilimenti tramite volantini e cartelli di istruzioni recanti il neologismo-slogan *mokuyoku* ('fare il bagno in silenzio').

appassionati che, su diversi siti e social network, hanno condiviso sia informazioni circa la chiusura temporanea o permanente di stabilimenti, sia immagini e video di stabilimenti poco frequentati o di fonti termali remote o ‘segrete’ (*hitō*), rimaste sempre aperte durante gli stati di emergenza. La tendenza di alcuni *sentō* a proporsi sempre più come luoghi di cultura e poli di aggregazione per la comunità, a fronte delle sfide derivanti dalla pandemia e della generale crisi del settore, è stata rilevata da Katō (2023), che ha analizzato le iniziative dei proprietari del *sentō* Kosugiyu a Kōenji (Tokyo) e di altri stabilimenti della capitale finalizzate a coinvolgere gli abitanti della zona in attività supplementari ai semplici bagni come concerti, seminari, corsi di cucina o pittura, eventi dedicati a bambini o anziani, collaborazioni con associazioni locali¹⁸.

Proprietari di stabilimenti hanno realizzato semplici video per promuovere la propria struttura, in attesa della riapertura, o sperimentato soluzioni più complesse, coadiuvate da associazioni di categoria e di promozione locale, come video ad alta definizione o VR. Ad esempio, in risposta alla chiusura temporanea degli stabilimenti termali nella regione, l'Arima-onsen Inns Association ha realizzato il portale *Yumeguri*, che propone video VR per riprodurre nella vasca domestica l'esperienza di un bagno alle terme. *Yumeguri*, che fin dal nome rimanda non solo all'acqua calda (*yu*) ma anche a ‘fare un giro’ (*meguri*), un viaggio onirico (*yume*), punta alla trasformazione di un ambiente quotidiano e alla totale immedesimazione dei fruitori¹⁹. In questi e altri video simili che gestori di *onsen* e *sentō* hanno realizzato per mantenere il contatto con i clienti, schermo o visore diventano accessori che modificano ed ‘elevano’ il bagno casalingo, proponendo un'esperienza multisensoriale: lo spazio è ripreso generalmente a filo d'acqua, per riprodurre il campo visivo di un cliente immerso in una vasca termale; audio e inquadrature enfatizzano le sensazioni fisiche (bolle, vapore) e uditive (acqua che scorre, gocciolio); vi è infine la possibilità di un uso di schermo o visore con accessori come sali da bagno di *onsen* famosi, acque termali e decorazioni che mirano a intensificare ulteriormente l'esperienza²⁰.

¹⁸ Riguardo a queste iniziative si rimanda anche al portale <https://sentogurashi.com/>. Il Kosugiyu si segnala rispetto ad altri *sentō* per l'attenzione rivolta alla promozione online dei propri progetti, a partire dal sito promozionale <https://kosugiyu.co.jp/> (consultazione: 5/11/2023).

¹⁹ L'associazione descrive così il progetto: «Al momento dell'utilizzo, indossando un visore VR [...] ci si immerge nel bagno di casa. Con il VR si possono sperimentare in tutto il proprio campo visivo le immagini di un bagno in un *onsen* e ascoltare il suono dell'acqua e del vento che fa danzare petali di ciliegio, facendo provare la sensazione di trovarsi presso una locanda con *onsen*. [...] Vogliamo guarire con gli *onsen* i cuori delle persone di tutto il mondo che sono stati feriti dalla pandemia». <http://onsenvr.com/> (consultazione: 19/07/2023).

²⁰ Ad esempio, i poster e le tende *noren* da usare per pareti e ingresso del bagno di casa promossi dall'azienda Bathlier come strumenti per ricreare a casa l'atmosfera di un *sentō* vecchio stile o di un *onsen* nella natura. Human Ware ha lanciato un servizio di consegna a domicilio di taniche con acque provenienti da cinque *onsen* celebri. <https://www.bathlier.com/products> e <https://human-ware.net/porter.php> (consultazione: 21/07/2023).

3.3. *Pellegrinaggio da remoto: online sanpai e online hatsumōde*

Nel corso dell'emergenza pandemica, anche diverse istituzioni religiose si sono viste costrette a ridefinire le modalità di contatto con i fedeli. Negli ultimi tre anni è avvenuta una generale accelerazione dei processi di mediatizzazione, con un aumento della presenza online e su social network di gruppi religiosi. Sono state osservate strategie inedite – o poco esplorate prima del 2020 – per mantenere il contatto fedeli-luogo di culto, in una compresenza di eventi su scala nazionale e di iniziative 'dal basso' da parte del clero locale o di gruppi di fedeli (McLaughlin 2020, 2021; Cavaliere 2021). Sono state inoltre attuate collaborazioni fra istituzioni religiose o luoghi di culto e agenzie web o aziende specializzate in VR, con sfumature promozionali e turistiche, oltre che puramente religiose. Infine, sono stati tentati alcuni esperimenti del tutto virtuali, non associati a luoghi di culto preesistenti, con prove di commercializzazione di pratiche religiose mediante app e videogiochi di successo.

A lanciare la fruizione virtuale di eventi religiosi collettivi in periodo pandemico è stata una serie di dirette *streaming* promosse dalla piattaforma Niconico dopo la proclamazione del primo stato di emergenza. Le dirette, che mostravano immagini provenienti da alcuni importanti templi e santuari situati in varie zone del Paese²¹, erano presentate come un'alternativa sicura ai raduni religiosi presso i templi e un momento di preghiera comune per superare la crisi provocata dal diffondersi del virus, e hanno raggiunto picchi di 160.000 visualizzazioni e centinaia di migliaia di commenti dei fedeli-utenti attivi nelle chat²². Anche la visita a templi e santuari (*sanpai*) è stata una delle attività comunitarie tradizionali cancellate o regolate che hanno trovato soluzioni di sopravvivenza virtuali. Con il diffondersi dei contagi, è aumentato il numero di templi e santuari che gestiscono portali web per consentire ai fedeli di visitare i luoghi di culto 'da remoto' (*rimōto sanpai*) o che offrono servizi di *video consulting* e connessione tra monaci e fedeli. Queste innovazioni hanno un antecedente importante: il *Tōdaiji 3D bācharu sanpai*, portale di visita virtuale del Tōdaiji di Nara, uno dei principali templi buddhisti giapponesi e una delle mete turistiche più importanti della regione²³. Il *sanpai* online del Tōdaiji e progetti simili promossi in seguito da altri luoghi di culto sono esperienze virtuali che uniscono turismo e devozione, permettendo di esplorare l'area di un tempio o santuario seguendo

21 Tōdaiji e Kasuga taisha (Nara), Hieizan Enryakuji (Shiga), Shōonji (Fuku), Tsukiji Honganji (Tokyo).

22 Dati di novembre 2022. Sulla più celebre di queste dirette, dedicata al Buddha Vairocana del Tōdaiji, cfr. Cavaliere (2021: 40-41). <https://live.nicovideo.jp/watch/lv326199802> (consultazione: 19/07/2023).

23 <https://www.todaiji.or.jp/virtual/3dpvr/todaiji.html> (consultazione: 19/07/2023). Il portale è stato commissionato all'azienda giapponese Vision Create, specializzata in tecnologia VR, che ne ha poi rilanciato l'uso durante la pandemia.

tappe prestabilite, mostrate mediante immagini statiche o stereoscopiche, accompagnate da informazioni di interesse sia storico-folcloristico che religioso. Ad esempio, il pellegrinaggio VR del santuario di Atago è suddiviso in undici tappe, ciascuna accompagnata da indicazioni di interesse turistico e da inviti alla preghiera o istruzioni su come comportarsi nel rispetto delle divinità e della sacralità del luogo²⁴.

Particolarmente significativi per il presente studio, sono infine gli esperimenti di mediazione di esperienze fisiche e tattili, oltre che spirituali, in periodo pandemico. Sono stati lanciati servizi di invio di amuleti (*omamori*) a domicilio e app per smartphone o tablet che consentono l'esecuzione mediante touchscreen di attività legate alla visita a luoghi di culto. Se, ad esempio, il santuario Katori di Saitama ha iniziato a vendere online i propri amuleti e il santuario Onoterusaki di Tokyo ha proposto tavolette votive (*ema*) virtuali con istruzioni per il loro uso (Cavaliere 2021)²⁵, sono state attuate anche iniziative commerciali più ambiziose. L'azienda Toppan, specializzata in comunicazioni e *device* elettronici, già attiva nell'ambito VR²⁶, si è specializzata nell'invio di amuleti e nella connessione fra fedeli e luoghi di culto, mentre l'agenzia web Zappallas, già attiva nel campo dei contenuti per dispositivi mobili, ha lanciato app che simulano le attività legate alla visita ai santuari. Creata da Zappallas, l'app temporanea *Uranai Fes* cerca di ricreare l'esperienza delle prime visite dell'anno a un tempio o santuario (*hatsumōde*), eventi che normalmente comportano grandi raduni di persone e che nei Capodanni 2021 e 2022 sono stati cancellati o ridimensionati. In un processo di 'ludicizzazione' dell'esperienza religiosa, *Uranai Fes 2021*, realizzata in collaborazione con il santuario Torikai Hachimangū di Fukuoka, permetteva di fare offerte virtuali, ottenere *omikuji* (oracoli scritti) disegnare *ema* e acquistare *omamori*, mentre l'edizione 2022 consentiva un *hatsumōde* online presso un santuario digitale visitabile dai giocatori dell'allora popolarissimo videogioco online *Animal crossing: New Horizons*.

4. CONCLUSIONI: SCHERMI E PRATICHE COMUNITARIE IN TEMPO DI CRISI

Il concetto di 'surrogato', già storicamente associato a momenti di crisi, è stato scelto per definire alcuni dei fenomeni appena analizzati in quanto veicola l'idea di una sostituzione avvertita come rimpiazzo, di qualcosa che è ritenuto analogo ma inferiore, insufficiente, rispetto a ciò che sostituisce, di un prodotto (o un'esperienza) a cui si ricorre a causa della mancanza di qualcosa di migliore. Ma i tentativi sopra descritti di ridefinizione di

24 <https://www.atago-jinja.com/virtual/> (consultazione: 19/07/2023).

25 <http://onoteru.or.jp/online> (consultazione: 19/07/2023).

26 Toppan è responsabile di produzioni VR che ricreano copie di celebri monumenti, templi e statue buddhiste giapponesi. <http://www.toppan-vr.jp/bunka/> (consultazione: 19/07/2023).

esperienze tradizionali per mezzo di schermi possono anche essere letti come una ‘rilocalizzazione’ dell’esperienza che, come scrive Casetti, consiste in uno «spostamento che nel cercare di salvaguardare il vecchio, dandogli un’ulteriore opportunità, inaugura nuovi scenari, nuovi rituali, nuove pratiche, nuove avventure del corpo e dello spirito, fino a cambiare il quadro complessivo» (2008: 3). Queste iniziative eterogenee sono riconducibili ad almeno tre livelli nelle relazioni produttore-fruitori nate dai processi di creazione, diffusione, ricezione e rielaborazione di immagini, immaginari ed esperienze mediante schermi: un rapporto *top-down*, con poca o nessuna partecipazione dei fruitori; un rapporto (quasi) orizzontale di condivisione e collaborazione fra gli stessi utenti o dove la distanza fra produttori e fruitori è minima e il contributo dei secondi influisce in maniera determinante sul risultato finale; un rapporto *bottom-up* che comporta pratiche di partecipazione attiva, trasformazione – e talvolta resistenza – da parte del pubblico. Tour ed esperienze online con finalità promozionali e commerciali tendono a una produzione di immagini a senso unico (da industria/istituzione a fruitori/clienti) e quindi a una regolazione ‘dall’alto’ anche dello spazio turistico virtuale, con il rischio di una riproduzione e riproposizione degli stessi immaginari turistici precodificati del turismo tradizionale descritti da Aime e Papotti (2012). Nelle dirette *streaming* invece, figure come *streamer* o moderatori hanno meno controllo sulla produzione di contenuti, ma mantengono un’importante funzione di aggregazione e filtro di foto e commenti creati e condivisi dagli utenti. Infine, altri casi mostrano una creazione ‘dal basso’, da parte di singoli o gruppi di appassionati, di immagini e video a circolazione ristretta, risultando in una condivisione tendenzialmente ‘da pari a pari’ di conoscenze, informazioni ed esperienze al di fuori dei canali istituzionali.

In conclusione, dall’esame dell’impiego inedito di schermi e strumenti digitali come surrogati o, nei casi più riusciti, originali varianti di pratiche collettive tradizionali sono emersi alcuni temi chiave comuni. Innanzitutto, ‘performance’ (‘come se’) e dimensione corporea: si fa finta di essere sotto un ciliegio, di fare il bagno alle terme, di visitare un tempio. *Touch screen*, visore VR e altri *device* fungono da punti di contatto tra contenuti non fisicamente accessibili e fruitori, i cui gesti e azioni avvengono in consonanza e in risposta alle immagini. In secondo luogo, ‘analogia’ e ‘compendio’: in alcuni casi, mediante lo schermo si cerca di proporre una versione analoga o condensata di un ambiente e di un’esperienza. Questi processi di ‘surrogazione’ e digitalizzazione comportano la perdita di alcune caratteristiche e quindi la trasformazione di queste esperienze. Poi, ‘equivalenza’: alcune attività online sono invece proposte e accettate come equivalenti del loro corrispettivo nella realtà. In questi casi di rilocalizzazione riuscita, l’esperienza guadagna in capacità di circolazione e facilità di fruizione. Infine, ‘accessibilità/distanza’ e ‘barriera/confine’: durante la crisi pandemica, la differenza

fra spazi accessibili e non accessibili, personali e pubblici, sicuri e pericolosi, si è fatta più netta ed evidente. Da un lato gli schermi hanno recuperato la loro funzione originaria di barriere di protezione, di ‘schermatura’ e di filtro, ma dall’altro, intesi come strumenti di visione e finestre sul mondo, sono serviti da collegamento o interfaccia fra spazi privati e spazi collettivi, fungendo da ponte verso un altrove temporaneamente irraggiungibile.

Bibliografia

- Aa.Vv., 2020, *Onrain fāsuto. Koronaka de shinten shita jōhō shakai o gen ni modosanai tame ni*, Graduate School of Information Science and Technology, University of Tokyo Press.
- , 2022, *Koronaka de aratamete kangaeru ‘tabi’ to ‘chiiki’*, in Aa.Vv., *Onsen machizukuri kenkyūkai*, Report generale 2021, Tōkyō, The Japan Travel Bureau Foundation: 31-75.
- Aime M. – Papotti D., 2012, *L’altro e l’altrove. Antropologia, geografia e turismo*, Torino, Einaudi.
- Anon., 2020a, *Dō omoimasuka. Onrain marumaru*, «Asahi shinbun» 10/06/2020: 10.
- , 2020b, *Ryūkōgo taishō. Kotoshi wa ‘3 mitsu’. Abenomasuku, amabie... korona kanren zurari*, «Asahi shinbun digital» 02/12/2020. <https://www.asahi.com/articles/DA3S14716208.html> (consultazione: 19/07/2023).
- , 2020c, *‘Onrain marumaru’ ni kansuru ankēto chōsa*, «Eatori» 08/05/2020. <https://www.airtrip-intl.com/news/2020/3757/> (consultazione: 19/07/2023).
- Beachman R., 2011, *Concerning the paradox of Paradata. Or “I don’t want realism; I want magic!”*, «Virtual Archaeology Review» 2.4: 49-52.
- Bowman D.A. – McMahan R.P., 2007, *Virtual Reality: How Much Immersion Is Enough?*, «Computer» 40.7: 36-43.
- Casetti F., 2008, *The Last Supper in Piazza della Scala*, «Cinéma&Cie» 11: 7-14. Trad. it. disponibile su <https://francescocasetti.files.wordpress.com/2011/03/rilocationi-ultimacena.pdf> (consultazione: 19/07/2023).
- , 2015, *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani.
- Cavaliere P., 2021, *Religious Institutions in Japan Responding to Covid-19-Induced Risk and Uncertainty*, «Journal of Religion in Japan» 10.1: 31-63.
- Endō H. (ed.), 2021, *Afutā korona no kankōgaku. COVID-19 igo no “atarashii kankō yōshiki*, Tōkyō, Shin’yōsha.

- Fisher P. – Unwin D. (eds.), 2002, *Virtual Reality in Geography*, New York, Taylor & Francis.
- Ishida I. – Yoshimi S. (eds.), 2015, *Media toshi*, University of Tokyo Press.
- Itō M., 2008, *Introduction*, in Vernelis K. (ed.), *Networked Publics*, Cambridge, MIT Press: 1-14.
- Katō Y., 2023, *Sentō kara hirogeru machizukuri: Kosugiyu ni manabu, ba to hito no tsunagikata*, Tōkyō, Gakugei shuppansha.
- Kikuchi J. et al., 2023, *Expenditure responses to the COVID-19 pandemic*, «Japan and the World Economy» 65: 101-174.
- Kim K., 2020, *Keitai in Japan*, in Darling-Wolf F. (ed.), *Routledge Handbook of Japanese Media*, London, Routledge: 308-320.
- Kopecka-Piech K. – Łódzki B. (eds.), 2022, *The Covid-19 Pandemic as a Challenge for Media and Communication Studies*, London, Routledge.
- Machida S. – Yoneyama I. (eds.), 2020, *Sentō kentei kōshiki tesuto*, Japanese Association for Sentō Culture, Tōkyō, Sōryūsha.
- Matsuura T. – Saito H., 2022, *The COVID-19 pandemic and domestic travel subsidies*, «Annals of Tourism Research» 92: 103-326.
- McLaughlin L., 2020, *Japanese Religious Responses to Covid-19: A Preliminary Report*, «Asia-Pacific Journal: Japan Focus» 18.9: 1-23.
- , 2021, *The impact of COVID-19 on religion in Japan*, in Lüddeckens D. – Hetmanczyk P. et al. (eds.), *The Routledge Handbook of Religion, Medicine, and Health*, London, Routledge: 515-520.
- Melamed L. – Keidl P. et al. (eds.), 2020, *Pandemic Media. Preliminary notes toward an inventory*, Lüneburg, Meson Press.
- Mitsuoka T. – Ōkubo R. (eds.), 2019, *Sukurin sutadizu. Dejitaru jidai no eizō – media keiken*, University of Tokyo Press.
- Mōri Y., 2022, *Bācharutsūrizumu (onraintsuā) gainen no saikentō. Shingata koronauirusu kansenshō (COVID - 19) no ryūkō ikō o chūshin ni*, «Annual reports of the Institute of Information Sciences» Nihon University, 22: 1-12.
- Shoji M. et al., 2022, *Variations in early-Stage responses to pandemics: Survey evidence from the COVID-19 pandemic in Japan*, «Economics of Disasters and Climate Change» 6.2: 235-258.
- Suzuki Ka., 2021, *With korona jidai no tsūrizumu. Maikuro/bācharu tsūrizumu no taitō to After korona e no torikumi*, «Tokoha University Faculty of Foreign Studies Research Review» 37: 23-33.
- Suzuki Ke., 2021, *Onrain tsūrizumu to kankō taiken*, in Yamada Y. – Okamoto R. (eds.), *Ima watakushitachi o tsunagu mono. Kakuchō genjitsu jidai no kankō to media*, Tōkyō, Kōbundō: 22-40.
- Thorbecke W., 2023, *Japanese Economic Performance after the Pandemic: A Sectoral Analysis*, «Journal of Risk and Financial Management» 16.267: 1-17.
- Urry J., 1990, *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Londra, Sage.

- Watanabe D., 2012, *Imēji no shinkōkei. Sōsharu jidai no eiga to eizō bunka*, Tōkyō, Jinbunshoin.
- Watanabe M., 2022, *Riaru to hiriaru no asoshiēshon kara naru onraintsuā. Koronaka ni okeru onraintsuā no jirei kenkyū kara*, «Kankōgaku hyōron» 10.1: 31-45.
- Yagasaki N., 2021, *Impact of COVID-19 on the Japanese travel market and the travel market of overseas visitors to Japan, and subsequent recovery*, «IATSS Research» 45.4: 451-458.
- Yamada Y., 2021, *Kankō o kagakusuru. Kankōgaku hihan*, Kyōtō, Kōyō shobō.
- Yoshimi S., 2016, *Shikaku toshi no chiseigaku*, Tōkyō, Iwanami.

IL CORPO IN DIRETTA.
SOVRAPPOSIZIONE PERFORMATIVA TRA LIVE STREAMING
VIDEOLUDICO E PORNOGRAFICO SU TWITCH:
IL CASO CHECHIK

Riccardo Retez

I. SCHERMO E CORPO

Il concetto di schermo, e il rapporto di quest'ultimo con il corpo, è un elemento fondamentale per lo studio delle dinamiche performative in atto all'interno delle reti sociali incoraggiate dalle piattaforme di live streaming videoludico e pornografico. Queste piattaforme promuovono infatti nuove forme di comunicazione basate su tecnologie della visione sempre più sofisticate, contribuendo al ruolo centrale della rappresentazione visuale nella società contemporanea. Vittorio Gallese e Michele Guerra (2020) affermano che la rivoluzione digitale e la proliferazione degli schermi hanno stimolato una rinnovata attenzione allo schermo in quanto tale: «lo schermo è tornato così ad essere, da una parte, un oggetto di cui studiare la materialità e il graduale passaggio alla immaterialità, recuperandone quel lontano significato che rimandava a un'idea di proiezione, di difesa, finanche di nascondimento» (Gallese – Guerra 2020: 34). I due autori ipotizzano che il potere delle immagini proiettate sullo schermo è tale perché il cervello umano le interpreta come reali. In particolare, lo schermo digitale non si limita a mediare le immagini: grazie alla connessione «contiene un'esplosiva potenzialità moltiplicatrice di immagini alternative, sempre a portata di mano» (42).

L'ossessiva documentazione video-fotografica quotidiana di momenti e scene di vita di miliardi di persone 'va in scena' su piattaforme di condivisione audiovisiva che presentano funzionalità di social networking. Le notizie sono diffuse dalle pagine digitali dei quotidiani mentre emergono

innumerevoli forme di finzione narrativa, producendo immagini che «ci seguono costantemente» (Montani 2020: 152). I media digitali consentono a chiunque di condividere immagini, contribuendo a creare una società dell'immagine in cui i corpi sono esposti pubblicamente. Gli schermi diventano un'interfaccia tattile attraverso cui gli spettatori controllano le immagini, creando un contatto tangibile: il coinvolgimento delle mani nello spettacolo è sempre più presente, raffinato e integrato nello schermo. In questo contesto, Enrico Carocci (2020) osserva che il cervello umano considera gli schermi come dei «luoghi le cui risorse si consumano rapidamente [...] e ciò ha un impatto sulla forma della soggettività che i nuovi dispositivi producono» (196). L'autore osserva che gli schermi digitali – fatti di monitor, bacheche o album – possiedono nuove funzioni rispetto agli schermi del passato: trattasi di superfici di transito che hanno il compito di intercettare, rendere accessibili ed esibire flussi di immagini e informazioni in costante scorrimento.

Gli schermi tendono ad assorbirci al punto da diventare i nostri ambienti *tout court*: portano in secondo piano ogni altra fonte di interesse, essendo l'interfaccia organizzata tra applicazioni, connettività e componenti tecnologiche che rendono possibili molteplici attività; richiedono una particolare *intimità* – si affermano, vibrano, ci richiamano e si attivano con semplici operazioni tattili – contribuendo così alla creazione di una nicchia o “bolla esistenziale”. (Carocci 2020: 192)

A partire dalla fine degli anni Novanta, la nuova identità e funzionalità assunta dallo schermo ha portato ad una forte rivalutazione della dimensione corporea; complice il sistema dei media nel suo complesso, che riveste un ruolo fondamentale nel processo di «costruzione sociale del corpo» (Capecchi 2016: 37). Nell'era digitale, il corpo diventa un indicatore centrale dell'identità, con le sue forme, espressioni e abbigliamento che comunicano chi siamo nel contesto pubblico e privato. L'uso dello schermo per rappresentare e percepire immagini crea uno spettacolo del corpo, che riflette le caratteristiche dei media digitali e facilita la comunicazione tra individui. I modelli maschili e femminili proposti sono molteplici e spesso veicolano messaggi contrastanti che non forniscono al pubblico indicazioni univoche riguardo i concetti di «femminilità e di maschilità» (Verza 2016: 63). L'attuale contesto della rappresentazione del corpo offre testi polisemici che stimolano la riflessione sull'identità di genere, ma non promuovono appieno l'*empowerment* delle donne nonostante una parvenza di celebrazione della parità di genere (Zimmerman 2000; Noori – Bonomi *et.al.* 2021).

All'interno delle loro ricerche individuali, Ciuffoli (2006), Verza (2016), Mascio (2016) e Zappi (2022) osservano che la rappresentazione del corpo

femminile oggettivato ed erotizzato è divenuta ormai la norma e che non sia più la sola immagine della «donna-oggetto» a metterlo in scena, ma quasi tutte le figure femminili presentate dai media (Mascio: 178) Emerge quindi una nuova concezione dell'identità soggettiva nell'ambito del consumo culturale, dove l'aspetto esteriore assume un'importanza estrema. Il *performing self*, ossia la personalità resa visibile attraverso la performance del corpo, trova ampio spazio nella rappresentazione e fruizione di performance del corpo, inclusa la pornografia digitale¹.

2. PORNOGRAFIA E VIDEOGIOCO

Ricostruendo il rapporto tra pornografia digitale e industrie mediali, Patchen Barss (2010) afferma che, nel corso della storia, «in tutte le culture, in ogni parte del mondo, ogni volta che è emerso un nuovo mezzo di comunicazione, le persone lo hanno adottato, usato e adattato in modo da trovare nuovi modi di produrre, distribuire e consumare la pornografia» (4). In tal senso, l'autore la definisce un «motore erotico, una potente fonte di creatività e innovazione che ha stimolato lo sviluppo di nuovi media» (6). L'industria del sesso si è posta all'avanguardia di ogni nuova tecnologia, guidando lo sviluppo di strumenti fondamentali per l'ecosistema informatico come la gestione di informazioni, trasmissioni di dati e pagamenti digitali. Brian McNair (2013) fornisce una ricostruzione cronologica dell'evoluzione dell'industria del sesso: nel corso degli anni Novanta la pornografia guida l'espansione di internet, «consentendo l'accesso a immagini molto più esplicite di quanto consentito dai regimi di censura antecedenti» (22). Lo sviluppo di nuove tecnologie ha portato con sé la promessa di rinvigorire le comunità partecipative e di «trasferire il potere comunicativo dai conglomerati mediatici multi-nazionali al popolo» (van Doorn 2010: 413). Questa promessa è meglio catturata dallo sviluppo del Web 2.0 e dalla sua riappropriazione commerciale dei contenuti generati dagli utenti su internet: l'improvviso dilagare di strumenti digitali di facile uso ha modificato il rapporto tra le nuove tecnologie e il pubblico, consentendo a milioni di individui di superare il ruolo di meri fruitori per trasformarsi in creatori di contenuti, divenendo ciò che Alvin Toffler (1984) ha definito *prosumer*. Le interazioni online attraverso strumenti tecnologici come le webcam creano un contesto ibrido tra privato e pubblico, in cui il reale è rappresentato e percepito attraverso lo schermo. La pornografia presenta una prospettiva maschile, con un'enfasi sul corpo e il comportamento femminile, normalizzandone l'iper-esposizione (Yahya – Rahman – Zainal 2010): con l'avvento del Web

1 L'esposizione e il contatto ravvicinato (dello sguardo, della conoscenza) con sfere di intimità prima negate favorisce la confusione tra comportamento pubblico e privato, con la nascita di nuove identità di gruppo e la possibilità di conoscere dimensioni della sessualità che prima erano relegate al «dietro le quinte della società» (Boni 2016: 112).

2.o, la pornografia si diffonde su siti di streaming gratuito, sfruttando le tecnologie web e le pratiche commerciali come le live chat e l'audiovisivo. Susanna Paasonen (2018) descrive tale sviluppo dell'industria pornografica come un processo di *pornification* della cultura mediatica, tale per cui l'estetica dei contenuti per adulti diventa onnipresente, al punto da infiltrarsi in diverse pratiche mediatiche visive, dalla pubblicità alla circolazione di contenuti amatoriali. I *performer* dei video amatoriali più popolari tendono a conformarsi alle norme sociali riguardanti la giovinezza, la bianchezza e la magrezza delle donne. La rappresentazione del corpo si concentra sugli atti sessuali e mette in evidenza parti specifiche del corpo femminile, come volti, seni e genitali, senza un vero sviluppo narrativo. La pornografia rappresenta un punto di partenza significativo per esplorare le dinamiche estetiche e simboliche legate alla rappresentazione del corpo e alla sua percezione. Nel contesto dei media digitali, la pornografia si integra sempre di più nella *popular culture*² e condivide strategie di successo con altri media, come la creazione, la distribuzione e la fruizione di contenuti in live streaming. Questo si riferisce alla trasmissione in diretta di contenuti digitali su server remoti, un'attività comune nell'ambito di Internet e dei media digitali. William Hamilton, Oliver Garretson e Andruid Kerne (2014) affermano che le piattaforme di live streaming offrono video gestiti in tempo reale da *performer* (*streamer*), i quali creano uno spazio performativo e partecipativo dove gli utenti, attivi o passivi, formano e rappresentano una vera e propria «comunità partecipativa» (1317). In ambito pornografico, la produzione di contenuti in live streaming ha definito il fenomeno delle *cam girl*³, che oggi – coinvolgendo pornstar, amatori e pubblico – rimane l'unica forma di contenuto per adulti per cui gli utenti sono disposti a pagare. Nonostante le *cam girl* abbiano accompagnato l'evoluzione della pornografia su internet, hanno iniziato a riscuotere notevole successo solo negli ultimi anni, affiancate da un altro medium – soggetto ad alterazioni, modifiche e creazioni vernacolari – che si appropria della formula del live streaming: il videogioco. Matteo Bittanti ed Enrico Gandolfi affermano (2018) che una delle mutazioni che ha subito il 'video gioco' è l'alterazione, evoluzione e sintesi in 'gioco video': l'atto performativo videoludico si trasforma in spettacolo, diviene un genere post-televisivo da consumare su uno schermo *altro* – diverso per dimensioni, accessibilità, fruizione e costi. Il 'gioco video', ovvero l'atto di «guardare gli altri che giocano» (Getomer – Okimoto – Johnsmeyer 2013)

2 In quanto componente della *popular culture*, il porno ne assume diverse caratteristiche: precede la scena mediatica, essendo presente da ben più tempo dell'avvento dei media; è conosciuto da un pubblico ampio che lo fruisce nei modi e nei tempi che ritiene più opportuni; si insinua in spazi interstiziali, nelle pratiche del lavoro di straforo: il territorio che occupa è una risultante tra gioco ed estetica.

3 Il termine deriva dall'inglese *cam*, telecamera e abbreviazione di *webcam*, e *girls*, ragazze: alla fine degli anni Novanta è stato impiegato per descrivere coloro che emulavano il successo del sito sperimentale JenniCam, in cui la diciannovenne modella amatoriale Jennifer Ringley compieva attività sessuali davanti a una webcam in live streaming online (Senft 2008).

prevede la produzione di contenuti – in diretta o meno – che si originano dal videogioco con l'intento di raccontare una nuova storia o mettere in scena le proprie abilità. La piattaforma di live streaming videoludico più nota della società occidentale è Twitch.tv⁴: l'estetica del videogioco e lo sviluppo del live streaming – in quanto tecnica, forma espressiva e pratica – sono stati determinanti per l'istituzionalizzazione della piattaforma, attraversata da numerose forme espressive performative in costante evoluzione, definite da categorie del sito che sorpassano il videoludico, come *Just chatting* e *IRL*⁵, che pongono al centro dell'attenzione il corpo dei *performer*. Gli *streamer* esibiscono il proprio corpo in diretta, impegnandosi in attività (video)ludiche, ingaggiando un'interazione costante con il pubblico.

Recenti studi hanno individuato ipotesi di sovrapposizione performativa all'interno di Twitch: la piattaforma ospita *performer* che sfruttano la popolarità del videogioco per rappresentare il proprio corpo con atteggiamenti erotici e provocatori. Trattasi di dinamiche produttive equivoche, che riprendono gli elementi del fenomeno *cam girl* così come concepiti: accade che i videogiochi siano giocati con una condotta sessualmente provocante, manifestata sia attraverso l'abbigliamento che la gestualità e i movimenti fisici, su piani visivi e uditivi. Talvolta, tali atteggiamenti si traducono in fenomeni di *self-promotion* su Twitch: il comportamento seducente dei *performer* sposta l'attenzione del pubblico dal contenuto al corpo del personaggio pubblico che, se attivo su piattaforme di live streaming pornografico, coglie l'occasione per pubblicizzarsi e rivelare la presenza di contenuti espliciti su altri spazi digitali. In tal senso, Bonnie Ruberg (2021) osserva che «la natura dei contenuti sessuali su Twitch non è solo ambigua, ma aperta a interpretazione» – da parte del pubblico, dei creatori e degli algoritmi che tutelano le attività illecite (1683). L'autrice evidenzia come la questione della definizione di contenuto sessuale su Twitch sollevi domande circa la potenziale sovrapposizione performativa mediata dallo schermo ed esistente nel rapporto tra live streaming videoludico e pornografico: entrambi propongono una tipologia di intrattenimento mediata da interfacce e forme di interazione fruite secondo modelli di trasmissione audiovisiva via webcam. In particolare, gli utenti attivi sulla piattaforma si sono appropriati dell'espressione *cam girl* e l'hanno applicata al contesto (video)ludico di Twitch sotto la nuova formula *titty streamer*.

Tale espressione viene utilizzata con accezione dispregiativa nei confronti delle donne *streamer* da parte di utenti che le ritengono in grado di

4 Twitch.tv è una piattaforma di live streaming di videogiochi, di proprietà di Amazon, con milioni di utenti che guardano contenuti in diretta o *on demand* (Taylor 2018). Offre interazioni sociali e monetizzazione per *streamer* e spettatori, con oltre 1 miliardo di utenti unici al mese e 7 miliardi di ore di streaming guardate nel primo trimestre 2022.

5 L'acronimo IRL – che significa In Real Life – fa riferimento a qualsiasi attività trasmessa su Twitch che va oltre i confini delle mura domestiche – trattasi di *streamer* che riprendono la propria quotidianità in ogni spazio vissuto (Fagan 2018).

attrarre attenzioni immeritate «attraverso un uso scorretto del proprio corpo, mostrato in modo sessualizzato» (Ruberg – Cullen – Brewster 2019: 471). La problematica principale è legata a dinamiche economiche, laddove le attenzioni immeritate si traducono in guadagni per i *performer* su Twitch: un sito di espressione personale, di creazione di comunità e di educazione, ma anche, prima di tutto, una piattaforma generatrice di profitto (economico e sociale) (Tang – Huang 2019). I profitti degli *streamer* derivano da sottoscrizioni a pagamento e donazioni spontanee; Twitch guadagna grazie al traffico degli spettatori, alle entrate pubblicitarie e a una parte dei guadagni degli *streamer*: in tal senso, il sito funziona in base a esplicite economie di attenzione, quali numero di spettatori, numero di abbonati, numero di contenuto ore visualizzate. L'economia dell'attenzione generata da Twitch è strettamente legata all'esibizione del corpo, in tutte le sue parti: nei contenuti prodotti dalle *titty streamer*, l'esposizione di caratteristiche fisiche che rientrano nei canoni della bellezza idealizzata dalla pornografia è vista come forma di accumulo di un capitale ingiustamente acquisito.

3. ADRIANA CHECHIK: CASO DI STUDIO

Nel contesto di analisi delle interazioni mediatiche e della performance del corpo in diretta, è esaminato il caso di Adriana Chechik, attrice pornografica attiva anche su piattaforme di live streaming come Twitch. Nonostante la sua associazione con l'industria del porno, Chechik ha dimostrato una capacità artistica versatile che va oltre l'erotismo, promuovendo il proprio corpo in contesti non esplicitamente sessuali. La presenza di *performer* pornografici su Twitch è influenzata da vari fattori legati alla produzione e alla fruizione dei contenuti: come ricorda Maria Cristina Zappi (2022), una pratica messa in atto da chi crea contenuti sessuali a pagamento è di non concentrarsi su un'unica piattaforma per vendere i propri servizi, ma «diversificare i prodotti e proporli in diverse chiavi su differenti siti, anche in maniera gratuita solo a fini pubblicitari, inducendo e conducendo il potenziale cliente a volerne fruire ancora e rimandandolo ai siti a pagamento» (44). Vestendo i panni di creatrice di contenuti all'interno di social network come Instagram e Twitter e indossando quelli di «video game nerd» su Twitch – siti visitati quotidianamente da milioni di persone –, Adriana Chechik promuove ed esibisce il proprio corpo in modi diversi. A questo elemento si aggiunge la predominanza maschile del pubblico di Twitch (Wolff – Shen 2022): ne consegue che i fruitori dei contenuti erotici pubblicizzati su social network e Twitch sono i medesimi che si muovono verso le piattaforme di live streaming pornografico al fine di consumare le versioni esplicite e integrali dei corpi visualizzati altrove. All'interno della piattaforma di Amazon, sono de-

cine le pornstar attive in vesti di videogiocatrici⁶: tra queste Chechik è la più popolare attiva su Twitch, dove con il nickname AdrianaChechik_ presenta il maggior numero di follower – circa 800 mila utenti unici –, il maggior numero di visualizzazioni – circa 20 milioni – e la maggiore quantità di videogiochi trasmessi – circa 110 titoli differenti⁷. Seguendo il modello di analisi formulato da Enrico Biasin (2013), che prevede lo studio delle dinamiche performative all'interno di piattaforme di condivisione audiovisiva mediante un tipo di osservazione partecipante, la ricerca prevede l'analisi qualitativa dei contenuti realizzati da Chechik su Twitch nel mese di luglio 2022 – quando la sua popolarità è cresciuta sia in ambito videoludico che pornografico –, con particolare attenzione alla performance corporea messa in atto durante la trasmissione di contenuti di carattere videoludico.

Come osserva Bruno Surace, la camera da letto – da cui sono trasmessi i contenuti in diretta – si trasforma in un contesto culturale in cui autopromozione e autorealizzazione coincidono, «fino alla degenerazione in una società individualistica e popolata di *performer*, in cui la più forte ambizione di realizzazione sembra filtrata da una forma di darwinismo vigoressico»⁸. Il fatto che la performance avvenga in diretta rimodella in maniera sensibile i confini del testo pornografico, i sistemi di aspettative ad esso connessi e in generale l'esperienza propria del genere. Una figura come Adriana Chechik si reinventa intellettuale e streamer: la pornografia sembra avanzare da decenni dal luogo di un'interdizione semiotica, che è anzitutto di tipo moralista, a quello dell'accettazione. Si giunge dunque a una pornografia stemperata, o che parodizza se stessa rendendosi macchietta, impegnata nella colonizzazione di un certo tipo di ambienti mediali.

Nell'ambito delle metodologie di ricerca sociale di tipo qualitativo, ai fini di questo lavoro si è deciso di adottare l'analisi del contenuto poiché questa risulta esauriente per scalfire la superficie di un'indagine ben più intima e ramificata circa le forme ed espressioni degli aspetti di corporalità codificati attraverso il live streaming, consentendo di individuare con precisione le tematiche trattate dai creatori di contenuto e le modalità di messa in scena del loro corpo in diretta. L'analisi dei contenuti elaborati da Adriana Chechik su Twitch è stata eseguita attraverso il metodo dell'osservazione diretta: individuato un dato periodo di tempo circoscritto, sono stati

6 Si ricordano tra le più note: Sasha Grey, Mia Malikova, Valentina Nappi, Eva Lovia e Mia Melano (Simpson 2021).

7 Dati raccolti attraverso la piattaforma di misurazione digitale TwitchTracker, disponibili presso: https://twitchtracker.com/adrianachechik_ (consultazione: 23/09/2022).

8 L'autore sostiene di essere di fronte ad una nuova «ideologia del porno», in cui questo non prevede più una separazione fra utenza e produzione, ma una vera e propria sussunzione della logica di tipo *prosuming* – tipica di Twitch. Di fatto sia Twitch che i siti di *camming* prevedono complesse modalità interazionali, con sistemi di *rewarding* in base al tipo di *engagement*. La nuova ideologia si giustifica con la retorica del guadagno 'facile' che è forse la vera chiave di volta per leggere il fenomeno in termini culturali: l'assorbimento di legittime istanze emancipatrici nelle logiche di mero profitto economico (Surace 2022: 87).

considerati campioni di performance⁹ della *streamer*: la ricerca si origina dall'osservazione e analisi delle live streaming realizzate dalla pornoattrice nel mese di luglio 2022. In questo intervallo di tempo Chechik ha creato 15 contenuti in live streaming (una media di circa quattro dirette a settimana), con una durata media di sei ore e un numero di spettatori medio pari a circa duecentomila utenti unici.

L'attività di Adriana Chechik nel mese di luglio 2022 non prevede una costante programmazione dei contenuti: nonostante la piattaforma consenta di calendarizzare gli eventi e le dirette – creando una sorta di palinsesto in cui sono comunicati data e orario relativi alle prossime presenze in live – la *streamer* preferisce avviare la propria performance improvvisamente – previo annuncio su altre piattaforme sociali. Le dirette di Chechik esaminate si presentano come lunghe sessioni di *gameplay* di videogiochi differenti, tra cui risalta la presenza di *Sekiro: Shadows Die Twice* (FromSoftware 2019): trattasi di un videogioco d'azione e avventura in terza persona, ambientato in una rivisitazione del periodo Sengoku del XVI secolo. Il videogioco – e la software house alle sue spalle – è noto per la sua elevata difficoltà, «in un mondo in cui alla morte – *game over* – corrisponde il *reset* totale dell'esperienza» (Genovesi 2021: 35). Dei quindici contenuti elaborati nel periodo di osservazione, il *gameplay* di *Sekiro: Shadows Die Twice* è presente in nove dirette, con una durata che varia dalle quattro alle nove ore di trasmissione consecutiva. Da un punto di vista audiovisivo, i contenuti elaborati da Chechik si configurano come sessioni di *Let's Play*¹⁰ dove il gioco è mostrato a 'tutto schermo' e il corpo della *performer* è presente in sovrimpressione in un riquadro che varia di dimensioni. All'interno di questo, Chechik si presenta sul piano estetico con tratti caratteristici delle *titty streamer*, indossando abiti provocanti che lasciano intravedere buona parte del seno dell'attrice e truccandosi in modo tale da mettere in risalto le proprie labbra. Sul piano linguistico, l'approccio all'esperienza di gioco è ironico e umoristico: sia nel successo che nel fallimento di una sfida, Chechik sottolinea elementi sarcastici e di autoderisione, spesso impiegando un linguaggio scurrile con continui rimandi alla pornografia e alla sessualizzazione del corpo femminile. Ne consegue che l'esibizione del suo corpo nel contesto videoludico attenua la tensione prodotta dalla difficoltà di *Sekiro: Shadows Die Twice* e incoraggia condotte lascive da parte del pubblico, che potendo esprimersi attraverso la chat di testo di Twitch, dà sfogo alle proprie pulsioni libidiche. Nonostante

⁹ È necessario specificare che l'osservazione e lo studio dell'attività dell'attrice americana sul suo canale Twitch è avvenuta in tempo reale, mentre questa si svolgeva. La piattaforma non consente l'archiviazione delle dirette – sta alla/o *streamer* decidere se mantenere le ore di filmato sul canale – e la *streamer* americana non ha archiviato alcuna diretta nel periodo di osservazione.

¹⁰ Trattasi di video che propongono frammenti o intere porzioni del *gameplay* di un dato gioco accompagnati dal commento del giocatore – eseguito e registrato 'in diretta' durante l'azione videoludica (Burwell – Miller 2016).

ciò, il dialogo avviato tra le due parti – *streamer* e utenti – non scade mai nello spiacevole: durante la fase di osservazione e studio, sono stati rari i casi in cui la pornoattrice è stata vittima di insulti o incomprensioni. Nel contesto produttivo e fruttivo di Chechik su Twitch gli spettatori sono capaci di interpretare gli schemi dialogici della *streamer* che per prima promuove l'assenza di confini sociali nel dialogo e la rimozione di ogni freno inibitorio nell'esibizione del proprio corpo. La libertà espressiva e performativa di cui si avvale Chechik le è costata un allontanamento formale dalla piattaforma nel mese di giugno 2021. Mentre era in diretta in modalità *Just Chatting*, la *streamer* mangiava un ghiacciolo in modo provocante, relazionandosi a questo come se fosse un oggetto sessuale: l'algoritmo di Twitch ha riconosciuto la dinamica non consona e bloccato il canale AdrianaChechik_ per un breve periodo di tempo. A tale proposito Ruberg (2021) scrive che su Twitch «sia agli *streamer* che agli spettatori è vietato condividere contenuti sessualmente espliciti ma che la piattaforma stessa non è in grado di dare una definizione oggettiva di contenuto sessuale» (1688). L'attività di Adriana Chechik su Twitch dimostra la confusione normativa evidenziata da Ruberg: in questo contesto, Thomas Apperley (2022) osserva che «l'idea che le donne usino il loro corpo per attirare l'attenzione mentre videogiocono genera comportamenti misogini da parte del pubblico – composto per lo più da uomini bianchi eterosessuali» (181). A seguito delle precedenti osservazioni e dell'analisi circa l'attività di Chechik su Twitch durante l'intervallo stabilito, è possibile affermare che questa propone, seppur in forma embrionale, una sovrapposizione performativa tra live streaming videoludico e pornografico su Twitch.

4. CONCLUSIONI

Partendo da una concisa analisi dello stato attuale della percezione del visuale e del corpo attraverso lo schermo, distinguendo i paradigmi pornografico e videoludici è stato possibile delineare il profilo performativo delle pornstar impegnate su Twitch. Adriana Chechik è solo un esempio all'interno di un contesto in cui fenomeni di convergenza estetica e ideologica tra pornografia e videogioco stanno diventando la norma. Mediante la navigazione e l'interazione che si crea online, le persone acquisiscono padronanza dei riferimenti simbolici, linguistici e del potere espressivo di ciò che condividono: con questo lavoro di ricerca non s'intende certamente ridurre l'immensa complessità che attraversa questi processi sociali, ciò che si è cercato di effettuare piuttosto è stato indagare le prospettive di chi veicola tali dinamiche e come queste influenzino la percezione del corpo femminile. Il caso di Adriana Chechik dimostra come la presenza di una pornstar su Twitch – figura appartenente all'industria sessuale – e la conseguente

manifestazione di interesse nel settore videoludico – tale da portarla a spendere quasi intere giornate performando di fronte a un’audience schermica – generi un contesto di produzione e consumo di contenuti in cui il corpo esibito in diretta trova maggiore attenzione – da parte degli spettatori, degli altri *streamer* e della piattaforma stessa – rispetto al videogioco. Attraverso lo studio dei contenuti proposti da Adriana Chechik e della rappresentazione del suo corpo su Twitch, è possibile osservare come l’area grigia che interessa il rapporto tra live streaming videoludico e pornografico sia più sfumata dell’apparenza, dimostrando che il confine tra i due media è più labile di quanto si possa immaginare. Il live streaming videoludico appare tinto di elementi e identità che caratterizzano il live streaming pornografico: la pornografia colora, condiziona e persuade il ‘gioco video’ secondo dinamiche crossmediali che riguardano tanto le modalità di rappresentazione e percezione del corpo, quanto i contenuti trasmessi in diretta.

Bibliografia

- Apperley T., 2022, *Overwatch to Oversnatch: The Mutually Reinforcing Gendered Power Relations of Pornography, Streaming, and Esports*, in M. Ruotsalainen – M. Törhönen – M.V. Karhulahti (a cura di), *Modes of Esports Engagement in Overwatch*, Londra, Palgrave Macmillan: 179-198.
- Barss P., 2010, *The Erotic Engine: How Pornography has Powered Mass Communication, from Gutenberg to Google*, Toronto, Doubleday.
- Biasin B., 2013, *Oscenità di brand. L’industria culturale della pornografia audiovisiva contemporanea*, Milano, Mimesis.
- Bittanti M. – Gandolfi E. (a cura di), 2018, *Giochi Video. Performance, spettacolo, streaming*, Milano, Mimesis.
- Boni F., 2016, *Dal corpo profano al corpo riconsacrato. Sessualità mediatiche tra scena e retroscena*, in S. Capecchi – E. Ruspini (a cura di), *Media, corpi, sessualità. Dai corpi esibiti al cybersex*, Roma, Franco Angeli Editore: 107-132.
- Burwell C. – Miller T., 2016, *Let’s Play: Exploring literacy practices in an emerging videogame paratext*, «E-Learning and Digital Media» 13,3: 109-125.
- Capecchi S. – Ruspini E. (a cura di), 2016, *Media, corpi, sessualità. Dai corpi esibiti al cybersex*, Roma, Franco Angeli Editore.
- Carocci E., 2020, *In allerta. Economia dell’attenzione, emozioni inattive e soggettività mediale*, in M. Carbone – C.A. Dalmasso – J. Bodini (a cura di), *I poteri degli schermi. Contributi italiani a un dibattito internazionale*, Milano, Mimesis: 191-205.

- Ciuffoli E., 2006, *XXX. Corpo, porno, web*, Milano, Costlan Editori.
- Fagan K., 2018, *Meet the people making a living live-streaming their niche hobbies, travel adventures, and everyday lives on Twitch*, «Business Insider» 23/10/2022, <https://www.businessinsider.com/what-is-irl-streaming-on-twitch-2018-8?r=US&IR=T> (consultazione: 27/10/2022).
- Gallese V. – Guerra M., 2020, *Dalla pietra alla pelle: materia e potere degli schermi*, in M. Carbone – C.A. Dalmasso – J. Bodini (a cura di), *I poteri degli schermi. Contributi italiani a un dibattito internazionale*, Milano, Mimesis: 31-46.
- Genovesi M., 2021, *I passed away, but I can live again: the narrative contextualization of death in dead cells and Sekiro: shadows die twice*, «Acta Ludologica» 4.2: 32-41.
- Getomer J. – Okimoto M. – Johnsmeyer B., 2013, *Gamers on YouTube. Evolving Video Consumption*, «Google – Think Insights» 7/02/2023, <https://www.thinkwithgoogle.com/consumer-insights/youtube-marketing-to-gamers> (consultazione: 27/09/2022).
- Hamilton W. – Garretson O. – Kerne A., 2014, *Streaming on twitch: Fostering participatory communities of play within live mixed media*, «Conference on Human Factors in Computing Systems - Proceedings»: 1315-1324.
- Mascio A., 2016, *Io porn. Il protagonismo pornografico in Internet*, in S. Capecchi – E. Ruspini (a cura di), *Media, corpi, sessualità. Dai corpi esibiti al cybersex*, Roma, Franco Angeli Editore: 177-199.
- McNair B., 2013, *Porno? Chic! How pornography changed the world and made it a better place*, New York, Routledge.
- Montani P., 2020, *Sulla performatività discreta degli schermi*, in M. Carbone – C.A. Dalmasso – J. Bodini (a cura di), *I poteri degli schermi. Contributi italiani a un dibattito internazionale*, Milano, Mimesis: 147-159.
- Noori S. – Bonomi A. et al., 2021, *Nonconsensual porn as a form of intimate partner violence: Using the power and control wheel to understand nonconsensual porn perpetration in intimate relationships*, «Trauma, violence, & abuse» 22.5: 1140-1154.
- Paasonen S., 2018, *Online Porn*, in N. Brügger – I. Milligan – M. Ankerson (a cura di), *The SAGE Handbook of Web History*, Londra, SAGE: 1-26.
- Ruberg B. – Cullen L.L.A. – Brewster K., 2019, *Nothing but a “tittystreamer”: legitimacy, labor, and the debate over women’s breasts in video game live streaming*, «Critical Studies in Media Communication» 36.5: 466-481.
- Ruberg B., 2021, *“Obscene, pornographic, or otherwise objectionable”: Biased definitions of sexual content in video game live streaming*, «New Media & Society» 23.6: 1681-1699.
- Ruberg B. – Lark D., 2021, *Livestreaming from the Bedroom: Performing Intimacy through Domestic Space on Twitch*, «Convergence» 27.3: 679-695.
- Senft M.T., 2008, *Camgirls: Celebrity & Community in the Age of Social Networks*, New York, Peter Lang Pub Inc.
- Simpson B., 2021, *Which Pornstars Have Started Twitch Streaming?*, «Earlygame» 12/09/2022, <https://earlygame.com/entertainment/pornstars-twitch-streaming> (consultazione: 11/10/2022).

- Tang M. – Huang J., 2019, *How to earn money in live streaming platforms? – A study of donation-based markets*, «IEEE INFOCOM 2019-IEEE Conference on Computer Communications»: 1558-1566.
- Taylor T.L., 2018, *WATCH ME PLAY: Twitch and the rise of game live streaming*, Princeton University Press.
- Toffler A., 1984, *The Third Wave*, New York, Bantam.
- van Doorn, N., 2010, *Keeping it Real: User-Generated Pornography, Gender Reification, and Visual Pleasure*, «Convergence» 16: 411-430.
- Verza A., 2016, *Sguardi, esposizioni e rispecchiamenti. Estetica del femminile*, in S. Capecchi – E. Ruspini (a cura di), *Media, corpi, sessualità. Dai corpi esibiti al cybersex*, Roma, Franco Angeli Editore: 63-84.
- Wolff G.H. – Shen C., 2022, *Audience size, moderator activity, gender, and content diversity: Exploring user participation and financial commitment on Twitch.tv*, «New Media & Society» 26.2: 859-881.
- Yahya W.R.W. – Rahman E.A. – Zainal Z.I., 2010, *Male Gaze, Pornography and the Fetishised Female*, «International Journal of Interdisciplinary Social Sciences» 5.1: 25-38.
- Zappi M.C., 2022, *Oltre la camera. Sex working online, carriera morale e stigma nell'era del cybersex*, Padova, Edizioni Diodati.
- Zimmerman M.A., 2000, *Empowerment theory: Psychological, organizational, and community levels of analysis*, in J. Rappaport – E. Seidman (a cura di), *Handbook of community psychology*, New York, Plenum Publishers: 166-180.

OLTRE GLI SCHERMI

TRASPARENZA E INTERSOGETTIVITÀ

Maria Borio

1. La cultura moderna ha portato a due modelli di soggettività: quella autonoma – illuminista – e quella autentica – romantica. La soggettività autentica ha due sviluppi. Il primo è esistenzialista e individualista, sulla scia di Sartre e di Adorno (Adorno 1988). Il momento intersoggettivo ha solo un significato formale: la società e la cultura sono un ostacolo negativo imposto all'io, che si oppone a loro in modo agonistico. L'io afferma la propria unicità per 'sottrazione': «la sua unicità è uguale alla somma totale del nostro essere meno ciò che condividiamo con gli altri» (Ferrara 1998: 95). Tuttavia, nel momento in cui entra definitivamente in crisi l'idea che questo io esistenzialista e individualista possa comunicare un senso che lo trascende, l'individuo si ritrova irrimediabilmente bloccato nel suo mondo: non può esprimere altro che se stesso, non ha fiducia in un senso che dal suo mondo arrivi a quello degli altri; e la comunicazione avviene solo per negazione, narcisista oppure nichilista. Questa visione riflette anche l'idea che gli individui, soli e chiusi nei loro mondi, siano condizionati da sistemi di cui inconsapevolmente fanno parte, che non li rappresentano più, ma li determinano e li soffocano nelle solitudini individuali, come dentro bolle in cui provano a immunizzarsi dagli effetti dell'esterno (Žižek 2007; Sloterdijk 2009).

Ma nell'evoluzione del paradigma della soggettività moderna c'è anche uno sviluppo relazionale della soggettività autentica: si tratta di quella che è stata chiamata 'autenticità riflessiva' e che è determinante soprattutto per le implicazioni nel campo della morale. L'etimologia stessa di 'autentico' sembrerebbe, in fondo, più vicina allo sviluppo relazionale della soggettività che a quello egocentrico. *Autentikós* è composto da *eaútón* e *theto*, che ha la

radice di tesi. Autentico è colui che «porta sé stesso a tesi», ossia «porta sé stesso a espressione» (Ferrara 1998: 37)¹. La capacità di portare sé stesso a espressione è legata al fatto che le caratteristiche dell'unicità del soggetto si sono costituite attraverso processi formativi dove l'io e il mondo hanno interagito, processi che sono stati determinati da relazioni. Il portarsi a espressione, dunque, diventa effettivo solo in una dimensione intersoggettiva. Il momento intersoggettivo non può essere considerato formale, come nella concezione individualistica della soggettività, ma sostanziale. Nel portarsi a espressione, infatti, entrano in gioco almeno due requisiti che non possono essere indipendenti dal rapporto tra io e mondo: l'identità, individuata comunque da un confronto tra un individuo e gli altri, e l'autorealizzazione, che presuppone un riconoscimento intersoggettivo.

È vero che l'essere autentici comporta sempre il rischio di non avere riconoscimento se non quello che l'individuo cerca – da cui la retorica della risolutezza di Adorno – perché un'identità costruita con lo scopo di un riconoscimento non è autentica (Taylor 1991). Anche il riconoscimento è legato a un'etica. È l'autorealizzazione che indica un punto importante nel rapporto tra autenticità ed etica (Habermas 1996): infatti, dipende da caratteristiche come la fiducia in sé, il rispetto di sé, l'autostima, che mettono sempre in relazione l'unicità di un individuo a un contesto sociale e culturale.

La società e la cultura non sono necessariamente costrittive e repressive, ma sono lo spazio di un materiale simbolico fondamentale per costruire una condotta di vita autentica. Secondo la soggettività relazionale, dunque, l'individuo non si lacera e non si decentra, ma tende a tenere uniti i vari livelli dell'esperienza e i momenti della vita individuale nell'orizzonte di un progetto. Sereni scriveva: «non una storia mia o di altri / non un amore nemmeno una poesia / ma un progetto / sempre in divenire sempre / 'in fieri' di cui essere parte» (Sereni 1981, *Un posto di vacanza*, VII, vv. 21-25). L'unicità dell'individuo esiste non per sottrazione, ma nel rapporto tra «la sua differenza e ciò che condivide con gli altri, gli aspetti universali e particolari della propria identità» (Ferrara 1998: 96).

La soggettività autentica può indicare, allora, un paradigma etico². Immaginando la differenza tra la soggettività individualista e quella relazionale attraverso un immaginario geometrico, si può far corrispondere, come fa Cavarero, alla prima una geometria dove al centro c'è un io diritto, verticale, mentre alla seconda una geometria dove l'io è inclinato. Nella tradizione morale l'inclinazione indica una deviazione, una passione che compromette l'ordine generale – come l'inclinazione artistica per Platone o il modo in cui per secoli è stato demonizzato il desiderio dell'inclinazione sessuale. Liberata da questa tradizione morale, la concezione di inclinazione fa

¹ Vedi anche Harrison 2014: 49-62.

² L'etica della soggettività autentica può avere un modello, secondo Ferrara, nell'etica della legge individuale di Simmel (1995).

rileggere la condizione ontologica della soggettività e fa ripensare la soggettività individualista in termini di relazione. Nella concezione di inclinazione c'è una prospettiva etica basilare, che non dipende da un voler «correggere l'ontologia individualista innestandovi la categoria di relazione», ma dal «pensare la relazione stessa come originaria e costitutiva, ovvero come una dimensione essenziale dell'umano» (Cavarero 2013: 24).

2. Alla soggettività esistenzialista e individualista, che porta all'isolamento dell'individuo fino al punto in cui la sua comunicazione avviene solo per negazione (narcisista o nichilista), si possono legare molte delle forme di poesia che reagiscono allo stereotipo della lirica in modo marcatamente intellettuale. Quelle di una sperimentazione che eredita l'esempio dell'avanguardia, soprattutto nei modelli di Sanguineti e Balestrini, ma anche quelle della più recente 'poesia in prosa', soprattutto nel modello di Gleize, a cui alcuni poeti italiani, soprattutto nati fra anni Sessanta e Settanta, sembrano fare riferimento (Bortolotti *et al.* 2009).

Queste scritture sperimentali si oppongono allo stereotipo cercando di eliminare la soggettività dalla scrittura o rappresentandola alienata, decentrata, annichilita o disarticolata. Hanno una visione sostanzialmente post-umanistica e, in fondo, nonostante tutto, individualista: perché se la centralità del soggetto può essere negata nella sperimentazione della scrittura, la teoria da cui muove rispecchia un punto di vista che deriva soprattutto dall'idea individualistica dell'intellettuale separato dalla società. L'autenticità riflessiva può proporre un'esperienza umanistica rinnovata rispetto a quella tradizionale o alla visione illuminista. Il presupposto è una soggettività capace e disponibile di confrontarsi con il mondo, senza smettere di essere consapevole che la propria identità e le proprie dinamiche psichiche sono il risultato di una dialettica tra il vissuto e la realtà. Una soggettività matura, capace di esistere nella differenza tra l'io e il mondo senza annichilirsi o disarticolarsi, e che restando sempre sé stessa interagisce in modo flessibile con il reale. Come può la poesia diventare una forma intrinseca di questa soggettività?

3. Una soggettività che ha le caratteristiche dell'autenticità riflessiva e che è alimentata dall'esperienza come relazione di campi di senso conduce a una scrittura in cui, innanzitutto, la rappresentazione e la verità acquistano un valore diverso rispetto a quello che hanno nella lirica moderna. Se la soggettività è relazionale, anche la rappresentazione e la verità possono basarsi su un'idea di relazione. Diventano espressione di una mediazione. La mediazione indicherebbe una via attraverso cui la scrittura può rinnovare in modo intrinseco la poesia rispetto allo stereotipo della lirica.

La lirica moderna ha portato a uno stereotipo di poesia in cui la rappresentazione e la verità hanno le stesse caratteristiche della sensibilità

romantica. L'io considera sempre la rappresentazione come manifestazione del proprio vissuto e delle proprie intuizioni. Rappresentare un paesaggio, un sentimento o una storia è il frutto della fantasia creativa dell'individuo, che impone sé stesso al mondo. Rappresentare la realtà è la sua trasfigurazione: le situazioni oggettive sono trasfigurate dagli stati d'animo soggettivi; lo spazio e il tempo esteriori sono trasfigurati dallo spazio e dal tempo interiori. Potremmo aggiungere che l'idealismo vince la fenomenologia. Per una soggettività come quella dell'autenticità riflessiva, la rappresentazione non può più essere una trasfigurazione soggettiva della realtà. Rappresentare comporta una mediazione. L'io cerca di far interagire il momento della trasfigurazione con il momento della lucidità: l'interno e l'esterno, l'io e il mondo arrivano se non a equivalersi, a controbilanciarsi.

La mediazione comporta anche un rinnovamento dell'idea di verità. La poesia moderna ha superato l'idea che la verità sia espressione di un *Logos* universale. La verità è quella dell'io personale, una coscienza rappresentativa. La verità non comporta mediazione, ma impone l'io al mondo. Se consideriamo la soggettività da un punto di vista relazionale, la verità non può più essere unidirezionale, dall'io al non-io, quindi statica. Si costituisce con un *incontro* e un *discorso* – per riprendere Lévinas lettore di Buber – che è interattivo, costituito da uno scambio reciproco e fluido, prospettivo e retrospettivo. La verità interattiva e dinamica fa dissolvere la soggettività individualista in relazioni e rompe lo schermo del soggetto chiuso in sé. Il soggetto «è in situazione prima ancora di essersi situato» (Lévinas 2014: 32). Non può imporre la sua verità al mondo, la sua parola non è un assoluto dire-vero, ma diventa un adeguamento al vero che è il risultato di un'interazione. E se volessimo interpretare l'essere *in situazione* dal punto di vista semiotico, secondo un rapporto tra un enunciatario e chi riceve l'enunciato, potremmo far riferimento alla semiotica generativa. Questa supera l'idea che «la lettura di un segno sia un atto di riconoscimento che permette di scoprire l'esistenza di un referente». La lettura di un segno dipende da un processo generativo in cui «la nascita di un segno parte da un'occultazione iniziale, che apre un ventaglio di possibilità di costruzione del segno» (Flores 1995: 36-37, traduzione mia). Nell'interazione il segno viene scoperto: è determinato dall'*invenio*. Chi riceve l'enunciato scopre il segno retrospettivamente e l'enunciatario propone prospettivamente le condizioni che rendono possibile la generazione del segno. Si smaschera l'illusione che la prospettiva dell'enunciatario sia la forma di proposizione della verità, che si trova nella prospettiva relazionale tra enunciatario e chi riceve l'enunciato. Questa è quella dell'*invenio* e di uno sguardo prospettivo e retrospettivo come componenti interattive della verità.

4. La rappresentazione e la verità come forme di mediazione diventano assi portanti di una scrittura che riflette sul mondo senza imporgli il punto di

vista di un soggetto, né interpretandolo secondo una ideologia. In questa scrittura la mediazione può far individuare altre due dimensioni: l'*armonia* e la *trasparenza*. Con la lirica romantica, che distrugge l'idea che la poesia possa occupare uno spazio armonico nella società ed esprimere in modo idealizzato i fenomeni, non è più possibile l'armonia: tra i sistemi e il vissuto dell'individuo si crea una frattura, l'universale non concorda in modo ideale con l'uomo, così come l'uomo stesso non può essere idealizzato. I fenomeni sono scomposti in frammenti e la vita inizia ad essere intesa come un complesso disarmonico di frammenti, che vengono rappresentati nelle forme del sublime opposto al bello o del dionisiaco opposto all'apollineo. L'etimologia di armonia ci può far aggiungere altro. In un passo dell'*Odissea* Ulisse si trova in mezzo a una tempesta marina e tiene uniti i tronchi della zattera. Le parole che pronuncia possono essere tradotte così: «terrò uniti i tronchi della zattera, starò qui, resisterò» (*Od.*, V, vv. 361-362). Il verbo che indica il tenere uniti i tronchi è *armózo*, che ha la radice di armonia e significa collegare, connettere. Armonia non indica solo qualcosa di sereno, pacificato; non corrisponde solo al bello e all'apollineo come stati assoluti, ma indica anche una tensione per collegare, tenere uniti punti disconnessi come atto di resistenza. Si tratta di una tensione non spontanea, naturale, ma indotta: crea un contatto indotto. In questa accezione, l'armonia è una tensione che non esclude mai una dimensione critica di relazione. Diciamo che l'armonia di una totalità deve essere sempre consapevolezza critica della relazione tra i suoi frammenti.

Questa idea di armonia va di pari passo con quella di trasparenza. Togliamo alla trasparenza il significato sociologico e politico, e consideriamola come un qualcosa di sensibile, cogliamola dal punto di vista della sua fenomenologia intrinseca e dell'estetica. Un oggetto trasparente è un oggetto che ci fa vedere attraverso, che collega più parti di realtà in uno spazio dove, nella nostra percezione, le parti entrano in relazione. Il vetro in cui si riflette la mia immagine è anche la superficie attraverso cui vedo il paesaggio esterno. Un oggetto artistico che rappresenta bene il concetto di trasparenza è *Il grande vetro* di Duchamp: una lastra dove ci sono segni criptici e oggetti meccanici, misteriosi, con un significato simbolico a cui si possono attribuire le più varie interpretazioni, la cui origine è la trasposizione di una relazione sessuale (che, in realtà, si capisce solo leggendo il sottotitolo dell'opera: *La Sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche*). Qui non ci interessa il messaggio che Duchamp vorrebbe comunicare, di che cosa l'opera sarebbe o no un'allegoria. Ci interessa il fatto che i materiali incrinano la pulizia e corrompono la purezza della superficie. Uno spazio trasparente è quello in cui una visione diretta può subire l'interferenza di una visione indiretta: guardando attraverso il vetro vediamo l'ambiente che c'è dietro, ma anche il nostro riflesso, e questo riflesso può esprimere le nostre proiezioni mentali, la nostra idea subliminale della realtà, creando una visione di secondo

grado che interferisce con quella di primo grado, come i segni e gli oggetti contenuti nel *Grande vetro* interferiscono e turbano la visione dell'ambiente che sta dietro l'opera. La trasparenza mette in relazione il puro e l'impuro, la comprensione diretta, oggettiva, del mondo, e una indiretta, soggettiva, trasversale, la realtà scomposta in frammenti e il sogno.

Qualcuno, ora, potrebbe ricordare che molte poetiche del Novecento si costruiscono come una polifonia di frammenti (si pensi a T.S. Eliot). A un primo sguardo, le caratteristiche dell'armonia e della trasparenza potrebbero valere, in genere, anche per gli autori del Modernismo. Ma questa poesia è ancora legata alla fiducia in una soggettività individualista che può veicolare un senso universale, anche se ad esempio riduce l'io all'impersonalità come stratagemma retorico che serve per parlare di una realtà caotica e drammatica, trasfigurandola nella dimensione letteraria. La rappresentazione e la verità sono strutturalmente ancora le stesse della poesia moderna. L'armonia e la trasparenza, invece, mostrano che il collegamento tra il puro e l'impuro, la totalità e il frammento riflette l'idea di rappresentazione e di verità che è quella dell'esperienza come relazione di campi di senso, dove la soggettività è relazionale, inclinata, interagisce – prospettivamente e retrospettivamente – in modo fluido e flessibile con la realtà. L'armonia e la trasparenza fanno vedere una sostanza di rapporti che si basano sulla mediazione.

La lirica può essere così ripensata intrinsecamente. Il soggetto non considera più che l'espressione del sé basti a legittimare la scrittura. La poesia lirica rifunzionalizzata non è più introflessa, ma estroflessa, pensa e riflette sul mondo. Non cerca di descrivere la realtà o di speculare intellettualmente su di essa in modo razionale o quanto meno il più oggettivo possibile, come potrebbe fare la filosofia. È la forma di un pensiero emotivo che rende la scrittura un mezzo di conoscenza sempre a partire da una condizione di relazione: il soggetto parla di sé e del mondo, porta la testimonianza della sua esperienza e si pone il problema dell'interazione tra gli stati d'animo soggettivi e il reale, tra il regresso e il sociale, tra il vissuto personale e la tensione speculativa. Può rifondare così anche un'idea umanistica di letteratura, dove l'umanesimo da sistema è incanalato nell'esperienza, è il risultato della conoscenza dei suoi campi di senso.

Se la soggettività esce dalla dimensione dello stereotipo della lirica moderna, si pone come spazio di una dialettica non categoriale, ma dove le parti fanno una presa osmotica le une sulle altre. Ma una poesia che si basa sul rapporto tra scrittura e esperienza può essere una poesia 'intellettuale'? Nel Novecento, di solito, la conoscenza intellettuale è stata, in Italia, per lo più associata all'ideologia e considerata priva di ogni effusione del sentire, di ogni riferimento al vissuto personale che non fosse strutturato da una ricerca speculativa. Se si parlava del vissuto personale lo si doveva fare per riflettere sulla realtà, interpretandola secondo una visione ideologica che spesso proiettava su di essa un'utopia, ad esempio politica. Il pensiero

emotivo, che rispecchia un paradigma di soggettività relazionale, distante da ogni visione in senso stretto ideologica, rende la scrittura una via per conoscere l'esperienza come relazione di campi di senso. Non è questo un modo auspicabile di guardare alla poesia, considerandola un'espressione sensibile e intelligente, in una contemporaneità dove i sistemi e le ideologie sono in crisi, dove una conoscenza della realtà non può essere davvero ideologica – almeno nella forma dell'ideologia tradizionale? Questo modo di guardare alla poesia non può indicare una forma di umanesimo contemporaneo?

Bibliografia

- Adorno T.W., 1988, *Il gergo dell'autenticità*, trad. di Pietro Lauro, Torino, Bollati Boringhieri (ed. orig.: *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1964).
- Bortolotti G. et al., 2009, *Prosa in prosa*, a cura di Andrea Cortellessa, introduzione di Paolo Giovannetti, Firenze, Le Lettere.
- Cavarero A., 2013, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Milano, Raffaello Cortina.
- Eliot T. S., 1922, *The Waste Land*, New York, Boni and Liveright.
- Ferrara A., 1998, *Autenticità riflessiva*, Milano, Feltrinelli.
- Flores R., 1995, *Les jeux de la véridiction dans l'interaction*, «Nouveaux actes sémiotiques»: 39-40.
- Habermas J., 1996, *Fatti e norme*, a cura di Leonardo Ceppa, Milano, Guerrini e Associati.
- Harrison T., 2014, *Autenticità o Auto-Parodia?*, in Y. Hütter (Hrsg.), *Carlo Michelstaedter: Kunst – Poesie – Philosophie*, Tübingen, Narr Verlag.
- Lévinas E., 2014, *Martin Buber e la teoria della conoscenza*, in *Nomi propri*, trad. di Corrado Armeni, Roma, Castelvechi.
- Omero, 2014, *Odissea*, Torino, Einaudi, (VIII sec.-VI sec. a.C.).
- Sereni V., 1981, *Stella variabile*, Torino, Einaudi.
- Simmel G., 1995, *La legge individuale e altri saggi*, a cura di Ferruccio Andolfi, Parma, Pratiche.
- Sloterdijk P., 2009, *Sfere I. Bolle*, trad. di Gianluca Bonaiuti, Roma, Meltemi (ed. orig: *Sphären I – Blasen, Mikrosphärologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998).
- Taylor C., 1991, *The Ethics of Authenticity*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press.
- Žižek S., 2007, *La violenza invisibile*, trad. di Carlo Capararo, Milano, Rizzoli (ed. orig: *Nasilje*, Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2007).

NON PRENDERSI SUL SERIO³

I.

Mi manca qualche anno
per non prendermi sul serio...

L'ultima casa nuova di legno e vetro
sta in piedi dentro la neve, la luce

scende tra le finestre mai usate e le pietre
nel pomeriggio come in un altro mondo.

Non dovrei essere qui, per dire: essere me?
Dove e come – e un po' meno di me stessa –

o essere sempre un altro e un'altra: un'altra cosa?
Ma se smettessi di pensarmi non potrei sapere

che le pietre sono state incise nel Settecento
in memoriam, congelarmi all'idea di quello che c'è –

l'alone senza più respiro quando cerco
la sensazione esatta della mano sull'epitaffio.

Sono vecchia sulla riva del lago Champlain –
il midollo si propaga in fondo. Ma se fossi una radice

mi allungherei tra le fondamenta della casa e la base di pietra
dell'altra – sotto la strada i motori elettrici sempre più silenziosi.

Una radice lega – seme sempre nuovo e terreno sempre vecchio.
Una radice è elementare. Una radice – sismografo

se la superficie trema. Ma il terreno non è nostro:
terra – che non sarà mai più giovane.

La neve se ne sta pacifica – intensamente.
È più semplice non prendersi sul serio?

Nell'aria, alte meno di due metri,
radici portano la loro specie – a casa.

³ Tutte le seguenti poesie sono inedite.

II.

Pensati noi –

dividi te stesso come con la lama di un coltello,
abbandona la vocale più acuta di quello che sei.

Pensati un'ala –

l'altra vibra accanto: per volare
dovete andare su e giù con lo stesso ritmo.

Lo stesso respiro fa passi impercettibili,
sorretto dall'altro che sostieni.

Pensati – ti pensa:

chiude un occhio e sei l'altro,
lo stringi dentro e si apre.

La paura era non conoscersi.

Una mano non sarà mai identica all'altra
ma – insieme – fanno:

pensarsi è materiale.

Adesso legghiamoci sopra le radici tagliate
e le nostre ex-vocali:

guardando a est e a ovest a volte sembra che non ci sia
una fine ma dallo stesso punto allontanandoci

intorno alla terra torneremo allo stesso
e forse dopo trecentosessantacinque giorni

l'anno sarà evanescente
insieme alla prima vocale

– tu – casa –
su e giù in mezzo al vento.

Burlington – New York – Roma

VICEVERSA

La mano ha cinque dita e ciascuna la sua parte.
È bello aderire alla propria – il tuo vero, quando si trova.
Per tenere una penna servono tutte – questo è l'equilibrio.
Ma può essere anche un copia-e-incolla – le parti si scambiano
si dimenticano – il tuo vero se ne sta come un vaso
di terracotta che raccoglie la pioggia frastornato –
un tic dopo l'altro – elementare – e ha più senso
l'ultrasuono delle piante, quando hanno sete –
la voce senza alfabeto nel suo significato.
Un tic dopo l'altro – l'ombra delle nuvole si stampa.
Se una cosa è se stessa – non c'è viceversa.
Si chiama fedeltà – semplicemente. È bello tenerla
addosso – scrivere per scriversi. Dietro la mano
adesso la pioggia fa macchie iridescenti –
sapersi per sapere – così noi apparteniamo.

ADERIRE

Fossero fatte anche solo di numeri
una forza sgretola sempre le cose –

anche le molecole dell'acido nucleico
con cui immagino quello che c'è.

C'è: come posso dirlo?

Adesso vedo la tua ombra in mezzo ai rami,
ascolto che esistiamo in una grande cecità –

se l'amore c'è, possiamo misurarci?

C'è: per le cose che si frantumano –
il legno e il cemento,
le piante nell'acqua che marciscono –

si rigenerano? Nulla si infrange,

le cose fluttuano – diceva Hume – per causalità
e probabilità – si rispecchiano.

Ma tra cause e caso lo specchio forse l'ha messo
il suo cuore – per essere fedele, aderire?

Adesso il sole taglia la voce e il corpo
lentamente ci proietta in un'ombra.

Non saremo perfetti.

La luce non spacca in due un capello –
ma io ne stringo uno fra le labbra
tuo o un filo d'acqua o una foglia –

c'è: non esattezza...

Torno a noi – provo a pensarci invecchiati,

se sarà l'acqua ad allentare le fibre,
se il bene non farà arrugginire
– lo riconosci? ci riconosci? –

se qualcosa può rompere quello che non sappiamo

se esistiamo per qualcosa che non si può infrangere.

Non una voce –
nuvola di numeri.

DOPPIOFONDO

Le facce a volte non riescono a mentire –

ma il mare di sera sembra un doppiofondo.
Le cose che contano iniziano a sciogliersi.

Quando entriamo nell'acqua evitiamo
gli avvallamenti, scacciamo la sabbia

se una nuvola si alza e andiamo al sicuro,
sempre avanti, dove nessuno è passato –

impronte nell'acqua – cose che contano?

C'è un colore indelebile per chi viene a quest'ora:
il mare azzurro e rosa, il sole scende dietro la spiaggia –

l'acqua e la luce sembrano due specchi – per chi
non ha pretese, non vuole la festa, cammina sul bagnasciuga

quasi fosse appena nato – o scaraventato dall'Eden
a occhi aperti sopra le onde che lo spogliano –

alla fine: se stesso?

Le facce a volte non riescono a mentire –

ma perdono di vista le cose che contano,
un retino di plastica trascinato distrattamente

che non si vede più e i piedi che non si vedono più
eppure si muovono nell'acqua – sopra che cosa?

Ma qualcuno – che mai si farebbe queste domande –
slaccia la bandana, sfila il costume, se li porta

in mare – potesse camminare fino al fondo –
mentre a riva non si riesce a distinguere

nella massa di onde di cose – pezzetti brillanti –
mentre il sole è alle spalle – finché anche gli occhi

non saranno assorbiti nel terreno. Silenzio – alle spalle.

Non ti voltare – la schiuma scioglie il sale,
le alghe si slacciano, l'acqua livella la sabbia

come il cielo – del doppiofondo.

Non voltarti – bandana e costume puoi perderli
dolcemente – quasi fossi stato cacciato dall'Eden

ma da vecchio, dopo averlo davvero esplorato...

e tutte le cose se ne stanno riflesse in te,

puoi guardati senza uno specchio che ti rifletta –

tu stesso una cosa che non conta...

Poi il rosa nell'azzurro non c'è più, la luce non è
come l'avevamo immaginata, la bandana galleggia

avvinghiata al costume – fossili di lava –
supera la linea del nuoto – porta con sé i ricordi

per confidarli – a nessuno.

LA SCATOLA

Immaginami come un'idea primaria:
intus et in cute, interiormente e dentro la pelle
scriveva Persio – sottovoce “finalmente!”.

E non scommettere ancora
nel tizio o nel caio per cui il cuore batteva,
il gecko intrappolato in una scatola.

La mia ha fori che ho fatto con i denti –
da lì spio le persone e mi dimentico di me.

Spesso il vento la fa tremare –
qualcuno potrebbe accorgersi

“finalmente!” – trascinarli allo scoperto.

ABSTRACTS

LINGUISTIC SCREENS

Dai dati alla classe: quando la ricerca corpus-based è applicata alla pratica didattica (From Data to Classroom: When Corpus-based Research is Applied to the Teaching Practice) – Elisa Corino

Over 25 years ago, Tim Johns advocated the value of the data-driven learning approach, calling ‘every student a Sherlock Holmes’. Indeed, the best practices of data-driven learning (DDL) are perfectly in line with current theories and practices of Second Language Acquisition (SLA), in particular learner-centred constructivist approaches. It underpins the mandate of contemporary communicative language instruction for the use of authentic materials and the development of metalinguistic knowledge and learner autonomy. In this contribution, action-research activities will be presented. Starting with data and research methodologies typical of computational linguistics, they have demonstrated the effectiveness of this approach, which has forced attention to the form of portions of language whose specialised features often go unnoticed, especially within the framework of the sub-codes of non-linguistic disciplines.

Un approccio critico e applicato ai descrittori dell’interazione online del *Volume Complementare* (A Critical and Applied Approach to Online Interaction Descriptors of the *Companion Volume*) – Marianna Montanaro

The aim of this paper is to critically reflect about the relevance of the online interaction descriptors, introduced in 2018 in the *Companion Volume*. At the state of the art, technologies are considered a valid support for foreign language learning but in the Italian scenario they have entered school classrooms recently: specifically, with the Covid-19 pandemic, from March 2020, there has been an irreparable process of digitization of teaching. In the *Companion Volume*, translated into Italian during pandemic, they at-

test the importance of communication in virtual environments for the full development of linguistic competence. Our goal, therefore, is to present some ways of applying the descriptors in the formal learning context starting from proposals of technology-based activities.

«Sashay, Shantay: [Argot] on the Runway»: il gergo drag angloamericano come marcatore sociale su *RuPaul's Drag Race* («Sashay, Shantay: [Argot] on the Runway»: Anglo-American Drag Slang as a Social Marker on *RuPaul's Drag Race*) – Alessio Dioguardi

No matter how pivotal their role has been to the gay liberation movement, drag queens are often pointed out as freaks. Perhaps as a form of protection against this form of attack, English-speaking drag queens have developed their own argot, mostly incomprehensible to non-members of the community. Thanks to the TV hit *RuPaul's Drag Race*, the drag community – and their argot with them – have finally obtained a window on the mainstream world. The show has legitimised the drag queen's image to the general audience's collective consciousness, while letting their argot being known and allowing it to proliferate in front of the camera, the show itself being a source of lexical material to it. This paper intends to produce instances and exemplifications to this statement.

Strategie linguistiche per coinvolgere l'elettorato in discorsi populistici di destra non istituzionali in Italia e in Germania (Linguistic Strategies to Engage the Electorate in Non-institutional Right-wing Populist Speeches in Italy and Germany) – Marcella Palladino

The purpose of this paper is to present a case study on right-wing populist strategies to engage and involve the electorate in non-institutional speeches in Italy and in Germany. The study is carried out using speeches collected online and transcribed with the software EXMARaLDA.

The outcomes shed light on some common strategies in Italian and German right-wing populist speeches, and differences are also investigated. The reasons for the differences are delved into, especially relating them to Italian-German differences. Since the number of speeches taken into account is limited, the results are not expected to be complete, but still representative of some typical stylistic elements of right-wing populism.

La Val Canale: per un'idea dello schermo nel contatto linguistico (The Val Canale: an Idea of the Screen in Linguistic Contact) – Silvia Tolusso

Val Canale is, together with Carnia and Canal del Ferro, one of the mountain sub-regions located in Friuli-Venezia Giulia, and consists of a long strip of territory located between the municipalities of Pontebba and Tarvisio. It is an area historically characterized by linguistic contact and exchange between the three border populations: the Italian, the German and the Slavic, who have found fertile ground in Val Canale to amalgamate their cultures (creating a rhetoric of linguistic and cultural approach) and to create a strong identity (that is, a screen one from the other) in a borderland with a strong plurilingual and pluricultural vocation. The purpose of the paper is to show how the Val Canale represents a *unicum* for the study of approach, the screen and the linguistic contact. Through the analysis of the historical, sociolinguistic situation and of the toponyms of the area, it is possible to show how the forces of approach (for example, in the linguistic coexistence of toponyms) or of linguistic and cultural distancing can act, which pushes the three linguistic groups to strengthen their identity.

Languages as Screens in Bilingualism – Yasmina Moussaid

Among the meanings of the polysemous term 'screen' there are those which intend it as something that limits, covers, and conceals, and those which mean it as a medium that can reflect, show through, and connect. If we consider these interpretations, then languages can be compared to these objects since they often perform similar functions. In fact, languages not only directly convey the messages and the meanings that speakers intend to convey, but sometimes they also indirectly show or conceal meanings, information, and characteristics concerning the contexts in which they are used and the speakers who are using them. This language feature is even more evident in situations where more than one language is involved, as happens in the discourses of bilingual speakers. This contribution will focus on how languages may sometimes play the same roles as screens, taking into consideration the results of a research study that examined some aspects of bilingualism involving Italian-Arabic speakers.

Traduzione intralinguistica per l'accessibilità cognitiva: l'esempio della *Guía de uso de Metro de Madrid en lectura fácil* (Intralinguistic Translation for Cognitive Accessibility: the Example of *Guía de uso de Metro de Madrid en lectura fácil*) – Alessandra Donati

In linguistics, the notion of 'screen' refers to the strategies to approach or move away from the reader, favouring his text comprehension or not. One strategy to approach a cognitively impaired reader is the 'easy reading' editing. In Spain, it's called *lectura fácil* and there are many travel guides written following its international guidelines (IFLA 2012). The aim of the paper is to analyse *Guía de uso de Metro de Madrid en lectura fácil* (2019) from the linguistic, extralinguistic and macrostructural perspective (García 2012) to see how rethoric is used to connect the reader to a formerly inaccessible world and to show an accessible version of that reality.

The Mediated (Re)construction of the Textual Screen: *Adjectio* as a Translation Strategy in two Translations of Samuel Beckett's *Molloy* – Sandra Mora López

This article presents a comparative analysis of the use of the translation strategy *adjectio* in the English and Spanish translations of Samuel Beckett's *Molloy* (1951), by understanding translation as a form of transcendence of the intercultural screen. A theoretical proposal of translational analysis connected with the discursivity of narrative texts is presented and a series of examples of use in translations are shown, which reveal the differentiated use of this strategy, as well as its coexistence with other strategies, for purposes that depend on the way in which the text crossed the intercultural screen in the Spanish context and in the English-speaking context, as well as with the position of the Spanish translator vis-à-vis the translators of the English version.

LITERARY SCREENS

Leggere *quasi* la stessa cosa. Il coinvolgimento del lettore alla prova degli schermi (Reading *almost* the Same Thing. Reader Engagement Put to the Test of Screens) – Marco Tognini

As Mauro Carbone states, screens are ambiguous objects. In this paper I want to deal with a particular kind of ambivalence in literary reading by focusing on the potential effects of the transition from reading on paper

to reading on screen. In particular, I want to consider the issue of immersion, recalling Rita Felski's stance that engagement is fundamental for the aesthetic experience. While empirical studies fail to recognize any kind of difference between screen and paper regarding the issue of engagement, my aim is to broaden horizons showing the effects of hyper-reading and discussing the crisis of attention. At the end of this article, I will briefly notice that the 'problem of reading' is a social, instead of individual, problem.

Quando lo schermo si fa pagina: alcuni esempi di interazione tra pagina e schermo dalla pratica videopoetica russa contemporanea (When the Screen Turns into a Page: Some Examples of Page-screen Interaction from Russian Contemporary Videopoetry) – Giulia Gallo

The article analyses the peculiarities of the subgenre of Russian videopoetry that uses the interaction between page and screen as its main artistic and aesthetic device. The analysis will be based on examples belonging to the website of well-known Russian videopoetry festival Pjataja noga. The observations will be carried out starting from a fundamental assumption: the expansion of digital poetic space, which, thanks to the digital medium's new characteristics, acquires two new dimensions: time and depth. This phenomenon is linked in turn to the introduction, in videopoetry, of elements of performance and graphic representation of the verbal text, which are both particularly significant in relation to the interaction between page and screen.

Elena Švarc e l'incendio: rielaborazione poetica di un evento tragico (Elena Švarc and the Fire: Poetic Reworking of a Tragic Event) – Riccardo Mini

The article aims to illustrate the way in which the Russian poet Elena Švarc (1948-2010), a leading figure of the Leningrad underground during the 1970s and 1980s, and one of the most important voices in contemporary Russian literature, reimagined the fire that destroyed her flat in St. Petersburg on 30 March 2004 in literature. The poet reinterprets the incident in three different forms and genres: two diaristic entries written shortly after the incident, a memoir, and a poetic cycle consisting of eight sections and nine poems. The comparative analysis of these three texts allows highlighting their similarities and differences, exposing some of the fundamental aspects of the poet's poetics.

Maschere letterarie e strategie ludico-parodiche, stranianti e autodenigratorie nell'opera autofinzionale di Aleksej Michajlovič Remizov (Literary Masks and Ludic-parodic, Alienating, and Self-denigrating Strategies in the Autofictional Work of Alexei Mikhailovich Remizov) – Maria Teresa Badolati

This article is devoted to the literary work of Alexei Remizov (1877-1957), a Russian writer, graphic artist, and calligrapher, who emigrated to Europe in the '20s and therefore was long ignored by official critics. Recognized today as one of the most extraordinary and original – but also unusual and contradictory – representatives of 20th-century Russian culture, he is still almost unknown and unpublished in Italy. Specifically, I focus my attention on the autofictional cycle, composed of eight literary works, written during emigration, in which, through a creative, mythologized re-narration of his existence, Remizov draws up a *Legend* about himself. My work aims to analyze the narrative strategies and the use of literary masks through which the writer creates a mystifying myth about his person and destiny. Among these, the mask of the *jurodivyj* emerges, the fool for Christ, an archetypal figure re-actualized by Remizov as a key mythologeme for the representation and reinvention of himself.

Fiction, auto-fiction, non fiction: oltre gli sche(r)mi autobiografici. Un possibile parallelo tra Ingmar Bergman e Karl Ove Knausgård (Fiction, Auto-fiction, Nonfiction: Beyond Autobiographical Screens. A Potential Parallel between the Works of Ingmar Bergman and Karl Ove Knausgård) – Giovanni Za

The critical debate arose on Karl Ove Knausgård's *Min Kamp* has drawn attention to the more general issue of *autofiction*. Main goal with this article is to challenge definition of *autofiction* in Knausgård's and Ingmar Bergman's late work, show similarities and differences in their production and provide an insight of the main theoretical and conceptual items implied in the literary genre. Within this frame, it emerges that not only truth and fiction co-exist, merge and hybridize fiction and non-fiction, but also that an *ontological contraction* takes place, as individuals appear to produce and be produced by their own stories.

La Belle Époque Française through the Screen of Uchronia – Lucile Maillard

Uchronia is formed with the Greek negation *ou* and the name *kronos* translated by *time*. According to Alain Rey, it defines «historical reconstruction of fictional elements». In *Le guide de l'uchronie* the authors have identified

various types of *uchronia* such as: ‘wide *uchronia*’ that does not take care of historical plausibility and suggests an unexpected universe. *Le Paris des Merveilles* (Pierre Povel) appears to be one of the finest examples with dragons and fairies roaming the Parisian streets of the dawn of the XXth century. With this extra-textual reality, the author rewrites *La Belle Époque* to give us, through the screen of literature, a Paris as it could have been. But, in its own reality, this Paris has itself other screens like passages from one world to another...

Gli schermi di Goethe. Retorica della dislocazione (Goethe's Screens. Rhetoric of Dislocation) – Javier Sánchez-Arjona Voser

In this article, we will focus on the projection of myth and ancient art in Goethe's work. Our hypothesis is that screens can also be understood as an anthropological product, influenced by inherited, historical iconographic patterns. In the case of the character of Helena – multiplied and placed in an accomplished time –, it can be observed how memory and desire serve in Goethe as a screen onto which the priority of the canon and the works of the epigones are projected. It is precisely this idea that allows Goethe – especially the late Goethe – to move from the binomial of life and poetry to that of poetry and truth. A discursive and therefore organic truth.

Strategie di attivazione dello spettatore: il linguaggio teatrale di Leopold Jessner (Audience Activation Strategies: Leopold Jessner's Theatrical Language) – Silvia Vincenza D'Orazio

This paper focusses on Leopold Jessner's theatre aesthetics and his approach to theatrical signification. By taking into consideration some of his programmatic writings on theatre and his relationship with Schiller's theatre aesthetics, the article outlines Jessner's theatrical language (*Stil des Wesentlichen*). The stage director and *Intendant's* theatrical language is referred to in order to explore his use of theatre as a screen and a device to meditate on his time as well as to investigate the strategies Jessner adopted to attract and steer his spectators' attention, and to engage them in a collective reflection on the dynamics of the Weimarian reality. Specifically, the paper stresses on the role of scenography, the use of the *Stufenbühne*, the use of symbols and emblems, and on how Jessner deliberately staged anti-mimetic productions to elicit the audience's critical thought. To this end, the paper touches upon two crucial Jessner's productions, Schiller's *Wilhelm Tell* (1919) and Shakespeare's *Richard III* (1920).

MEDIA AND CULTURAL SCREENS

L'idea di leggere al cinema: archeologia del sottotitolaggio audiovisivo (The Idea of Reading at the Cinema: Archaeology of Audiovisual Subtitling) – Gabriele Stera

This article sets out a possible archaeology of audiovisual subtitling, observing its emergence as a functional text-based technology that has produced an essential shift in reading practices on cinema screens. By analyzing other mediation devices involving text, sound and images, such as the magic lantern lecture or the silent film intertitle, we outline the evolution of reading practices in cinematic apparatus and the gradual formalization of subtitling as an interface, in parallel with the development of modern, silent spectatorship.

***Searching* by Aneesh Chaganty: Computer Screens and the Ambivalence of the Digital Image in Desktop Films – David Gaillard**

This article aims to understand how *Searching* (Aneesh Chaganty, 2018), a very successful *desktop film* – a genre where all actions take place on a digital screen –, moves the historical ambiguity of the screen (an object which shows and hides at the same time) towards the digital nature of the images in order to question the notion of truth. To understand this movement, we will analyze how *Searching* develops an innovative, but typically Hollywood and transparent narration by presenting the screen as a window open onto a world of virtual interactions. While, on the other hand, pondering several innovations specific to the digital nature of images (*datamoshing* and webcams mirror effect) based on the idea that the screen would be an obstacle to vision by producing opacity.

Through the Lens of Presence: Construction and Deconstruction of the Fourth Wall in the Work of Albert Serra – Alexandra Semenova

Among the artistic aspects that Serra cares about the most and this paper refers to: first of all, the relationship between the author, the film and the spectator, grasped through the perspective of the cinema screen. The instruments the filmmaker employs are diverse: three static cameras, the unpredictable dynamics of shooting, both established actors and amateurs who gather together to create the film, whose final subject remains unknown till the very last moment. In order to deconstruct the fourth wall, Serra builds a specific environment, where the dialogue with the audience is based on an almost physical presence, accompanied by a lack of understanding or difficulty of reading, in the traditional sense. In the director's own words: «While feeling a lot, you don't understand anything».

Beyond the Virtual Screen, Existentialism and the Loss of Self-Consciousness in *Ghost in the Shell* – Bogdan Groza

Self-consciousness and identity are central arguments upon considering the imagery of androids and cybernetic entities. This article analyses the theme of self-consciousness in Mamoru Oshii's anime *Ghost in the Shell* (1995). Within Oshii's masterpiece, the screen – that normally would divide virtual reality from the real world – crumbles, giving way to a new liminal zone. The screen can be permeated by the main protagonist, Mokoto Kusanagi; as she dives in the net, her ghost (mind) is even liable to be lost and separated from her shell (body). This underlines one of the many dichotomies the anime presents, similar to how as an artificial intelligence that was born in the 'data realm' will attempt to surface within the real world.

***Online marumaru. I media digitali e la salvaguardia di pratiche collettive tradizionali durante la crisi COVID-19 in Giappone (Online marumaru. Digital Media and the Preservation of Traditional Collective Practices During the COVID-19 Crisis in Japan)* – Giulio Tosi**

The purpose of this study is to analyse how screens and audiovisual media have been employed in Japan between 2020 and 2022 as tools for innovative survival strategies for certain collective practices challenged by the pandemic: gatherings during *hanami* (admiration of cherry blossom trees); visits to *sentō* (public baths) and *onsen* (hot springs); *santpai* and *hatsumōde* (visits to Buddhist temples and Shintō shrines). Presenting cases of the use of audiovisual recordings, VR interfaces, apps and video-sharing platforms for the mediation of experiences and sensations associated with these practices, this study will highlight the role of these tools as filters between collective and private spaces, attesting to the dual meaning of screens as instruments of vision and barriers of protection.

Il corpo in diretta. Sovrapposizione performativa tra live streaming videoludico e pornografico su Twitch: il caso Chechik (The Live Body. Performative Overlap Between Video Ludic and Pornographic Live Streaming on Twitch: The Case of Adriana Chechik) – Riccardo Retez

The paper examines the connection between game live streaming, pornography, and the blurred line between them. It emphasizes the impact of digital media on body representation and the rise of an image-centric society. The focus is on Twitch.tv, where streamers engage with the audience and sometimes exhibit their bodies in provocative ways. The text explores the overlap between game streaming and pornography on Twitch, with certain stream-

ers using games to portray their bodies erotically. The case of Adriana Chechik, a popular porn star and Twitch streamer, is studied as an example of this overlap; the research aims to analyze the content created by Chechik on Twitch, particularly her bodily performance, to demonstrate the blurred boundary between game and porn live streaming.

BIO NOTES

(in alphabetical order)

THE EDITORS

Alice Nagini is an independent researcher. In 2024 she completed her PhD in Latin American Literature at the University of Milan in cotutelle with the Universidad Nacional de La Plata (ARG). Her dissertation explored objects, memory, and collective imagination in testimonial literature concerning the last Argentine dictatorship (1976-1983). Her primary research interests include literary theory, object-oriented ontology, and the relationship between literature and human rights.

Irene Orlandazzi recently completed her PhD at the University of Milan, with a thesis linking German literature and neuroscience through the theme of emotions. Her main research interests, developed from her studies at the University of Parma, focus on the transdisciplinary field of Neurohumanities, 18th century German literature, literary anthropology, neurohermeneutics and text reception studies, with particular attention to the genre of intimate and autobiographical writing.

Eugenio Verra studied Foreign Languages and Literatures (English and German) at the University of Turin; he obtained his PhD in German Linguistics at the University of Milan 'La Statale' in cotutelle with the RWTH Aachen University (Germany). He is currently post-doc researcher at the University of Turin. His main research interests range from the analysis of political language and linguistic discourse analysis to the teaching of German as a foreign language and the analysis of scientific language.

THE AUTHORS

Maria Teresa Badolati is currently a post-doc fellow researcher at Sapienza University of Rome, where she completed her PhD in Documentary, Linguistic and Literary Sciences – Curriculum Russian Linguistics and Culture in 2022. Her doctoral dissertation focuses on the literary work of Alexei Remizov and, in detail, on the textual analysis of his autofictional text *Podstrizhennymi glazami* (With clipped eyes, 1951). She has attended conferences both in Italy and abroad as a speaker. Her research interests focus mainly on old Russian culture and literature, contrastive analysis of Russian and Italian phraseology, Russian literature of the XX century and textual analysis.

Maria Borio is a poet and essayist. She studied and graduated in Italian literature at the University of Siena and is a lecturer at the University of Perugia. She has received the Mauro Maconi Prize, the Città di Fiumicino Prize and the Jacopone da Todi Prize, among others, for her work. Maria Borio's most recent books of poetry are *Trasparenza* (2019), *Dal deserto rosso* (2021) and *Prisma* (2022), as well as the essays *Satura. Da Montale alla lirica contemporanea* (2013), and *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000* (2018). Her latest publication is the bilingual book of poetry *Briefe aus der roten Wüste / Lettere dal deserto rosso* (2024), written together with Tom Schulz.

Elisa Corino is full professor in Educational Linguistics at the University of Turin. Among her research interests there are corpus linguistics and data-driven learning, plurilingual education and intercomprehension, the role of ICT in foreign language education and CLIL, and translation studies. She is one of the founders of VALICO, one of the biggest learner corpora of Italian as a foreign language, and has participated in many national and international projects on various aspects of language acquisition, teaching and learning.

Alessio Dioguardi is graduated in European and Extra-European Languages and Literatures and is independent researcher in LGBTQIA+ linguistics and culture. His MA dissertation focused on the drag queens' community and their argot; this work allowed to break down the boundaries which had kept the drag queen's image segregated to the one of freak, turning it into a central subject of academic research.

Silvia Vincenza D'Orazio holds a PhD in Studi Linguistici, Letterari e Interculturali in Ambito Europeo ed Extra-europeo (Università degli Studi

di Milano, 2021). Her research interests include Leopold Jessner, the German theatre of the Weimar Republic and Ingeborg Bachmann. She wrote her doctoral dissertation about Leopold Jessner's theatre aesthetics and authored articles that explore Jessner's theatre. She is currently teaching History of the German Theatre as adjunct professor at Università degli Studi di Milano.

Alessandra Donati is a PhD student in Linguistic, Literary and Intercultural Studies in European and Extra-European Perspectives at the University of Milan. Her research project is called 'Argumentative Ability in Spanish-speakers with Progressive Primary Aphasia: a Cross-cultural Comparison According to Level of Schooling and Linguistic Repertoire'. Her research interests involve Spanish clinical and medical linguistics, linguistic cognitive accessibility, didactics in the context of specific learning disorders.

David Gaillard is a PhD student in Paris-Nanterre University and EUR ArTeC. His research work focuses on narrative matters, aesthetics and the relationship between movies and their viewers, particularly in new digital cinematographic forms. His research on interactive cinema and *desktop films* was the starting point for his PhD on the reflexive role of digital screens in cinema under the direction of Barbara Le Maître. He has been teaching film studies at Paris-Nanterre since 2022.

Giulia Gallo is a PhD student in Russian Literature at Sapienza University of Rome. Her earlier works and broader interests deal with contemporary Russian literature, mainly considering the latest works of Vladimir Sorokin and the impact of literature-centrism in today's Russian literary process. Her PhD research deals with Russian Digital Literature (*seteratura*), with a focus on digital-based, experimental literary works; the aim is to observe the role played by paratextuality in such web literature instances.

Bogdan Groza finished his Master's Degree programme in European, American and Postcolonial Language and Literature at the faculty of Padua with a thesis entitled 'Knighthood and Anti-heroic Behaviour in the Figures of Falstaff and Don Quixote'. He is currently doing a PhD project at the faculty of Siena on the subject of the Anthropocene in science fiction literature; the main writers he is working on are Philip K. Dick, Frank Herbert and Ayn Rand.

Lucile Maillard is Doctoral student in second year in the 3.LAM laboratory based in Angers – Le Mans. She is studying themes of science and esoterism in Paris and London through steampunk, a part of 'wide *uchronia*' that accepts extravagant possibilities as in *Le Paris des Merveilles*, part of her

corpus. Moreover, steampunk takes place in the transition between 19th and 20th, less explored in *uchronia* than other periods like the Second World War or the birth of Christianity, acclaimed by historians.

Riccardo Mini holds a PhD in the International PhD in Germanic and Slavic Studies program at Sapienza University of Rome and Charles University of Prague. In January 2024, he defended his thesis, titled ‘The Form of the *malen’kaya poëma* in the Work of Elena Shvarts. Relationship to Tradition and Elements of Poetic Innovation’. His research focuses on contemporary Russian literature, specifically the analysis of the form of the *malen’kaia poëma* in the works of Elena Shvarts. In addition to his academic work, he is also a translator and an editor. Recently, he translated Elena Shvarts’ verses, co-translated Elena Kostyuchenko’s book *I love Russia* and co-edited a collection of Velimir Khlebnikov’s *Poems*.

Marianna Montanaro is a PhD student in Linguistic, Literary and Intercultural Studies in European and Extra-European Perspectives at the University of Milan. In 2020 she obtained a master’s degree in Foreign Language Teaching at the Ca’ Foscari University of Venice. She has worked as a Spanish language teacher in various high schools in Milan. Her research interests include autonomy in language learning, technologies for foreign language learning, accessibility and inclusion in language teaching.

Sandra Mora López is a translator and teaching and research assistant in Literary Theory, Comparative Literature and Rhetoric at the Universidad Autónoma de Madrid. Her research focuses on the (re)construction of the metaphorical narrative discourse of Samuel Beckett’s trilogy in translation. She has been a visiting member of the European Culture & Literature Chair at the RUG (Netherlands), and TRALIMA/ITZULIK at the UPV-EHU (Spain), and publishes and presents her work regularly and internationally.

Yasmina Moussaid is a PhD student in Linguistics and Oriental Studies at the University of Florence. Her main research interests concern bilingualism of Italian-Arabic speakers, both linguistically, in terms of code-switching phenomena, and as a form of individual and social expression which involves bilinguals’ identity and linguistic awareness.

Marcella Palladino is a PhD Student at the University of Modena and Reggio Emilia (UNIMORE) and Visiting PhD Student at the Institute of Phonetics and Speech Processing (IPS), LMU in Munich from September 2022 to January 2024. Her doctoral project deals with prosodic and politolinguistic analysis of German and Italian political speeches using Spoken Language Processing.

Riccardo Retez, PhD in Visual and Media Studies at the IULM University in Milan, is Adjunct Professor in Television and Media History at the LABA of Florence, Italy, with a research focus on social studies, audience studies and game studies. His doctoral research (2024) investigated spectator behavior on game live streaming platforms according to social consumption phenomena. He contributes to academic publications in international journals and volumes and works as curator of events concerned with contemporary visual culture. In this field he has recently worked as project manager of festivals related to science fiction and its perception between academia and public within Italian and American universities.

Alexandra Semenova (Autonomous University of Madrid) is a graphic artist and a researcher based in Madrid, Spain. After years of professional work in the field of drawing and illustration, lately she dedicates herself to the theoretical facet of arts, such as aesthetics and contemporary European film and media studies. She is currently working on her doctoral thesis titled 'Image and Thought in the Cinema of Albert Serra' at the Autonomous University of Madrid, and although the main focus of this analytical work is the art of the Catalan film-maker, her research naturally touches on the wider contexts of European thought and visual tradition.

Gabriele Stera (Trieste) is a researcher and artist active in France and Italy. He is currently a contract PhD student at Université Paris 8, where he is working on a thesis in literature dedicated to the history and creative uses of audiovisual subtitling. His research focuses on the relationship between text and image, and the *détournement* of utilitarian paratextual devices.

Marco Tognini is a PhD student in Literary Criticism and Comparative Literature at the University of Milan. In his research project, 'A Digital Literary Republic', he studies the transformations of the literary sphere in the digital context. Other research interests include non-fiction, literary ethics and literary theory. Together with Stefano Ballerio, he edited the monographic issue of *Enthymema La letteratura e la rete. Alleanze, antagonismi, strategie* (2022).

Silvia Tulusso is currently PhD candidate at the University of Roma Tre with a research project on syntax and textuality in proses sent by Jesuit missionaries located in the East. Silvia Tulusso graduated in History of the Italian language at the University for Foreigners of Siena in 2020. In 2015 she obtained the Diploma in Archival, Palaeography and Diplomatica at the State Archive of Florence; she got first (2014) and second (2019) level DITALS certification at the University for Foreigners of Siena. Her research interests

include syntax, textuality, school publishing between the mid-nineteenth and mid-twentieth centuries, lexicography and the teaching of Italian.

Giulio Tosi is a research fellow at the Department of Philosophy and Cultural Heritage, Ca' Foscari University of Venice. He holds a PhD in Visual, Performing and Media Arts from the Department of the Arts, University of Bologna, and has been a Visiting Research Fellow at Waseda University in Tokyo. His research interests include the international circulation of film culture, the history of criticism and periodicals, the material history of cinema, and cultural relations between Italy and Japan.

Javier Sánchez-Arjona Voser is lecturer (Assistant Professor) in German Literature and Linguistics at the Universidad Complutense de Madrid. PhD in Artistic, literary and cultural studies (research line: 'Comparative literature, literary theory and rhetoric') at the Universidad Autónoma de Madrid (thesis discussed in June 2022). Degree in German Language and German Literature and Diploma of Advanced Studies at the Universidad Complutense de Madrid. Research stays at the Westfälische Wilhelms-Universität Münster (Horstmann Prize), the Humboldt-Universität zu Berlin (DAAD scholarship) and the University of Florence. Main research interests: literary theory, comparative literature, German-language literature of the 19th and 20th centuries, Johann Wolfgang von Goethe.

Giovanni Za is PhD fellow at University of Naples - L'Orientale. He is currently developing a research project in the field of literary representations of Stockholm. His research interests cover Ingmar Bergman, authors from Swedish welfare system era (including Per Christian Jersild, Per Anders Fogelström and Harry Martinson) and *spatial literary studies*, focusing on contemporary writers such as Lena Andersson, Jonas Gardell and Jonas Karlsson. He's member of ASTRI, Italian Association of Strindbergian Studies and APEN, Association Pour les Études Nordiques.

TITOLI DELLA COLLANA

| 1 |

Liana Nissim
Vieillir selon Flaubert

| 2 |

Simone Cattaneo
La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione.
Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada

| 3 |

Oleg Rumyantsev and Giovanna Brogi Bercoff (eds.)
The Battle of Konotop 1659: Exploring Alternatives in East European History

| 4 |

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)
Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX

| 5 |

Claire Davison, Béatrice Laurent,
Caroline Patey and Nathalie Vanfasse (eds.)
Provence and the British Imagination

| 6 |

Vincenzo Russo (a cura di)
Tabucchi o Del Novecento

| 7 |

Lidia De Michelis, Giuliana Iannaccaro e Alessandro Vescovi (a cura di)
Il fascino inquieto dell'utopia.
Percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami

| 8 |

Marco Castellari (a cura di)
Formula e metafora.
Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee

| 9 |

Damiano Rebecchini and Raffaella Vassena (eds.)
Reading in Russia. Practices of reading and literary communication, 1760-1930

| 10 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo I)

| 11 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo II)

| 12 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo III)

| 13 |

Nicoletta Brazzelli
L'Antartide nell'immaginario inglese.
Spazio geografico e rappresentazione letteraria

| 14 |

Valerio Bini, Marina Vitale Ney (eds.)
Alimentazione, cultura e società in Africa. Crisi globali, risorse locali

| 15 |

Andrea Meregalli, Camilla Storskog (eds.)
Bridges to Scandinavia

| 16 |

Paolo Caponi, Mariacristina Cavecchi, Margaret Rose (eds.)
ExpoShakespeare.
Il Sommo gourmet, il cibo e i cannibali

| 17 |

Giuliana Calabrese
La conseguenza di una metamorfosi
Topoi postmoderni nella poesia di Luis García Montero

| 18 |

Anna Pasolini
Bodies That Bleed
Metamorphosis in Angela Carter's Fairy Tales

| 19 |

Fabio Rodríguez Amaya (ed.)
La Política de la mirada.
Felisberto Hernández hoy

| 20 |

Elisabetta Lonati
Communicating Medicine.
British Medical Discourse in Eighteenth-Century Reference Works

| 21 |

Marzia Rosti y Valentina Paleari (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio. Perspectivas socio-jurídicas

| 22 |

A.M. González Luna y A. Sagi-Vela (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica

| 23 |

Laura Scarabelli y Serena Cappellini (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en Chile

| 24 |

Emilia Perassi y Giuliana Calabrese (eds.)
Donde no habite el Olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en Argentina

| 25 |

Camilla Storskog
Literary Impressionisms.
Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900

| 26 |

Maurizio Pirro (a cura di)
La densità meravigliosa del sapere.
Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento

| 27 |

Marina Cometta, Elena Di Venosa,
Andrea Meregalli, Paola Spazzali (a cura di)
La tradizione gnomica nelle letterature germaniche medievali

| 28 |

Alicia Kozameh
Antología personal

| 29 |

Monica Barsi e Laura Pinnavaia (a cura di)
Esempi di seconda mano.
Studi sulla citazione in contesti europeo ed extraeuropeo

| 30 |

Marcella Uberti-Bona
Geografías del diálogo.
La traducción en la obra de Carmen Martín Gaité

| 31 |

Sara Sullam (a cura di)
Filigrane

| 32 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)
Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 1)

| 33 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)
Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 2)

| 34 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)
Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 3)

| 35 |

Nicoletta Brazzelli (a cura di)
Estremi confini. Spazi e narrazioni nella letteratura in lingua inglese

| 36 |

Camilla Binasco
*Un tacito conversare. Natura, etica e poesia in Mary Oliver,
Denise Levertov e Louise Glück*

| 37 |

Gabriele Bizzarri
*‘Performar’ Latinoamérica. Estrategias queer de representación y agenciamiento
del Nuevo Mundo en la literatura hispanoamericana contemporánea*

| 38 |

Emilia Perassi (a cura di)
in collaborazione con Simone Ferrari e Alice Nagini
Dante nelle letterature straniere. Dialoghi e percorsi

| 39 |

Alessandra Preda e Eleonora Sparvoli (a cura di)
*Il lettore per amico:
strategie di complicità nella scrittura di finzione*

| 40 |

Moira Paleari (a cura di)
Gelebte Intermedialität: Doppelbegabung(en) in den Künsten

| 41 |

Elisa Alberani, Angela Andreani, Cristina Dozio, Laila Paracchini (a cura di)
Sui sentieri delle lingue. Sistemi linguistici tra movimento e complessità

| 42 |

Sandra Lorenzano
Antígonas de America latina: po/éticas y políticas en diálogo

| 43 |

Paolo Cherchi
Studi ispanici. Fonti, topoi, intertesti

| 44 |

Claudia Di Sciacca, Andrea Meregalli (eds.)
Feeding the Dragon. An Eschatological Motif in Medieval Europe

| 45 |

Raul Ciannella
Roberta Rambellie la sua fantascienza

| 46 |

Alessandra Preda, Nicoletta Vallorani (a cura di)
*La fabbrica dei classici.
La traduzione delle Letterature straniere e l'editoria milanese (1950-2021)*

| 47 |

Nicoletta Brazzelli, Simone Cattaneo (a cura di)

Voci oltre la soglia.

Cartografie degli spazi chiusi tra memoria, letterature e culture

| 48 |

Tiziano Faustinelli (a cura di)

Vicente Cervera Salinas

La scalata e altre poesie