



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI BERGAMO

# ELEPHANT&CASTLE

LABORATORIO DELL'IMMAGINARIO | ISSN 1826-6118



**32**

I/2024

## MOVIMENTO III. RIGENERAZIONI, PASSAGGI, TRANSCODIFICHE

A cura di | Edited by | Sous la direction de  
Fabio Cleto, Stefania Consonni,  
Carmen Sancho Guinda & Karen Van Godtsenhoven



[elephantandcastle.unibg.it](http://elephantandcastle.unibg.it)

# ELEPHANT&CASTLE

LABORATORIO DELL'IMMAGINARIO | ISSN 1826-6118



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI BERGAMO

## ELEPHANT&CASTLE

LABORATORIO DELL'IMMAGINARIO

è un progetto editoriale del  
Gruppo di ricerca "Arts and Humanities"  
affidente al Dipartimento di  
Lettere, Filosofia, Comunicazione  
dell'Università degli studi di Bergamo

### Direttore fondatore

Alberto Castoldi

### Direttrici responsabili

Franca Franchi

Alessandra Violi

### Comitato direttivo

Marco Belpoliti

Adriano D'Aloia

Jacques Dürrenmatt

Elena Mazzoleni

Francesca Pagani

Nunzia Palmieri

Giovanni Carlo Federico Villa

### Comitato scientifico

Pierpaolo Antonello (University of Cambridge)

Simon Baker (Maison Européenne de la Photographie)

Giuliana Bruno (Harvard University)

Franca Bruera (Università di Torino)

Raul Calzoni (Università di Bergamo)

Gianni Cicali (Georgetown University Washington D.C.)

Didier Girard (Université Lumière Lyon 2)

Elio Grazioli (Università degli studi di Bergamo)

Rosalind Krauss (Columbia University)

Arnauld Maillet (Sorbonne Université)

Claudio Milanese (Université Aix-Marseille)

Daniel Müller-Nielaba (Universität Zürich)

Vivian Sobchack (University of California, Los Angeles)

Marina Spunta (The University of Leicester)

Anna Maria Testaverde (Università degli studi di Bergamo)

Amelia G. Valtolina (Università degli studi di Bergamo)

### Comitato di redazione

Paolo Cesaretti, Elisabetta De Toni, Stefania Consonni, Michela Gardini,  
Francesca Guidotti, Francesca Pasquali, Greta Perletti, Luca Carlo Rossi

### Responsabile di redazione

Giacomo Raccis

### Redazione

Gabriele Gimmelli, Shannon Magri, Maria Elena Minuto, Alessandro Rossi



Tutti i contenuti sono rilasciati con Licenza  
Creative Commons Attribution 4.0 International



## MOVIMENTO III. RIGENERAZIONI, PASSAGGI, TRANSCODIFICHE

A cura di | Edited by | Sous la direction de  
Fabio Cleto, Stefania Consonni, Carmen Sancho Guinda  
& Karen Van Godtsenhoven

doi: <https://doi.org/10.62336/ec.vi32>

- 2 **Terzo movimento. *Rigenerazione***  
**Third Movement: *Regeneration***  
**Troisième Mouvement. *Régénération***  
Fabio Cleto & Stefania Consonni

### NELLO SPAZIOTEMPO. FIGURE DI MOVIMENTO ATTRAVERSO CODICI, MEDIA E ARTI

- 23 **Sweeping Emblematics**  
Daniele Borgogni
- 37 **“L’air d’un peintre ou d’un marginal”.**  
**La scrittura ekphrastica di Françoise Sagan**  
Gianluca Savoldelli
- 48 **Morfogenesi concettuali e deformazioni pratiche.**  
**L’*intensività* della risemantizzazione nella filosofia**  
**di Gilles Deleuze**  
Silvia Zanelli
- 59 **Of Women who Move Forward: Sonia Rykiel’s ‘*démodé*’**  
Karen Van Godtsenhoven
- 72 **De-figuring and Blurring Bodies from Cinema to Data Moshing**  
Nicola Dusi

### PARADIGMI DI TRANSIZIONE FRA SISTEMI LINGUISTICI, DISCORSI E RAPPRESENTAZIONI

- 84 **The Movement of *slow*: From English to Italian and Back Again.**  
**A Diachronic Corpus-Based Study**  
Jessica Jane Nocella & Marina Bondi
- 96 **The (Re)Creation of Self-Identity in Times of Crises**  
Stefania M. Maci
- 111 **The Resemiotization of Science into Graphical Abstracts:**  
**Major Semiotic Issues at Stake**  
Carmen Sancho Guinda

## TRADUZIONE, RICODIFICA E TRANSCODIFICA. DINAMICHE DI RIGENERAZIONE SINCRO-DIACRONICA NELL'IMMAGINARIO VISIVO

- 126** Dal fotorealismo alla fotografia cinematografica digitale. Transiti rimediali e metavisuali in *Werk ohne Autor*  
Alberto Spadafora
- 134** *Niche fashion magazine as artwork.* Alle origini postmoderne di un 'campo indefinito di molte esplorazioni' fotografiche  
Chiara Pompa
- 150** *They come home again and again.* Estetiche e politiche della riscrittura nel cinema *slasher*  
Giuseppe Previtalli
- 160** Rinnovamenti oscuri. Orrore e umanizzazione del vampiro e dello zombie tra folklore, cinema e serialità televisiva  
Mirko Lino
- 172** Muoversi da fermi. *Severance*, le backrooms e gli spazi liminali  
Franco Marineo

## MODELLI, PRATICHE E PARADOSSI DI CONFIGURAZIONE INTERSEMIOTICA E TRANSMEDIALE NELLA MUSICA

- 180** La musica trap spagnola, tra cultura urbana e rigenerazione del linguaggio colloquiale  
Enrico Lodi
- 190** Dalla canzone al grande schermo. Movimenti di traduzione (audio)visiva e di rigenerazione mediale nel panorama italiano  
Luca Bertoloni
- 202** *Spiders from Mars.* (Re)-Configuring Musicians' Stories through their Songs  
Michele Sala

## **NON-LINEARITÀ, ITERATIVITÀ, SERIALITÀ. MANOVRE DI MOBILITAZIONE DELLA TESTUALITÀ**

- 216** **Su alcune serialità nella poesia francese contemporanea.**  
**Jacques Ancet, Alain Suied, Christophe Tarkos**  
Fabio Scotto
- 226** **Per un'estetica dell'attraversamento.**  
**Il cinema carrolliano di Terry Gilliam**  
Stefano Oddi
- 234** **Reiterazione e innovazione nei franchise transmediali.**  
**Le serie televisive del Marvel Cinematic Universe**  
Paola Brembilla
- 243** ***Irma Vep.***  
**La serialità delle vampire come trasfusione**  
**tra letteratura, cinema e vita**  
Marta Colleoni

## **CODA. E POI.**

- 258** **Back on Track**  
Fabio Cleto
- 266** Autrici/Autori | Contributors

---

# **MOVIMENTO III. RIGENERAZIONI, PASSAGGI, TRANSCODIFICHE**

A cura di | Edited by | Sous la direction de  
Fabio Cleto, Stefania Consonni,  
Carmen Sancho Guinda & Karen Van Godtsenhoven

# Terzo movimento. *Rappresentazione*

## Third Movement. *Representation*

### Troisième Mouvement. *Représentation*

FABIO CLETO

Università degli studi di Bergamo  
fabio.cleto@unibg.it

STEFANIA CONSONNI

Università degli studi di Bergamo  
stefania.consonni@unibg.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.524>

#### Parole chiave

Rigenerazione  
Passaggi  
Transcodifiche  
Vita delle forme  
Creatività

#### Keywords

Representation  
Transitions  
Transcoding  
Life of Forms  
Creativity

#### Mots-clès

Représentation  
Passages  
Transcodages  
Vie des formes  
Créativité

#### Abstract

Nel terzo e ultimo numero dedicato all'intrico spazio-temporale e interdisciplinare rappresentato dal 'movimento', approfondiamo il concetto e la fenomenologia della 'rigenerazione'. Dopo averne definito la natura di modellizzazione condivisa dell'esperienza e la tessitura discorsiva, testuale e rappresentativa, ci spostiamo ora su quella geometria intricata e franta che dà forma a processi di cristallizzazione, trasmissione, evoluzione, sopravvivenza e rigenerazione dei segni all'interno di un ecosistema di produzione e fruizione sempre più complesso. Basata su un dialogo serrato fra superfici espressive e modelli produttivi e fruitivi, e segnata dai confini permeabili che caratterizzano generi, contesti e codici comunicativi e creativi, la rigenerazione appare dunque come chiave di un incessante movimento che mantiene gli oggetti della nostra cultura in uno stato di presenza.

In the third and last issue devoted to the interdisciplinary space-time notion of 'movement', we explore the concept and phenomenology of 'regeneration'. After defining the notion's prospective-and-cognitive nature as a shared modelling of experience and the weaving of its discursive and textual dimension, we focus on that subtle, intricate and sometimes broken geometry which gives shape to textual, representative and socio-cultural processes of crystallization, transmission, evolution, survival and regeneration within an increasingly complex ecosystem. Based on a deep interrelation between communicative surfaces and models of cultural production and consumption, and surrounded by the more and more elastic and permeable boundaries of present-day communicative genres and creative codes, regeneration therefore appears as key to a ceaseless movement that keeps the objects of our culture in a state of presence.

Dans le troisième and dernier numéro consacré à l'enchevêtrement espace-temps et interdisciplinaire du 'mouvement', nous approfondissons la notion e la phénoménologie de la 'régénération'. Après en avoir défini la filature prospective-cognitive comme modélisation partagée de l'expérience et sa texture discursive et textuelle, nous passons à la géométrie subtile, complexe et parfois écrasée, qui donne forme à des processus de cristallisation, transmission, évolution, survie et régénération au sein d'un écosystème de plus en plus complexe. Basée sur un dialogue étroit entre surfaces expressives et modèles productifs et fruitifs, et marquée par les limites perméables qui caractérisent les genres, les contextes et les codes communicatifs et créatifs, la régénération apparaît donc comme la clé d'un mouvement incessant qui maintient les objets de notre culture dans un état de présence.

*Oh, to be nineteen again! You with me, ladies and gentlemen? Do you remember nineteen? Let me tell you, the juices are flowing. The red corpuscles are corpuscling, the grass is green, and it's soft, and summer's gonna last forever. Now, do you remember? Yeah, you do. But if you're being honest [...], you'll recall that you also had an underdeveloped nineteen-year-old brain.*

(Jimmy McGill)

1. È questione di tempo e forza di gravità: prima o poi, come accade nel cifrario esotico della chimica, i precipitati precipitano. Le soluzioni si trasformano – si *muovono*, letteralmente – fino a che le reazioni si assestano, le formule si risolvono, le sostanze si ricodificano: è la materia che cambia. *Mutatis mutandis*, eccoci dunque all'esito dello studio interdisciplinare che, attraverso gli ultimi numeri di *Elephant&Castle*, abbiamo dedicato all'immagine e alla metafora spazio-temporale del movimento. Dopo la modellizzazione storico-culturale dell'esperienza individuale e collettiva offerta da *Generazioni, storie e trasformazioni* (nel fascicolo 30), e l'accento sulle rappresentazioni che costituiva l'oggetto di *Genealogie, matrici e filiazioni* (fascicolo 31), approdiamo al piano di *Rigenerazioni, passaggi, transcodifiche*. A quella geometria, cioè, sottile, intricata e talvolta franta, che dà forma a processi di cristallizzazione, trasmissione, evoluzione, sopravvivenza e rigenerazione (testuale, rappresentativa, socio-culturale) all'interno di un ecosistema sempre più complesso, che comprende e intreccia cinema, TV, letteratura, musica, moda, arte, forme e pratiche di intrattenimento. In quest'ultimo passaggio, il fuoco è insomma su quei multiformi vettori di movimento fra oggetti e segni che, attraverso la rigenerazione di nodi, di "unità culturali" (Eco 1984: 108) dotate di una propria riconoscibile biologia formale, coagulano – rendendoli manifesti, comprensibili e perciò comunicabili – tutti i processi di cui sopra. Ci occupiamo qui, in altre parole, della specifica 'predicazione' del movimento nelle dinamiche proprie alla *vita delle forme*: nelle dinamiche di passaggi e transcodifiche fra segni, codici, testi, generi e oggetti culturali. Al cuore della riflessione, per usare le parole di Bruno Latour, è il "passaggio, la trasformazione, la sostituzione, la traduzione, la delega, la significazione, l'invio, l'*embrayage*, la rappresentazione di A at-

traverso B", tutti termini "equivalenti, [che] designano a loro modo il movimento di passaggio che mantiene" gli oggetti della nostra cultura, per come la conosciamo, in uno stato di "presenza" (1998: 74-75).

La ragion d'essere di questo terzo fascicolo è nelle premesse, non solo intese nell'ovvietà del lavoro editoriale, ossia dei due numeri che l'hanno preceduto. Vi è infatti un'ulteriore, duplice premessa che si rende necessaria. La prima e maggiore, di ordine cronologico, concerne l'occasione da cui il progetto dedicato al 'movimento' ha preso le mosse. Si tratta di *Tempo di Serie II*, un convegno internazionale che, a fine maggio 2022, abbiamo organizzato presso l'Università di Bergamo, e che ruotava proprio attorno al macro-tema della *rigenerazione*: di segni, senso, generi, media e rappresentazioni.<sup>1</sup> Attraverso la metafora biologica del 'tempo secondo', intesa come principio di riproduzione e successione su molteplici piani (la vita degli esseri umani, la vita dei discorsi, dei generi, dei testi, dei prodotti culturali), con i nostri ospiti – molti dei quali appaiono fra gli autori di questi numeri di *Elephant&Castle* – abbiamo ragionato di passaggi e transcodifiche come motore di rappresentazione (linguistica, narrativa e mediale). La rigenerazione stessa si è in quella sede costituita come chiave di volta di meccanismi di produzione discorsiva e testuale (la creazione e ri-creazione), legati a questioni cruciali nella cultura contemporanea: la transmedialità, la risemiotizzazione, l'adattamento, l'appropriazione, la traduzione interlinguistica, intersemiotica, intermodale (Jakobson 1959), la sostituzione o risignificazione (Latour 1988), la ricodifica e transcodifica formale e semantica. Tutte operazioni, queste, di rigenerazione della discorsività, che troveranno forma editoriale in un volume di prossima uscita per i tipi de il Mulino. Rispetto al quale, in forma di gemmazione semi-spontanea, o se si preferisce in forma di spinoff, abbiamo in questa sede reimpostato il baricentro sulla nozione, appunto, di *movimento*, che ha dato vita a un progetto autonomo (ancorché profondamente connesso), articolato in tre fascicoli, pubblicati nei mesi precedenti l'uscita del volume-matrice. Sfumature paradossali del tempo accademico.

E quindi ci accingiamo a chiudere un cerchio il cui raggio si è rivelato ben più esteso e complesso del preventivato. Esito di un progetto che si colloca in un tempo sia precedente (temporalmente, cognitivamente) sia successivo (editorialmente, non senza



conseguenze cognitive), questo numero di chiusura mette a fuoco accezioni sempre più minute, capillari, di 'movimento', legate a contesti mediali e artistici come la letteratura, il cinema, la televisione, la musica, la moda, e svariate province all'interno del sempre più imponente territorio della comunicazione visiva, estendendo in questo modo l'applicabilità di tale nozione alla sfera testuale, semiotica e critica. Descriviamo qui un'economia contemporanea della testualità in senso lato – verbale e/o visiva, ma anche e soprattutto transmediale e intersemiotica – che si impenna su incessanti processi di transizione, su un sistema formale e socio-semiotico di crescente complessità, basato su un dialogo serrato fra superfici espressive e modelli produttivi e fruitivi, e segnato da confini permeabili che caratterizzano generi, contesti e codici comunicativi e creativi. Disegnando infine, in chiave mediologica, narratologica e discorsiva, sul piano sia del rappresentato sia della rappresentazione, il movimento come configurazione di modelli di testualità (narratività, temporalità) complessa, non lineare, disarticolata, franta o moltiplicata, quali emergono ad esempio nella serialità che una varietà di prodotti, dalla letteratura di genere al cinema e alle serie TV, dal *graphic novel* al videogioco, ha reso parte del nostro alfabeto cognitivo.

**2.** La seconda premessa è di natura, diciamo così, iconica: riguarda il nune tutelare che abbiamo scelto per questo numero sulla rigenerazione. Perché nella primavera 2022, all'epoca del convegno che ricordavamo, andava in onda negli Stati Uniti l'attesissima stagione conclusiva di *Better Call Saul* (2015-2022), lo spinoff e cornice (è un prequel che si intreccia con il sequel, sin dall'apertura) di *Breaking Bad* (2008-2013), la serie TV che con *Lost* (2003-2009) ha forse maggiormente segnato il tempo della serialità televisiva contemporanea. Protagonista è James Morgan McGill, il *former self* dell'avvocato Saul Goodman, ossia la tempesta argomentativa e vestimentaria che affianca (e affresca) il percorso fra le polarità bianco / nero, bene / male di Walter White, da insegnante fallito (di chimica) e paziente oncologico a leggenda del narcotraffico nel New Mexico. La logica rigenerativa del prequel, così tipica (con il reboot) della narrativa degli ultimi decenni – pensiamo per esempio alla seconda trilogia di *Star Wars* (1999-2005), o a film quali *Batman Begins* (2005), *Casino Royale* (2006), *X-Men*:

*L'inizio* (2011), *Hannibal* (2013) – azzera e riscrive daccapo Saul Goodman. Da macchia di colore sull'ordito dell'ascesa / caduta di Walter White in *Breaking Bad* a protagonista del prequel / sequel / spinoff, da personaggio funzionale, da sagoma formulaica e ologrammatica, il legale prodigiosamente eloquente, barocco e corrotto diventa un personaggio antropologico, si potrebbe dire a tutto tondo, costruito cioè sull'evoluzione 'scultorea' di una biografia (Jimmy McGill, osservato nel suo personale *breaking bad*), di un retroterra motivazionale e di una psicologia credibile all'interno di un contesto storico e socio-culturale riconoscibile (Chatman 1978; Scholes e Kellogg 1966; Todorov 1966). Assieme al movimento da una narrazione molecolare – l'ossatura puramente strutturale di pieni e vuoti, le cristalline formule chimiche di *Breaking Bad* – a una texture diegetica molto più piena, opaca e materica, si configura anche il movimento del personaggio Jimmy attraverso un intero spettro morale e cromatico, che ne traccia l'evoluzione individuale. Dai semitoni di Slippin' Jimmy (il giovane, irrefrenabile *con man*) attraverso i contrasti (la sobrietà di grigi e blu su cui risalta il giallo spento dell'auto rattoppata dalla portiera rossa) che segnano i tentativi di integrazione di Jimmy McGill, fino al fallout viola-arancione degli abiti di Saul Goodman, per poi saltare in avanti al bianco e nero 'postumo' di Gene Takovic e proiettarsi verso l'unica, possibile redenzione del commiato 'orange-is-the-new-black' dietro le sbarre, quando "Saul Gone", quando tutto è davvero finito. La palette dei colori, un amaro destino tricotico e il succedersi dei nomi propri sono i marcatori di questo movimento narrativo attraverso le identità, così come della triplice temporalità che plasma il personaggio.

E proprio nel nome troviamo il più potente dispositivo di movimento in *Better Call Saul*, nonché la sua formalizzazione emblematica. Nella settima puntata della quinta stagione, un episodio, una cifra, una sigla sintetizzano infatti l'intreccio di piani temporali e celebrano Jimmy McGill quale icona di rigenerazione mediale, narrativa, finzionale. È l'episodio intitolato "JMM", in cui compare una valigetta ventiquattrore in pelle con il monogramma del protagonista stampato a lettere dorate. È un dono di Kim, la compagna di Jimmy, per festeggiare la sua reintegrazione nell'ordine degli avvocati dopo il bando cui l'aveva condotto la trama di rivalità fraterna, la contrapposizione fra sacralità e retorica della legge, e il rimaterializzarsi

dell'esistenza di espedienti che segnava Slippin' Jimmy. Le iniziali JMM incise sulla valigetta dovrebbero celebrare, secondo la logica intradiegetica, il nuovo (per noi) 'vero sé' di Jimmy, la sua piena legittimazione come legale e come individuo, il suo successo romantico contro la gigantesca HHM, acronimo che viceversa designa il potentissimo studio legale che lo ha quasi estinto.

Eroe della sopravvivenza e della reinvenzione di sé, più che figura di semplice trasformismo, Jimmy ha una capacità rigenerativa incredibile. Letteralmente. Tanto che, nel momento stesso in cui riceve in dono la valigetta, con straordinario senso del teatro, spiazza Kim e rinuncia alla sua identità riconquistata, adottando il nome legale di Saul Goodman. È questo il momento in cui il ritratto psicologico a tutto tondo – ritracciato da zero, secondo la logica del prequel – comincia, per così dire, a invertire di nuovo la rotta e a convergere sempre di più con il profilo stereotipato di partenza, il medaglione bidimensionale conosciuto in *Breaking Bad*. E l'alfabetismo delle iniziali dorate, non più pertinente, viene subito riconvertito in un motto improvvisato – JMM significherebbe "Justice Matters Most", la legge sopra ogni altra cosa – per poi riconvertirsi immediatamente nell'ottativo "Just Make Money", una liberatoria definitiva al perseguimento dell'interesse più elementare, che Jimmy riceve come ambiguo dono ulteriore dal dandy del narcotraffico Lalo Salamanca. Il monogramma rimane lo stesso, ma nella sua triplice valenza condensa l'universo psicologico ed esperienziale del personaggio, il suo passato lontano e prossimo, il desiderio di riconoscimento e il senso di giustizia, il disincanto di sé e del mondo che il futuro gli destina.

Perché l'universo di Saul Goodman è fondamentalmente quello di Walter White, ed è governato dalla grammatica della trasformazione: segnica altrettanto che chimica. Come in una partita di Scrabble, la ri-significazione combinatoria delle lettere-tessere in un ordine di provvisoria necessità mostra il duplice volto della rigenerazione, oltre che di Jimmy McGill. Spinta creativa, vitalità, all'adattamento e alla sopravvivenza, propulsione esuberante verso un futuro altrimenti inaccessibile, ma anche momento di stasi retroflessa, di raccoglimento e rintracciamento del già vissuto. E infine giro di vite di nostalgia, e di ricreazione – più finzionale, in verità, che documentaria – del passato. "Quant'era meraviglioso avere dician-

nove anni": comincia così la prima arringa di Jimmy, difensore d'ufficio nel caso di tre studenti accusati di vilipendio di cadavere in un'aula di medicina. E sì, era davvero meraviglioso. Peccato che fossimo degli idioti.<sup>2</sup>

**3.** Apre il numero una sezione interdisciplinare – *Nello spaziotempo. Figure di movimento attraverso codici, media e arti* – che mette in dialogo forme artistiche e mediatiche strutturate attorno al transito segnico e all'ibridismo spazio-temporale intrinseco a ogni esperienza comunicativa ed espressiva. Si ragiona qui di emblematica, di *data moshing*, di disegno semantico, di *ekphrasis* letteraria e di fashion design. Di pratiche cioè distribuite sull'intero spettro della produzione testuale, e che si aggregano nella misura in cui si fondano, benché in misure e modi diversi, su operazioni di codifica di natura icono-testuale, oltre che su quella dimensione ermeneutica tanto coesistente (o spaziale), quanto sequenziale (o temporale), che già nel 1766 G.E. Lessing riconosceva come il cuore della rappresentazione, sia verbale sia visiva.

In apertura di sezione, il saggio di Daniele Borgogni si confronta con una fondamentale matrice culturale della modernità, l'emblematica rinascimentale quale forma intrinsecamente tensionale, ibridata e transdisciplinare, nella quale il movimento non afferisce al solo asse tematico, al piano del rappresentato, ma è condizione formale e dispositivo cognitivo, al tempo stesso oggetto e dinamica di rappresentazione, oltre che motore di significazione. L'intreccio di visivo e verbale è al cuore peraltro del lavoro di Gianluca Savoldelli, che indaga l'*ekphrasis* di settecentesca memoria nella narrativa francese contemporanea, e specificamente nella scrittura di Françoise Segan di cui il moto ecfrastrico si fa perno, quale strumento di rigenerazione del pittorico in scenario narrativo che mette in movimento i personaggi, attraversando le soglie che distinguono e collegano i regimi – la referenzialità, l'invenzione e la riscrittura – che forniscono materia alla scrittura letteraria. È invece all'orizzonte della filosofia che si rivolge Silvia Zanelli, la quale rilegge in chiave di transito e rigenerazione semiotica la semantica di Gilles Deleuze, ne indaga le morfogenesi concettuali, e dipana la fitta trama di deformazioni e ricomposizione della tradizione, di risemantizzazione e risemiotizzazione intensiva che presiede alla pratica deleuziana. Nella sua lettura del percor-

so della fashion designer Sonia Rykiel, che si presta a una declinazione complessa e tripartita dell'idea di 'movimento', Karen Van Godtsenhoven applica questa legge di ricodifica alla struttura e alla materia stessa della moda, che nella categoria di 'démodé' trova una definizione icastica – se non definitiva – dell'economia di reazione, rigenerazione, riciclo, rifunzionalizzazione che inquadra in forma rinnovata, e con nuova salienza, l'esperienza latamente politica del 1968, la moda come laboratorio di rivendicazione identitaria e femminista, e il rapporto fra scrittura e abito. Conclude l'exkursus fra media e codici – *del* movimento così come *in* movimento – Nicola Dusi, il cui saggio si concentra sulla riconfigurazione contemporanea dell'immagine cinematografica attraverso la sperimentazione di limiti di rappresentazione saggiati e deliberatamente travalicati. La scelta estetica dell'imperfezione, dell'indistinto e dell'indeterminato, del data moshing così come del glitch, dell'immagine che si sfigura, sfuma, liquefa e sfrangia, in contrasto evidente con l'estrema risoluzione dell'immagine che l'orizzonte tecnologico offre, travalica i confini di visibile e invisibile, presenza e assenza, reale e virtuale, e si concede quale opzione cognitivamente densa e rappresentativa della manipolabilità del digitale.

La sezione successiva stringe il campo, come in un movimento di close-up, concentrandosi puntualmente sul *côté* temporale (o sequenziale) della moderna dialettica sulla rappresentazione, e cioè sulla rappresentazione linguistica. I tre contributi qui raccolti lavorano infatti sull'analisi dei movimenti di codifica, decodifica, ricodifica e rigenerazione di diversi contenuti culturali all'interno del linguaggio verbale, operando in particolare alcuni tagli di analisi storica, critica e semiotica della discorsività e mettendo in luce – è questo il titolo della sezione – alcuni cruciali *Paradigmi di transizione fra sistemi linguistici, discorsi e rappresentazioni*.

Nel saggio di apertura, Jessica Jane Nocella e Marina Bondi indagano l'intreccio di accezioni del 'movimento' attraverso l'evoluzione storica del lemma 'slow' in relazione alla discorsività socio-mediata che ha accompagnato il movimento culturale Slow Food sin dal suo esordio con Carlo Petrini. Imbricato in un nesso semantico di autenticità, etica, sostenibilità, consapevolezza e tutela degli ecosistemi locali, il lemma è stato progressivamente risemantizzato, in un processo osmotico attivo tanto nell'italiano (che lo

ha di fatto assimilato) quanto in inglese, che ha visto trasformare e ridefinire le sue stesse valenze originarie. Il saggio di Stefania Maci evidenzia invece dinamiche di branding e identità scientifica dell'industria farmaceutica attraverso la costruzione diacronica dei comunicati stampa, intesi come genere comunicativo e testuale plastico particolarmente decisivo in fasi storiche di crisi, quale in modo esemplare la crisi pandemica 2020-2022 e la sfida retorica – nell'equilibrio fra promozione e modificatori cautelativi – che la casa farmaceutica AstraZeneca ha affrontato nella gestione comunicativa della crisi stessa. In chiusura di sezione, Carmen Sancho Guinda mette invece a fuoco l'ascesa di un nuovo genere di comunicazione scientifica, il *graphical abstract*, e i modi semioticamente ibridi attraverso cui questa recente pratica di risemiotizzazione e disseminazione – al netto delle discutibili rivendicazioni di universalità e trasparenza che l'hanno accompagnata – sta modificando i processi stessi di acquisizione e cristallizzazione del sapere tecnico-scientifico, e sollecita l'opportunità di redimere la storica divaricazione fra linguistica e semiotica.

I saggi della sezione seguente sono viceversa consacrati al campo opposto e complementare, e cioè a processi di *Traduzione, ricodifica e transcodifica*, e più specificatamente alle *Dinamiche di rigenerazione sincro-diacronica nell'immaginario visivo*. Il perimetro è tracciato attorno a una serie di movimenti rigenerativi dell'immaginario visivo contemporaneo, e all'approfondimento delle dinamiche configurazionali e riconfigurazionali che animano più specificamente i codici della spazialità – una spazialità che è sempre sincro-diacronica, come del resto, lo abbiamo visto, già formidabilmente osservava G.E. Lessing – in forme mediali, artistiche ed espressive cardinali come la fotografia cinematografica e di moda, il cinema *slasher* e la serialità televisiva.

In apertura di sezione, Alberto Spadafora si concentra sui transiti di rimediazione e rispecchiamenti metavisuali quali emergono nel film *Werk ohne Autor* diretto da Florian Henckel von Donnersmarck nel 2018. Nel confronto tematico con le vicende del pioniere del fotorealismo Gerhard Richter, l'acclamata fotografia del direttore Caleb Deschanel ingaggia nel film una tensione fra regimi pittorici, fotografici e filmici, fra archeologia dell'immagine e presente del digitale, che lo rende un ideale crocevia intermediale.

Il saggio di Chiara Pompa, rintracciandone le matrici in alcune produzioni degli anni Ottanta, indaga il linguaggio fotografico di nicchia della stampa periodica indipendente che ibrida moda e arte, ricodificando l'immagine come pratica di contaminazione fra ricerca e produzione industriale, come luogo di transito fra codici linguistici e poetiche, fra sperimentazioni fotografiche e giornalismo di moda. Giuseppe Previtali analizza la logica iconica (formulaica e proprio per questo periodicamente rigenerativa) delle pratiche di riscrittura nel cinema horror americano, e in particolare in una delle sue declinazioni più fortunate, lo *slasher*, che proprio nella sua funzionalità a serializzazione e riscrittura trova la propria capacità di risignificare il tempo, le sue tensioni politiche, gli immaginari. Da parte sua Mirko Lino rivolge lo sguardo alla tradizione gotica che fonda la logica culturale dell'orrore, studiando le metamorfosi di vampiri e zombie nell'evoluzione transmediale fra cornici storiche, culturali e mediali. Contaminazioni, sconfinamenti, trasformazioni sono costanti e necessarie manifestazioni della natura rigenerativa dei non morti, dagli albori folklorici, alla coagulazione mediale di stampo letterario e cinematografico, fino all'umanizzazione ironica di cui porta esempi notevoli la serialità televisiva contemporanea. In chiusura, Franco Marineo indaga infine l'esemplare messa in scena dell'immaginario distopico nella recente serie televisiva *Severance* (2022-), in cui il movimento fra spazi fisici e psichici, regimi esistentivi, sfere d'azione, livelli di coscienza, narrazioni e mediali, anima la logica schizofrenica – meglio: scissa – dell'immobilità in movimento.

**4. Cinema, letteratura, arte, moda, televisione, filosofia, fotografia:** questo – fin qui – il terreno d'indagine del movimento come costante di rigenerazione segnica, discorsiva e culturale. Come non spostarsi, a questo punto, al potenziale controcampo delle arti temporali che è offerto dal linguaggio della musica? Certo, alla sua intrinseca transmedialità, alla sua dimensione testuale di riscrittura e ricodifica di sollecitazioni umane e socio-culturali, alle sue relazioni osmotiche con la rappresentazione audio-visiva e in particolare con il cinema, e alla sua narrazione e disseminazione mediatica in termini bio- e musicografici. A queste catene di processi – di volta in volta produttivi, riproduttivi e rigenerativi – è dedicata dunque la sezione *Modelli, pratiche e paradossi di configura-*

*zione intersemiotica e transmediale nella musica.*

La apre il contributo di Enrico Lodi, che si concentra su un genere e uno scenario specifici e assai caratterizzati – la trap spagnola – per mettere in luce più ampie dinamiche di riscrittura e travaso fra cultura urbana e generazionale e discorsività musicale. Sebbene schiacciata dalla propria cattiva fama e dallo sguardo estraneo del reportage, la trap manifesta un carattere linguisticamente composito e fortemente ibridato, nutrito da sfere simboliche e semiotiche eterogenee all'interno di un gergo dinamico che appare di fatto sorprendente. Da parte sua, attraverso alcuni casi particolarmente rappresentativi, Luca Bertoloni studia la commistione fra linguaggio musicale e testualità cinematografica, in particolare quella del cinema italiano, dedicando particolare attenzione al transito – un transito di natura esplicitamente rigenerativa, che avviene sul piano sia sintagmatico sia paradigmatico, e che il contributo analizza tanto sincronicamente quanto diacronicamente, nel disegno di sviluppo industriale dei media così come nella rifunzionalizzazione in base al contesto mediale – che la canzone intrattiene con il grande schermo, mettendo oltretutto in gioco di dinamiche di traduzione audiovisiva e di rigenerazione mediale. Chiude la sezione il saggio di Michele Sala, che allestisce un vero e proprio palco di analisi dello storytelling della musica pop di lingua inglese degli ultimi decenni, e che, nel declinare il 'movimento' sul piano della codifica dimensionale, posizionale e prospettica del discorso musicale, offre una densa piccola storia delle rimediazioni – delle riscritture e risemiotizzazioni così tipiche della cultura pop – a cavallo fra la narritività (auto)biografica e il suo framing linguistico-discorsivo.

In chiusura di volume, infine, trova spazio una sezione dedicata a *Non-linearità, iteratività, serialità. Manovre di mobilitazione della testualità*, allestita nuovamente secondo un principio interdisciplinare, e dunque all'insegna del campo aperto, e più latamente culturale, con il quale questo fascicolo si è aperto. Nei saggi qui raccolti, arti, media e linguaggi diversi vengono contrastivamente interrogati rispetto alla loro capacità di rigenerarsi attraverso puntuali meccanismi di curvatura, complessificazione o dirottamento di una compagine segnica stabilizzata, lineare, docile, cristallizzata e/o canonica. Il filo conduttore della sezione è quello di una testualità non lineare, dell'i-

teratività e della serialità intesa in senso profondo, strutturale: *chimico*. Si ragiona qui sulle potenzialità di riallestimento radicale delle capacità rappresentative di codici e linguaggi; sulla rigenerazione che cioè ciclicamente trasforma l'alfabeto in lettera dorata, il prevedibile in straniante, la regola in elemento estetico, per poi di nuovo tornare, una volta che la risorsa sia recepita e processata – una volta che la soluzione sia precipitata – nel repertorio delle formule condivise, all'ordine preconstituito e paradigmatico dell'ABC attraverso cui l'individuo e la società rappresentano se stessi e il mondo. (È quindi per questo che, in chiusura di volume, dopo i close-up delle sezioni precedenti, il fuoco dell'indagine torna a essere necessariamente multimodale.)

Nel saggio di Fabio Scotto vengono svelate alcune dinamiche di serialità formale nient'affatto scontate nel linguaggio poetico francese (quella isostrofica di Jacques Ancet, quella poematica di Alain Suied, quella calligrammatica di Christophe Tarkos), nella scia della transgenericità di codici e superfici inaugurata dalla stagione simbolista. Lo sguardo di Stefano Oddi si concentra invece sul linguaggio cinematografico di Terry Gilliam, in cui si riconosce una vera e propria estetica dell'attraversamento, se non una qualità propriamente iconica di liminalità, metamorfosi e transito fra mondi e tempi, modelli letterari e artistici, a partire da quello fondamentale dell'*Alice* di Lewis Carroll che più di ogni altro ha definito la natura profonda della logica *gilliamesque*. Da parte sua, Paola Brembilla si dedica alle dinamiche negoziali di reiterazione e innovazione, di ricorsività e variazione, nei franchise transmediali, a partire dal caso paradigmatico delle serie televisive del Marvel Cinematic Universe, esemplari di pervasive strategie testuali di lunga durata, del rapporto con le piattaforme e delle diverse fasi e tipologie di produzione della serialità contemporanea. Chiude la sezione e il volume l'intervento di Marta Colleoni, la quale richiama in scena la figura della vampira – rintracciata nelle sue matrici letterarie ottocentesche – come metafora di rigenerazione metafilmica attraverso l'anagrammatica Irma Vep di Olivier Assayas, che ne condensa la vicenda metamorfica in una vera e propria cifra autoriale di ricombinazione riflessiva: in un anagramma, appunto. Perché alla fine, lo si diceva anche a proposito di Jimmy McGill, tutto ruota attorno alle lettere dell'alfabeto. Alle tessere di Scrabble: alle loro superfici, che

sono tuttavia strutture profonde, e viceversa.

E infine, una fine? Piuttosto, una coda che si ri-congiunge con l'inizio, nel segno della trasformazione. Perché siamo nel regime del tempo secondo. Il giro di vite della nostalgia di Saul Goodman sembra infatti tornare – pensiamo all'immagine geometrica, tensionale e armonica del *tailpiece* – nell'intervento in retrospettiva di Fabio Cleto, che riprende un TED talk tenuto nel 2014. Un intervento che non va inteso quale testo autobiografico, bensì come esercizio di *autofiction*, o se si preferisce come esercizio di *auto-criticism*. Una prova di ingaggio metanostalgico con la nostra temporalità complessa, in cui il dispositivo nostalgico raddoppia nel doppio movimento, nella diptopia e nello sfalsamento fra l'interprete sul palco e la sua forma mediata dal tempo. *Datemi una maschera e vi dirò la verità*. Come diceva Oscar Wilde – e un po' anche Jimmy McGill.



*Oh, to be nineteen again! You with me, ladies and gentlemen? Do you remember nineteen? Let me tell you, the juices are flowing. The red corpuscles are corpuscling, the grass is green, and it's soft, and summer's gonna last forever. Now, do you remember? Yeah, you do. But if you're being honest [...], you'll recall that you also had an underdeveloped nineteen-year-old brain.*

(Jimmy McGill)

1. It is a matter of time, and gravity: sooner or later, as the exotic symbolism of chemistry suggests, precipitates *do precipitate*. Solutions are transformed – they *move*, literally – until reactions settle, formulas resolve, substances are recoded: this is how matter changes. *Mutatis mutandis*, here we are, to the outcome of an interdisciplinary study that, through the latest issues of *Elephant&Castle*, we have consecrated to the spatiotemporal image and metaphor of ‘movement’. After the historical-cultural modelling of individual and collective experience investigated in *Generations, Stories and Transformations* (issue 30), and the specific focus on representation(s) presented in *Genealogies, Matrices and Filiations* (issue 31), we concentrate here on *Regenerations, transitions, transcoding*. On that subtle, intricate and sometimes broken geometry, that is, which gives shape to textual, representative and socio-cultural processes of crystallization, transmission, evolution, survival and regeneration within an increasingly complex ecosystem, which includes (and often mingles) film, TV, literature, music, fashion, art, and various other entertainment practices. In this last issue, we focus on those multiform ‘motion vectors’ that – through regeneration – coagulate objects and signs into “cultural units” or “nodes” (Eco 1984: 108) equipped with their own recognisable formal biology, thus making them manifest, understandable and communicable. We deal, in other words, with the specific predication of the notion of movement in those processes that pertain to the *life of forms*: in those shifts and transcodings that build signs, texts and genres into relevant cultural objects. At the core of our investigation, to recall Bruno Latour’s words, is thus transformation – in the form of replacement, translation, delegation, signification, *embrayage*, the representation of A through B: these being terms that designate the

kind of ‘movement’ that keeps the objects of our culture, as we know them, in a state of presence (1998: 74–75).

The rationale for this third issue of *Elephant&Castle* lies, however, in its deeper historical background. There is indeed a twofold premise to this collection of essays which we would now like to make. The first and major premise, chronological in nature, concerns the occasion which the ‘movement’ project originated from. It was an international conference we organised at the University of Bergamo in late May 2022, which revolved around the macro-theme of *regeneration*: the regeneration of signs, meaning, genres, media and representations.<sup>1</sup> Together with our guests, many of whom are now listed among the authors of this journal, and through the biological metaphor of ‘second time’ – understood as a principle of reproduction and succession on multiple levels, i.e., the life of human beings, as well as of discourses, genres, texts, cultural products – we talked about regeneration as the very root of linguistic, narrative and media representation. The concept of regeneration itself actually and recurrently emerged during the conference as key to a number of mechanisms of cultural creation and re-creation, thus appearing as an umbrella term for a whole set of processes such as transmediality, resemiotization, adaptation, appropriation, interlingual, intersemiotic, intermodal translation (Jakobson 1959), substitution or resignification (Latour 1988), formal and semantic recoding and transcoding. (These aspects of regeneration being the subject of a forthcoming collection of essays we are also editing, soon to be published by il Mulino.) Fascinated by the twists and turns of these hardly exhaustible themes, we then decided – in the form of semi-spontaneous budding, or of a spinoff project, if you like – to shift our focus on the twin notion of ‘movement’, which gave rise to the autonomous and yet deeply connected *Elephant&Castle* project (published, in turn, a few months before the original volume, an occurrence that seems to illustrate the paradoxical nuances of academic time).

Which finally brings us here, as we are about come full circle – a circle whose radius turned out to be much more extended and complex than we first estimated. As the outcome of a cultural project that is both temporally and cognitively antecedent and editorially (and again cognitively) subsequent to it, this

final issue of *Elephant&Castle* focuses on increasingly more minute and capillary meanings of 'movement'. Meanings, that is, that operate in contexts as diverse as literature, cinema, television, music, fashion, as well as in various provinces within the increasingly imposing realm of visual communication, thus extending the applicability of the notion of movement to the spheres of textual theory, criticism and semiotics. In this volume, we address verbal, visual, trans-media and intersemiotic issues of textuality and textualization, all of which focus on ceaseless processes of cultural transition within an increasingly formal, socio-semiotic and symbolic system, and which are in turn based on a deep interrelation between communicative / expressive surfaces and models of cultural production and consumption, and surrounded by the more and more elastic and permeable boundaries of present-day communicative genres and creative codes. As a result, we approach movement from the hybrid and multifarious standpoint of media studies, narratology and culturalist analysis, as a configuration of non-linear, disarticulated or multiplied textual and temporal models, as a number of literary and audiovisual products, from genre fiction to film and TV series, graphic novels and video games have shown over the last twenty years, which have made movement a salient component of our shared formal and cognitive alphabet.

**2.** The second premise is more of an iconic nature, for it concerns the tutelary spirit we have chosen for this volume. In spring 2022, at the time of the abovementioned conference, the much-awaited final season of *Better Call Saul* (2015–2022) – the spinoff, prequel and sequel to *Breaking Bad* (2008–2013), the TV show that, along with *Lost* (2003–2009), has influenced TV seriality the most – was being broadcast. The plot revolves around the figure of James Morgan McGill, lawyer Saul Goodman's former self, i.e., the prodigy of argumentative and sartorial bizarreness that accompanies Walter White's white-to-black, good-to-evil trajectory from failed chemistry teacher and cancer patient to New Mexico drug cartel legend. In line with the regenerative logic of the prequel, which, along with the reboot, is so typical of the last decades – e.g., the *Star Wars* prequel trilogy (1999–2005), *Batman Begins* (2005), *Casino Royale* (2006), *X-Men: The Beginning* (2011), or *Hannibal* (2013) –

Saul Goodman's character is entirely rewritten. He is radically reformed from the crazy stain of human colour we saw in *Breaking Bad* to the status of protagonist, evolving from a functional, formulaic and holographic silhouette into a marvellously eloquent, baroque and corrupt 'legal-human trope'. He is re- and upcycled into a fully accomplished round character built on the 'sculptural' evolution of a biography – i.e., Jimmy McGill's personal 'breaking bad' – as well as of a motivational background and a credible psychology within a recognisable historical and socio-cultural context (cf. Chatman 1978; Scholes and Kellogg 1966; Todorov 1966).

Together with the shift from a molecular narrative style – i.e., *Breaking Bad*'s crystalline chemical formulas, its purely structural pattern of diegetic solids and voids – to a much fuller, opaque and material texture, the spinoff story also configures Jimmy's movement across a whole moral (and colour) spectrum which pinpoints his individual evolution. From 'Slippin' Jimmy's semitones we thus move to the contrasts (the sobriety of grey and blue from which his red-door patched yellow car sticks out) that mark his later attempts to integrate in the attorney community, to Saul Goodman's purple-and-orange-fall-out clothing style, and beyond that, to black-and-white 'posthumous' Gene Takovic and the possible redemption of Jimmy's 'orange-is-the-new-black' behind-the-bars farewell, when "Saul Gone", when it's all really over. These movements across the colour palette, along with a most curious succession of first names, are indeed the markers of Jimmy's movement across selves and identities, as well as of the triple temporality (past, present and future) that shapes his character.

Interestingly, as it were, naming appears in *Better Call Saul* as another key factor of movement. In season 5, episode 7, a spectacular textual object is staged which best summarises the abovementioned interweaving of identities and time layers, thus consecrating Jimmy McGill as an icon of media, narrative and fictional regeneration. In the episode entitled "JMM", a leather briefcase with Jimmy's gilded monogram appears as a gift from Kim, Jimmy's partner, to celebrate his reintegration into the bar after a one-year ban. According to the intradiegetic logic, these initials should celebrate Jimmy's new 'true self', his full legitimacy as a lawyer and as an individual, his

romantic success against the villain acronym HHM, the gigantic law firm that almost terminated him. But being a tragicomic hero of survival and self-invention, rather than a figure of mere transformism, Jimmy has an incredible regenerative ability. *Literally so*. So much so that, as soon as he receives the briefcase, his extraordinary sense of theatre makes him suddenly renounce his regained identity, and adopt the pseudonym of Saul Goodman. This is the moment when the psychological prequel portrait, which was retraced from scratch from season 1, begins to reverse the course to finally converge again with the stereotyped profile, the two-dimensional medallion that was first known in *Breaking Bad*. And the no longer relevant alphabetism, JMM, is immediately recycled into an improvised motto – “Justice Matters Most” – and then regenerated into the optative “Just Make Money”, which Jimmy is offered as a supplementary gift from drug cartel dandy Lalo Salamanca. Although the monogram stays the same, its three-level meaning condenses Jimmy’s psychological and experiential universe, his distant and near past, his desire for recognition and sense of justice, and the disenchantment he will receive as a final gift from the future.

As much as Walter White’s, Saul Goodman’s universe is ruled by the grammar of transformation – a transformation that concerns signs and identities, as much as chemical elements. As it happens in a Scrabble round, the combinatorial resignification of letters into provisional forms of *hic-et-nunc* necessity shows the double-sidedness not only of Jimmy as a fictional construct, but of regeneration itself. Indeed, the latter appears as both a creative drive to vitality, adaptation and survival, as an exuberant propulsion towards an otherwise inaccessible future, but also as a moment of retroflex stasis in which things past are recollected and reconfigured, and in which nostalgia plays a prominent role in the fictional (much more than biographical) recreation of what has already been lived. In Jimmy’s own words, as he delivers his first argument as a public defender in favour of three teenagers who merrily profanated a body in an autopsy room, *Oh, to be nineteen again...* And yes, being nineteen was really wonderful. Unfortunately, however, we were idiots.<sup>2</sup>

**3.** The volume opens with an interdisciplinary sec-

tion, entitled *In space-time: Figures of movement across codes, media and arts*, which brings together studies on art and media forms structured around the hybridism that is in fact intrinsic to every communicative and expressive experience. Emblematics, data moshing, semantic design, literary ekphrasis and fashion design are practices that, although distributed over a wide spectrum of cultural production, are aggregated to the extent that they are based, albeit in different measures and ways, on coding operations of icono-textual nature, as well as on the spatial-cum-temporal, coexistent-cum-sequential hermeneutic dimension which G.E. Lessing (1766) first recognised as the heart of both verbal and visual representation.

Daniele Borgogni deals with a fundamental visual matrix of modernity, i.e., Renaissance emblematics, as an intrinsically tensional, hybridised and transdisciplinary form, in which movement is not confined to the realm of textual contents, but appears as a formal condition and a cognitive device, as well as a signification machine in its own respect. The plot of visual and verbal representation is the subject of Gianluca Savoldelli’s paper, which investigates literary ekphrasis in contemporary French fiction, and specifically in Françoise Segan’s production, whereby the pictorial regenerates the verbal into narrative scenarios that set characters in motion, crossing the thresholds among referentiality, invention and rewriting. Silvia Zanelli’s contribution addresses philosophical discourse, reinterpreting Gilles Deleuze’s semantics according to the principles of transit and semiotic regeneration, investigating its morphogenesis, and unravelling the deformation and recomposition of tradition, the resettlement and resemiotization operations that found Deleuze’s philosophy. In her reading of fashion designer Sonia Rykiel’s work, which lends itself to a tripartite declination of the idea of ‘movement’, Karen Van Godtsenhoven analyses the very structure and matter of fashion, configuring the category of ‘démodé’ as an icastic definition of the re-action, re-generation, re-cycling and re-functionalisation logic that reassesses the political experience of 1968 (and brings fashion somewhat closer to writing). Nicola Dusi’s essay concludes this excursus across media and modes by focusing on contemporary reconfigurations of film image as a field for experimenting on the limits of representation. In con-



trast with the extreme resolution that technology is able to offer, aesthetic imperfection, data moshing and glitching images transgress the boundaries between visible and invisible, presence and absence, real and virtual.

The next section narrows the scope, as in a close-up shot, specifically focusing on the temporal (or sequential) side of the modern dialectics of representation, that is to say, on linguistic representation. The three contributions collected here pivot in fact on a close textual analysis of the movements inherent to the encoding, decoding, recoding (and regeneration) of different cultural contents within verbal language. As the title of the section suggests, using diachronic, multimodal and critical discourse analysis, these studies highlight crucial *Paradigms of transition among linguistic systems, discourses and representations*.

In the opening essay, Jessica J. Nocella and Marina Bondi investigate the semantic interweaving of 'movement' through the historical evolution of the lemma 'slow' in relation to the rise of the Slow Food movement in media discourse. Inscribed in a semantic nexus of authenticity, ethics, sustainability, awareness and ecosystem protection, 'slow' has been progressively re-signified, in an active osmotic process both in Italian and in English, which has transformed and redefined its original meanings. Stefania M. Maci's essay highlights the dynamics of branding and scientific identity of the Covid-19 vaccine industry through the evolution of press releases, understood as a communicative and textual genre that plays a pivotal role in historical phases of crisis, such as the 2020-2022 pandemics. The paper analyses the rhetorical challenge, balancing promotion and hedging, that AstraZeneca faced in the communicative management of the crisis itself. Carmen Sancho Guinda's contribution focuses instead on the rise of a new genre in scientific communication, the graphical abstract, and the semiotically hybrid ways through which (regardless of the questionable claims of universality and transparency that have accompanied it) this new tool for the resemiotization and dissemination of science is modifying the very processes of knowledge acquisition and crystallisation, thereby providing an opportunity to redeem a long-standing divergence between linguistics and semiotics.

The contributions in the following section are

devoted to the opposite and complementary field, namely, to processes of *Translation, recoding and transcoding*, and more specifically to *Dynamics of synchronous-diachronic regeneration in the visual imagination*. The perimeter is here drawn around a series of regenerative movements in present-day visual culture, and the configurational dynamics that operate in the codes of visual spatiality – a spatiality that is always synchro-diachronic, as was indeed formidably observed by G.E. Lessing in 1766 – in domains such as film and fashion photography, horror cinema and TV series.

Opening the section, Alberto Spadafora focuses on metavisual mirroring and remediation transits in the 2018 film *Werk ohne Autor*. Openly engaging the pioneering photorealistic work of Gerhard Richter, the acclaimed director of photography Caleb Deschanel creates a visual tension between pictorial, photographic and filmic regimes, between the archaeology of the moving image and present-day digital techniques. Tracing the 1980s matrices of independent niche magazines, Chiara Pompa investigates a kind of photographic language that hybridises fashion and art, reconfiguring the image as contamination between aesthetic research and industrial production, as a transit space between linguistic and poetic codes, and between experimentation and journalism. Giuseppe Previtali analyses the iconic (formulaic and as such periodically regenerative) logic of rewriting in American horror cinema, and in particular in slasher cinema, whose availability to serialisation and remake makes it an apt tool for re-signifying cultural and political tensions. Mirko Lino looks at the Gothic tradition, which paved the way to the cultural logic of horror, considering the transmedia metamorphosis of vampires and zombies within different historical, cultural and media frameworks. Contaminations, trespasses, transformations are necessary manifestations of the regenerative nature of the undead, from their folklore origins to literary and film forms, up to their ironic humanisation in contemporary TV series. Closing the section, Franco Marineo investigates the exemplary staging of dystopian imagery in the recent TV series *Severance* (2022-), in which movement across physical and psychic spaces, as well as across existential regimes, spheres of action, levels of consciousness, narratives and media, animates a schizophrenic – or severed – logic of immobility in motion.

4. Literature, art, fashion, film, television, philosophy and photography: how much farther can the field of observation of movement as a structural constant of discursive, semiotic and cultural regeneration possibly extend? At this point, one's temptation to trespass in the realm of the temporal arts, and to analyse the potential reverse-shot provided by the sequential language of music, is indeed quite strong. As it were, music is characterised by an inherent tendency to transmediality: think of its capacity to rewrite (i.e., to recode and reframe) key socio-cultural issues, or of its osmotic relationships with audio-visual representation (in particular with cinema), or the bio- and musicographic story-telling potential it can deploy in media discourse. These chains of processes – which may be productive, reproductive and regenerative in nature – are the core of a section devoted to the analysis of *Models, practices and paradoxes of transmedia configuration in music*.

Enrico Lodi uses a specific genre and scenario, Spanish trap music, as a tool for discovering broader dynamics of transfer and rewriting between urban / generational culture and musical discourse. While doomed by bad reputation and unsympathetic news representation, trap manifests a composite and strongly hybridised linguistic character, which is nourished by the heterogeneous symbolic and semiotic components of a dynamic jargon. By way of addressing some exemplary cases, Luca Bertoloni studies the mixture between musical language and film textuality, focusing in particular on Italian cinema, and devoting particular attention to the transitive relationship – operative on both the syntagmatic and the paradigmatic level, and both synchronously and diachronically – which music entertains with the silver screen, thus calling into question issues of audiovisual translation and media regeneration. The section ends with Michele Sala's contribution, which sets the stage for analysing the narrative strategies of British pop music in recent decades; in deploying movement as a tool for the dimensional, positional and prospective coding of musical discourse, the essay offers a short story of remediation – of the rewritings and resemiotisations that are so typical of pop culture – as a bridge between musical (auto)biography and its linguistic and discursive framing.

The volume ends with a section devoted to

*Non-linearity, iterativity, seriality: Mobilising textuality*, which follows an interdisciplinary methodological principle, re-widening the scope of our analysis to the broader cultural issues with which this volume has opened. In these essays, different arts, media and languages are compared with respect to their ability to regenerate by way of precise manoeuvres of complexification of a stabilised – i.e., linear, docile, crystallised and/or predictable – structure of signs. Non-linear textuality is at the heart of this section, along with textual iterativity and seriality understood in a deeper structural – or *chemical* – sense. We deal here with the creative potential of radically reconfiguring the representative capacities of modes and languages, and with the regenerative power that cyclically transforms alphabet letters into golden monograms, turning the predictable into the surprising, grammar rules into their aesthetic infringement, and then back again, once the new resource is received and processed – once the solution has precipitated – to the repertoire of shared formulas, to the paradigmatic set of semiotic choices which the individual and society can pick from as they represent themselves and the world. (Precisely for this reason, the focus of investigation returns in this last section to be necessarily interdisciplinary and multimodal.)

In Fabio Scotti's essay, surprising dynamics of formal seriality are revealed in contemporary French poetry, in the wake of the morphological transitions inaugurated by Symbolism, such as Jacques Ancet's isostrophic seriality, Alain Suied's poematically seriality and Christophe Tarkosthe's calligraphic seriality. Stefano Oddi focuses on Terry Gilliam's film language, investigated as a formalised aesthetic of transition, if not a truly iconic regime of liminality, metamorphosis and transit between worlds and times, literary and artistic models, starting from the impact of Lewis Carroll's *Alice* on the deeper nature of 'gilliamesque' aesthetics. Paola Bremilla reads transmedia franchises as a negotiation between reiteration and innovation, recursiveness and variation, starting from the paradigmatic case of the Marvel Cinematic Universe TV series, which best exemplify the pervasive long-lasting textual strategies and the different production modes of seriality. Closing the section and the volume, Marta Colleoni recalls the female vampire myth – traced in its nineteenth-century literary matrices, and particularly through Olivier Assayas's

anagram-shaped Irma Vep – as a metaphor of meta-filmic regeneration. Assayas' film and TV series turns the vampire's metamorphic nature into a cypher of reflexive recombination: into an anagram, in fact. Indeed, as we have seen with Jimmy McGill's monogrammed briefcase, a whole universe of practices and meanings seems to revolve around the fate of alphabet letters. (Or Scrabble tiles, which work as both empty surfaces and deeply rooted structures.)

What boundaries, if any, can thus ultimately be drawn around the imaginary territory of regeneration? The volume ends with a *coda* that, by joining its beginning, once again celebrates the power of transformation, transition and transcoding. The rule of nostalgia in Saul Goodman's life story seems to come back – think of the geometric, tensional and harmonic image of a tailpiece – in Fabio Cleto's retrospective text, which resumes (and rewrites) a TED talk on nostalgia he delivered in 2014. In what is clearly not a piece of autobiography, but more probably an exercise in autofiction, as well as in metanostalgic engagement, Cleto reflects on the complex temporality of human experience, in which nostalgia translates into the twofold movement – both double vision and blurring – between the performer on stage and his own time-mediated shape. Give me a mask and I'll tell you the truth, as Oscar Wilde claimed. Or was it Jimmy McGill?

*Oh, to be nineteen again! You with me, ladies and gentlemen? Do you remember nineteen? Let me tell you, the juices are flowing. The red corpuscles are corpuscling, the grass is green, and it's soft, and summer's gonna last forever. Now, do you remember? Yeah, you do. But if you're being honest [...], you'll recall that you also had an underdeveloped nineteen-year-old brain.*

(Jimmy McGill)

1. C'est une question de temps et de gravité : tôt ou tard, comme dans le chiffre exotique de la chimie, les précipités précipitent. Les solutions se transforment – elles *se déplacent*, littéralement – jusqu'à ce que les réactions se stabilisent, les formules se résolvent, les substances se recodent : c'est la matière qui change. *Mutatis mutandis*, nous voici donc au résultat de l'étude interdisciplinaire que, à travers les derniers numéros d'*Elephant&Castle*, nous avons consacrée à l'image et à la métaphore espace-temps du mouvement. Après la modélisation historico-culturelle de l'expérience individuelle et collective offerte par *Génération, histoires et transformations* (dans le numéro 30), et l'accent mis sur les représentations qui faisait l'objet de *Généalogies, matrices et filiations* (numéro 31), nous abordons le plan de la régénération, du passage, du transcodage. C'est-à-dire la géométrie subtile, complexe et parfois écrasée, qui donne forme à des processus de cristallisation, transmission, évolution, survie et régénération (textuelle, représentative, socioculturelle) au sein d'un écosystème de plus en plus complexe, qui comprend et entrelace le cinéma, la télévision, la littérature, la musique, la mode, l'art, les formes et les pratiques de divertissement. Dans ce dernier passage, la focalisation est en somme sur ces vecteurs multiformes de mouvement entre objets et signes qui, à travers la régénération de nœuds, de "unités culturelles" (Eco 1984 : 108) dotées de leur propre biologie formelle reconnaissable, coagulent – en les rendant manifestes, compréhensibles et donc communicables – tous les processus ci-dessus. Nous nous occupons ici, en d'autres termes, de la 'prédication' spécifique du mouvement dans les dynamiques propres à la *vie des formes* : dans les dynamiques de passages et de transcodages entre signes, codes, textes, genres et objets culturels. Au cœur de la réflexion, pour reprendre les mots de Bruno Latour, est le passage, la transformation, la substitu-

tion, la traduction, la délégation, la signification, l'envoi, l'embrayage, la représentation de A par B, tous termes désignant à leur manière le mouvement de passage qui maintient les objets de notre culture, tels que nous la connaissons, dans un état de présence (1998 : 74-75).

La raison d'être de ce troisième fascicule est dans ses prémisses, pas seulement dans l'évidence du travail éditorial des deux numéros qui l'ont précédé. Il y a en effet une double prémisse supplémentaire qui s'impose. La première et majeure, d'ordre chronologique, concerne l'occasion à partir de laquelle le projet consacré au 'mouvement' a pris son essor. Il s'agit de *Tempo di Serie II*, un congrès international que, fin mai 2022, nous avons organisé à l'Université de Bergame, et qui tournait précisément autour du macro-thème de la *régénération* : de signes, sens, genres, médias et représentations.<sup>1</sup> A travers la métaphore biologique du 'deuxième temps' comme principe de reproduction et succession sur de multiples plans (la vie des êtres humains, la vie des discours, des genres, des textes, des produits culturels), avec nos hôtes – beaucoup d'entre eux apparaissent parmi les auteurs de ces numéros d'*Elephant&Castle* – nous avons raisonné des passages et des transcodages comme moteur de représentation (linguistique, narrative et des médias). La régénération elle-même s'y est constituée comme clé de voûte de mécanismes de production discursive et textuelle (de création et recréation), liés à des questions cruciales dans la culture contemporaine : la transmédia, la resynchronisation, l'adaptation, l'appropriation, la traduction interlinguistique, intersémiotique, intermodale (Jakobson 1959), le remplacement ou la resynchronisation (Latour 1988), le recodage et transcodage formel et sémantique. Toutes ces opérations de régénération de la discursivité trouveront forme éditoriale dans un volume à venir pour il Mulino. Par rapport auquel, sous forme de gemmation semi-spontanée, ou si l'on préfère sous forme de *spinoff*, nous avons ici redéfini le centre de gravité sur la notion, précisément, de mouvement, qui a donné naissance à un projet autonome (bien que profondément lié) qui se compose de trois fascicules publiés dans les mois précédant la sortie du volume-matrice. (Nuances paradoxales du temps académique.)

Nous allons donc boucler un cercle dont le rayon s'est révélé bien plus étendu et complexe que l'on imaginait. Résultat d'un projet qui se situe dans un temps aussi bien antérieur (temporellement, cognitivement)

que postérieur (du point de vue éditoriale, non sans conséquences cognitives), ce dernier numéro met au point des acceptions de plus en plus petites, capillaires, de 'mouvement', liées à des contextes médiatiques et artistiques tels que la littérature, le cinéma, la télévision, la musique, la mode et diverses provinces au sein du territoire de plus en plus imposant de la communication visuelle, étendant ainsi l'applicabilité de cette notion à la sphère textuelle, sémiotique et critique. Nous décrivons ici une économie contemporaine de la textualité au sens large – verbale et/ou visuelle, mais aussi et surtout transmédia et intersémiotique – qui s'articule autour d'incessants processus de transition, sur un système formel et socio-sémiotique de complexité croissante, basé sur un dialogue étroit entre surfaces expressives et modèles de production et de consommation, et marqué par les limites perméables qui caractérisent les genres, les contextes et les codes communicatifs et créatifs. En dessinant enfin, de manière médial, narrative et discursive, tant sur le plan de la représentation que de la représentation, le mouvement comme configuration de modèles de textualité (narrativité, temporalité) complexe, non linéaire, désarticulée ou multiplicatrice, comme en témoigne la sérialité qui une variété de produits, de la littérature de genre au cinéma et aux séries télévisées, du roman graphique au jeu vidéo, ont fait partie de notre alphabet cognitif.

**2.** La deuxième prémisse est de nature, disons-le ainsi, iconique : elle concerne la divinité tutélaire que nous avons choisi pour ce numéro. Parce qu'au printemps 2022, à l'époque du congrès dont nous avons évoqué, la très attendue ultime saison de *Better Call Saul* (2015-2022), le spinoff et le cadre (c'est un préquel entrelacé avec la suite) de *Breaking Bad* (2008-2013), la série télévisée qui avec *Lost* (2003-2009) a le plus marqué le temps de la sérialité contemporaine. Le protagoniste est James Morgan McGill, le *former self* de l'avocat Saul Goodman, c'est-à-dire la tempête argumentative et vestimentaire qui accompagne le parcours entre les polarités blanc / noir, bien / mal de Walter White, de enseignant raté (de chimie) et patient cancéreux à légende du trafic de drogue au Nouveau Mexique. La logique régénérative du préquel, si typique (avec le reboot) de la narration des dernières décennies – pensons par exemple à la deuxième trilogie de *Star Wars* (1999-2005), ou à des films comme *Batman Begins*

(2005), *Casino Royale* (2006), *X-Men : Le début* (2011), *Hannibal* (2013) – réinitialise et réécrit à zéro Saul Goodman. De spectaculaire tache de couleur sur la chaîne de l'ascension / chute de Walter White à protagoniste du préquel / suite / spinoff, de personnage fonctionnel, formule et hologramme, ce juriste prodigieusement éloquent, baroque et corrompu devient un personnage anthropologique, pourrait-on dire, construit sur l'évolution 'sculpturale' d'une biographie (Jimmy McGill, observé dans son propre *breaking bad*), d'un ensemble de motivations et d'une psychologie crédible dans un contexte historique et socioculturel reconnaissable (Chatman 1978; Scholes et Kellogg 1966; Todorov 1966). Avec le mouvement d'un récit moléculaire – l'ossature purement structurelle des pleins et des vides, les formules chimiques cristallines de *Breaking Bad* – à une texture diégétique beaucoup plus complète, opaque et matérielle, le mouvement du personnage Jimmy se configure également à travers tout un spectre moral et chromatique, qui en retrace l'évolution individuelle. Des demi-tons de Slippin' Jimmy (le jeune, irrésistible *con man*) à travers les contrastes (la sobriété de gris et de bleu sur lequel ressort le jaune éteint de la voiture raccommodée par la portière rouge) qui marquent les tentatives d'intégration de Jimmy McGill, jusqu'au *fallout* violette-orange des habits de Saul Goodman, pour ensuite sauter en avant au noir et blanc 'posthume' de Gene Takovic et se projeter vers l'unique rédemption possible du 'orange-is-the-new-black' derrière les barreaux, quand "Saul Gone", quand tout est vraiment fini. La palette de couleurs et la succession des noms propres sont les marqueurs de ce mouvement narratif à travers les identités, ainsi que de la triple temporalité qui façonne le personnage.

Et précisément dans l'évolution du nom de Jimmy nous trouvons le dispositif de mouvement le plus puissant de *Better Call Saul*, ainsi que sa formalisation emblématique. Dans le septième épisode de la cinquième saison, un épisode, un chiffre, un acronyme synthétisent en effet l'enchevêtrement de plans temporels et célèbrent Jimmy McGill comme icône de régénération médiatique, narrative et fictive. C'est l'épisode intitulé "JMM", dans lequel apparaît une mallette en cuir avec le monogramme du protagoniste imprimé en lettres d'or. C'est un cadeau de Kim, la compagne de Jimmy, pour fêter sa réintégration au barreau après l'interdiction à laquelle l'avait conduit la trame de rivalité fraternelle, l'opposition entre sacralité et rhétorique de la loi, et la

rématérialisation de l'existence d'expédients qui marquaient Slippin' Jimmy. Les initiales JMM gravées sur la mallette devraient célébrer, selon la logique diégétique, le nouveau 'vrai soi' de Jimmy, sa pleine légitimation en tant que légal et en tant qu'individu, son succès romantique contre la gigantesque HHM, acronyme qui désigne en revanche le puissant cabinet d'avocats qui l'a presque éteint.

Héros de la survie et de la réinvention de lui-même, Jimmy a une capacité de régénération incroyable. Littéralement. À tel point qu'au moment même où il reçoit la mallette, avec un sens extraordinaire du théâtre, il surprend Kim et renonce à son identité reconquise, en adoptant le nom légal de Saul Goodman. C'est à ce moment que le portrait psychologique complexe – retracé à partir de zéro, selon la logique du préquel – commence, pour ainsi dire, à inverser la tendance et à converger de plus en plus avec le profil stéréotypé de départ, le médaillon bidimensionnel connu dans *Breaking Bad*. Et l'alphabétisation des initiales dorées, qui n'est plus pertinente, est rapidement reconvertie en une devise improvisée – JMM signifierait "Justice Matters Most", la loi avant tout – pour se reconvertir immédiatement en "Just Make Money", un impératif et une libération définitive de l'intérêt le plus élémentaire, que Jimmy reçoit comme un don ambigu supplémentaire du dandy du narcotraffic Lalo Salamanca. Le monogramme reste le même, mais, dans sa triple valeur, il condense l'univers psychologique et expérientiel du personnage, son passé lointain et proche, le désir de reconnaissance et le sens de la justice, le désenchantement de soi et du monde que l'avenir lui destine.

Parce que l'univers de Saul Goodman est essentiellement celui de Walter White, et il est régi par la grammaire de la transformation : des signes aussi que chimique. Comme dans un match de Scrabble, la réorganisation combinatoire des lettres-tuiles dans un ordre de nécessité provisoire montre le double visage de la régénération, ainsi que de Jimmy McGill. Poussée créative à l'adaptation et à la survie, propulsion exubérante vers un avenir autrement inaccessible, mais aussi moment de stagnation rétrofléchie, de recueillement et de traçage du déjà vécu. Et enfin, elle devient tour de vis de nostalgie, et récréation – plus fictive, en vérité, que documentaire – du passé. "Comme c'était merveilleux d'avoir 19 ans" : c'est ainsi que commence la première plaidoirie de Jimmy, qui défend trois étudiants pour outrage à un cadavre dans une salle de médecine.

Et oui, c'était vraiment merveilleux. Dommage qu'on était des idiots.<sup>2</sup>

**3.** Le numéro est ouvert par une section interdisciplinaire – *Dans l'espace-temps. Figures de mouvement à travers codes, médias et arts* – qui met en dialogue des formes artistiques et médiatiques structurées autour de l'hybridation espace-temps inhérent à toute expérience communicative et expressive. On raisonne ici d'emblématique, de *data moshing*, de dessin sémantique, d'ekphrasis littéraire et de *fashion design*. De pratiques distribuées sur l'ensemble du spectre de la production culturelle, et qui s'agrègent dans la mesure où elles se fondent, bien que de manière différente, sur des opérations de codage de nature iconographique ainsi que sur la dimension herméneutique aussi coexistante (ou spatiale) que séquentielle (ou temporelle), que déjà en 1766 G.E. Lessing reconnaissait comme le cœur de la représentation, tant verbale que visuelle.

En ouverture de section, Daniele Borgogni se confronte à une matrice culturelle fondamentale de la modernité, l'emblématique de la renaissance comme forme intrinsèquement tensionnelle, hybridée et transdisciplinaire, dans laquelle le mouvement ne relève pas du seul axe thématique, au plan du représenté, mais c'est une condition formelle et un dispositif cognitif, à la fois objet et dynamique de représentation, et moteur de signification. L'entrelacement entre visuel et verbal est au cœur du travail de Gianluca Savoldelli, qui enquête sur l'ekphrasis dans la fiction française contemporaine, et plus particulièrement dans l'écriture de Françoise Segan, dont le mouvement ecphrastique se fait pivot, comme instrument de régénération du pictural dans un scénario narratif mettant en mouvement les personnages, en franchissant les seuils qui distinguent et relient les régimes – la référentialité, l'invention et la réécriture – qui fournissent la matière à l'écriture littéraire. C'est à l'horizon de la philosophie que s'adresse Silvia Zanelli, qui relit en clé de transit et de régénération la sémantique de Gilles Deleuze, en explore les morphogenèses conceptuelles, et démêle la trame dense de déformations et de recomposition de la tradition, de resynchronisation et resymatisation intensive qui préside à la pratique deleuzienne. Dans sa lecture du parcours de la créatrice de mode Sonia Rykiel, qui se prête à une déclinaison complexe et tripartite de l'idée de mouvement, Karen Van Godtsenhof



ven applique cette loi de recodage à la structure et à la matière même de la mode, qui, dans la catégorie de 'dé-mode' trouve une définition icastique de l'économie de réaction, de régénération, de recyclage, de refondation qui encadre sous une forme renouvelée, et avec une nouvelle saillie, l'expérience générale politique de 1968, la mode comme laboratoire de revendication identitaire et féministe, et le rapport entre écriture et robe. Conclut l'excursus entre médias et codes – *du* mouvement aussi bien qu'*en* mouvement – Nicola Dusi, dont l'essai se concentre sur la reconfiguration contemporaine de l'image cinématographique à travers l'expérimentation de limites de représentation testées et délibérément dépassées. Le choix esthétique de l'imperfection, de l'indistinct et de l'indéterminé, du *data moshing* ainsi que du *glitch*, de l'image défigurée, estompée, liquéfiée et effilochée, en contraste évident avec l'extrême résolution de l'image que l'horizon technologique nous offre, et dépasse les limites du visible et de l'invisible, de la présence et de l'absence, réel et virtuel.

La section suivante resserre le champ, comme dans un mouvement de close-up, en se concentrant ponctuellement sur le côté temporel (ou séquentiel) de la dialectique moderne sur la représentation, à savoir la représentation linguistique. Les trois contributions recueillies ici travaillent en effet sur l'analyse des mouvements de codage, de décodage, de recodage et de régénération de différents contenus culturels au sein du langage verbal, en opérant notamment des coupures d'analyse historique, critique et sémiotique de la discordance et mettant en lumière – c'est le titre de la section – quelques cruciaux *Paradigmes de transition entre systèmes linguistiques, discours et représentations*.

Dans l'essai d'ouverture, Jessica Jane Nocella et Marina Bondi étudient l'enchevêtrement des acceptions du 'mouvement' à travers l'évolution historique du lemme 'slow' par rapport au discours socio-culturel qui a accompagné le mouvement culturel Slow Food. Imbriqué dans un lien sémantique d'authenticité, d'éthique, de durabilité, de prise de conscience et de protection des écosystèmes locaux, le lemme a été progressivement ré-imprégné, dans un processus osmotique actif en italien et en anglais, qui a vu transformer et redéfinir ses valeurs originales. L'essai de Stefania Maci met au contraire en évidence la dynamique de marque et l'identité scientifique de l'industrie pharmaceutique à travers la construction diachronique

des communiqués de presse, entendus comme genre communicatif et textuel plastique particulièrement décisif dans les phases historiques de crise, comme exemplaire la pandémie de 2020-2022 et le défi rhétorique – dans l'équilibre entre promotion et modificateurs préventifs – que la société pharmaceutique AstraZeneca a affronté dans la gestion communicative de la crise. En conclusion de section, Carmen Sancho Guinda met l'accent sur la montée d'un nouveau genre de communication scientifique, le *graphical abstract*, et les moyens sémiotiques hybrides par lesquels cette pratique récente de ré-sémiotisation et de dissémination – net des revendications d'universalité et de transparence qui l'ont accompagnée – il modifie les processus mêmes d'acquisition et de cristallisation du savoir technique-scientifique, et sollicite l'opportunité de racheter l'écart historique entre linguistique et sémiotique.

Les essais de la section suivante sont par contre consacrés au champ opposé et complémentaire, c'est-à-dire aux processus de *Traduction, recodification et transcodage*, et plus spécifiquement aux *Dynamiques de régénération synchro-diachronique dans l'imaginaire visuel*. Le périmètre est tracé autour d'une série de mouvements régénératifs de l'imaginaire visuel contemporain, et de l'approfondissement des dynamiques configurationnelles qui animent plus spécifiquement les codes de l'espace – une spatialité, comme G.E. Lessing observait déjà admirablement, qui est toujours synchro-diachronique – sous des formes médiatiques, artistiques et expressives cardinales comme la photographie cinématographique et de mode, le cinéma d'horreur et la sérialité télévisée.

En ouverture de section, Alberto Spadafora se concentre sur les transits de remédiation et les reflets métavisuels tels qu'ils émergent dans le film *Werk ohne Autor* (2018). Dans sa confrontation thématique avec le pionnier du photoréalisme Gerhard Richter, le directeur de photographie Caleb Deschanel engage une tension entre les régimes picturaux, photographiques et filmiques, ce qui en fait un carrefour d'intermédiation idéal. L'essai de Chiara Pompa, retraçant ses matrices dans certaines productions des années 80, explore le langage photographique de la presse périodique indépendante, hybridant mode et art et recréant l'image comme forme de contamination entre recherche et production industrielle et comme lieu de transit entre codes linguistiques et poétiques et entre expérimen-

tations photographiques et journalisme de mode. Giuseppe Previtali analyse la logique iconique (formulée et pour cette raison périodiquement régénérative) des pratiques de réécriture dans le cinéma d'horreur américain, et en particulier dans l'une de ses déclinaisons les plus heureuses, le *slasher*, qui précisément dans sa fonctionnalité de sérialisation et de réécriture trouve sa capacité de resignifier le temps et ses tensions politiques. Mirko Lino se tourne vers la tradition gothique qui fonde la logique culturelle de l'horreur, étudiant les métamorphoses des vampires et des zombies dans l'évolution transmédiatique entre les cadres historiques, culturels et médiatiques. Les contaminations, les débordements, les transformations sont des manifestations constantes et nécessaires de la nature régénérative des morts-vivants, de l'aube folklorique à la coagulation médiatique littéraire et cinématographique, jusqu'à l'humanisation ironique dont la série télévisée contemporaine apporte des exemples remarquables. En conclusion, Franco Marineo enquête sur la mise en scène exemplaire de l'imaginaire dystopique dans la récente série télévisée *Severance* (2022-), où le mouvement entre espaces physiques et psychiques, régimes existentiels, sphères d'action, niveaux de conscience, narrations et médias, anime la logique schizophrénique – mieux : schiste – de l'immobilité en mouvement.

**4.** Cinéma, littérature, art, mode, télévision, philosophie, photographie : c'est – jusqu'à présent – le terrain d'investigation du mouvement comme constante de régénération sémiotique, discursive et culturelle. Comment ne pas se déplacer, à ce stade, au contre-champ potentiel des arts temporels qui est offert par le langage de la musique? A sa transmédiaticité intrinsèque, à sa dimension textuelle de réécriture et de recodage de sollicitations socioculturelles, à ses relations osmotiques avec la représentation audio-visuelle et en particulier avec le cinéma, et à sa narration et diffusion médiatique en termes bio et musicographiques? A ces chaînes de processus – à tour de rôle productifs, reproductifs et régénératifs – est donc dédiée la section *Modèles, pratiques et paradoxes de configuration intersémiotique et transmédia dans la musique*.

La section est ouverte par la contribution d'Enrico Lodi, qui se concentre sur un genre et un scénario spécifique – le trap espagnol – pour mettre en lumière des dynamiques plus larges de réécriture et de transvasement entre culture urbaine et générationnelle et dis-

cordance musicale. Bien qu'écrasée par sa mauvaise réputation et le regard étranger du reportage, la trap manifeste un caractère linguistiquement composite et fortement hybridé, nourri par des sphères symboliques et sémiotiques hétérogènes dans un jargon dynamique tout à fait surprenant. De son côté, à travers quelques cas particulièrement représentatifs, Luca Bertoloni étudie le mélange entre langage musical et textualité cinématographique, en particulier celle du cinéma italien, en accordant une attention particulière au transit régénératif, qui a lieu tant sur le plan syntagmatique que paradigmatique, et que la contribution analyse à la fois synchroniquement et diachroniquement, dans la conception du développement industriel des médias ainsi que dans la refondation en fonction du contexte médiatique, que la chanson entretient avec le grand écran, mettant en jeu en plus des dynamiques de traduction audiovisuelle et de régénération médiatique. La section est conclue par l'essai de Michele Sala, qui met en place une véritable scène d'analyse du storytelling de la musique pop de langue anglaise des dernières décennies, et qui, en déclinant le 'mouvement' sur le plan du codage dimensionnel, positionnel et prospectif du discours musical, offre une petite et dense histoire des remédiations – des réécritures et resynchronisations si typiques de la culture pop – à cheval entre la narrativité (auto)biographique et son encadrement linguistique-discursif.

Enfin, en fermeture de volume, une section est dédiée à la non-linéarité, à l'itération et à la sérialité. *Manœuvres de mobilisation de la textualité* est réaménagée selon un principe interdisciplinaire, et donc à l'enseignement du champ ouvert, et plus largement culturel, avec lequel ce volume s'est ouvert. Dans les essais rassemblés ici, arts, médias et langages différents sont interrogés de manière contrastée sur leur capacité à se régénérer à travers des mécanismes ponctuels de complexification ou de détournement d'une configuration de signes stabilisée, linéaire, docile, cristallisée et/ou canonique. Le fil conducteur de la section est celui d'une textualité non linéaire, de l'itération et de la sérialité entendue dans un sens profond, structural : *chimique*. On raisonne ici sur les potentialités de réalignement radical des capacités représentatives de codes et langages; sur la régénération qui transforme cycliquement l'alphabet en lettre dorée, le prévisible en étrangeté, la règle en élément esthétique, pour revenir ensuite, une fois que la ressource est reçue et



traitée – une fois que la solution s’est précipitée – dans le répertoire des formules partagées, à l’ordre préétabli et paradigmatique de l’ABC par lequel l’individu et la société se représentent et représentent le monde. (C’est pourquoi, en fin de volume, après les close-ups des sections précédentes, l’accent de l’enquête redevient nécessairement interdisciplinaire et multimodal.)

Dans l’essai de Fabio Scotto sont dévoilées certaines dynamiques de sérialité formelle qui ne sont pas du tout évidentes dans le langage poétique français (celle isostrophique de Jacques Ancet, celle poématique d’Alain Sued, celle calligrammatique de Christophe Tarkos), dans le sillage de la transgénération de codes et de surfaces inaugurée par la saison symboliste. Le regard de Stefano Oddi se concentre sur le langage cinématographique de Terry Gilliam, dans lequel on reconnaît une véritable esthétique de la traversée, sinon une qualité proprement iconique de liminalité, métamorphose et transit entre mondes et temps, modèles littéraires et artistiques, à partir de celui fondamental de l’*Alice* de Lewis Carroll qui plus que tout autre a défini la nature profonde de la logique gilliamesque. Paola Brembilla se consacre aux dynamiques de négociation de récursivité et d’innovation, de récursivité et de variation, dans les franchises transmédiatiques, à partir du cas paradigmatique des séries télévisées du Marvel Cinematic Universe, des exemples de stratégies textuelles de longue durée, de la relation avec les plateformes et des différentes phases et typologies de production de la sérialité contemporaine. L’intervention de Marta Colleoni, qui rappelle en scène la figure du vampire – retracée dans ses matrices littéraires du XIXe siècle – comme métaphore de régénération métafilmique à travers l’anagramme Irma Vep d’Olivier Assayas, conclut la section et le volume, en condensant l’événement métamorphique en un véritable chiffre autorial de recombinaison réfléchie : dans une anagramme, précisément. Parce qu’à la fin, on le disait aussi à propos de Jimmy McGill, tout tourne autour des lettres de l’alphabet. Autour des tuiles de Scrabble : à leurs surfaces, qui sont cependant des structures profondes, et vice versa.

Et enfin, une fin ? Plutôt, une queue qui rejoint le début, à l’enseigne de la transformation. Parce que, ne l’oublions pas, nous sommes dans le régime du temps deuxième. La tournure de la nostalgie de Saul Goodman semble en effet revenir – pensons à l’image géométrique, tensionnelle et harmonique du *tailpiece*

– dans l’intervention rétrospective de Fabio Cleto, qui reprend une TED talk tenue en 2014. Une intervention qui ne n’est pas du tout un texte autobiographique, mais un exercice d’autofiction, ou si l’on préfère un défi d’autocritique. Une épreuve d’engagement métanostalgique avec notre temporalité complexe, où le dispositif nostalgique double dans le double mouvement, la diplopie et le décalage entre l’interprète sur scène et sa forme médiée par le temps. *Donnez-moi un masque et je vous dirai la vérité*. Comme l’ont dit Oscar Wilde, et – à sa manière – Jimmy McGill.

## Note | Notes

\* Abbiamo ideato congiuntamente questo testo, così come l'intera struttura del numero monografico di cui esso costituisce una introduzione. Di fatto, Fabio Cleto ha materialmente scritto i paragrafi 2 e 3, mentre Stefania Consonni ha scritto i paragrafi 1 e 4.

We have jointly devised this text, as well as the whole structure of the monographic issue of which it is an introduction. In fact, Fabio Cleto materially wrote paragraphs 2 and 3, while Stefania Consonni wrote paragraphs 1 and 4.

Nous avons conçu ensemble ce texte, ainsi que toute la structure du numéro monographique dont il constitue une introduction. En fait, Fabio Cleto a écrit matériellement les paragraphes 2 et 3, tandis que Stefania Consonni a écrit les paragraphes 1 et 4.

<sup>1</sup> Ne serba traccia il sito web <https://tempodiserieii.wixsite.com/unibg>. A sua volta, il convegno era la seconda tappa di un percorso avviato nel 2014 con un altro convegno bergamasco, che aveva trovato esito editoriale in Cleto e Pasquali (2018).

See the conference website, <https://tempodiserieii.wixsite.com/unibg>. In turn, the conference itself followed another conference held in Bergamo in 2014, published in book form in Cleto and Pasquali (2018).

Il en garde trace le site web <https://tempodiserieii.wixsite.com/unibg>. A son tour, le congrès était la deuxième étape d'un parcours commencé en 2014 avec un autre congrès bergamasque, qui avait trouvé un résultat éditorial chez Cleto et Pasquali (2018).

<sup>2</sup> O meglio, suggerisce l'arringa: era meraviglioso proprio per quello, perché non si faceva sul serio, perché non si poteva fare sul serio, nell'età a responsabilità limitata. Peccato, piuttosto, che il dispositivo nostalgico non conquistò la Corte, la quale accoglie con straniante indifferenza l'arringa difensiva. Peccato che l'adorabile idiozia dei diciannove anni non li esima da un'ovvia condanna.

Or rather, the defence suggests: being nineteen was wonderful for that very reason, because nothing was done seriously, because nothing could be done seriously. It is a pity, rather, that Jimmy's nostalgic strategy does not conquer the Court, which welcomes the defensive argument with alienating indifference. The adorable nineteen-year-old culprits are indeed finally convicted.

Ou plutôt, suggère la plaidoirie : c'était merveilleux justement pour cela, parce qu'on ne le faisait pas vraiment, parce qu'on ne pouvait pas le faire sérieusement, dans l'âge à responsabilité limitée. Dommage, plutôt, que le dispositif nostalgique ne conquière pas la Cour, qui accueille avec indifférence le plaidoyer défensif. Dommage que l'adorable idiotie des 19 ans ne les met pas à l'abri d'une condamnation évidente.

## Bibliografia | References | Bibliographie

- CHATMAN S. (1978), *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca.
- CLETO F., PASQUALI F. (2018) (a cura di), *Tempo di serie. La temporalità nella narrazione seriale*, Unicopli, Milano.
- ECO U. (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.
- JAKOBSON R. (1959), "On Linguistic Aspects of Translation", in Brower R. A. (ed.), *On Translation*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), pp. 232-239.
- LATOUR B. (1999), *Piccola filosofia dell'enunciazione*, a cura di J. Fontanille, Aracne, Roma 2017.
- LESSING G.E. (1766), *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Hrsg. F. Vollhardt, Reclam, Stuttgart, 2012.
- TODOROV T. (1966), "Les catégories du récit littéraire", in *Communications*, 8, pp. 125-151.
- SCHOLES R., KELLOGG R. (1966), *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, Oxford.

---

**NELLO SPAZIOTEMPO.  
FIGURE DI MOVIMENTO  
ATTRAVERSO CODICI, MEDIA E  
ARTI**

# Sweeping Emblematics

DANIELE BORGOGNI

Università degli studi di Torino  
daniele.borgogni@unito.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.515>

## Keywords

Emblems and Devices  
Hermeneutics  
Representation  
Entextualization  
Projection and Mobility

## Abstract

The article valorizes Renaissance emblematics as an inherently tensional form, steeped in interchange and transition. Movement was not only a thematized topic in emblematic compositions, it was their basic textual strategy to activate meanings and foster interpretation, explore the possibilities and scopes of new forms of communication, and pave the way for a participatory readership. Emblematics was in fact conceived as a brand-new and transdisciplinary textual mode, a mongrel form whose complex interplay of signs favored multiplied discursive models thanks to the constant relay between visual and verbal elements, forcibly made to cohabit the same representational space. Unsurprisingly, these innovative features were soon co-opted and channeled into manipulative practices functional to interpellating and 're-creating' readers, thereby contributing to transform this luxuriant form into a static site of coherence and symbolical expression. The article, on the contrary, re-assesses the importance of emblematics as a multifaceted construct which requires a similarly multifaceted theoretical perspective approaching it as a wide-ranging cultural construct, a textual space which ushered in an idea of communication as projective and dislocating, which deployed idiosyncratic meaning procedures and set new hermeneutic parameters, which triggered an incessant mobility in the reading experience, which was teeming with cognitive potentials and ideological bearings.

1. This article makes the case for Renaissance emblematics<sup>1</sup> as an inherently tensional form, steeped in interchange and transition, conspicuously connected with the idea of movement. Emblematics was inherently syncretistic and transdisciplinary – drawing at liberty from such heterogeneous disciplines as mythology, history, folklore, alchemy, literature, art history, philosophy, religion, science and others – a multifunctional genre which was exploited for the most disparate ends, from the decoration of buildings or books to the recommendation of a social course of action; from the flattery of patrons or friends to personal self-fashioning; from claiming one's class affiliation to imposing one's reputation, from suggesting moral behaviors to sending coded or allusive messages in ritualized events. As Manning (2002: 23) duly reminds, "Part of the emblem's distinction – as was recognized early on – was its diversity" and it does not come as a surprise that "No domestic or public space was left unfilled by some appropriate emblematic decoration" (Manning 2002: 25).

Of course, this adaptive propensity was favored by an episteme in which "the interconnectedness of pictorial representation, allegorical tableaux and rhetorical figuration" (Breitenberg 1986: 5) was a matter of fact; however, the ubiquity of emblematics and the importance attached to its bimodal form was highly distinctive. Crucially, theorists (especially Ruscelli in *Giovio*, 1556 and Ammirato, 1562) insisted that emblematic constructs were not simply descriptive, but contingent syntheses of two semiotic systems entertaining analogical relations and producing a third element through their interaction. In any case, visual and verbal parts should never be descriptive or duplicate each other's information but be valorized in their disseminative capacity of engendering new meanings and conceptualizations.

The novelty of emblematics, in other words, stemmed not only from the emergence of a new, hybrid 'object' of communication but from a sweeping alteration of the very way of conceiving and understanding it. The possibility of expressing material concepts in an immediate, intuitive way took the material form of a multiple discursive mode in which the constant relay between visual and verbal elements implicated the forced cohabitation within the same representational space of two media mutually quoting and overlapping, constantly converging and

clashing. Despite their moralistic and didactic leanings, emblems and devices did not aim at explaining, but at accounting for the potential meanings produced by the text as a visual and intellectual experience, flaunting a peculiarly negotiable referentiality. This explains why Renaissance scholars were enthused by this form grafted on a long tradition and with wide cultural roots: its complex interplay of signs wielded a new cognitive power and seemed to open up fascinating epistemological perspectives.

The other fundamental characteristic of emblematics was that its meanings were 'writable' by a participatory and active readership. If an emblem was clearly a purposeful composition, the very name *impresa* (deriving from a contracted form of the Italian verb 'to undertake') declared itself as intentional *par excellence*; yet, strikingly this deliberate character was encoded in, and was to be retrieved from, a complex artifact, featuring heterogeneous elements and heavily reliant on the readers' hermeneutic action. The concise but effective combinations of written texts and images aspired to teach in an entertaining way and thereby produce cognitive effects, but the interaction of the visual and verbal elements also entailed the possibility of a proliferation of meanings and an active interpretative answer.

This prospect triggered a radical change of perspective which could not but affect the way in which readers were expected to process information: straddling between two diverse media in a staggering alternation between abstract conceptualizations and thoughts-made-visible, readers had to reconstruct and create meanings; therefore, the figure of a superior, teaching author democratically coexisted with a participatory readership and an inherently dynamic form whose meanings could not be communicated by purely pictorial or verbal means, but were activated by their forced coupling and interaction.

The scholarly disputes and the donnish definitions of the genre hid in fact the epistemological concern of understanding and defining how this projective mongrel form could 'embody' a meaning and consequently transform the relations between art works and audience. From this point of view, emblematics provided an early confirmation of Gombrich's (1960) reproof of the idea of the 'pure' eye of the beholder: a symbolical form capitalizing on the relationship between figural and verbal systems

was incompatible with the very idea of an innocent vision. An emblematic artifact was not a carrier of meanings generated elsewhere and interpreted by disembodied viewers; rather, it expected readers who did not limit themselves to a pure and simple decodification of a ready-made and reassuring message. It was an “excellent monster of Nature which contrived works joining figures of things and of voices together” (Bargagli 1594: 14, my translation); which implied a similarly ‘monstruous’, artificial reading, a deliberate negotiation of meanings which could not but be influenced by situated observers and the social construction of their eyes. As such, emblematics is a privileged site to carry out a social and historical analysis of the reader-observer as the subject of institutional settings and social forces which Bourdieu (1992) labeled ‘habitus’.

Under these premises, it seems even more necessary to oust the hackneyed stigma of the convoluted and stale antiquarian type of textuality lumbered on emblematics. Far from pursuing pedantic affectation, emblematic montages fitted perfectly the early modern humanistic agenda of the rediscovery and reactivation of past cultural forms. The traditional vision of emblematics as a dull, disciplined symbolical form is only the consequence of static theoretical perspectives of so many scholars who would “look for a normative embodiment of the form, which denies the very flexibility that gave the genre life” (Manning 2002: 25) and typically privileged comparative analyses to find connections between visual art and literature. These normalizing traits of emblem studies reproduce, to a certain extent, the containment practice which historically was imposed on the more innovative features of emblematics, notably the ‘moralistic turn’ bolstered by religious co-optation, which favored an anchorage tendency (Barthes 1977) that limited (though not uniformly and successfully) hermeneutic proliferation in favor of a more regimented reading action and an increased semiotic coherence, based on a prevalence of what Foucault (1983) termed resemblance over similitude.

On the contrary, this article considers emblematics as a multifaceted construct which requires a similarly multifaceted theoretical perspective to shed light on its paradoxical blending of dynamic meaning procedures and more monologic, educationally rife practices. Emblematics will be considered as a

wide-ranging construct, profoundly interfused with some central epistemological topics of early modern culture and, to a certain extent, as a prototype of such recent concepts as intermediality (Boehm 1994), metapicture (Mitchell 1994), convergence (Jenkins 2006), iconic and pictorial turn (Boehm and Mitchell 2009), iconotext (Louvel 2011), multimodality (Jewitt et al. 2016). The purpose of the article, of course, is not to reconstruct a possible genealogy of such cultural patterns, but to offer a slant approach to emblematics as a form of textuality whose idiosyncratic meaning procedures ushered in an idea of communication as projective and dislocating, in which the interaction and/or gap between discourse and representation was paramount, in which the idea of movement was not just a thematized topic but a central feature of conceptualizations with clear cognitive and ideological bearings.

2. A clear instance of the flexibility and variety of emblematics mentioned above is testified by its variety of forms: a strictly personal *impresa* could paradoxically be inserted within a collection; some emblems had no images, others were enriched by supplementary materials and long meditations; *Partheneia sacra* (Hawkins 1633), the most important recusant book by an English Jesuit, even combined devices, emblems together with poems and various spiritual meditations. The same happened for the visual part, with images sporting arms mysteriously emerging from clouds, eyes amazingly embedded in human hands, custom-crafted blends of objects or animals, human figures donning syncretistic attributes in unusual settings. These rudiments of special effects were not only functional to conveying an alterity of meanings or intentions that struck the eye and the imagination of the beholder; they also amplified the meaning possibilities and questioned entrenched perceptions and accepted facts.

In fact, each emblematic composition was an ideological construct in the sense that it assumed the right to represent, relativize, challenge, or reinforce cultural perspectives and world views, but it also advanced a vision of the world, of space and time which was familiar and deviant at the same time. In other words, emblems and devices often amounted to what Foucault would term heterotopies, plural textual spaces which transformed a concrete material place

(a book, a cloak, a portal) into a counterplace, a mixed and original arrangement in which it was customary to “juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles”. (Foucault 1994: 758). An emblematic artifact was, in fact, a non-place where new conceptual configurations could come to light: for example, the intertextual dialogue between background and foreground scenes in Van de Passe’s splendid illustrations for Rollenhagen’s emblems (1611) and (1613), later ‘recycled’ by Wither (1635) (see Daly-Young 2005), imposed the coalescence of mutually exclusive times and spaces, opened up hermeneutic possibilities poised to suspend, neutralize, contradict, subvert the relationships it submitted to its readers. Emblematic artifacts were, as it were, utopistic attempts to fix and represent a single, epiphanic moment of a special arrangement of inconsistent groups of objects, characters, and contexts.

The heterotopic nature of emblematics was, thus, highly distinctive because it allowed authors to amalgamate the parameter of space with the parameter of time: human bodies holding unexpected attributes in surprising contexts while performing unpredictable actions in precarious positions made for new ways of extending the scope of symbolic communication. The resort to different and freely intermingling media inevitably meant that action and stasis could paradoxically coexist and trigger a parallel heterochronic dimension: after all, as Foucault explained, “Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps [...] l’hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel” (1994: 759).

In other words, devices and emblems flaunted their peculiar ontological status, presented themselves as non-places where new spatio-temporal configurations were possible and innovative textual models were proposed. This dialogic interaction of incompatible elements brought forth new narrative and argumentative possibilities, new chronotopic agglomerates, non-linear and multiplied meaning opportunities, broken and rearticulated forms of communication, newfangled textual configurations.

The malleability mentioned above boosted not only the internal mobility of compositions and their capacity of transcending and dislocating meanings:

emblematic artifacts were normally assembled in heterogeneous collections, whose varied, unexpected sequence clearly reinforced the entertaining and surprising component. The apparently capricious or idiosyncratic mix of themes and issues provided a kind of edification at large, usually in the form of a series of teachings variously revolving around vices and virtues: even in the case of more homogeneous series built on a specific theme (such as Van Veen 1608, or Van Haeften 1635), emblematic compositions kept their integrity and remained a “série de petites totalités closes qui font du livre une collection de fragments” (Spica 1999: 170). After all, the term emblem etymologically referred to a sort of detachable or borrowed ornament and emblematics itself soon became a huge repository of decorative themes ready to be used “Vestibus ut torulos, petasis ut figure parmas, / Et valeat tacitis scribere quisque notis”, as Alciato (1531: A2r) had prophetically declared.

Emblematic collections were, thus, theoretically infinite works in progress (and many had in fact several editions with progressive integrations), they did not aim at being definitive or provide global teachings, even though the topics and ideas dealt with in the single compositions had an obvious universal bearing. Their serial organization was not conceived as a fixed progress with gradual, carefully arranged steps. In *impresa* collection, the sequence was often organized according to the social status of the personalities metaphorically signified by their devices. In the case of emblems, the various compositions had to be enjoyed as they presented themselves page after page, each item being conceived as having localized meaning effects.

Emblematics, in other words, offered the possibility of creating distinctive textual artifacts whose narrative and argumentative force was not linear but multiplied, and whose fruition was complex and multilayered as to their consumption. Reading paths were left open to the choice of the reader who could find gaps and adopt an interstitial reading approach to infer meanings.

**3.** The peculiar features discussed above and their wide-ranging epistemological implications inevitably led to more refined and pervasive forms of containment and directing, in particular whenever emblematics’ eclectic attitudes and dialogic features



were deviously, and paradoxically, transformed into static sites of ideological consistency: in David (1601) and Wither (1635), for example, the apparently arbitrary and entertaining mechanism for the choice of an emblem based on a lottery was in fact an instrument for co-opting readers and making them 'freely' choose their indoctrination. Similarly, the freedom that authors had enjoyed in easily drawing their verbal and figurative materials from previous collections of emblematic artifacts – which added to the already immense trove of proverbs, popular lore, myths and legends, popular and scholarly wisdom – meant that past emblematic constructs, or their single elements, could be appropriated, re-semiotized, and transformed into the building blocks of a new kind of symbolic grammar. In other words, former themes and images could be easily detached from their traditional context, culturalized or moralized, and set in new combinations. Recycling ready-made materials was not only done for obvious economic reasons, due to the cost of engravings: to decontextualize and rearrange elements into a new significant whole gave new life to old components (as Wither 1635 claimed in his preface to the reader), or made them portable items which travelled literally under the guise of illustrated catechisms or engravings in the bags of early-modern Catholic missionaries (on this topic see Leone 2011). The well-known transformation of Eros into *Amor divinus*, for example, demonstrates how this portability was soon exploited to appropriate the immense legacy of pagan myths and legends for the propagation of religious values, in a sort of updated and refined version of Augustine's idea of sacred theft.

From this point of view, emblematics is an exemplary case of what linguistic anthropology has called entextualization, the practice of extracting parts of discourse from its original context segmenting it into transferable units which could "circulate among a potentially indefinite range of other contexts, where they have the potential to be recontextualized" (Keane 2016: 211). Entextualization implied a deliberate, *ad hoc* rearrangement of materials, amounting to an 'ideological' practice since it recommended, justified, or attacked specific cultural, social, and moral values. Anything could be entextualized: even the human figure, which *impresario* theorists advised not to use in a composition, was retrieved as anatomic

fragment. The fact that contents could be separated from the symbolical forms which originally conveyed them in order to create new associations, demonstrates that the bimodal structure of emblematic artifacts was not rigid: what was necessary was to keep (at least formally) the interaction of verbal and visual elements, but their possible retuning did not hinder signification, nor compromise communication, it simply changed the nature of the content and its reading mode.

Emblem 27 in Jenner (1626) provides a good example in this connection: ever since Alciato's emblem II (1531: A2v-A3r), the lute had been a symbol of social harmony or faithful allegiance. Alciato invited his dedicatee (the Duke of Milan) to consider the lute's physical features, in particular its many strings which must be consonant, and then focus on the various aspects and difficulties to obtain musical harmony, metaphorically implying the need of a political agreement to guarantee a strong alliance: being 'out of tune' with authorities or allies could have ruinous social and political consequences.

In Jenner's emblem, on the contrary, the lute is just a single musical instrument, which cannot produce any melody if it is out of tune; as such, it can be easily turned into the symbol of an individual who must be "scrude, and tun'd, and new amended". The programmatic title of the emblem, "The New Creation", leaves no doubt as to the function which is given to the composition: God, in all his mercy, does not destroy sinners but requires their transformation; consequently, each reader must undergo a complete change not in order to achieve a collective harmony but to produce an individual music, in keeping with God's expectations. Accordingly, their body and soul must be refashioned by the action of a minister who will eventually manage to get the expected melody: "But when *Gods Minister* shall these up screw, / And so doth tune and make this creature new". In this way, the recreational potential of the emblematic form is turned into a pressing recommendation for the reader to accept his/her 're-creation' as an inescapable necessity, because "Thou nothing art ... Let *Gods Word* new transforme, and fashion thee".

The ideological character underlying this appropriation of a former emblematic composition is further demonstrated by other elements: the choice of music and harmony as a thematic domain was un-



usual in Protestant (and especially in Puritan) texts, but here it is exploited because most emblems in Jenner's book were based on sermons preached in London and featuring anti-Catholic stances. Emblem 27, in particular, is attributed to M.D. (arguably John Donne; see Jenner 1983: xii), so Jenner probably deployed the unexpected symbolical image of the lute because he wanted to capitalize on the popularity of the preacher (who actually resorted to musical metaphors in his sermons; see, for example, Donne 1962: 148) and thereby corroborate his moral message and make it more convincing.

After all, Jenner's doctrinal aim is quite evident since the *pictura* (a simple and straightforward image of musician tuning a lute) is just appended to the text with a purely descriptive function, a sort of monologic illustration that is perfunctorily tied to the text and does not invite the active pursuit of additional meanings. Moreover, it is worth remembering that Jenner's book was reprinted several times with one major change: the 1626 edition had a horizontal, landscape orientation, while later editions (from 1631 on) had the usual portrait orientation. This means that the original emblem was unevenly spread across four pages, thereby fostering a fragmented reading process which encouraged a piecemeal response to the various parts of the text. The typographical alteration of later reprints, on the contrary, confirmed and strengthened the overtly didactic slant of the emblem and gave more emphasis to its ethical bearing; it now appeared as a single composition visible at a glance and conveying a consistent invitation in tune with the Puritan ideals of its author.

Interestingly, however, although entextualized elements were rearranged and fitted with different meanings and purposes in new contexts, as in Jenner's emblem, they could also maintain their associations with prior contexts straddling, as it were, between past and present conceptualizations. Emblematic creations were, thus, typically liminal arrangements allowing for the building of connections and exchanges across different scopic and hermeneutic regimes: authors could show off their wit and ability (or their religious allegiances) in making personal creations and adapting materials to new contexts, and readers might see objects or concepts or themes as different but also the same, making connections and creating new pairings and links which

could bear upon one another in new ways.

A remarkable example is provided by Blount (1648): whereas the 1646 edition just contains the translation of Henri Estienne's manual on devices, the 1648 edition includes a long list of coronet devices used during the Civil War by both parties (on this see Young 1991). Most badges and banners featured traditional iconographic elements (crowns, swords, laurel wreaths) associated with established mottoes which stressed loyalty to the king or to the Parliament. Many, however, were brand-new creations, in which well-known slogans or images were associated and adapted to a completely different context in order to allude to contemporary facts (such as the failed arrest of the Five members by Charles I) or to attack the adversaries (such as the irreverent mocking of the Earl of Essex, leader of the parliamentary forces, who had been involved in a notorious sexual scandal). These examples are noteworthy because they demonstrate that entextualization worked not only in the case of ready-made images endowed with new comments, but also in the opposite case, in which familiar mottoes and phrases were applied and refunctionalized to transform existing images.

These open-ended acts of creative recontextualization obviously brought about an enrichment of the message which ultimately produced a plethora of interpretative possibilities. The 1551 edition of Paradin's collection of devices, for example, includes the figure of a plant (possibly a broom) surrounded by some stones and accompanied by the words "Fata Viam Invenient" (Paradin 1551: 103) [Fig. 1]. Thanks to the motto and its specific mention of a way to be found, the figure is easily interpreted as representing a mount-joie, a sort of landmark which pilgrims were used to build as signpost during their journeys. However, the Latin plural term *fata* designated a fixed, immutable decree pronounced by the divinity (actually, the term *fatum* referred to a word, a powerful, fully performative utterance which fixed the length of an individual's life on the very moment of her/his birth). In other words, the composition unexpectedly joins a typical object belonging to the world of travel with a sentence which underlines the fixity of divine pronouncements: these will be fulfilled, in some way or another, and what was decided will happen anyway; one can only accept a destiny which, despite its apparent arbitrariness, will simply follow a predeter-

mined order.

This perplexing coupling requires the reader's further elaboration also because it is a quotation from *Aeneid* III, 395, where Helenus of Troy, Cassandra's twin brother, prophesies that Aeneas still has a long way to go and many trials to overcome before reaching his destination, the site of the new city he is to found in Italy. The recontextualization of this sentence in a composition on pilgrimage makes the whole composition very rich in implicatures: first, pilgrims are invited to reconsider their long and tiring journeys in the light of Aeneas's glorious destiny after his long wanderings. In this way, human agency is also restored and highlighted: man is not condemned to a passive resignation because the idea of pilgrimage, after all, entails a free moral choice, a deliberate physical and spiritual movement with the trustful certainty that those immutable decrees will ultimate-

ly guide to the heavenly destination. Moreover, the solemn *fata* pronounced by the divinity are reconfigured as the actual words of God granting his providential intervention, an idea which had already been advanced by Stoicism and which eventually merged with the Christian idea of Providence: the idea of a prescient, omnipotent divinity does not necessarily exclude some liberty for man and his free moral agency, a theme which was one of the most hotly debated topics in Christianity after the Reformation.

In other words, the accomplishment of the pilgrimage is projected onto Aeneas' glorious destiny, and just like true Christians must strive to interpret God's eternal decrees correctly in their personal life, so pilgrims are encouraged to find their way and let themselves be guided by the mount-joie built and left by former pilgrims as reminders. The symbolical meaning (divine decrees will find metaphorically a way to be fulfilled) finds a literal application in the concrete way trodden by pilgrims in their literal and metaphorical journey, but notably their destination is not even considered: whether they reach a shrine, or touch a precious relic, or contemplate the vision of the souls of the Blessed, the real fundamental aspect is the physical and intellectual movement they are invited to perform.

A completely different configuration is provided by the 1557 edition, which was enlarged to include short explanatory messages on the person who used the device and/or on its moral content. As such, the original text was channeled into an overtly didactic construct akin to an emblem. Some devices were also modified: in the case of the composition discussed above, the image of the mount-joie is accompanied by a different motto, "Sans autre guide" (Paradin 1557: 160) [Fig. 2]. The idea of pilgrimage is kept, but the loss of the intertextual reference to Aeneas gives the composition a more marked devotional perspective: virtue is the only guide a pilgrim needs to achieve happiness and the whole composition is clearly set within a moral framework. Even if the text does not specify which virtue is alluded to, the focus is no more on the idea of journey and its many implicatures, but on the importance of following a guiding symbol which marks the correct path, as the commentary fittingly stresses. Men's deliberate action in setting off and have a say on their own destiny (and on the possible further meanings implied by the



Fig. 1 | Claude Paradin, *Devises heroïques*, 1551, p. 103; courtesy of University of Glasgow Archives & Special Collections, S.M.816.



Fig. 2 | Claude Paradin, *Devises heroïques*, 1557, p. 160; courtesy of University of Glasgow Archives & Special Collections, S.M.816.

impresa) is not considered; walking the correct path in order to reach the right destination is given more relevance than the act of moving towards a destiny which is still to be fashioned.

The old motto, however, is not discarded, but recycled and associated to one of the most ancient and archetypal symbols in the history of mankind, a labyrinth (Paradin 1557: 94) [Fig. 3]. In this case, the accompanying text first provides some historical context on the original bearer of the device, and then proposes a moral application of the image, resorting to its traditional medieval association with disorientation and worldly illusions. The top-down view (a perpendicular, detached vision from above providing a whole map of the structure and paths), and the presence of a big dot right in the center defined against the central clearing, reinforces the typical deciphering of the symbol: the final destination of

the labyrinth is its core, the place where the most important thing is hidden. The reader is invited to enter and explore the labyrinth, follow the thread indicating the right direction, avoid ending up in a cul-de-sac and getting lost among the walls of the structure, and eventually reach the center. The providential reading of the motto, already mentioned above, is reinforced by the image: Aeneas' heroic wanderings in the Mediterranean are symbolically evoked by the meandering paths of the maze and a sort of metonymical tightening is assured by the similarly mythological ontology of the labyrinth. The moral interpretation is also strengthened, implying that God's favor and help will guarantee the faithful travelers who, in the end, will find the right way if they stand clear of devious worldly enticements.

Of course, the topographical vision from above which renders the map of the labyrinth at a glance cannot but evoke the ideational aspect of the maze



Fig. 3 | Claude Paradin, *Devises heroïques*, 1557, p. 94; courtesy of University of Glasgow Archives & Special Collections, S.M.816.



and its creator, Dedalus, the only one who conceived it 'on paper' and then saw it in the flesh from above when he fled with his artificial wax wings. The reader is offered this privileged, vantage point of the mythical architect; however, the several possible symbolical interpretations traditionally attached to the labyrinth – an oneiric illusion; the exploration of interiority and of the unconscious; the enigmatic essence of life; the search for the meaning of reality; a metatextual representation of writing or of the meandering mechanisms of communication; the dialectical coexistence of artificial order and existential disorder, centripetal attraction and centrifugal aspiration, just to list only a few of them – are not adequately valorized by the verbal explanation which imposes a single, precise hermeneutic possibility.



Fig. 4 | P.S., *The heroicall devises of M. Claudius Paradin*, 1591, p. 204.

Interestingly enough, the basic features of Paradin's devices are reproduced in the English translation (1591) of the collection, carried out by a mysterious P.S.. Some changes to the mottoes clearly modify the meaning of the whole composition: for example, the mount-joie is accompanied with the motto "Without any guide", thereby emphasizing a more fatalistic presentation of the movement, confirmed by the substitution of the pilgrims of the French version with a more general "Travellers" who should only count on virtue as guide. In this way, the whole context of the pilgrimage and the guiding function of the mount-joie is lost [Fig. 4].

Similarly, the motto accompanying the labyrinth erases some of its mythical echoes transforming the fates into a more impersonal and detached "Fortune" [Fig. 5]. In the accompanying text, too, the guiding thread is not what should drive people through the maze to reach salvation: God's "holy precepts" are not given "into our hands" so that we can find the way out once we are entangled in a maze; rather, they are norms that should prevent us from entering altogether the labyrinth with its dangers and snares, because there is no possibility of finding the way out once we are entangled in a maze. In other words, readers are invited to be wary, avoid any negotiation with the world and certainly dismiss the idea that they can actively follow a guide. Readers are almost scared and discouraged from taking initiative, they are invited to be still, to keep their position, to avoid running the risk of doing anything which might corrupt them. The English translation, thus, presents a more impenetrable and deterministic divinity and suggests that



Fig. 5 | P.S., *The heroicall devises of M. Claudius Paradin*, 1591, pp. 118-19.



Fig. 6 | Francis Quarles, *Emblemes*, 1635, pp. 188–90.

readers adopt a more passive and resigned attitude.

A similar tendency can be detected in Quarles's enormously popular emblems (1635), which include a composition centered on a labyrinth (IV, 2) [Fig. 6]. The motto is a quotation from Psalm 119, a call for God's help as a guide for man's steps, and the image features a maze, explicitly associated with the world ("The world's a Lab'rinth" in stanza 3) and thus presented as a place of error and 'mis-taken' paths. This is explicitly made clear in the first stanza, which repeatedly exploits some typical oppositions (light/dark, joy/pain/ truth/error...) that should mark the life, opinions, and views of the pilgrim as qualitatively different from the rest of the world. This exaggerated polarization gives the whole composition a sort of dramatic urgency and gravity: the condition of the pilgrim is even compared to Israel's, whose 40-year

wanderings in the desert were not so desperate because of the portentous signs of God's guiding presence, whereas the pilgrim in the labyrinth feels lost and hopeless.

The image, too, is constructed to have a great bearing on the beholder and reinforce this despondent attitude: the maze does not have physical high walls surrounding the path, but dangerous pitfalls ("streams of sulphurous fire" as stanza IV reminds ominously), as if the pilgrim were walking on top of the labyrinth's walls. This apparent vantage point is not high enough to allow the pilgrim to identify the right path to go and is particularly dangerous because the fall implies immediate death (as demonstrated by the two people hopelessly calling for help just before falling down the pit). This major transformation of the traditional representation of a labyrinth is complemented with an even more shocking perspective which does not provide a comprehensive, dominant vision from above but a sideways, horizontal sight with a relatively low angle. In this way, readers are shockingly and dramatically involved in the maze, watching the pilgrim in the center while they themselves are not very far, possibly on one of the nearby gyring paths. It is an image which irresistibly recalls Merleau-Ponty's idea of relational ontology, which erases the subject-object dichotomy, stresses the materiality and embodiment of perception and makes the human body something mobile, a thing among things, the "vehicle of being in the world" (Merleau-Ponty 2002: 94).

The overall impression of the picture is, thus, of a highly dramatic situation whose tragic atmosphere is reinforced by the presence of other people (some falling, one vainly led by his dog along the path, not to mention the two curiously stretched, disproportionate bodies along the slopes the hill in the background), which gives a less static impression to the picture. These aspects, however, do not invite a parallel dynamic reading: the perspective chosen for the image invites the observer to watch the picture starting from the pilgrim in the middle of the maze and about to set out, be shocked by the tragic destiny of the falling men, and perceive his/her own dramatic situation as a sinner ensnared in a labyrinthine world.

The composition of the image, too, is particularly remarkable: Quarles' engravings were taken from the vastly popular collection of emblems by the Dutch

Jesuit Herman Hugo but are in fact mirror images of the originals, probably because this simplified their copy by the English engraver. The inversion, however, is an element whose importance cannot be underestimated because it radically alters the reading process and ultimately the interpretation of the image itself (see Kress-Van Leeuwen 1996, especially chap. 6).

In the case of Quarles' emblem, the salience of the pilgrim and of the idea of freedom evoked by the sea and the ship in the background is stressed as the starting point for reading the emblem. As we progressively move from left to right, following the



Fig. 7 | Hermann Hugo, *Pia Desideria*, Antwerp, 1624, p. 134.

diagonal rope connecting the pilgrim and the angel, we are made aware of the difficulty and length of the path, and, when we get to the tower in the background, we shockingly perceive an unnaturally stretched body on the slope, possibly someone who tried to reach the tower climbing the hill directly (as the man to his left is trying to do) instead of walking the whole length of the labyrinth, passing the gate at the end of it and finally moving along the narrow, winding path to the tower. In the Dutch original, on the contrary [Fig. 7], the construction of the image induced a different, more confident reading, starting from the highly salient angel on the top left corner (together with the smashed body at its bottom and the silly pilgrim following his dog) then going down to the pilgrim in the center and eventually the appeasing vision of the ships in the far background.

Quarles' longish accompanying text stresses the impression of hopeless movement: the frantic activity of people meaninglessly moving back and forth is evoked by stanza 3 and its insistence that there's "No resting here" in the world, that there is no time to stop and think, and that whoever walks unguided is destined to fall. Also, the diagonal upward rope which ties the pilgrim to the angel on the tower does not convey any hope, nor a positive outlook, but ultimately confirms that the pilgrimage will be more difficult and perilous than ever: stanza 7 even hints that the pilgrim's dream of flying away is illusory and using a shortcut would have terrible consequences ("Mine eyes being seeld, how would I mount above / the reach of danger, and forgotten Care! / My backward eyes should nev'r commit that fault").

The only, right solution, as the final stanza clarifies, is that pilgrims empty out their lives and accept passively to be led by God: "Thou art my Path; direct my steps aright; / I have no other Light, no other Way". The pilgrims' (and the readers') eyes must not be fixed upon the happy ending of their troubled path, but on their despairingly difficult path and their fallen condition as sinners. The movement inherent in the idea of pilgrimage is not an encouraging start towards a better condition, nor is the destination the place where the pilgrims/readers should focus their attention. The target is a mysterious, far, and unnamed delight; the pilgrims/readers' look must be rearward, obsessively fixed on their negative condition, on the difficulty of the path, on the dangers of the world and so on.



In other words, even if the emblem should open up a positive perspective (final bliss and election), in fact it repeatedly blocks and hinders any movement, underlining the pilgrims/readers' tragic condition and their helpless situation. It is as if they were pushed and pulled at the same time, with the effect of stressing their desperate situation and making them even more uncertain. Movement is only hypothetical, officially invited but actually hampered: pilgrims/readers must be passive recipients of the scaring perspectives of their present condition rather than active participants in their salvation. Movement is not exploited as a metaphor of spiritual elevation (also inherent in the real movement of the readers' eyes which repeatedly shift from the visual to the verbal and vice versa in the act of reading), nor as a metatextual reference to the tortuous dynamics of human communication quintessentially summarized by the text as labyrinth (and the necessity for readers of orienting themselves in the sequence of emblems in the book). Since the emblem takes its cue from a Psalm and works within a clear religious perspective, its purpose is not to provide a rational demonstration or a logical discussion on the nature of pilgrimage, but to rely on pathetic elements to move and elicit an emotive reaction, an aim to which the mental scenario of the pilgrimage and its theatricalization, accomplished by a skillful use of edifying words and stirring images, is perfectly fitting.

Consequently, the entertaining aspect of the emblem, a pleasing form valorized in its bimedial nature to spur the faithful and 'make a traveler of him', insinuates another course of action, another necessity, another kind of progress. The real movement must not be from the readers' sinful nature towards a glorious heavenly destination but an inward withdrawal whose outcome will be the radical transformation of their body and soul. Just like Jenner's emblem discussed above, the readers' recreation paves the way to their 're-creation': after all, the *Invocation* at the beginning of Quarles' collection had remarkably stressed the desire "O, teach me stoutly to deny / My selfe, that I may be no longer I" (Quarles 1635: 2), and the final epigram of this emblem sanctions and doubles down on this idea: "Pilgrim trudge on: What makes thy soule complaine, / Crownes thy complaint: The way to rest is paine. / The Road to Resolution lies by doubt: / The next way Home's the farthest way

about".

Pilgrims/readers are not invited to walk on but to remember that their movement will be a slow and tiring slog; they have to fix their attention not on the guiding angel above but on the oxymoronic nature of their inconsistent lives full of opposites; they are not offered words of encouragement which should hasten their steps and widen their perspectives and expectations, but repeatedly daunted and invited to slacken their pace. This modality surreptitiously imposes other paradoxical truths to be accepted and interiorized: moving means going around uselessly; acting as independent, rational subjects leads to death; true movement is passivity and resignation; true subjectivity means being subject to God's inscrutable will; conversion entails a complete refashioning of one's life.

Quarles' emblem, thus, demonstrates how emblematic compositions often implied corporealized readers (Crary 1990): on the one hand, they were required to transcend their bodily, physical perception and find hidden meanings; on the other, they were paradoxically re-situated at the center of an interpretation process which was no more dynamic but blocking, interpellating them in order to make them fit for an embryonic form of Debordian 'spectacular' consumption.

4. In conclusion, as the polysemous title of this article implied, the analysis of emblematics as movement contributes to revising some major assumptions underlying the value of this form: emblematic texts were not transparent windows onto an objective world of separate objects (though they undoubtedly exploited the referentiality of words and images to convey specific cultural and moral values), nor were they self-consuming artifacts which stimulated readers to go beyond their material existences (though the Neoplatonic idea of a Silenic truth achievable through pure intuition was one of their main tenets), nor did they amount to a monolithic field of unity and semi-otic coherence (though religious authors repeatedly tried to regiment and tame their expressive potential). Rather, emblematic montages provided a textual space whose composite nature and epistemological underpinnings triggered an incessant mobility in the reading experience which was refractive rather than reflective, teeming with cognitive capacity and

aimed at setting new hermeneutic parameters which involved the readers' active cooperation.

Such an expanded, 'dynamic' approach to emblematics opens up interesting perspectives for its interpretation, allowing for the analysis of the material exchanges and relays between mental and physical objects, between visual representations and readers' actual lives. As the discussion above tried to highlight, an emblematic construct never entailed a purely visual or intellectual fruition, but a fully embodied appreciation which, at the same time, was often contained and channeled into manipulative practices for the forging of individual identities and social norms.



## Notes

<sup>1</sup> The term will be used throughout the essay as a general reference to the early modern symbolic assemblage of written texts and images exemplified by impresa or device and emblem. The bibliography on emblematics is unmanageably huge: among recent contributions, see Manning (2002), Visser (2005), Benassi (2018), and the various issues of *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*.

## References

- ALCIATO A. (1531), *Emblematum liber*, Steyner, Augsburg.
- AMMIRATO S. (1562), *Il Rota overo delle imprese*, Gio. Maria Scotto, Napoli.
- BARGAGLI S. (1594), *Dell'Imprese*, Franceschi, Venezia.
- BARTHES R. (1977), *Image Music Text* (essays selected and translated by S. Heath), Fontana Press, London.
- BENASSI A. (2018), "La filosofia del cavaliere". *Emblemi, imprese e letteratura nel Cinquecento*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca.
- BLOUNT T. (1648), *The Art of Making Devises ... Written in French by Henry Estienne ... Translated into English ... Whereunto is added a Catalogue of Coronet-devises both on the Kings and the Parliaments side in the late Warre*, Printed for Richard Royston, London.
- BOEHM G. (1994), "Die Wiederkehr der Bilder", in BOEHM G. (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, Fink, München.
- BOEHM G., MITCHELL W. J. T. (2009), "Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters", in *Culture, Theory and Critique* 50: 2-3, pp. 103-121.
- BOURDIEU P. (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris.
- BREITENBERG M. (1986), "...The Hole Matter Opened: Iconic Representation and Interpretation", in *The Queenes Majesties Passage*, in *Criticism* 28, pp. 1-26.
- CRARY J. (1990), *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (MA) and London: MIT Press.
- DALY P.M., YOUNG A.R. (2005), "George Wither's Emblems: The Role of Picture Background and Reader/Viewer", in *Emblematica* 14, pp. 223-50.
- DAVID J. (1601), *Veridicus Christianus*, Ex officina Plantiniana, apud Ioannem Moretum, Antverpiae.
- DONNE J. (1962), *The Sermons of John Donne*, Edited, with Introductions and Critical Apparatus by G.R. Potter and E.M. Spearing Simpson, vol. 3, University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- FOUCAULT M. (1983), *This Is Not a Pipe* (trans. James Harkness), University of California Press, Berkeley.
- ID. (1994), "Des espaces autres", in *Dits et écrits IV*, Gallimard, Paris, pp. 752-762.
- GIOVIO P. (1556), *Ragionamento di Mons. Paolo Giovio ... Con un Discorso di Girolamo Ruscelli intorno allo stesso soggetto*, Ziletti, Venezia.
- GOMBRICH E.H. (1960), *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon, London.
- HAWKINS H., (1633), *Partheneia sacra*, printed by John Cousturier, Rouen.
- JENKINS H. (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York and London.
- JENNER T. (1626), *The Soules Solace, or Thirtie and one Spirituall Emblems*, J. Dawson, London.
- ID. (1983), *The Emblem Books of Thomas Jenner: The Soules Solace - The Path of Life - The Ages of Sin. Photoreproductions. With an introduction by Sidney Gottlieb, Scholars' Facsimiles & Reprints*, Delmar, N.Y.
- JEWITT C., BEZEMER J., O'HALLORAN K. (2016), *Introducing Multimodality*, Routledge, Abingdon and New York.
- KEANE W. (2016), *Ethical Life: Its Natural and Social Histories*, Princeton, Princeton University Press.
- KRESS G., VAN LEEUWEN T. (1996), *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, Routledge, London and New York.
- LEONE M. (2011), "(In)efficacy of Words and Images in Sixteenth-Century Franciscan Missions", in *Mesoamerica: Semiotic Features and Cultural Consequences*, in PLESCH V., MACLEOD C., BAE-TENS J. (eds.), *Efficacité/Efficacy. How To Do Things With Words and Images?*, Rodopi, Amsterdam, pp. 57-70.
- LOUVEL L. (2011), *Poetics of the Iconotext*, Ashgate, Farnham.
- MANNING J. (2002), *The Emblem*, Reaktion, London.
- MERLEAU-PONTY M. (2002), *Phenomenology of Perception*, Routledge, London and New York.
- MITCHELL W.J.T. (1994), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, Chicago University Press.
- P.S. (1591), *The Heroical Devises of M. Claudius Paradin*, Imprinted by W. Kearney, London.
- PARADIN C. (1551), *Devises heroïques*, Jean de Tournes and Guillaume Gazeau, Lyons.
- ID. (1557), *Devises heroïques*, Jean de Tournes and Guillaume Gazeau, Lyons.
- QUARLES F. (1635), *Emblemes*, printed by G.M., London.
- ROLLENHAGEN G. (1611), *Nucleus Emblematum Selectissimorum. Quae Itali vulgo impresas vocant*, apud Io[n]ne[m] Iansoniu[m] bibliopola[m] Arnhemie[n]se[m], Coloniae.
- ID. (1613), *Gabrielis Rollenhagii Selectorum Emblematum Centuria Secunda*, apud Io[n]ne[m] Iansoniu[m] bibliopola[m] Arnhemie[n]se[m], Coloniae.
- SPICA A.-E. (1999), "Moralistes et emblématique", in *XVIIe siècle* 202, pp. 169-180.
- VAN HAEFTEN B. (1635), *Regia Via Crucis*, Ex officina Plantiniana, apud Ioannem Moretum, Anverpiae.
- VAN VEEN (VAENIUS) O. (1608), *Amorum emblemata*, Venalia apud auctorem, Antverpiae.
- VISSER A.S.Q. (2005), *Joannes Sambucus and the Learned Image: The Use of the Emblem in Late-Renaissance Humanism*, Brill, Leiden.
- WITHER G. (1635), *A Collection of Emblemes, Ancient and Moderne*, printed by A.M. for Henry Taunton, London.
- YOUNG A.R. (1991), "The English Civil War Flags: Emblematic Devices and Propaganda", in *Emblematica* 5:2, pp. 341-56.

# “L’air d’un peintre ou d’un marginal”.

## La scrittura ekphrastica di Françoise Sagan

GIANLUCA SAVOLDELLI

Università degli studi di Bergamo  
gianluca.savoldelli@unibg.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.511>

### Parole chiave

Françoise Sagan  
Ekphrasis  
Immagine soglia  
Movimento  
Scenario narrativo

### Keywords

Françoise Sagan  
Ekphrasis  
Threshold  
Movement  
Narrative setting

### Abstract

Prendendo in considerazione i romanzi *Le Lit défait* (1977), *La Femme fardée* (1981), *La Laisse* (1989) e *Le Miroir égaré* (1996) di Françoise Sagan, il presente articolo intende indagare le istanze in cui la pittura viene posta al centro della narrazione saganiana tramite il ricorso all’ekphrasis. Attraverso un processo di rigenerazione, l’autrice crea quadri narrati in grado di prendere vita e con cui i personaggi riescono a interagire in un costante movimento di ingresso e di uscita, trasformando così le immagini in veri e propri scenari della narrazione. Spaziando fra referenti reali ben identificabili, invenzioni creative e processi di riscrittura anche di natura parodica, l’ekphrasis si rivela essere un elemento centrale nella prosa di Sagan.

Analysing Françoise Sagan’s *Le Lit défait* (1977), *La Femme fardée* (1981), *La Laisse* (1989) and *Le Miroir égaré* (1996), this article investigates the instances in which painting is at the centre of Sagan’s narrative by means of ekphrasis. Through a process of regeneration, the author (re)creates paintings that can come to life and that the characters can interact with, constantly moving in and out of them, turning the images into real scenarios of the stories. Among identifiable referents, creative inventions and processes of (parodic) rewriting, ekphrasis reveals itself as a central element in Sagan’s writing.

Il rapporto fra parola e immagine nella produzione romanzesca di Françoise Sagan va a configurare un territorio di confine tra arte e letteratura (Pinto 2016), mai statico ma sempre in movimento. È la scrittrice stessa a dichiarare come proprio la loro fusione le permetta di creare le sue opere: “E poi, nella mia testa, ho un museo immaginario, dei colori immaginari. Quando scrivo, creo i miei propri quadri” (Sagan 2014: 147).<sup>1</sup> Ciò è comprovato fin dagli inizi letterari dell’autrice, come può dimostrare *Toxique*, diario intimo dell’autrice scritto nel 1957 e pubblicato per la prima volta nel 1964, in cui le illustrazioni di Bernard Buffet, che accompagnano il testo, arricchiscono in modo drammatico la scrittura di Sagan. Nella fase più matura della sua scrittura (dalla seconda metà degli anni Settanta agli anni Novanta) questa fusione si diffonde in maniera capillare in tutta la sua opera: Sagan riesce infatti ad intrecciare i propri testi al mondo delle arti e in particolare a quello della pittura.

Si tratta di un legame che si presenta innanzitutto all’interno della fitta rete intertestuale<sup>2</sup> di cui i testi sono imbevuti: tramite frequenti riferimenti a opere e artisti, l’autrice dipinge un panorama poliedrico, spaziando da Botticelli a Bosch, da Pissarro a Picasso e da Millet a Magritte. Accanto ad essi si aggiungono poi alcune figure di pittori e, in senso più ampio, di artisti fittizi posti al centro della narrazione. Significativo in tal senso è l’esempio di uno dei personaggi principali del romanzo *Les Merveilleux nuages* (1961), Alan Ash, il quale si reinventa assurgendo al ruolo del pittore di successo dell’epoca.

Proprio la cultura artistica dell’autrice permette, per di più, di dar adito a una critica sociale tipicamente saganiana contro quello che Céline Hromadova (2017: 148) definisce lo “snobismo estetico”. Tale dimensione rivaluta il legame tra valore artistico e valore monetario: affidando costose tele di celebri artisti a coloro che hanno poca considerazione per l’arte se non in termini di affari, Sagan stigmatizza come la profusa esibizione artistica sia in realtà esibizione di ricchezza (ivi: 149), come verrà sottolineato.

All’interno dello spazio liminare tra parola e immagine, nonché tra realtà e finzione, in alcune opere l’importanza del visuale si accresce ulteriormente tramite l’evocativa descrizione di dipinti<sup>3</sup> a cui i personaggi sono confrontati *in praesentia* o *in absentia*, e che possono diventare veri e propri scenari della narrazione, rigenerandoli all’interno di *tableaux vivants*

narrati. Tramite la combinazione di integrazioni sine-stetiche e traspositive, infatti, lo sguardo dei personaggi riesce ad addentrarsi nella tela, percependone le sensazioni che caratterizzano i suoi diversi piani, e a trasformare l’immagine in un esplicito *setting* narrativo in cui potersi muovere (Cometa 2012: 116-142).

### 1. Il dipinto nel testo

Il potere vivificante dell’ekphrasis si delinea in modo emblematico nel romanzo *Le Lit défait* (1977), in cui Édouard, uno dei protagonisti, si trova inaspettatamente di fronte a un quadro di Magritte che lo ferma sui suoi passi e apre il quinto capitolo:

Il quadro di Magritte rappresentava una casa borghese, piuttosto bella, disegnata contro un cielo azzurro, di un azzurro indefinibile, un azzurro d’alba, violento, pallido e crudo, un azzurro cupo, una casa con un lampione in primo piano, una casa che Édouard conosceva bene. Aveva passato la sua infanzia in quella casa, una delle sue infanzie perlomeno, ne era sicuro. Proprio com’era sicuro che avrebbe voluto viverci per sempre e avrebbe voluto che ci vivesse Béatrice e che lui potesse entrarvi, in quel quadro, salire la gradinata esterna, andare su per una scala buia, all’interno, e ritrovare davanti alla finestra illuminata, a destra, seduta su di una poltroncina fuori moda e terribilmente preoccupata per il suo ritardo, Béatrice.

Il custode del museo tossicchiò e Édouard ridiscese la scala a precipizio, richiuse la porta della casa di Magritte e uscì dal quadro e poi dal museo del Jeu de Paume (Sagan 1977: 38).

La narrazione lascia pochi dubbi su quale sia il possibile referente reale: l’esplicito riferimento a Magritte e la presenza della casa borghese, del cielo blu dell’alba e del lampione in primo piano conducono indubbiamente alla serie *L’Empire des lumières* (1953-1954) del pittore belga [Fig. 1]. Lo scenario del quadro viene vivificato dallo sguardo del protagonista, il quale inizia a immaginare di potersi muovere negli spazi dipinti, andando al di là di ciò che viene strettamente raffigurato sulla tela. L’immagine mediale muta dunque la sua natura, fondendosi con l’immagine mentale (Cometa 2020: IX) di Édouard e creando un ibrido transmediale. Questo “fantasma” (Hromadova 2017: 127) si sdoppia poi fra passato e presente: da un lato l’infanzia plurima (“una delle sue infanzie”) del protagonista, dall’altro un’*image d’Épinal* sulla sua rela-



Fig. 1 | René Magritte, *L'Empire des lumières*, 1954, olio su tela, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

zione con Béatrice, che Édouard è determinato a trasformare in realtà. L'ekphrasis permette così a Sagan di mostrare l'invisibile attraverso l'opera d'arte (Byatt 2001: 5), in cui il personaggio può perdersi in un sogno ad occhi aperti. Questa dimensione trova un'evidente connotazione nel momento in cui il guardiano del museo tossisce: colto in fragrante dalla realtà nelle sue fantasticherie oniriche, Édouard, destatosi dopo essere effettivamente entrato nel dipinto, non può far altro che fuggire, prima dalla casa, poi dal quadro e infine dal museo del Jeu de Paume. Particolarmente adatto alla rappresentazione visuale, il museo, così come i quadri contenutivi, per Édouard non rappresentano che un ostacolo al suo arrivo tra le braccia di Béatrice. La sua visita è anzi puramente casuale e proprio questo disinteresse lo porta ad attraversare il museo di fretta. Tuttavia, la sua corsa viene interrotta bruscamente dal potere insito nell'*Empire des lumières*:

ed era per non arrivare troppo presto, per non dover ciondolare per strada – e cioè non guidare troppo piano, quindi, per lui, distrattamente – che si era fermato davanti al museo del Jeu de Paume. Aveva attraversato le sale come un fulmine. Tutti quei quadri, quei capolavori, quei pezzi di tela dipinta intrisi del sudore, del sangue, dei nervi, dell'anima di un altro uomo, erano stati per lui piccoli ostacoli, piccole barriere ridicole tra sé e l'inizio dell'autostrada del Nord, niente di più. Solo il Magritte lo aveva veramente colpito. E per un attimo, un lungo attimo prima che vi facesse abitare Béatrice, gli aveva dato quella felicità sensuale, quel piacere quasi orgoglioso che possono suscitare certi quadri (Sagan 1977: 39).<sup>4</sup>

In termini freedberghiani (1989), il potere dell'immagine di Magritte è così seducente e pervasivo da frenarlo e fargli provare un piacere estetico che solo l'opera d'arte può dare. L'indifferenza verso gli altri quadri, incapaci di scatenare in lui una reazione viscerale, viene tuttavia compensata da una breve riflessione sulla natura dell'arte stessa e della creazione, eco della cifra metaletteraria del testo. In quanto scrittore e artista, Édouard è in grado di vedere attraverso la tela e i suoi pensieri delineano una precisa figura del pittore tormentato che trova una certa risonanza con Claude Lantier di Zola<sup>5</sup> e che si fa proiezione del personaggio stesso, in particolare nei momenti in cui la scrittura non si piega al suo volere. Malgrado lo stretto legame tra creazione artistica e letteraria che permette al protagonista un'affiliazione profonda, la vita prende pian piano il sopravvento sull'arte.<sup>6</sup> Ecco quindi che dal dipinto dell'incarnazione ideale di ciò che egli desidera profondamente, Édouard viene catapultato nel mondo reale con la consapevolezza che il sogno non è (ancora) realtà: "In effetti, Béatrice lo aspettava ad Amiens; ma senza dubbio in un albergo anonimo e senza dubbio, ahimè, nient'affatto preoccupata" (Sagan 1977: 38). La scena immaginata, alla fine del capitolo, trova però un nuovo doppio in cui i ruoli si invertono, raffigurando Béatrice che rientra all'hotel di Lille in cui stanno soggiornando ed Édouard che, secondo il paradigma annunciato, dovrebbe essere in attesa del suo ritorno, inquieto, nella stanza illuminata. Di nuovo, tuttavia, la narrazione dissolve tale visione per mostrare invece il protagonista immerso nella scrittura della sua nuova *pièce*, deludendo l'aspettativa del lettore e di Béatrice. Evocando per analogia il quadro che aveva aperto il capitolo, generando così "una finzione che diventa reale"

(Gardini 2019: 78) all'interno del testo, l'immagine assume la funzione di cornice (Cometa 2012: 144-148), assurgendo così a una *mise en abyme* che riflette specularmente il racconto e che vi rispecchia "tutta la sua ricchezza polisemica" (Labarthe-Postel 2002: 13).<sup>7</sup>

Nel corso della narrazione, nonostante la presenza fisica del quadro rimanga isolata, *l'Empire des lumières* non perde di fascino nonché di valore simbolico e trova per questo nuove declinazioni. Tornato a Parigi dopo essere stato abbandonato<sup>8</sup> da Béatrice, per prima cosa Édouard si reca all'appartamento della sua amata e, mentre guarda l'edificio, la scena rigenera quella di fronte al dipinto:

Arrivando, andò meccanicamente davanti all'appartamento di Béatrice, davanti alla sua casa, la loro casa. E fu guardandola che gli tornò in mente il quadro di Magritte, e fu allora che sentì veramente la disperazione. Era fermo, in macchina, davanti a quella porta chiusa, non aveva il diritto di entrare, di andare nella camera azzurra,<sup>9</sup> e forse ne era stato escluso per sempre. Rimase lì un'ora, inerte, con la testa contro il vetro, guardando senza vederli dei passanti lontani, frettolosi, che sembravano tristi (Sagan 1977: 50).

In questo caso, Édouard non riesce a penetrare nell'abitazione che sente condivisa, non solo materialmente ma anche figurativamente. Il potere che l'aveva spinto ad entrare nel quadro di Magritte perde di forza una volta confrontato alla realtà, e il ricordo della tela, in cui invece si era potuto muovere liberamente, non può che affliggerlo, in quanto l'esperienza si rivela irripetibile, ma soprattutto inesistente e per questo quanto più nostalgica.

L'immaginario costruito intorno al quadro, tuttavia, subisce una nuova trasformazione nel momento in cui Édouard ripercorre la propria relazione con Béatrice, nel diciassettesimo capitolo, situandolo in una galleria di immagini felici del loro rapporto:

Édouard guardava senza vederlo quel paesaggio scivoloso. Inconsciamente, lo sistemava nell'immenso album iniziato da sempre, quello della sua storia con Béatrice. Un album eterogeneo nel quale, un giorno, si sarebbero mescolati, ma dove già si trovavano accostati in un'uguaglianza falsa e cordiale, certi ricordi sempre vivi: la fine di un'autostrada, il Magritte, un letto spalancato, parole, parole balbettate e crude, la linea purificata di una barca a vela, una bocca nuda

nella notte, un vecchio motivo d'opera, il mare (ivi: 138).

La vena masochistica, nonché la capacità del personaggio di idealizzare la propria esperienza, fanno sì che egli ricordi "solo i momenti di felicità" (ibidem), ossia perlopiù occasioni in cui ha sofferto. Particolarmente rilevante è la presenza magrittiana, in quanto l'interazione col quadro non implica affatto la partecipazione di Béatrice, la quale vi viene proiettata all'interno della mente di Édouard, a differenza delle altre immagini evocate. La risonanza che questo "fantasma" ha all'interno della narrazione sottolinea il ruolo che esso ricopre nell'intreccio: attraverso l'immagine, luogo di proiezione delle proprie fantasie, e la scrittura, il protagonista riesce infatti a sublimare la realtà piegandola al proprio volere e declinandola a piacere mediante l'arte.

## 2. Sguardi sovrapposti in movimento

Ancora più centrale è il ruolo affidato al quadro di Marquet all'interno de *La Femme fardée* (1981), il quale muove la corte di personaggi durante tutta la narrazione, dando adito al gioco di sguardi che la caratterizza, e a cui il titolo del romanzo fa in parte riferimento. Numerose sono infatti le occorrenze in cui i personaggi si guardano, si spiano e fanno irruzione in una scena semplicemente tramite lo sguardo, quasi ad ordinarvi, in termini foucaultiani, la disposizione della narrazione (Foucault 1966: 28). Proprio il quadro, per poter essere *osservato*, giustifica entrate e uscite dei personaggi nella e dalla cabina di Julien, il che risuona emblematicamente col movimento dentro e fuori dal dipinto.

Malgrado in questo caso il possibile referente reale non sia facilmente identificabile, "ciò non annulla gli effetti che la vividezza innesca nel ricettore" (Cometa 2012: 26) e proprio per questo la prima istanza in cui la tela viene introdotta nell'opera permette a Sagan di dare voce a un'evocativa ekphrasis multisensoriale:

Julien Peyrat, dopo aver tirato fuori il quadro dalla valigia con mille cure, si ritrovò una volta ancora sedotto, pieno di ammirazione davanti al talento del falsario. Il fascino di Marquet era proprio lì: quei tetti grigi spenti dal freddo, quella neve gialla sotto le ruote sgangherate delle carrozze, e il vapore fremente alle narici dei cavalli... Il vapore, quello lo immaginava, naturalmente; ma per un istante si era ritrova-



to, lui, Julien Peyrat, nel cuore di Parigi, d'inverno, nel 1900, per un istante aveva respirato l'odore di cuoio e di cavallo fumante, l'odore del legno umido del calesse nero, fermo in mezzo alla tela sotto i suoi occhi come aveva seguito con gli occhi, pieno di nostalgia e di desiderio deluso, la donna truccata, vestita di volpe, che girava l'angolo della strada, a destra, preparandosi ad uscire dal quadro senza nemmeno voltarsi verso di lui (Sagan 1981: 32).

Attraverso lo sguardo di Julien, l'immagine prende vita e il personaggio – così come il lettore – viene trasportato in un'antica Parigi innevata che permette di ricostruire il quadro, posizionandovisi all'interno e seguendo "un percorso che lo scopre in successione nelle sue diverse parti" (Vouilloux 1994: 56).<sup>10</sup> La presenza nel dipinto della donna truccata, in particolare, non è un dettaglio anodino: la figura femminile rappresenta infatti un doppio di Clarisse Lethuillier, la quale utilizza il proprio trucco, definito "pesante, rutilante e grottesco" (Sagan 1981: 23), come una maschera. Non è un caso nemmeno il fatto che la donna truccata si appresti all'uscita dalla cornice, movimento mimetico della fuga di Clarisse dalla propria vita. Lei stessa riflette su come, guardandolo, "registrò solo una cosa di quel quadro: la donna che svoltava l'angolo della strada e di cui, per una corrispondenza di spirito che non avrebbero saputo forse mai né lei né Julien, si sentiva vagamente gelosa" (ivi: 191). Il suo tentativo di sfuggire a sé si realizza fino ad allora in maniera distruttiva, attraverso l'alcol e la droga, ma troverà un esito più fortuito durante la crociera sul *Narcissus* grazie all'incontro con Julien. Ciò appare evidente considerando il netto contrasto tra il duro inverno parigino della tela e il clima ancora estivo del Mediterraneo che penetra nella cabina, elementi che trovano un'interessante interazione tramite lo sguardo di Simon Béjard mentre pensa ai due amanti:

Pensava a quello che aveva attirato Julien verso Clarisse e li aveva riuniti, [...] li immaginava cozzare uno contro l'altro nel buio, con la goffaggine dei grandi desideri, e immaginava lì vicino quella grande cabina aperta al sole, con il mare blu metallico che cozzava contro l'oblò, i riflessi del legno lucido e il Marquet che asciugava la sua neve a quel sole improvviso (ivi: 233).

La presenza del sole, in grado di portare un termine a quel rigido inverno, denota come la crociera diventi

per Clarisse un'esperienza catartica. In effetti, essa le permette man mano di abbandonare la propria maschera, rivelando la bellezza e il desiderio di libertà che essa cela, e di iniziare a emanciparsi per poter vivere una nuova vita, lontana dal tirannico Éric, suo marito, come sancirà la conclusione del romanzo.

Il nesso tra la figura dipinta e il personaggio saganiano raggiunge il suo apice, dunque, proprio nell'uscita della donna truccata dalla tela, in un movimento inverso rispetto a quello compiuto da Julien che entra nell'immagine e la rigenera, complicando la nozione di transizione "tra vero e falso, tra arte e finzione" (Cometa 2012: 154). Altrettanto rilevante a tal proposito è l'evocazione dell'effetto prodotto da questo ingresso nel quadro sui sensi, in particolare le sensazioni olfattive, introdotte tramite integrazioni sinestetiche (ivi: 116-121) che continuano nel paragrafo successivo:

Per un istante aveva respirato, aveva ritrovato l'odore dei primi freddi a Parigi, quell'odore immobile di fumo, di fuoco di legna spento, di pioggia fredda, quell'odore in cui si mischiava il gusto pungente dell'ozono sospeso con la neve sopra ai lampioni, quell'odore tiepido e complice per i parigini, sempre lo stesso, malgrado le grida, i gemiti di coloro che votavano la capitale prima alla bruttezza e poi alla distruzione, forse per gelosia, per il semplice fatto che loro sarebbero morti (Sagan 1981: 32).

In grado di superare la "linea di separazione teatrale tra i corpi [...] del soggetto e della pittura" (Vouilloux 1994: 96),<sup>11</sup> l'immersione sensoriale di Julien nel quadro permette al personaggio di spostarsi nell'arco temporale per esplorare la Parigi di una volta e quella da lui vissuta in tutto il suo "fascino eterno" (Sagan 1981: 32), facendo primeggiare gli odori tipici delle strade parigine che vivificano per lui la rappresentazione della città e la relazionano alla sua esperienza. Il protagonista crea così due versioni dell'amata capitale, le quali trovano convergenza nella tela, in cui immagine e immaginazione si nutrono a vicenda per diventare un tutt'uno, confondendo così i confini tra realtà e finzione.

Il sovvertimento delle frontiere tra queste due componenti risulta ancora maggiore tenendo conto del fatto che il Marquet è un falso. È infatti un amico di Julien ad averlo realizzato con tanta maestria da poter trasmettere il fascino dell'originale, in grado quindi di "porsi sullo stesso piano del Maestro che



viene copiato” (Pinto 2016: 29) e persino di superare la mera abilità manuale del tipico falsario individuato da Roberto Pinto. Tale figura, inoltre, risulta assente dal romanzo se non per qualche sporadica menzione. La presenza del dipinto non serve infatti a “sovertire il sistema” (ivi: 31) denunciando a priori un’inetitudine verso il campo artistico da parte di critici ed esperti,<sup>12</sup> quanto piuttosto a stigmatizzare come l’arte venga percepita quale un bene di lusso di cui la ricca borghesia può disporre a piacere per mostrare la propria ricchezza, piuttosto che la propria cultura. Ciò emerge in modo evidente quando Clarisse fa riferimento agli affari di suo nonno in materia: “Mio nonno Pasquier, per esempio, aveva una magnifica collezione di impressionisti. Aveva comprato tutto per un tozzo di pane, naturalmente: degli Utrillo, dei Monet, dei Vuillard, dei Pissarro... tutto per tre franchi, diceva lui. I grandi borghesi fanno sempre affari, lo ha notato?” (Sagan 1981: 102). Gli acquisti fortuiti dei ricchi e la relativa critica socio-artistica trovano poi un’ulteriore declinazione in una lunga riflessione di Julien:

Eppure, lo sapeva per esperienza, il colpo del Marquet doveva sovraccitare i passeggeri del *Narcissus*. Tra i ricchi, la passione per i buoni affari era tanto viva quanto inutile. [...]. L’acquisizione di un quadro era quindi uno degli “affari” più appassionanti in quel piccolo mondo dorato, date le differenze enormi che ci potevano giocare e alle quali arrivavano terrorizzando il pittore o snobbando la galleria. Era certamente elegante, giovandosi dell’ignoranza o della fretta di un disgraziato venditore in stato di bisogno, pagargli la sua tela la metà del prezzo, ed era anche elegante pagare quella stessa tela dieci volte il suo prezzo, da Sotheby per esempio, nel momento stesso in cui era desiderata da un ricco armatore o da un museo. Nei due casi, erano la vanità o la rapacità a venire soddisfatte. Ma solo nel primo caso l’affare era buono per quei Mida. [...] In conclusione, non si rendevano conto che non facevano altro che immobilizzare il loro bel denaro su delle tele che non amavano o non capivano (ivi: 178).

L’arte, dunque, non viene compresa né tantomeno ammirata. Ciò avviene non perché coloro che “dovrebbero essere esperti conoscitori [...] non sono all’altezza del proprio ruolo” (Pinto 2016: 29),<sup>13</sup> ma a causa del fondamentale disinteresse da parte loro per ciò che non sia considerato un affare imperdibile (come l’acquisto di grandi quadri ad un modico prez-

zo) o un oggetto di valore percepito come estremamente desiderabile (come una tela comprata da una prestigiosa casa d’aste e a scapito altrui).

Conseguenzialmente, il dubbio del falso appare altresì poco rilevante ai loro occhi. Nel momento in cui Julien confessa a Edma Bautet-Lebrêche che la tela non è affatto autentica e che potrebbe rovinare il suo celebre salotto, quest’ultima risponde: “È un errore” riprese freddamente. “Un Marquet, firmato o no, è proprio quel che manca al mio salotto, caro Julien” (Sagan 1981: 220). Posta di fronte alla scelta fra la denuncia e la complicità, Edma opta per la seconda opzione in ragione della simpatia che prova per il banditore. La decisione, tuttavia, non è la medesima per Éric, il quale escogita un piano per liberarsi definitivamente di Julien, acquistando il falso tramite Armand Bautet-Lebrêche, e farlo arrestare all’arrivo a Cannes.

La natura del quadro rimane tuttavia, almeno per alcuni, in bilico tra realtà e finzione fino alla fine del romanzo: quando Éric lo porta a tavola, imballato, come regalo di compleanno per la moglie, infatti, tutti i passeggeri del *Narcissus* sapevano “che era il Marquet per certi, il falso Marquet per altri” (ivi: 320). Solo l’arrivo dei tre poliziotti il giorno dopo, che per di più possiedono nel loro aspetto “qualcosa di irrealista” (ivi: 327) in quel contesto, decreta l’imminente fine della narrazione, in quanto il quadro viene ufficialmente riconosciuto come un falso da un esperto del tribunale, senza però che ci siano conseguenze per Julien. Trasformando la scoperta del crimine in farsa (Morello 2002: 211) tramite l’intervento di Clarisse e la complicità degli altri passeggeri, decade anche la lettura di una possibile critica del sistema artistico e della falsificazione. Ciononostante, lo sguardo critico sul “*milieu* affarista” e il relativo “grado zero della relazione estetica” (Roustang 2016: 179; 177)<sup>14</sup> rimane intatto e, come in passato, sarà anzi una tematica rinnovata in Sagan.

### 3. L’ekphrasis come proiezione di libertà

A distanza di pochi anni, il mondo dell’arte viene nuovamente invaso dalla mania degli affari in *La Laisse* (1989), romanzo nel quale la tematica del denaro e il suo intreccio con la creazione artistica pervade capillarmente i capitoli. Sono in questo caso i Valance a possedere “una stupenda collezione di impressionisti”, i quali, proprio come per il nonno di Clarisse, era-

no stati acquistati dal marito Paul “per un boccone di pane” (Sagan 1989: 126). All’interno della ricca galleria di dipinti, comprendente due Manet, un Renoir e un Vuillard, Vincent è particolarmente affascinato, nel nono capitolo, da quello che ritiene essere il suo preferito:

un Pissarro che raffigurava un villaggio in primo piano e, dietro, colline rotonde di quel verde mela dei disegni dei bambini sulle quali regnava la luce dolce e candida, la luce trionfante della piena estate. Una luce che colpiva il grano del quadro, lo spingeva e lo lisciava dallo stesso lato. E aveva cotonato le cime degli alberi, adesso sull’attenti sotto la cri-niera laccata; aveva fermato e corrotto a colpi di splendore e d’argento un fiume che pure smaniava di correre verso il mare; sembrava che fosse stata la luce a tracciare quel paesaggio innocente e vivido, prima che venisse Pissarro a ricrearlo com’era: immobile. Di un’immobilità finta e attraente come l’eternità che pareva rappresentare e promettere... Mi erano piaciuti molti quadri in vita mia, spesso più difficili, più complicati e anche più pazzi, ma questo mi piaceva perché mi dava l’immagine della felicità e, soprattutto, di una felicità accessibile (ivi: 126-127).

Di fronte al quadro di Pissarro, definito come *suo* dai padroni di casa stessi,<sup>15</sup> Vincent non può che perdersi nell’immagine. La raffigurazione bucolica dipinta dalla luce evoca immediatamente l’infanzia, quell’età “deliziosa, benedetta” (ivi: 123) che, come il paesaggio impressionista, si mostra sempre vividamente e con innocenza, come una fotografia incapace di sbiadire e sempre pronta ad essere rispolverata. A eco di ciò, più avanti nella narrazione, saranno proprio alcune fotografie di Vincent bambino a fargli riscoprire alcuni momenti del suo passato (ivi: 158-159). Lo stretto legame che, complessivamente nella produzione dell’autrice, si instaura tra natura e infanzia, le quali si richiamano vicendevolmente e vengono incarnate l’una dall’altra,<sup>16</sup> rafforza la correlazione delle due componenti all’interno del quadro. Proprio per questo motivo l’immagine si trasforma al contempo in una sorta di rifugio, la prova di un’esistenza passata diversa da quella che Vincent sta conducendo nel presente, ma anche la proiezione di un possibile futuro verso cui protendersi, duplice movimento che Barthes (1980: 41) definirebbe un “desiderio fantasmatico”. La visione prende forma nell’interpretazione che il protagonista dà al quadro, ossia quello di una fe-

licità possibile, raggiungibile in particolare tramite la semplicità, la natura e la quotidianità. Così come per *La Femme fardée*, anche in questo caso l’eventuale referente risulta oscuro, possibilmente dovuto anche alla condensazione della memoria ekphrastica (Cometa 2012: 61), tuttavia ciò non compromette l’apprezzabilità dell’opera descritta, che incapsula con maestria l’uso della luce tipico dei quadri dell’artista franco-danese.

L’uso dell’ekphrasis in questo contesto, in cui socialmente ed economicamente Vincent si è riscattato tramite i diritti d’autore per la sua creazione musicale, non è affatto casuale. Il protagonista era, infatti, affezionato al quadro da anni e proprio il suo nuovo statuto fa sì che alla cena dai Valance non solo egli venga trattato con un certo riguardo,<sup>17</sup> ma persino che gli venga offerto di acquistare il Pissarro, che, purtroppo, non era stato ottenuto per un tozzo di pane ma veniva direttamente da Sotheby (Sagan 1989: 127). La sua nuova posizione, dunque, gli permette di trasformarsi dinnanzi agli sguardi altrui e soprattutto dell’alta società, immagine, anche questa, che Vincent non esita a distruggere prima che la serata sia conclusa per affrancarsi da quel falso mito.

La ricerca di emancipazione è un ulteriore tema che permea le pagine del romanzo, motivo intrinsecamente legato al Pissarro, il quale, oltre che di felicità, si innalza a iconografia di libertà. Di nuovo, dunque, non è casuale che il ritorno dell’immagine bucolica venga evocato proprio quando *il guinzaglio* sembra spezzarsi una volta per tutte:

Non fuggivo la malafede, la stupidità, la durezza, non fuggivo da qualcosa di astratto, fuggivo una forsennata che non mi amava e gridava troppo forte. Raccolsi le valigie nell’entrata, le buttai in macchina e partii. Dieci minuti dopo varcavo la porta d’Orléans.

La campagna era bella, verde, un vero Pissarro, e, con i finestri aperti, respiravo l’odore della terra bagnata nel mese di ottobre (ivi: 184-185).

In questo caso, Vincent non sta guardando l’immagine, ma vi è entrato fisicamente, in una realtà che imita l’arte e che, adattandolo, rigenera il dipinto. Certo, l’estate si trasforma in autunno, segno indelebile della fine ormai sancita, ma il verde, quel verde d’infanzia, simbolo di serenità, innocenza e vita nuova, rimane immutato, ora rifugio, ora via di fuga. Il senso

di libertà di cui la raffigurazione si fa carico induce dunque il protagonista a voler prolungare il proprio girovagare, tra il "correre sulle strade" e il suo "bisogno d'aria" (ivi: 185). La sua ritrovata indipendenza gli permette di indugiare nuovamente sulla propria arte, strumento per la propria liberazione, ed è con una relativa spensieratezza che rientrerà a Parigi, fischiettando il suo nuovo motivo, malgrado il gesto estremo compiuto da Laurence che, secondo Nathalie Morello, è destinato a "imprigionare suo marito a vita"<sup>18</sup> (Morello 2002: 252). Seguendo la lettura della critica, il quadro è dunque vincolato, per Vincent, ad essere luogo di proiezione, dove potersi immergere e sfuggire al mondo reale in favore di uno spazio in cui la propria libertà non sia vincolata da forze esterne ma solo dalle proprie doti artistiche. L'arte assume così un valore emancipatorio che solo pochi possono permettersi e a cui il protagonista, come ogni artista saganiano, aspira.

#### 4. L'ekphrasis come riscrittura parodica

Coerentemente, non è un caso che le difficoltà e le limitazioni che il *milieu* artistico parigino impone negli anni Novanta (nello specifico in riferimento al contesto teatrale) si trovi al centro della narrazione in *Le Miroir égaré* (1996), ultimo romanzo pubblicato in vita da Françoise Sagan. A differenza delle istanze analizzate finora, l'opera racchiude al suo interno il caso dell'ekphrasis di un'immagine puramente mentale, in cui il medium non è mai presentato nel corso della narrazione (Cometa 2020: XI). Il dipinto *in absentia*, in particolare, viene evocato in modo isolato nell'undicesimo capitolo, mentre François si trova a letto, di prima mattina, nell'appartamento di Mouna:

L'idea che [Mouna] fosse lì, dall'altra parte del letto, lo commuoveva, e gli dava una strana impressione di tenerezza e di gratitudine, ben lontana da qualunque leggerezza lubrica; ed evocava persino, ancora più stranamente, un'immagine ingenua, pia, "all'antica", come un quadro di Millet... "All'antica..." Mouna nel ruolo di pastora, con lui nei panni del pastore, al Bois de Boulogne, alle sette di sera... all'angelus: lui che si toglieva il berretto e lei che sfilava il suo foulard di Hermès, entrambi con le mani giunte, in attesa di andare da lei a bere il loro Bismarck... Gli scappò una risata incongruente, una sorta di singhiozzo: questi pensieri stravolti avrebbero scoraggiato Mouna dal ricevere un intellettuale nel bel mezzo

della notte (Sagan 1996: 131-132).<sup>19</sup>

A differenza de *La Femme fardée* e *La Laisse*, in questo caso, proprio come per *Le Lit défait*, la menzione di Millet e del momento chiave dell'angelus prefigurano *L'Angélu* (1857-1859) dell'artista francese come referente reale [Fig. 2]. L'immaginario convocato appare però immediatamente travisato, sia rispetto al dipinto di Millet che al contesto in cui viene descritto. Ciò è evidente a partire dalla topografia dissonante tra i lussureggianti giardini del XVI arrondissement e lo spoglio campo di patate, tra l'architettura haussmanniana di Parigi e la presenza del campanile in lontananza nella campagna di Millet. La cacofonia si estende poi all'occupazione delle figure principali: nel dipinto esse sono due contadini in raccoglimento per la pausa della preghiera durante il lavoro nei campi. Su questo modello, Sagan mette in scena Mouna, ricchissima vedova, e François, scrittore, mentre imitano accuratamente la posa e i gesti dei personaggi della tela, in attesa del loro appuntamento rituale segnato dal Bismarck, privando così il momento di qualunque sacralità. Proprio la costruzione di questa immagine rivisitata fa dell'ekphrasis una riscrittura parodica del quadro sul modello duchampiano, seguendo la critica barthesiana per cui "tutte le pratiche significative possono generare testo"<sup>20</sup> (Barthes 1973b: 454). Al di là dei riferimenti più espliciti all'ipotesto, infatti, la scena riprende fedelmente i tratti principali del quadro, che



Fig. 2 | Jean-François Millet, *L'Angélu*, 1857-1859, olio su tela, Parigi, Musée d'Orsay.

rimane comunque identificabile e suscettibile di far sorridere il lettore, come accade per François stesso, rispettando dunque il carattere di riconoscibilità essenziale del genere (Genette 1982: 27-38; Hutcheon 2000: 74-76; Gignoux 2005: 63-67).

La distorsione parodica del Millet è particolarmente significativa all'interno del *Miroir égaré*, in quanto, anche in questo caso, si rivela essere una *mise en abyme* del racconto che "espone la 'situazione' [...] di ciò che viene mostrato"<sup>21</sup> (Labarthe-Postel 2002: 12). Il romanzo si incentra, infatti, sulla traduzione di una *pièce* teatrale di un autore sconosciuto ceco, Anton, su cui lavora Sybil, compagna del protagonista, assistita in parte da quest'ultimo. L'intreccio muta profondamente però nel momento in cui François, fortemente sollecitato da Mouna<sup>22</sup> e alle spalle di Sybil, decide di riscrivere l'opera per adattarla alle esigenze teatrali dell'epoca e assicurarne il successo. L'operazione si rispecchia dunque nella "riscrittura" del quadro, *in absentia* così come il testo e il suo autore ormai defunto, rivelando, in particolare, da un lato, l'esclusione di Sybil e, dall'altro, il tentativo di rendere la *pièce* nello stile comico di "un vaudeville" (Sagan 1996: 218). La natura del quadro viene perciò distorta proprio come avviene per il testo, motivo chiave del romanzo spesso sottovalutato, riuscendo tuttavia a rigenerare entrambi in modo originale ed efficace. Nonostante che solo la prima riscrittura venga mostrata esplicitamente nel testo, il giudizio di Sybil sul lavoro di François dichiara l'eventuale successo che avrebbe potuto ottenere la seconda. Vengono così riconosciute al parodista, oltre all'evidente intenzione, "competenza, maestria, comprensione critica e [...] arguzia"<sup>23</sup> (Hutcheon 2000: 96), tutte qualità necessarie all'impresa di rigenerazione.

## 5. Nelle trame intertestuali del dipinto

Tutti questi esempi di scrittura ekphrastica nei romanzi di Françoise Sagan dimostrano come le immagini create dall'autrice siano in grado di prendere vita, diventando veri e propri scenari della narrazione. Esse si declinano, infatti, in un processo di "scorniciamento" (Pinotti 2021: 19) che le rende immersive e capaci di coinvolgere i personaggi, i quali vi possono entrare attivamente, così come il lettore, che a sua volta viene trasportato al loro interno. Estremamente convincenti del valore dell'intreccio tra scrittura e pittura sono

le Éditions de La Différence, che per inaugurare la loro collana "Tableaux vivants" scelgono proprio Sagan:<sup>24</sup>

Spesso è stato richiesto ai pittori di ritrarre gli scrittori. Per la prima volta, la collana *Tableaux vivants* propone la pratica opposta, associando alla narrazione di un pittore l'immaginazione di uno scrittore.

Chi meglio di Françoise Sagan per accettare la sfida? [...]

Dall'associazione di due universi apparentemente contraddittori nasce questo libro inatteso e cangiante (Sagan 1985).

Riconoscendo il ruolo dell'autrice nella letteratura francese e il suo particolare rapporto con l'immagine, l'esperimento letterario dà vita a *La Maison de Raquel Vega* (1985), racconto che si sviluppa a partire dall'omonimo quadro del 1975 dell'artista colombiano Fernando Botero. Françoise Sagan sembra così riaffermare, in una certa misura, l'importanza dell'immaginazione, componente che giudica fondamentale nella scrittura (Sagan 2014: 177-178). Se il dipinto di Botero implica intrinsecamente una propria narrativa, è infatti l'autrice a farsi carico del lavoro di traduzione ekphrastica per cercare di farne emergere la ricchezza su carta.

Il rapporto tra parola e immagine si dimostra dunque essenziale nella produzione saganiana, in particolare quando esso si declina nell'ekphrasis, mai casuale nella narrazione e volta a divenire un'immagine soglia, specchio del reale, varcabile e varcata. Punto di contatto fortuito tra realtà e finzione, tra "l'indicibile che la pittura pretende di far vedere e l'invisibile che la letteratura pretende di rappresentare" (Cometa 2012: 52), l'ekphrasis saganiana dimostra soprattutto "l'insaturabilità della letteratura" (Gardini 2019: 80), incline alla propria infinita rigenerazione e destinata a nutrire incessantemente la tela (*toile*) barthesiana dell'intertestualità (Barthes 1973a: 100-101), all'interno della quale la componente visuale assurge a elemento imprescindibile. Sfidando i limiti dei confini testuali, il dialogo instaurato tra parola e immagine consolida così lo sforzo della creazione letteraria di Sagan nel creare immagini e immaginari in costante movimento.

## Note

<sup>1</sup> La traduzione è di chi scrive.

<sup>2</sup> Si veda a riguardo il saggio di Ève-Alice Roustang, in particolare il capitolo "La corne d'abondance de la culture classique" (2016: 147-192).

<sup>3</sup> La definizione di ekphrasis a cui si fa riferimento è quella fornita dai saggi di Michele Cometa (2004; 2012) e di Bernard Vouilloux (1994), a cui si rimanda.

<sup>4</sup> La traduzione di Daniella Selvatico Estense è stata qui parzialmente adattata.

<sup>5</sup> "Ah! Lo sforzo creativo dell'opera d'arte, quello sforzo di *sangue* e *lacrime* di cui agonizzava per *creare* corpi, *animarli* di vitali Sempre in lotta con il reale e sempre vinto [...] Si distruggeva nella impossibile impresa di far entrare tutta la natura in una sola tela [...] senza che gli riuscisse mai di produrre l'opera del suo genio" (Zola 1886: 245). Sottolinea chi scrive.

<sup>6</sup> Paradigma che viene sovvertito nel corso della narrazione e in particolare in riferimento alla sua scrittura. Attraverso l'arte e la creazione artistica, infatti, Édouard riesce effettivamente a mutare la propria realtà in maniera proustiana (Cfr. Proust 1913: 219-222).

<sup>7</sup> La traduzione è di chi scrive.

<sup>8</sup> La nozione di abbandono viene drammatizzata da Édouard, in quanto la separazione da Béatrice si preannuncia effimera. Quest'ultima afferma, nella lettera che gli lascia, che durerà "fino alla fine della tournée" per motivi pratici, in quanto Béatrice non riesce a concentrarsi in sua presenza ed Édouard riesce a scrivere solo in sua assenza (Sagan 1977: 49).

<sup>9</sup> Il richiamo alla *Chambre bleue* (1964) di Georges Simenon sembra essere inevitabile, essendo per di più l'autore menzionato poche pagine prima (Sagan 1977: 45).

<sup>10</sup> La traduzione è di chi scrive.

<sup>11</sup> La traduzione è di chi scrive.

<sup>12</sup> Lo dimostra anche lo smascherato del falso in quanto tale a fine romanzo (Sagan 1981: 327).

<sup>13</sup> Tale critica risulta più pertinente per *Un cabinet d'amateur* (1979) di Georges Perec.

<sup>14</sup> Le traduzioni sono di chi scrive.

<sup>15</sup> Sia Philibert che Paul Valance, rispettivamente prima e dopo l'ekphrasis quasi ad incorniciare la tela, chiedono a Vincent: "Vuoi venire a vedere il tuo quadro?" (Sagan 1989: 126); "È venuto a vedere il suo *Pissarro*?" (ivi: 127). Sottolinea chi scrive.

<sup>16</sup> A titolo di esempio, cfr. Sagan 1993: 323.

<sup>17</sup> Come denota Vincent stesso nel corso del capitolo: "[...] capii che, oltre la rispettabilità e l'interesse, il successo economico mi aveva conferito nella loro cerchia una nuova virilità." (Sagan 1989: 128) e, più avanti, dopo aver scoperto di un articolo scritto su di lui e sul suo successo: "[Mannie] Mi sorrideva commossa e io capii il secondo motivo della calorosa accoglienza fattami, l'interesse dei Valance, l'offerta del *Pissarro*, la buona memoria delle donne e gli sguardi

complici di tutti. Avevo raggiunto non solo la ricchezza, cosa non difficilissima, ma persino la notorietà" (ivi: 132).

<sup>18</sup> La traduzione è di chi scrive.

<sup>19</sup> La traduzione è di chi scrive.

<sup>20</sup> Come sottolinea d'altro canto Anne-Claire Gignoux (2005: 103), "è con la verbalizzazione dell'opera d'arte non verbale, e non con l'opera stessa, che abbiamo a che fare". Le traduzioni sono di chi scrive.

<sup>21</sup> La traduzione è di chi scrive.

<sup>22</sup> Inizialmente, quest'ultima aveva tentato di convincere Sybil con poco successo (Sagan 1996: 38-39), in quanto la traduttrice desidera fermamente restare fedele al testo di Anton, come la conclusione del romanzo sancisce drammaticamente (ivi: 215-218).

<sup>23</sup> La traduzione è di chi scrive.

<sup>24</sup> A cui seguiranno autori come Michel Butor, Félicien Marceau, Pierre Ajame e Maurice Rheims. La citazione che segue rimanda alla quarta di copertina del volume e la traduzione è di chi scrive.

## Bibliografia

- BARTHES R. (1973a), *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris.  
 ID. (1973b), "(Théorie du) texte", in *Œuvre complètes IV* (2002), Seuil, Paris, pp. 443-459.  
 ID. (1980), *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil, Paris, tr. it. di Renzo Guidieri, *La Camera chiara. Nota sulla fotografia* (2003), Einaudi, Torino.  
 BYATT A. S. (2001), *Portraits in Fiction*, Chatto & Windus, London, tr. it. di Anna Nadotti e Fausto Galuzzi, *Ritratti in letteratura* (2004), Archinto, Milano.  
 COMETA M. (2004), *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Meltemi, Roma.  
 ID. (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano.  
 ID. (2020), *Cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano.  
 FOUCAULT M. (1966), *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, tr. it. di Emilio Panaitescu, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* (1978), Rizzoli, Milano.  
 FREDBERG D. (1989), *The Power of Images: Study in the History and Theory of Response*, The University of Chicago Press, Chicago, tr. it. di Giovanna Perini, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (2009), Einaudi, Torino.  
 GARDINI M. (2019), *Il ritratto e l'assenza. Percorsi nella letteratura francese*, Mimesis, Milano-Udine.  
 GENETTE G. (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris.  
 GIGNOUX A. C. (2005), *Initiation à l'intertextualité*, Ellipses, Paris.  
 HROMADOVA C. (2017), *Françoise Sagan à contre-courant*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris.  
 HUTCHEON L. (2000), *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Form*, University of Illinois Press, Chicago.  
 LABARTHE-POSTEL J. (2002), *Littérature et peinture dans le roman moderne. Une rhétorique de la vision*, L'Harmattan, Paris.  
 MORELLO N. (2002), *Françoise Sagan : Une Conscience de Femme Refoulée*, Lang, Berne.  
 PEREC G. (1979), *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau*, Seuil,



- Paris.
- PINOTTI, A. (2021), *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino.
- PINTO R. (2016), *Artisti di carta. Territori di confine tra arte e letteratura*, Postmedia, Milano.
- PROUST M. (1913), *Du côté de chez Swann*, in *À la recherche du temps perdu*, a cura di Jean-Yves Tadié (1987), Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.
- ROUSTANG È.-A. (2016), *Françoise Sagan, la générosité du regard*, Classiques Garnier, Paris.
- SAGAN F. (1964), *Toxique*, Stock (2009), Paris.
- ID. (1977), *Le Lit défait*, Flammarion, Paris, tr. it. di Daniella Selvatico Estense, *Il letto disfatto* (1977), Mondadori, Milano.
- ID. (1981), *La Femme fardée*, Jean-Jacques Pauvert/Ramsay, Paris, tr. it. di Marina Valente, *La donna truccata* (1983), Rizzoli, Milano.
- ID. (1985), *La Maison de Raquel Vega*, La Différence, Tableaux Vivants, Paris.
- ID. (1989), *La Laisse*, Julliard, Paris, tr. it. di Leonella Prato Caruso, *Il guinzaglio* (1990), Frassinelli, Milano.
- ID. (1993), *Œuvres*, Robert Laffont, Collection Bouquins, Paris.
- ID. (1996), *Le Miroir égaré*, Plon, Paris.
- ID. (2014), *Je ne renie rien. Entretiens 1954-1992*, Stock, Paris.
- SIMENON G. (1964), *La Chambre bleue*, Presses de la Cité, Paris.
- VOUILLLOUX B. (1994), *La peinture dans le texte. XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, CNRS Éditions, Paris.
- ZOLA É. (1886), *L'Œuvre*, Gallimard, Paris 1982, tr. it. di Franco Cordelli, *L'Opera* (1999), Garzanti, Milano.



# Morfogenesi concettuali e deformazioni pratiche. *L'intensività* della risemantizzazione nella filosofia di Gilles Deleuze

SILVIA ZANELLI

Università di Bologna  
silviazanelli28@gmail.com

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.520>

## Parole chiave

Risemantizzazione  
Intensità  
Assemblaggio  
Deformazione  
Intercessione

## Keywords

Resemantization  
Intensity  
Assemblage  
Deformation  
Intercession

## Abstract

Il presente articolo propone un itinerario attraverso la filosofia deleuziana, nel tentativo di mettere in luce come il filosofo francese metta in atto un continuo processo di rigenerazione e riassetto dei termini della tradizione filosofica (ma anche artistica, scientifica e letteraria). In particolare, l'analisi si concentrerà sulla nozione deleuziana di lettura per intensità e sulla risemantizzazione come dispositivo semiotico. Infine, si illustrerà come la filosofia deleuziana sia essa stessa soggetta a continue pratiche di risemiotizzazione intensiva, nella sua apertura costitutiva ad altre discipline.

This paper proposes an itinerary through the Deleuzian philosophy, in the attempt to highlight how Deleuze enacts a continuous process of regeneration and reassemblage of the philosophical canon (as well as of the artistic, scientific and literary tradition). In particular, the analysis will focus on the Deleuzian notion of intensity and resemanitization as semiotic dispositives. Ultimately, the article will illustrate how the Deleuzian philosophy is itself subject to continuous practices of intensive resemitotization in its constitutive openness to other disciplines.

*Una maniera di leggere per intensità, in rapporto con il fuori, flusso contro flusso, macchina con macchine, eventi che non hanno nulla a che fare con un libro, libro fatto a pezzi fatto funzionare con altre cose, quali che siano*  
(G. Deleuze, *Pourparler*)

## 1. Introduzione

Nel presente articolo ci si propone di dare corpo ad un itinerario speculativo e pratico attraverso la filosofia deleuziana, nel tentativo di mettere in luce come le riflessioni del filosofo francese rappresentino un costante esercizio di *risemantizzazione*, di curvatura e variazione dei termini della tradizione filosofica (ma anche letteraria, artistica e scientifica), secondo un procedimento di *dinamismo intensivo* di morfogenesi concettuale e di deformazione pratica.

L'articolo tenterà dunque di configurarsi come un'avventura di idee, metodologica e meta-concettuale dove si prenderà in analisi la nozione deleuziana di *intensità*, volendo mostrare come sia entro il bacino dell'intensivo che sia possibile definire una filosofia che faccia del *dispositivo semiotico* della risemantizzazione il suo cardine mobile nonché la sua funzione ermeneutica privilegiata.

Nel contributo si tenterà dunque di seguire le piste che il meccanismo operativo della risemantizzazione apre all'interno del pensiero deleuziano e di problematizzare in che termini il rapporto che Deleuze intrattiene con la tradizione si configuri come un processo di continua *traslazione differenziale* del senso. Per Deleuze studiare un problema della tradizione è deformarne i contorni, pervertirne i termini (*pervertire* alla latina), ovvero scompaginarne e ribaltarne i presupposti intensivamente, più che limitarsi ad opporvisi in maniera dicotomica. La postura ermeneutica che caratterizza implicitamente e in maniera sottile tutti gli slanci filosofici dell'opera deleuziana rappresenta cioè un'attitudine interpretativa che si presenta come un gioco omeomorfo<sup>1</sup> di deformazione senza strappo, come un percorso di rigenerazione, ridigestione e riattivazione di determinati nuclei problematici della tradizione. Non è un caso che il lavoro preparatorio ai veri e propri testi "autonomi" di Deleuze parta da un lungo magistero che si nutre di scambi, transiti e contaminazioni con altri autori e tradizioni (da Hume a Nietzsche, da Kant

a Spinoza, passando per Proust, Kafka, Bacon etc.), per farne variare intensivamente i confini nonché la potenza teoretica, artistica e letteraria.

L'obiettivo del contributo sarà dunque quello di definire il complesso rapporto di *distorsione creativa* che il pensiero di Deleuze intrattiene con gli intercessori concettuali con cui egli si confronta, favorendone il costante divenire. Deleuze propone cioè un *punto di vista minore* alla filosofia che riconverte l'indagine storico-cronologica in una filosofia del divenire, di modo che essa possa sfuggire ad ogni codifica o ingabbiamento lineare, per posizionarsi piuttosto entro una logica degli eventi dove più piani (cronologici, concettuali e storici) coesistono in un regime di coalescenza e sincronia.

In definitiva l'*equivocazione* come forma strabica di interpretazione trova massima espressione nella funzione metodologica che il concetto deleuziano di *divenire-con* (i testi, gli autori, i nuclei concettuali *con* cui e non su cui si studia) mobilita, ed è seguendo un tale orientamento che ci si propone di attraversare il tema della risemantizzazione intensiva e di sondarne gli effetti pratici. Nell'ultima sezione dell'articolo si tenterà inoltre di mostrare come nell'ottica deleuziana sia la sua stessa filosofia ad essere costantemente risemiotizzata dall'incontro e l'assemblaggio con altre discipline (letteratura, arte, cinema, scienza, matematica etc.)

## 2. Cannibalismo ermeneutico. Leggere per intensità

Per Deleuze l'esercizio della filosofia è sempre un dinamismo che ha a che fare con l'istituzione di *alleanze equivocate* con autori, testi e nuclei concettuali. Leggere non è mai un'operazione neutra, ma sempre il frutto di un setacciamento teoretico e pratico che risponde a logiche *aberranti*. Il potere dell'aberrazione (Lapoujade 2020) è quello di far uscire dal solco i testi, farli de-lirare e piegarli verso nuovi usi. La soglia lungo la quale far fluire i concetti è quella del problematico. L'approccio deleuziano alla testualità non può in linea di principio configurarsi come un'analisi filologica, ma piuttosto come un sapere raddomantico e nomadico che si accende come un imperativo di fuoco di fronte a problemi vivi e brucianti: "leggere un testo non è mai un esercizio erudito alla ricerca dei significati, ancor meno un esercizio altamente testuale in cerca di un significante, ma un uso produttivo

della macchina letteraria, un montaggio di macchine desideranti, esercizio schizoide che libera del testo la sua potenza rivoluzionaria" (Deleuze, Guattari 2002a: 176). Se la tradizione non fa passare qualcosa, come un contatto elettrico, vuol dire che il problema che trasmetteva era solo nominale o che la sua potenza teoretica (e dunque vitale) si è esaurita e occorre inescarne nuovamente la *δύναμις*. In questo senso: "si considera un libro come una piccola macchina a-significante; il solo problema è: Funziona? E come funziona? Come funziona per te? Se non funziona, se non passa nulla, allora prendi un altro libro. Questa seconda lettura è una lettura di intensità: passa o non passa qualcosa" (Deleuze 2019: 18). La lettura è un *transito* concettuale, un flusso di divenire, una pratica continua di riattivazione del senso. Leggere per intensità significa sintonizzarsi con le energetiche che si sprigionano *a partire* dai testi, assecondandone il flusso, nella misura in cui si instaura un buon incontro, ovvero un contatto elettrico che fa passare qualcosa. Immanenza ed imminenza sono una diade concettuale che restituisce il senso del posizionamento deleuziano rispetto alla testualità e ai personaggi concettuali che la abitano. Gli autori della tradizione sono per Deleuze *tramiti* di problemi, attraverso la staffetta sempre rinegoziabile del divenire-con, che è la cifra del filosofico. Quello che è interessante per Deleuze (*inter-esse*, letteralmente significa stare in mezzo) è istituire degli slittamenti depersonalizzanti dove far fluire i concetti sino a renderli anonimi, portavoci di problemi più che di autorialità rigide e monolitiche. Si tratta di parlare a proprio nome usando le voci degli altri. I concetti, per seguire una figurazione deleuziana, sono delle correnti d'aria da cui farsi trasportare, che spossessano e soffianno nella schiena ogni volta ci si mette a leggere qualcosa con cui si entra in contatto. Così i nuclei concettuali sono delle "scope di strega che vengono offerte per montarvici sopra" (Deleuze, Parnet 2011: 19) e compiono sempre percorsi spontanei verso il nuovo, attraverso i vincoli genetici del problematico. Il rapporto con la tradizione e la storia della filosofia segue l'orizzontalità rizomatica ed immanente dell'*alleanza* più che le logiche gerarchiche ed arborescenti della filiazione" (Deleuze, Guattari 2017: 339), che sono connesse al mimetismo e non al divenire. Ogni lettura è una forma attiva di equivocazione, di distorsione creativa che fa proliferare delle zone di slittamento anonime: "la storia

della filosofia perde ogni interesse se non ripropone di risvegliare un concetto assopito e di rimmetterlo in gioco su una nuova scena, anche a costo di rivolgerlo contro sé stesso" (Deleuze, Guattari 2002b: 75). La tradizione per Deleuze è ciò che è perfettamente sincronico con il presente, nella misura in cui è sempre possibile riattivarne gli effetti evenemenziali, di fronte a nuclei problematici. Il passato è il *virtuale* che continua ad insistere attraverso il presente e non una discendenza gerarchica da ricalcare pedissequamente. Per Deleuze in questo senso risvegliare e riattivare vuol dire anche e soprattutto pervertire i contorni delle concettualità *con* e non su cui si lavora, ma per farlo occorre proporre un gioco di *anamorfosi* continua. La continuità è sempre nella variazione, il ritmo è quello dispari di differenza e ripetizione. L'opacità e lo strabismo, altre cifre della postura deleuziana rispetto ai testi; per Deleuze si può vedere la tradizione solo attraverso la sua contemporaneità. La testualità è inesauribile ed aperta: il testo è esattamente quella disponibilità infinitamente riattivabile ed illimitata che vive nella sua posterità. Secondo il pensatore francese leggere non è un'operazione cognitiva di scavo nelle essenze dei testi, nelle loro profondità, ma piuttosto un lavoro di superficie, che coglie gli effetti e le potenze di cui i testi, come indizi, fanno segno: "la storia della filosofia non deve ridire quello che un filosofo ha detto, ma dire ciò che egli necessariamente sottintende, il non detto che pure è presente in ciò che dice" (Deleuze 2019: 182).

Il testo non può essere ridotto ad oggetto, ma al più venir irridotto (Latour 1984) nella polivocità del suo divenire, attraverso le piste concettuali e pratiche di cui fa segno. Lavorare su un testo è dunque sempre sinonimo di incontrare la sua molteplicità e di farla proliferare. Per Deleuze non esistono un oggetto puro di interpretazione ed un soggetto interpretante diafano, ma soltanto *blocchi di divenire-con* fra "soggetto" interpretante ed "oggetto" interpretato, che scavano dall'interno il senso essenzialista di tali distinzioni, mostrandone in atto l'inconsistenza. La verità di un testo non è conclusa ed inscritta nelle sue pagine, ma vive, nella sua verità pubblica, negli effetti evenemenziali che non cessa di produrre.

Leggere significa divorare un testo, per poi digerirlo, ri assemblandolo su nuovi piani. Esiste una sorta di *cannibalismo ermeneutico* nella filosofia deleuziana per cui occorre *smembrare* le testualità e le au-

torialità con cui si lavora, macchinandole<sup>2</sup> e *ri-membrandole* su nuovi piani, che si offrono di volta in volta di fronte a nuove esigenze. Cannibalizzare (Viveiros de Castro 2017) significa digerire la testualità, rendendola disponibile per nuove avventure teoretiche. La digestione è precisamente un processo di scomposizione e riassetto, che rende assimilabile la materialità digerita. La vita dei testi, intesa come un flusso pre-individuale di tutti e di nessuno, nella prospettiva ermeneutica<sup>5</sup> deleuziana, viene continuamente cambiata di segno, e resa materia di sperimentazione. In ultima analisi, digerire significa trasformare e risemiotizzare.

Compostare<sup>4</sup> equivale ad assemblare, ibridare, fare a pezzi per *tenere insieme* vecchio e nuovo, continuità e variazione. Per Deleuze è sempre possibile rilanciare il senso dei testi, nella misura in cui "c'è una sorta di penultimità del pensiero, questa penultimità del pensiero, un penultimo riverberato in ogni confronto o approccio che Deleuze instaura, in funzione ricompositiva o creativa, deterritorializzata o riterritorializzata" (Simonetti 2019 :89). La postura ermeneutica deleuziana implica che non ci siano delle verità depositate nei testi, ma che esse vadano in una certa misura "inventate" a partire dai testi stessi. L'invenzione, tuttavia, non è sciolta dalle condizioni del problematico in cui emerge nonché dalle linee di resistenza che si dipartono come mappe concettuali a partire dai testi. La testualità non è né un'ancora a cui zavorrarsi né un supporto di cui liberarsi, ma un flusso tra flussi con cui poter ingaggiare dinamismi e pratiche trasformativi.

### 3. La ragnatela sintomatica autore-testo-lettore

Per Deleuze la chiave per mettere in movimento dinamico la testualità è l'adozione di una *lettura sintomatologica* (Vignola 2013) o *clinica letteraria* (Deleuze 2021a; Tynan 2012) che "giochi i sintomi contro le essenze" (Deleuze 2007: 173; Baranzoni, Vignola 2018: 2). Leggere non significa in questa prospettiva limitarsi a rilevare l'oggettività fattuale di verità depositate nei testi in maniera definitiva, ma soffermarsi sulle forze e sulle tensioni che i testi producono. Il sintomo non è mai in sé, ma rimanda ad altro ed è dunque un dispositivo semiotico, nel senso minimale del termine. Leggere per Deleuze è inserirsi in una ragnatela sintomatica tesa tra autore e testo, che si

compone con colui che legge, facendo fluire forze e potenze secondo il meccanismo operativo del discorso indiretto libero, "un intreccio quasi indiscernibile di parole e voci, un discorso in cui la riconoscibilità delle citazioni, dei commenti, delle eredità si assottiglia fino a confluire nella *diplofonia* di un discorso anonimo" (Pinzolo 2018: 38). Nel compito aperto di pensiero che la filosofia deleuziana suggerisce noi stessi siamo chiamati ad ingaggiare un movimento di divenire-con gli autori che Deleuze macchina, e, in ultima analisi, con Deleuze stesso. Il tramite o vettore di scambio è la testualità, colta nel suo divenire. La lettura è un processo di *embricazione*, ovvero di sovrapposizione e transito *tra* autore, testo e lettore.

Risemantizzare vuole dire anche e soprattutto far passare un concetto da una zona d'ombra anonima, per conferirgli una nuova vita, che esorbita l'autorialità soggettiva da cui si diparte. È stando a contatto con il pre-individuale che i concetti possono riassettoarsi in maniera aperta. Risemantizzare<sup>5</sup> significa seguire nuovi itinerari del senso a partire da elementi già esistenti, risemiotizzandoli e riassettoandoli.

Per Deleuze si tratta di fendere la storia della filosofia, attraversandola senza abbandonarla *in toto*, cavandone qualcosa di transindividuale e transtorico: "la storia è sicuramente importantissima. Tuttavia, se prendiamo qualsiasi filone della ricerca sarà storico per una parte del suo percorso, sotto certi aspetti, ma anche a-storico, trans-storico. In Mille Piani i divenire hanno molta più importanza della storia. Sono qualcosa di molto diverso" (Deleuze 2019: 18).

La storia (della filosofia) deve poter vivere nella sua inesauribile contemporaneità e poter essere riattivata di fronte a nuovi problemi. L'approccio deleuziano alla testualità propone di seguire delle direzionalità non lineari, che suggeriscono un regime di coalescenza e simultaneità tra passato e presente: per Deleuze è necessario (ri)attualizzare determinate virtualità concettuali come un continuo rilancio metamorfico (Iofrida 2008: 140-141). La storia va dunque costantemente contro-effettuata e portata sulla soglia del presente. La simultaneità per Deleuze può darsi senza successione, o meglio, scompaginando intensivamente il concetto di successione. Si tratta in altre parole di rimandare la domanda sul 'che cosa' viene prima o dopo chiedendosi quale sia 'la potenza' derivata del riattivare il passato nella sua virtualità, sotto una nuova veste: "se non coesistesse con il pre-

sente di cui è il passato, il passato non potrebbe mai formarsi. Passato e presente non designano due momenti successivi, ma due elementi che coesistono” (Deleuze 2001: 48-49).

#### 4. Oltre interno ed esterno, l'intenso come soglia di inflessione

La potenza dinamitarda della filosofia deleuziana fa saltare in aria ogni forma di dualismo.

La questione interno/esterno è il calco fantasmatico del dualismo mente/corpo, e non fa che riprodurre in maniera riflessa il meccanismo di divisione. Per Deleuze dietro un'apparentemente semplice etica della terminologia c'è una rivoluzione nel modo di pensare: se interno ed esterno tracciano un'alternativa netta e marcata, occorre un nuovo paradigma che possa pensare nella sua radicalità ad un *continuum* immanente. Dentro e fuori sono due concetti-soglia e non hanno a che vedere con interno ed esterno, nella misura in cui non c'è dentro che non sia simultaneamente fuori e non c'è fuori che non rimandi ad un dentro. Dentro e fuori sono il *continuum* dell'immanenza, mentre interno ed esterno rappresentano delle solidificazioni del flusso, fabulazioni del pensiero che raccontano una realtà composta da domini discreti, che di fatto non esiste e non si realizza mai.

Al contrario, l'intensivo è la figura del continuo sconfinamento e digradare tra dentro e fuori. L'intensità in questa prospettiva è la mutuale immanenza di dentro e fuori, la loro *complicazione* (Deleuze 2004), ovvero il loro ripiegamento reciproco.

è ancora Deleuze a metterci sulla strada giusta quando osserva che un fuori più lontano di qualsiasi mondo esterno e di qualsiasi forma di esteriorità, non può che essere un dentro più profondo di ogni mondo interiore: il fuori non è un limite fisso ma una materia mobile animata da movimenti peristaltici, da pieghe e corrugamenti che costituiscono un dentro: non qualcosa di diverso dal fuori, ma proprio il dentro *del* fuori (Esposito 2007: 168).

Quello di Deleuze è un pensiero fatto di soglie e paradossi, figure dell'ibrido. Il paradosso per Deleuze è l'affermazione di due sensi al contrario e allo stesso tempo (Deleuze 2016: 9). Fuori e dentro sono dunque la stessa cosa, nel loro atto di differire infinitamente. L'immanenza è una linea di inflessione, una piegatura

continua del dentro nel fuori e del fuori nel dentro.

Seguendo questa direttrice concettuale si comprende come per Deleuze si è sempre, al contrario e allo stesso tempo, fuori e dentro ad un tema, ad un autore, ad un canone, per farlo variare in maniera differenziale, lungo un *continuum*: “il fuori è il lontano, è il lontano assoluto, più lontano di ogni esteriorità. Non sentite allora che se è più lontano di qualsiasi esteriorità, è quindi il più vicino? Quella lontano è la cosa più vicina- Si dovrebbe anche aggiungere: questo lontano, in quanto sta più lontano di qualsiasi ambito di esteriorità, è quindi il più vicino, più vicino di ogni ambito di interiorità” (Deleuze 2021b: 31). Per Deleuze la lettura non si organizza dall'esterno in funzione di un referente, né tanto meno dall'interno in virtù di verità occulte da decrittare, ma si prolunga, si interrompe e si biforca a seconda delle intensità incontrate. Nella prospettiva deleuziana l'autore non iscrive il senso ultimo delle sue parole nel perimetro conchiuso del testo. Il testo funziona sempre cioè oltre sé stesso, in un oltre che non ha nulla di trascendente, ma si presenta piuttosto come una rinegoziazione continua del senso. La verità di un testo è viva e non è una materialità amorfa da consultare, come un oggetto inerte, a sua volta informato in maniera dualistica da un soggetto-autore. Non c'è un puro e semplice significato fattuale del testo, ma non è del resto possibile abbandonare *in toto* le linee di resistenza che i testi stessi offrono. La creatività è sempre un compromesso tra invenzione e condizioni del problematico. Attraverso la deformazione si deve sempre poter paradossalmente vedere l'originale: anzi, vederlo meglio, vederlo più efficace ed attivo.

La letteralità equivale alla pratica stessa dell'immanenza, cioè alla produzione di senso attraverso la contaminazione (Zourabichvili 2011: 51). Creare non è riflettere *su* (Deleuze 2019: 140) e revocare al filosofo questa breve preposizione è la condizione stessa della filosofia intesa come *δύναμις*. Il filosofo segue la rilevanza degli incontri, delle trasmissioni elettriche e dei contagi concettuali che si agglutinano su quella linea di inflessione che è contemporaneamente dentro e fuori rispetto al testo. L'ermeneutica è strabica nella misura in cui con un occhio guarda al testo (dentro) e con l'altro ne sonda gli effetti evenemenziali (fuori). Il testo non è perimetrato secondo un “limite-cornice” (Deleuze 2013: 139), ma è piuttosto un limite-dinamico (Deleuze 2013: 144).

In questa prospettiva bisogna costruire concetti capaci di movimenti intellettuali. Così come non basta fare ombre cinesi, ma bisogna costruire immagini capaci di automovimento (Deleuze 2019: 140), analogamente per Deleuze il movimento del concetto è un'intensità, una soglia che continua a differire attraverso i concetti stessi, che sono flussi con cui fluire verso direzioni inedite. L'intensità è un gradiente, un *gradus*, una variazione di gradi di tono. Rileggere un testo significa dunque offrirgli una nuova tonalità, che non è una nuova essenza, ma un prolungamento, nella variazione, del vecchio, lungo uno spettro continuo.

### 5. Esattamenti concettuali. Ricicli, circuitazioni ed assemblaggi

Le macchinazioni ermeneutiche sono inventive, senza essere aleatorie, perché nel deformare partono sempre da una materia preesistente (che non sono altro che le mappe concettuali e le piste teoretiche suggerite dai testi stessi). Così più che di un'evoluzione degli effetti di verità dei testi per restituire la complessità dell'approccio deleuziano alla tradizione sarebbe opportuno parlare di eterogenesi, esattamenti, e cooptazioni concettuali.

L'*exaptation* (o esattamento) rappresenta in biologia una cooptazione funzionale di determinati caratteri originati per una certa funzione, verso compiti e funzioni eterogenee: "il termine *exaptation* si riferisce a quei caratteri utili (o *aptus*) come conseguenza (*ex*) della loro forma – in contrasto con *adaptations*, ovvero quei caratteri formati direttamente per la loro utilità attuale" (Parravicini 2019: 173). La genesi di una struttura, nell'esattamento, è dunque indipendente dalla sua diretta ed attuale utilità (Gould, Vrba 2008) ed è piuttosto connessa alla *virtualità* dei suoi riadattamenti: se nell'adattamento alcuni caratteri emergono attraverso la selezione per il loro uso attuale (ad esempio il collo delle giraffe per brucare erba), nell'esattamento si verifica una sorta di differimento del rapporto tra attualità e utilità. Ci sono cioè dei caratteri che aumentano la sopravvivenza degli organismi, ma che non sono modellati dalla selezione naturale per il loro ruolo presente. Un esempio lampante di 'bricolage organico', che segue il principio dell'esattamento è quello dell'ala, la quale ancestralmente funzionava come struttura per la termorego-

lazione, per essere poi venire 'riciclata' per il volo. Più che sull'adattamento il baricentro è dunque la plasticità del ri-adattamento, che non è mai sganciato dalle condizioni in cui emerge, nonostante tracce una discontinuità di tipo intensivo da tali antecedenti.

La metodologia ermeneutica deleuziana potrebbe a buon diritto essere avvicinata teoreticamente al principio dell'*exaptation*,<sup>6</sup> nella misura in cui nel suo rapporto di corpo a corpo con il canone Deleuze plasma il "vecchio" per dare forma al "nuovo", setacciandolo e prolungandolo verso nuovi usi. I riadattamenti interpretativi e sperimentali si configurano in questa prospettiva come vere e proprie emergenze, punti di *discontinuità intensiva* rispetto alla tradizione: le selezioni ermeneutiche reindirizzano verso nuove funzionalità concetti di cui si dispone in linea di principio al di qua della loro attualità, nel loro fluire anonimo e pre-individuale. Se c'è un utile nella filosofia, per Deleuze, esso è al più la virtualità del senso, il suo processo di persistente riassetto, ricomposizione e rigenerazione. Riciclare significa porre in orbita, rimettere in circolo (Rovatti 2001: vii- xvii; Deleuze, Parnet 2011: 158-161) per dare nuova vita a concetti spenti, non più energetici e dinamici. In questa prospettiva la morfogenesi del concetto è allo stesso tempo una dinamogenesi del movimento, lo sprigionarsi di necessità vitali connesse ad urgenze problematiche che indirizzano verso nuove avventure teoretiche. C'è una sorta di "dimensione piratesca" (Badiou 2017: 48) della filosofia deleuziana che si fa strada per sentieri accidentati ed incerti, sulla via del nuovo. Il materiale dell'ermeneutica è dunque sempre spurio, opaco e riciclato: contro il paradigma della purezza Deleuze sguinzaglia la potenza ibrida dell'*assemblaggio* (Deleuze, Guattari 2017; DeLanda 2016). Il riciclaggio per Deleuze rappresenta una virtù genetica più che una mera riproduzione ascrivibile entro lo spazio della diade modello-copia: non ci possono essere copie perché non c'è niente di pienamente sorgivo ed originale. Per Deleuze: "non apprendiamo nulla da chi ci dice di fare come lui. I nostri soli maestri sono quelli che ci dicono di fare con loro e che, anziché proporre gesti da riprodurre, hanno saputo trasmettere dei segni da sviluppare nell'eterogeneo" (Deleuze 2019: 35). Dietro ogni inizio ci sono infiniti cominciamenti. La genesi è senza inizio né fine, è l'atto del differenziarsi, colto nel suo infinito differire. Il pensiero è un'eccedenza pre-individuale con



cui possiamo solo fluire, e che ci precede in un senso topologico e non trascendente. Riciclare è l'arte del mantenere insieme e di navigare nel mezzo del flusso, senza cercare di riprodurre, ma impegnandosi nel *trasformare* ciò di cui già si dispone. Rigenerare significa inserirsi nel concatenamento che è il pensiero, senza la pretesa di cominciare da zero. Per Deleuze, infatti, si comincia sempre nel mezzo delle cose. L'apertura costitutiva dell'immanenza nella sua virtualità è proprio la possibilità di un continuo rilancio, di una ripetizione nella differenza. La creazione in questa prospettiva non ha nulla a che vedere con un atto volontaristico ed individualistico: la creatività è in una certa misura vincolata – sebbene il cardine attorno a cui orbita sia mobile – alle condizioni pre-individuali entro cui emerge. La creazione non è mai un atto assoluto, ovvero sciolto, ma si iscrive entro le condizioni del problematico in cui emerge. In questo senso il dispositivo di riattivazione della discorsività si attiva ed emerge entro determinare condizioni genetiche del problematico.

Assemblare significa connettere, tenere insieme, secondo la potenza della congiunzione, facendo funzionare materiali eterogenei nella loro composizione. L'assemblaggio è un processo aperto di montaggio, una molteplicità intessuta di elementi disparati che si dispongono lungo la superficie di un piano di univocità ed immanenza, che ricorda il *patchwork*, pratica tessile dove differenti materiali vengono cuciti.

Per il pensatore francese vecchio e nuovo fluiscono l'uno nell'altro, si assemblano vicendevolmente. La filosofia, del resto, si configura per Deleuze come quel costitutivo *contagio* con l'altro da sé, che irrompe prepotentemente entro il suo perimetro dinamico. La filosofia, in altre parole, è continuamente risemiotizzata dall'incontro con il suo Fuori assoluto (letteratura, scienza, arte, cinema, matematica, biologia...e...e...e...), che è al contrario e allo stesso tempo il suo dentro più intimo. In questa prospettiva il tenere insieme come *pratica di risemantizzazione* ha almeno due sensi: da un lato essa rappresenta il trascolorare del vecchio nel nuovo, dall'altro la vocazione per il transdisciplinare, per ciò che valica in linea di principio confini e partizioni e i cui assemblaggi producono novità emergenti. In entrambe le prospettive il tenere insieme è l'immagine che parla di un gesto, ovvero quello del lasciar fluire: l'accento è ancora una

volta posto sul flusso. Mantenere insieme non ha nulla a che vedere con il porre insieme. Non c'è un soggetto forte che fonda, un "io metto insieme" (Marra 2023: 17), ma solo un tenere insieme attanziale in cui lo sforzo è quello di assecondare la molteplicità, nella sua dispartezza, attraverso la superficie univoca dell'immanenza: "lo sforzo teorico non va rivolto allora a ciò che della realtà occorre mettere insieme, ma al contrario il pensiero deve guardare all'empirico e alla sua tensione, evidenziando reti e relazioni, che irrorano i territori esistenziali (Marra 2023: 14).

## 6. Tradurre la tradizione. Intercessioni

La tradizione per Deleuze deve sempre essere contro-effettuata, o trasdotta. La *trasduzione*<sup>7</sup> è innanzitutto uno scambio, un metodo filosofico che consente di non pensare ai termini di una relazione come preesistenti a tale relazionalità, ma teso ad evidenziare come l'emergenza degli stessi sia simultanea alla relazione in cui sono involuppati. Il rapporto testo-lettore è così una doppia cattura i cui gli elementi non sono indipendenti dalla relazione in cui emergono, ovvero l'*evento* della *sperimentazione-lettura*. Tradurre significa far passare, convertire, in un movimento che è sempre duplice: "il divenire mobilita così quattro termini e non due, ripartiti in serie eterogenee intrecciate: x involupante y diviene x' mentre y preso nel rapporto con x diviene y'. X non diviene y senza che y non diventi dal canto suo un'altra cosa. Ogni divenire forma cioè un "blocco" di due termini che si deterritorializzano reciprocamente" (Zourabichvili 2012: 39). In questa prospettiva se nel leggere si è contaminati ed ingaggiati dalle forze che la lettura mobilita, viceversa il testo viene ripensato *à rebours*, producendo degli effetti retrogradi sul suo stesso senso:

l'io dissolto si apre a serie di ruoli, in quanto fa salire un'intensità che già comprende la differenza in sé l'ineguale in sé, e che penetra tutte le altre, attraverso e nei corpi molteplici. Vi è sempre un altro soffio nel mio, un altro pensiero nel mio, un altro possesso in ciò che possiedo, mille cose e mille esseri implicati nelle mie complicazioni: ogni vero pensiero è un'aggressione. Non si tratta delle influenze che subiamo, bensì delle insufflazioni, delle fluttuazioni che noi siamo, con le quali ci confondiamo. Che tutto sia così "complicato," che lo sia un altro, che qualcosa d'altro pensi in noi in un'aggressione che è quella del pensiero, in una moltiplicazione che è

quella del corpo, in una violenza che è quella del linguaggio, è questo il messaggio gioioso. Non siamo infatti così sicuri di rivivere (senza resurrezione) se non perché tanti esseri e tante cose pensano in noi: perché non sappiamo mai con sicurezza se non siano gli altri a pensare in noi – ma chi è questo altri che forma il fuori rispetto a questo dentro che noi crediamo di essere? –, tutto si riconduce a un solo discorso, ossia a fluttuazioni d'intensità che rispondono al pensiero di ciascuno e di nessuno (Deleuze 2016: 216).

Per Deleuze in ultima analisi il punto non è ritrovare il senso originario dei testi o restaurarne il canone. Al contrario, il senso di un problema teoretico, innescato da una necessità pratica, si configura come l'*evento* che accade *tra* autore, testo e lettore. Interpretare non implica scavare nelle profondità dei testi, alla ricerca di espressioni oblique, sublimati e crittate, ma piuttosto *sperimentare con*. Più che rivelare o disvelare il senso occulto, la logica è quella del *déplacement*, ovvero dello spostamento, della differenziazione: l'ermeneutica deleuziana si muove intorno a una figurazione che non è quella dell'origine, ma di una sorta di messa in orbita in un'onda preesistente.

L'approccio di Deleuze alla testualità segue la più generale impostazione dell'empirismo trascendentale, che è precisamente l'equivocazione e lo scompaginamento della divisione essenzialista tra soggetto ed oggetto. Scrive Deleuze:

Un campo trascendentale si distingue dall'esperienza in quanto non si riferisce a un oggetto né appartiene a un soggetto (rappresentazione empirica). Inoltre, si presenta come pura corrente di coscienza a-soggettiva, coscienza pre-riflessiva impersonale, durata qualitativa della coscienza senza io. Può sembrare curioso che questi dati immediati possano definire il trascendentale: si parlerà di empirismo trascendentale, in contrapposizione a tutto ciò che costituisce il mondo del soggetto e dell'oggetto. C'è qualcosa di selvaggio e di possente in un simile empirismo trascendentale. [...] Bisogna allora definire il campo trascendentale attraverso la pura coscienza immediata senza oggetto né io, in quanto movimento che non comincia né finisce (Deleuze 2010: 7).

La dicotomia ombrello soggetto-oggetto con cui Deleuze ingaggia un corpo a corpo in tutta la sua filosofia, tramite l'empirismo trascendentale, si riflette necessariamente nella sua maniera di concepire la

lettura. Se l'esperienza nella sua radicalità per Deleuze è ciò che in linea di principio si situa al di qua della divisione soggetto-oggetto, la lettura, l'autorialità e l'oggetto-libro non possono che rivelarsi come delle facilitazioni che il pensiero utilizza per categorizzare in maniera molare (ovvero bipartita) quello che in realtà è un flusso che ruota attorno alla mobilità di *blocchi di divenire*. Così non solo nella scrittura l'autore non è un soggetto forte che imprime il senso del suo scrivere in maniera definitiva e ultima nel testo, ma il testo vive nella sua posterità, ovvero in quell'insieme di pratiche aperte, riattivabili ed evenemenziali che chi legge non cessa di abitare. Il flusso non si lascia dicotomizzare e scorre al di qua delle partizioni. La genesi del senso è ciò che non smette di differire in maniera eterogenetica, ridefinendosi in maniera plastica a partire dai suoi effetti.

Soggetto e oggetto, autore e libro, libro e lettore, "io e non-io, estero ed interno non vogliono dire più nulla" (Deleuze, Guattari 2002a: 4): è l'intensivo, come cifra del mezzo che permette la *sperimentazione-lettura*. Per Deleuze il testo non è un perimetro conchiuso, ma un limite-tensore, elastico e dinamico: "scrivere non è certo imporre una forma a una materia [...] Scrivere è una questione di divenire, sempre incompiuto, sempre in fieri" (Deleuze 2021a: 13). L'interpretazione è dunque una trasformazione, un gioco di permutazioni che mobilita pratiche metamorfiche di divenire, dove blocchi come autore-testo, testo-lettore, lettore-autore si deterritorializzano e riterritorializzano reciprocamente. Il divenire non è un passaggio univoco, una semplice transizione da un punto ad un altro, su una traiettoria lineare, ma piuttosto una doppia cattura, a zig-zag, in cui ciascun elemento viene trascinato nel mezzo, che è il vero e proprio focolaio della creazione: "incontrare significa trovare, catturare, rubare [...] rubare è il contrario di plagiare, copiare, imitare o simulare. La cattura è sempre una doppia cattura, un doppio furto, e questo produce non un qualcosa di reciproco, ma un blocco asimmetrico, una evoluzione a-parallela, delle nozze sempre "fuori" e "dentro" (Deleuze, Parnet 2011: 12). Così la vita di un testo è il suo dinamismo transindividuale, la sua potenza infinitamente riattivabile. Interpretare non ha nulla a che vedere con l'erudizione filologica del commento, ma è una pratica trasformativa e sperimentale. Non c'è nulla da riconoscere filologicamente perché riconoscere è il contrario di incontrare. La

linea di fuga dell'interpretazione-sperimentazione traccia una traiettoria spezzata che parte sempre in adiacenza, una linea creatrice e attiva.

La filosofia è il dominio delle *intercessioni* (Deleuze 2019: 139-154): per creare è necessario fabbricarsi degli intercessori, che trasmettano, come in una staffetta, la virtualità del senso, nella sua inesauribile apertura poetica. Occorre sostituire al "complotto dell'imitazione" (Deleuze, 2019: 147) che si concentra ancora troppo dualisticamente sul rapporto modello/copia, il paradigma della sperimentazione, che non copia, ma al più deforma morfogeneticamente, mettendo il filosofo sulle tracce del nuovo. Divenire non significa raggiungere una forma (tramite identificazione e *mimesis*), ma piuttosto produrre delle zone di vicinanza e slittamento dove il regime dell'autorialità si infrange per dare spazio alla circolazione dei concetti e alla loro messa in orbita, in un senso transindividuale. Per Deleuze al fine di esprimersi in prima persona occorre parlare a nome di qualcun altro, di qualche cosa, di qualche evento, di qualche disciplina altra dalla filosofia: che sia fittizia o reale, animata o inanimata l'intercessione è la condizione mobile della staffetta del senso, colta nel suo ineliminabile dinamismo che ci spossa dal domino rigido della nostra soggettività. In ultima analisi secondo Deleuze la vera potenza della testualità è l'alone transindividuale in cui essa è immersa, che ne permette il dinamismo infinito e ne ridistribuisce continuamente il senso. La morfogenesi (concettuale) è il continuo formar-si della forma, che non si impone come un calco su una materia inerte, ma rappresenta piuttosto un flusso di materialità che si struttura nell'apertura infinitamente variabile del divenire: il divenire del concetto è in altre parole nient'altro che una persistente pratica di deformazione del senso.

## 7. Superfici espressive. Il Fuori della filosofia

La filosofia deleuziana, considerata in sé stessa, non è a sua volta esente dall'azione della macchinazione e dell'assemblaggio, pratica che la attraversa nella sua globalità. La filosofia, per Deleuze, è infatti costantemente messa in fuga nel suo Fuori assoluto, il non pensato che si riverbera in ogni pensiero: il non-filosofico: il non-filosofico si trova nel cuore della filosofia forse più della filosofia stessa, il che significa che la filosofia non può limitarsi ad essere compresa

soltanto in maniera filosofica o concettuale" (Deleuze, Guattari 2002b: 31).

Ad ogni punto della sua struttura rizomatica la filosofia deleuziana non cessa di formare assemblaggi con l'altro da sé. La dimensione teoretica del pensiero di Deleuze è cioè soggetta a continue pratiche di risemiotizzazione intensiva, nella sua apertura costitutiva ad altre discipline. La cattura è doppia, tripla, quadrupla, all'infinito, e si gioca precisamente in quell'intervallo intensivo *tra* dentro e fuori: Deleuze non si limita a piegare e distorcere creativamente il filosofico (Kant e il suo trascendentale, Bergson e la nozione di virtualità, Spinoza e il concetto di potenza, Nietzsche e la sua teoria degli affetti...e...e...), ma è sempre impegnato a popolare i suoi scritti con un confronto serrato con altre discipline che irrompono nel perimetro della filosofia e la costringono a cambiare di segno, rivalutando il territorio di determinate concettualità. La filosofia, in quanto creazione concettuale, è cioè risemiotizzata dal suo incontro con percetti, affetti, blocchi di sensazione, funtivi, e prospettivi (Deleuze, Guattari 2002b: 111-201) etc. La filosofia di Deleuze non può funzionare da sola, ma istituisce dei blocchi di divenire e doppia cattura con altri domini del sapere. Pensare è proprio quell'atto di intercessione che attraversa trasversalmente le giunzioni tra filosofico e non-filosofico.

Le diverse superfici espressive che rappresentano il fuori della filosofia sono il suo dentro più intimo e permettono all'immanenza come concetto e pratica filosofica di nutrirsi di un'inesauribile molteplicità. La pittura di Bacon consente a Deleuze di tematizzare una complessa teoria della sensazione, di saggiare il tema del corpo, del volto, del divenire-animale. I testi sul cinema esplorano in profondità il tema dell'immagine, del tempo, del movimento, del segno. Attraverso il teatro Deleuze stabilisce per contraccolpo i confini del rapporto tra immanenza, anonimata ed esaurimento. Il rapporto di scambio e ri-assemblaggio vicendevole con la matematica consente a Deleuze di far fluire la sua nozione di drammatizzazione e differenziazione verso il calcolo infinitesimale. Le variazioni che Deleuze propone sono innumerevoli ed aperte, e attraversano sagittalmente tutta la sua produzione filosofica.

Ogni ambito disciplinare *con* cui Deleuze è a contatto si configura come un *pretesto* di pensiero, che venendo da fuori, costringe il pensiero a pensare. Secondo Deleuze per mettere in moto il pensiero serve

infatti:

una provocazione, come potrebbe essere quella della necessità assoluta della violenza originaria fatta al pensiero, un'estraneità, un'animosità che lo farebbe uscire dal suo stupore naturale o dalla sua eterna possibilità: fintanto che non vi sia pensiero se non involontario, costrizione suscitata nel pensiero, è tanto più assolutamente necessario che esso nasca, per effrazione, dal fortuito nel mondo (Deleuze 2019 :259).

La provocazione, ovvero la scossa di quel dentro più intimo che coincide con il fuori, innesca il pensiero filosofico e accende il dispositivo della risemantizzazione. Attraverso la cannibalizzazione dell'altro da sé, per contraccollo, la filosofia deleuziana riassume e rivede i suoi confini.

Forse il fuori più virulento che incalza la filosofia deleuziana è la letteratura. La letteratura infetta ed infesta capillarmente le pagine della filosofia deleuziana: da Proust a Kafka, passando per la letteratura anglo-americana, sino a toccare autori apparentemente minoritari, il letterario è un mare in cui Deleuze continua a nuotare.

Al di là del dato quantitativo, che di per sé è sicuramente significativo, ciò di cui si ha l'impressione intuitivamente aprendo uno qualsiasi dei testi di Deleuze è che lo stile di scrittura con cui egli fa fluire il suo pensiero sia un costante esercizio a *fare* il movimento, dai contorni molto vicini ad un'inflessione letteraria. In ultima analisi anche la lingua in cui Deleuze scrive è una lingua estranea alla filosofia, una sorta di lingua straniera a sé stessa in cui il rapporto con l'altro da sé accade ad ogni istante: si tratta di affreschi concettuali, suggestioni e figurazioni che sconfinano in linea di principio con il dominio del letterario e che proprio in virtù di questo continuo slittamento, acquisiscono la loro più piena potenza teoretica: "un certo trattamento della lingua, che tende a costruire nella lingua una lingua originale; e l'effetto che consiste nel travolgere tutto il linguaggio, farlo fuggire, sospingerlo al suo limite per scoprirne il Fuori" (Deleuze 2021a: 98).

In tutta l'opera deleuziana il pensatore francese mobilita un percorso di *divenire-scrittore* del filosofo. Il tratto distintivo del filosofo consiste nel "recuperare la creatività e la forza intensiva dell'atto letterario per infondere al concetto la sua concretezza, strapparli

al mondo degli universali per offrirgli la dimensione dell'evento" (Vignola 2011: 12). L'alleanza equivoca tra filosofia e letteratura è la forma di divenire più intimo che le riflessioni deleuziane intessono con il proprio fuori. La fascinazione magnetica ed elettrica per il letterario che fa fluire i concetti filosofici deleuziani in uno stile del tutto peculiare parte dal fatto che nominare la letteratura significa nominare la vita, nella sua componente più primigenia, ovvero nella sua potenza pre-individuale e pre-personale. Il concetto deve poter incontrare la forza della vita per essere massimamente euristico; esso vive sporto sul suo fuori, e ne è persistentemente rimodellato.

In ultima analisi la risemantizzazione come pratica intensiva opera ad ogni piano della filosofia di Deleuze, ed è questa la più piena originalità del filosofo francese: riuscire a scalfire il mito della purezza, abbracciando le logiche aberranti della contaminazione, per far circuitare aria ventosa tra i concetti, rendendoli dinamici e attivi di fronte alle necessità vitali che si offrono di volta in volta come contraccolpi del fuori.

## Note

<sup>1</sup> Con la nozione di omeomorfismo (Deleuze 2016: 17) Deleuze fa da contrappunto concettuale alla tradizione dell'ileomorfismo, che divide in maniera bipartita il rapporto tra forma e materia. Il concetto di omeomorfismo è una particolare funzione fra spazi topologici che fluiscono senza deformazioni e strappi gli uni negli altri.

<sup>2</sup> Per Deleuze il concetto di macchinico è un punto teorico fondamentale (Deleuze, Guattari 2002a:3-44): tra organico e meccanico, il macchinico coincide con la pre-personalità del flusso e dei suoi concatenamenti. Le macchine desideranti operano per Deleuze in linea di principio al di qua della dicotomia soggetto-oggetto, producendo desiderio. Gli studi di Paolo Vignola (Vignola 2018) offrono un'interessante pista teorica a partire dalla nozione di macchina in Deleuze, trasponendola trasduttivamente al perimetro dell'ermeneutica: per Vignola il lavoro deleuziano a contatto con i testi rappresenta una continua macchinazione, flusso contro flusso, delle nozioni problematiche con cui l'autore si scontra. In questa prospettiva macchinare vuol dire piegare, lavorare con, riassembleare.

<sup>3</sup> Nonostante Deleuze sia causticamente critico rispetto alla nozione di interpretazione, arrivando a definire "l'interpretosi" (Deleuze, Guattari 2017: 179) come una vera e propria malattia della significanza, riteniamo che tutta l'opera deleuziana nella sua complessità si possa dire caratterizzata da una postura di tipo ermeneutico. Quello che è in gioco è infatti il rapporto con i testi, gli autori, e i nuclei concettuali che essi mobilitano: se c'è un senso minimale dell'ermeneutica, esso va rilevato nella relazionalità tra lettore e testo. Il fatto che l'interpretazione possa configurarsi come una pratica trasformativa e metamorfica non suggerisce un'uscita assoluta dal perimetro dell'ermeneutica, ma una radicale risemantizzazione dei suoi confini. Per Deleuze l'interpretazione è una pratica smarginata di divenire-con. Lungi dal configurarsi come un calco rappresentativo dove un soggetto interpretante forte conferisce forma ad una materialità passiva e inerte, l'approccio ermeneutico che si può illuminare nella produzione deleuziana è quello della sperimentazione, un'arte raddomantica che consiste nello sporgersi sugli effetti di verità che i testi sono in grado di produrre, sondandone le aperture.

<sup>4</sup> Circa il concetto di *compost*, molto affine sotto certi aspetti a quella deleuziana di *assemblaggio* e *patchwork* il lavoro di Donna Haraway rappresenta un punto di riferimento imprescindibile. La nozione di *compost* si ispira alle pratiche di riciclaggio dove la materia viene riassembleata e ricomposta in maniera *simpoietica*, secondo un procedimento di "semiotica materiale". Cfr. Haraway 2019.

<sup>5</sup> Sul tema si segnala in particolar modo il numero di recente uscita di *Versus*, "Desemantizzare/Risemantizzare", 134, 2022, 1-164.

<sup>6</sup> Nell'ambito della semiotica alcuni tentativi di allargare il perimetro della nozione di *exaptation* al dominio del culturale sono già stati fatti (Errico, Collagè 2018). A nostro avviso tuttavia il caso deleuziano permette di fare un passo in più e di radicalizzare ulteriormente queste "trasduzioni", sino a renderle efficienti in ambito ermeneutico.

<sup>7</sup> La nozione di trasduzione è mutuata dalla filosofia di Gilbert Simondon (2021), pensatore che rappresenta per Deleuze un punto di riferimento teorico di grande rilevanza nell'elaborazione del rapporto tra individuazione e pre-individualità, nonché nell'introduzione della nozione di problematicismo come eterogenesi della differenza.

## Bibliografia

- BADIOU A. (2017), *Il panorama della filosofia francese contemporanea*, trad.it. Mimesis, Milano-Udine
- BARANZONI S., VIGNOLA P. (2018), "Sintomi e concetti" in *LaDeleuziana*, 7, pp. 1-9.
- DELANDA M. (2016), *Assemblage Theory*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- DELEUZE G. (2001), *Il bergsonismo e altri saggi*, trad.it. Einaudi, Torino.
- ID. (2004), *Leibniz e il Barocco*, trad.it. Einaudi, Torino.
- ID. (2007), *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974*, trad.it. Einaudi, Torino
- ID. (2010), *Immanenza, una vita...*, trad.it. Mimesis, Milano-Udine.
- ID. (2013), *Che cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, trad.it. Ombre Corte, Verona.
- ID. (2016), *Logica del Senso*, trad.it. Feltrinelli, Milano.
- ID. (2019), *Pourparler*, trad.it. Quodlibet, Macerata.
- ID. (2021a), *Critica e Cinica*, trad.it. Raffaello Cortina, Milano.
- ID. (2021b), *La soggettivazione*, trad.it. Ombre Corte, Verona.
- DELEUZE G., GUATTARI F. (2002a), *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, trad.it. Einaudi, Torino.
- ID. (2002b), *Che cos'è la filosofia?*, trad.it., Einaudi, Torino.
- ID. (2017), *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia 2*, trad.it. Orthotes, Napoli-Salerno.
- DELEUZE G., PARNET C. (2011), *Conversazioni*, trad.it. Ombre Corte, Verona.
- ESPOSITO R. (2007), *Terza persona*, Einaudi, Torino.
- GIANNITRAPANI A. a cura di, (2022), "Desemantizzare/Risemantizzare", *Versus*, 134, 1-164
- PARRAVICINI A. (2012), *Il pensiero in evoluzione. Chauncey Wright tra darwinismo e pragmatismo*, ETS, Pisa.
- GOULD S.J., VRBA E.S., (2016), *Exaptation. Il bricolage dell'evoluzione*, trad.it. Bollati Boringhieri, Torino.
- HARAWAY D. (2019), *Chthulucene. Sopravvivere sul pianeta infetto*, trad.it. Nero, Roma.
- IOFRIDA M. (2008), "Qualche nota su Deleuze e la storia della filosofia", in IOFRIDA M. (a cura di), *Canone Deleuze. La storia della filosofia come divenire del pensiero*, Editrice Clinamen, Firenze, pp. 9-21.
- LAPOUJADE D. (2014), *I movimenti aberranti*, trad.it. Mimesis, Milano-Udine.
- LATOUR B. (1984), *Les microbes. Guerre et paix. Suivi de Irréductions*, Editions A.M. Métailié, Parigi.
- MARRA E. (2023), *Mantenere insieme. Strategie del sistema nella Francia post-strutturalista*, Meltemi, Milano.
- PINZOLLO L. (2018), "L'evento-Deleuze. Il discorso indiretto libero di Francois Zourabichvili", in ZALTIERI C. (a cura di), *Il divenire della filosofia in Francois Zourabichvili*, Negretto Editore, Mantova, pp. 37-51
- ROVATTI P.A. (2001). "Un tema percorre tutta l'opera di Bergson" introduzione a DELEUZE G., *Il bergsonismo e altri saggi*, Einaudi, Torino, pp. VII-XVIII
- SIMONDON G. (2021), *L'individuazione psichica e collettiva*, trad.it. Derive Approdi, Roma.
- SIMONETTI A. (2019), *Il penultimo del pensiero. Gilles Deleuze storico della filosofia*, Mimesis, Milano-Udine.
- TYNAN A. (2012), *Deleuze's Literary Clinic: Criticism and Politics of Symptoms*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- VIGNOLA P. (2011), *La lingua animale. Deleuze attraverso la letteratura*, Quodlibet, Macerata.
- ID. (2013), *L'attenzione altrove: sintomatologie di quel che ci accade*, Orthotes, Napoli-Salerno.
- ID. (2018), *La funzione N: sulla macchinazione filosofica in Gilles Deleuze*, Orthotes, Napoli-Salerno.
- VIVEIROS DE CASTRO E. (2017), *Metafisiche cannibali. Elementi di antropologia post-strutturale*, trad.it. Ombre Corte, Verona
- ZOURABICHVILI F. (2011), *La littéralité et autres essais sur l'art*, Puf, Paris.
- ID. (2012), *Il vocabolario di Deleuze*, trad.it. Negretto Editore, Mantova.

# Of Women Who Move Forward: Sonia Rykiel's 'démode'

KAREN VAN GODTSENHOVEN

Ghent University  
karen.vangodtsenhoven@ugent.be

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.521>

## Keywords

Fashion  
Feminism  
Sonia Rykiel  
Démode  
Transmediality

## Abstract

Through the central concept of movement, interpreted in three different ways, this article delves into the life and work of French fashion designer and author Sonia Rykiel, who treated fashion design as a form of transmedial écriture. Rykiel's unruly and innovative concept of the 'démode' was launched in the context of a generational and relational movement of resistance against authority, liberating women from the changing diktats of the fashion industry (breaking out of generational hierarchies and frameworks of fashionable time). Secondly, it was an embodied and feminist movement, a democratization of fashion enabling the physical mobility of women who wore her skirts with undone hems, as well as reversible, adaptable jersey sweaters with exterior seams, central components of the démode concept. The démode also allows for a contextualization of Rykiel's work with regards to the notions of écriture féminine and female pleasure as expressed by French feminists of her day, including Hélène Cixous, Luce Irigaray and Antoinette Fouque of the MLF (Mouvement de la Libération des Femmes). As such it is a breaking free of patriarchal structures, including garment construction, as well as breaking free of the masculinist '68 revolution. Finally, the movement between different media, from garments to writing and "written garments" (transmediality) is analyzed as an artistic statement, expressing a desire to be both naked/ blank page as well as to write and to dress oneself.



Détachées, hérétiques, baroques. Les femmes de la 'démode'. Démesurées, débordées, uniques, magiques. Qui vivent leur corps, leur espace, leur droit. Qui désordonnent l'ordre, qui mélangent, qui débâtissent, qui désorganisent les couleurs, qui ajoutent, qui retirent, qui vont nues, emballées de laines, ceinturées de mohairs, encharpées de rayures, qui décollent. Les femmes qui jugent, qui attendent, qui regardent.

Les femmes qui font avancer.

Sonia Rykiel, *Et je la voudrais nue* (1979: 30).

## 1. Introduction: Une femme double

French fashion designer and literary author Sonia Rykiel, née Flis in 1930, the eldest daughter of five from a Romanian father and Polish mother, was a pre-Raphaelite beauty born with a flame of red hair. Brimming with passion and creativity, she explains that her mother, since she was a baby, pushed her to make something of herself, to make up for the fact that she was red-haired ("red-haired people are either burned or adored, and I have chosen to be adored"; cit. in Joulia & Moreau, 1969). She internalised this push to become one of the most celebrated female fashion designers of the twentieth century: "Toute petite, j'étais fascinée par le mouvement des bras et des jambes quand je sautais à la corde. Le cercle, le rond, le cerceau, tout ce qui était rond, tout ce qui pouvait agrandir, augmenter ma place dans l'espace, m'envoûtait" (Rykiel 1979: 23). This type of boisterous, energetic movement is hence not just a

central metaphor to the work and life of Sonia Rykiel, it is most possibly its driving force, characterizing her centrifugal personal energy as well her creative work "La femme en marche, je la connais bien. Déjà quand j'étais petite, elle me poussait. Je ne pouvais pas résister" (Rykiel 1979: 61).

As she often pointed out herself, an internal velocity and continuous play with different selves, was her way of being-in-the world. She described herself as an actor, a trickster, a mysterious persona leading more than a double life: "Impudique ou publique, mère, épouse, maîtresse, créateur ou voyeuse, je suis déséquilibrée par ce fou qui habite en moi. Ce double magique qui me poursuit dès mon enfance. Je vis dans l'équivoque, le miraculeux" (Rykiel 1979: 11). She concedes she is both the actor and the director of her own life, the subject and the object, the designer and the wearer, in an ever-oscillating dynamic between inside and outside, occupying a chasm between the private and the public: "Je suis une femme déchirée, une femme-intérieur qui fait de l'extérieur, une femme metteur en scène qui joue aussi sa pièce derrière et devant la caméra. Une femme double. Une fausse femme" (Rykiel 1979: 40).

In her early twenties, she started her autodidactic fashion career by having dresses altered when she was pregnant with her daughter Nathalie in 1955, because she could not find anything that she wanted to wear herself as maternity dress, accommodating her changing body in a fashionable, flamboyant style which did not hide the pregnancy, but followed the body's contour. She continued to work successfully for her husband Sam Rykiel's Parisian boutique "Laura" on collections and garments for 'futures mamans' until 1965, when she founded her own company, and divorced Sam in 1968, as well as opening up her own boutique, in a forceful movement of self-realisation: "J'ai d'abord détruit, défait ce que je faisais. Je n'y trouvais pas mon compte. Ça n'était pas moi, ça ne me correspondait pas. C'était la mode, mais ça n'était pas la mienne" (Rykiel 1979: 19). Having her own space as well as her own name on a ready-to-wear label, was something that was mostly not possible for the designers who worked for department stores a decade before. Together with other international female designers including Diane von Fürstenberg, Zandra Rhodes, Betsey Johnson, Rykiel was part of what is called the 'boutique generation', the term used for



Fig. 1 | Clerc, L. "Et Maintenant la Démode" *Elle*, 17 January 1976

women designers in the 1960s-70s who were both the artistic directors as well as the owners of their ready-to-wear fashion empires and boutique spaces.

For Sonia Rykiel, the process of becoming a designer was a creative impulse that went from a commercial approach which aimed to dress everyone and no one in particular, to an autopoietic approach, an embodied position based on her own needs and desires.

This evolved into an even larger commercial success, resulting in a personal 'écriture' of the designer: "Real direction occurred only later when I began making clothes for me – Sonia Rykiel – and not for other women. I wanted to be the only woman in the world to be dressed entirely in my own way. What this selfish idea did was to give my clothes a unique signature. My customers began to dress the way I wanted to dress and therefore I made them unique in my own image" (Actis-Grande 1968). Like several other female designers, she took herself as a fitting model, everything she made was 'taille Rykiel', measuring 165 cm in length. She writes that she considered herself foolish for creating a gap between other women and herself, other women who had a different body type and build than her. That she had wanted to distance herself as different, opposed to, and other from all those women. Because her ultimate goal was to deviate from the norm, to create an atmosphere for herself, which was different from the uniform system that she was used to, and in which she drowned (Rykiel 1979: 16).

In Saint Germain-des-Prés in 1968, a highly symbolic moment and place in the movement between cultural generations, Rykiel launched her eponymous label and boutique at 6, Rue de Grenelle. She had to close the shop for a few weeks during the height of the student manifestations. Here, she developed the philosophy of the 'démode', an aesthetic based on undone qualities in clothing (no linings, no stitched hems, reversible seams, amongst others), her self-named concept of unruly fashion. The démode broke with the tradition of (mostly, male) designers dictating their female couture customers what to wear, instead empowering women to dress as they pleased, with agency, irreverence and insouciance.

A memorable innovation in the landscape of the 1960s, Rykiel's concept of the démode can also be analyzed in terms of several movements: firstly, it

entails a dynamic, generational and relational movement (breaking out of generational hierarchies and frameworks of fashionable time), secondly, an embodied, feminist and positional movement (breaking free of patriarchal structures, including garment construction, as well as breaking free of the masculinist '68 revolution), and finally, an artistic movement between different media, from garments to writing and 'written garments' (transmediality) in her artistic trajectory.

In what follows, the several 'movements' at the heart of Rykiel's concept of démode will be analyzed, starting from her own statements (interviews) and autobiographical and literary writings, especially in *Et je la voudrais nue* (1979) but also in later works up to 2011, combined with images from the catwalk shows, in which she not only presented garments for sale but also a way of being, of moving, of wearing, and carrying oneself freely, which was related to her concept of the démode. Starting from the macrohistorical lines of the generational 1968 movement, to the more intricate affiliation of Rykiel's work and life with the French women's liberation movement and her emancipation of the female body through fashion, this enquiry will finally zoom in on the personal, artistic movement of the author and creator, her self-described double persona between fashion and literature, expressed in her transcodification between media, between the garment and the written page.

## 2. The Démode, a Generational and Personal Movement of Resistance

Démode:

- (I). Faire la mode par rapport à son corps, à soi, et non pas à celui des couturiers. C'est une forme d'excentricité puisqu'elle détient l'image du créateur pour inventer une image particulière.
- (II). La démode est une forme d'excentricité: elle détruit l'image du créateur pour inventer une image particulière ou chaque personne se construit, s'invente à coups de pinceau multicolores (Rykiel 2011: 39, 67).

In 1968, three years after founding her own company, Sonia Rykiel opened her boutique of one's own on Paris' Left Bank, during a tumultuous time of student uprisings. Both a personal revolution against



**Fig. 2** | A model wearing a knitted dress inscribed with *Mode* for Sonia Rykiel Spring/Summer 1977 © Sonia Rykiel, Photo unknown.

the fashions she was previously creating under Sam Rykiel's aegis for his trendy boutique label "Laura", as well as a larger creative revolution pertaining to the ready-to-wear movement, which broke away from the system of trends and seasons imposed by the haute couture system and its protagonists: "I wanted to destroy the laws, the diktats. I wanted to duplicate, overflow, unmeasure fashion. I wanted to unfold it, unroll it" (Rykiel 1979: 19).

Nearly ten years in the making, only during the presentation for Spring/Summer 1977 did she officially coin her design philosophy of the 'démode', or de-fashion, a philosophical and material denouncement, a generational text and a movement to cast aside fashion's foundations by deconstructing them, from the inside out, with an undone aesthetic.<sup>1</sup> Démode is a fashion made of reversible seams, layers on

top of layers of knitwear, pockets everywhere, garments with unfinished hems, without epaulettes or linings, preferably worn over bare skin.<sup>2</sup> She reads her programmatic text "La femme en marche ou la démode et le mode d'emploi" during the Spring/Summer 1977 défilé in the Fall of 1976, stating "le pas doublure, le pas d'ourler, le sans longueur, le retourné, l'envers et puis l'endroit. Le reste: de l'ornement, faux changement, la mode. [...] Se mettre quelque chose sur soi, c'est se fondre, se confondre, se prolonger, c'est accepter son mouvement. [...] C'est refuser le commandement, la loi, les diktats... c'est s'inventer, se créer, se signifier seule". Here, she links the stylistic strategies of the démode to the personal strategies



**Fig. 3** | A movement of knitted layers, an example of "démode", Sonia Rykiel Spring/Summer 1976 © Sonia Rykiel, Photo Gilles Tapie.





**Fig. 4** | A model wearing an ensemble with unfinished hem, an example of *démode*, for Sonia Rykiel Spring/Summer 1976 © Sonia Rykiel, Photo Didier Destal.

for women’s liberation. The stylistic elements she describes had been present in her work for years, but it is only now that she invented a term for the whole design philosophy, and she puts movement, self-reliance, self-invention and self-acceptance at its core, rejecting previous patriarchal laws, commandments and fashion’s principles of ‘false change’.

The easy, knitted and sensual garments were meant to be quick to put on or taken off: “Glissant vite pour avancer vite” (Rykiel 1993: 27) Her ultimate goal was to have a “*déshabillé, habillé*”, or a dressed nude, a fusion between the idea of the nude and undone and the dressed. By making holes in garments, not finishing them and layering them, she made the garment into a vehicle for freedom. Her autodidactic

approach helped her to disobey the rules of the garment manufacturers, because, as a non-expert, she refused to understand why certain methods were ‘impossible’ or not done:

Je suis extrêmement dur dans mon travail. Je ne sais pas coudre [...] quand on me dit ce n’est pas possible je dis, tu dois le faire, toujours (Jouli& Moreau 1969).

Ils répondaient: Parce que cela ne se fait pas! Et je re-tourquais: Eh bien, à partir de maintenant, cela se fait! (Marion 1993: 79)

From now on, a woman without training imposed her own rules on the garment manufacturing indus-



**Fig. 5** | Isabelle Weingarten models a knitted ensemble on bare skin, an example of “*démode*”, for Sonia Rykiel Spring/Summer 1977 © Sonia Rykiel, Photo unknownl.



**Fig. 6** | A model demonstrates the reversible sweater, an example of "démode", for Sonia Rykiel Autumn/Winter 1976 © Sonia Rykiel, Photo Gilles Tapie.

try and the fashion press. Rykiel liberated women by creating garments which adapted to the individual body shape, based on her own way of dressing, in turn based on her embodied knowledge and study of the female body's proportions. However, at the same time, she confirmed the internal ambivalence of these two roles, that of a fashion designer with philosophies ("femme-pancarte") and that of woman-wearer of the garments ("femme-femme"; Rykiel 1979: 39). She realised that by discarding "Fashion" and positing her own philosophy, she was in some ways also declaring a new dictate, and that she was finally also one of those "builders of style":

La démode, [...] c'est prendre la distance entre son corps et les formes inventées par ces "inventeurs de moules", ces "constructeurs de styles" (dont je suis). C'est se déterminer par rapport à la folie, à la force, au savoir de ces "bâtisseurs" (dont je suis). C'est jouer, dévier, déplacer, défoncer l'image qu'ils inscrivent en lettres de feu tous les six mois. [...] La démode, c'est l'individualité. La démode, c'est la connaissance du rapport vêtement-corps, l'étude des proportions corps-vêtement, l'alchimie couleur-peau, c'est la cohérence entre cette connaissance raisonnée et le délire. La démode, c'est l'enjeu fabuleux du créateur et de la femme. La démode, c'est un privilège (Rykiel 1979: 20).

Rykiel's definition of the process of the *démode* entails a liberatory, playful movement, a breaking away from rules of sartorial etiquette based on the relationship between the body and the garment, the proportions of the dressed body and the balance between rational knowledge and a creative delirium. By inventing the *démode*, Rykiel placed herself outside of fashionable timeframes, hierarchies and canons ("je construis un espace", Rykiel 1979: 22). Even though she did present her collections in a seasonal way, for commercial purposes,<sup>3</sup> the striped jersey pullovers and dresses remained an essential element year-round, and her layered approach was one which allowed the wearer to dress up or down, swaddle herself in layers or go semi-nude with only one layer of the lightest jersey touching the skin. Her proposal for the female wardrobe could be seen as a modular approach, with constant building blocks outside of fashionable trends, adaptable throughout the day and night: "Des choses à mettre le jour que je pourrais subtiliser la nuit. Des vestes qui pourraient servir de couvertures et des couvertures qui pourraient servir de vestes. Je ne voulais pas d'horaires, de calculs, de vêtements pour un lieu ou pour un temps" (Rykiel 1979: 19). With these garments, linear as well as cyclical fashion-time is undone, and one can live intuitively according to the rhythm and flow of the day, reversing not just day and night but also what is appropriate at any time of day and night.

Rykiel hereby 'movements' time itself, by folding it and de-structuring it, letting women unravel, speed up, reverse and alter their personal space-time through her garments. In press interviews, she calls her garments timeless, because "cela ne se démodé pas" (Horizons 1974), however, they are not static,





Fig. 7 | A model wearing a sweater with exterior seams, an example of *démode*, for Sonia Rykiel Spring/Summer 1977 © Sonia Rykiel, Photo.

classic or 'timeless' pieces, but rather ultra-fluid and adaptive to the female body, the mood and the setting of the wearer on a micro-level, due to their layered, reversible and adaptable nature. Even though Rykiel was often compared to the mythical Gabrielle Chanel by the press because of her no-nonsense, liberatory and minimal modernism, her love of jersey and her personal 'gamine' style, she could also be seen as the proverbial daughter of haute couture designers Madeleine Vionnet or Alix Krebs (Mme Grès), whose bias-cut and pleated silks hugged the body whilst bestowing freedom of movement on the wearer. Like these three modern designers, Rykiel asserted her philosophy of freedom of movement through the development of her own methodology and approach towards the body.

The fundamental principle of the *démode* was to support the woman wearer of the garments through the qualities of the garment, rather than imposing any visual or aesthetic onto her: "I do not want women to disappear beneath my clothing". Rykiel would repeat of her design philosophy, "the woman must be more than the garment, for it is not the dress that makes the woman, but the woman who makes herself".<sup>4</sup>

This philosophy transcends the material culture of fashion creation and garments, it is an autopoietic approach, the making of the self, outside of the phallogocentric culture, which resonates with Héléne Cixous statement in *The Laugh of the Medusa* (1976) that "woman must write her self", the first treatise to evoke the idea of an 'écriture féminine', outside of phallogocentric structures:

Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies – for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text – as into the world and into history – by her own movement (Cixous 1976: 875).

I wished that that woman would write and proclaim this unique empire so that other women, other unacknowledged sovereigns, might exclaim: I, too, overflow; my desires have invented new desires, my body knows unheard-of songs (Cixous 1976: 876).

Cixous' words, written in French in 1975, just a few years before *Je la voudrais nue*, show the kinship in thought and attitude between these two women, who were also friends and collaborators.<sup>5</sup> Like Rykiel's *femmes qui font avancer*, Cixous urges women to put themselves into the world and the text through their own movement. She advocates for women to write in a language of their own, an 'écriture féminine', undoing the pre-given structures of phallic language, expressing the ineffable. Similarly, Rykiel dresses these women in an undone, unstructured way, in a knitted, continuous textile which is different from tailored, patterned garments, made to fit the body as a mold. "Je voulais un vêtement qui me suive, qui m'entoure, qui me moule, qui séduise, qui m'ouvre, qui donne envie, qui accepte mon jeu, qui finisse mes gestes, qui éclate mes mouvements" (Rykiel 1979: 19). Her jersey dress is a home for the female body, an envelope for

the flesh, before the inscription of culture and structure: "Knit has real sensuality, it's the material of movement and granting the freedom to work, to play with children, and in all simplicity, to live" (Rykiel in Sonia Rykiel brand bible).

Rykiel also subverts and deconstructs fashion's named inscription, the garment label, by advancing and then extracting it: "Je barre la mode. J'invente la démode. Je décolle l'étiquette et je la mets devant. C'est plus beau et ça se voit plus. Puis je renverse l'habit et je retire l'étiquette. Nul besoin d'inscrire. L'inscription du soi, du moi, de l'être est au fond de l'autre".<sup>6</sup>

For Rykiel, knitted garments and the *démode* were a response to the context of the larger collective mobilisation and student movement of 1968: "Le tricot, c'est une façon de vivre l'époque" (Rykiel 1979: 40). Sonia herself would walk around Saint-Germain, having lunch at Fouquet's, as one of the earliest women to wear long elegant trousers, a sight which, at the time, still shocked the other customers.<sup>7</sup> She designed the *démode* for a peripatetic life, fashion made for a handsfree way of life that corresponded with the effervescent, flamboyant multifaceted and extraordinarily mobile woman she was:

Cette femme à enfants, cette femme à hommes, cette femme-maison, cette femme à déjeuners, dîners, théâtre, cette femme-musique-son-lumière-folie-désir. Cette femme-orchestre qui vivait une vie de femme mêlée d'une vie de travailleur. Je voulais une mode-avion, une mode-voyage, une mode-bagage. Je me voyais en femme 'départ' entourée de sacs et d'enfants. [...] Les sacs sur l'épaule, sur le dos, en travers du corps, les enfants au bout des bras. Je voulais les mains libres, libres pour attraper les autres mains, pour les mettre dans d'autres poches. J'ai donc imaginé des vêtements-kangourous, empilables, démontables, déplaçables, sans envers, sans endroit, sans ourlet (Rykiel 1979: 19).

For this "music-sound-lights-folly-desire" woman on the go, she created fashion in continuous movement, including kangaroo-garments, without seams and without hems.

Her lifestyle *in movimento continuo*, which was coined 'Rykielism' by the brand when she passed in 2016, defined as a "way of life that is chic and off-beat" (Rykiel brand bible). Journalist Claude Berthod



Fig. 8 | A model wearing an adaptable, modular and mobile knitted ensemble with the word "Life", an example of *démode*, for Sonia Rykiel Autumn/Winter 1976 © Sonia Rykiel, Photo Gilles Tapie.

wrote, "avec ses vêtements, l'élégance se désém-bourgeoiseait" (Berthod 1968). Or, one could say, "sous les pavés, le *démode*".

On the side of the fashion industry's hierarchy and official organizations, by liberating herself from her husband's brand and creating a brand and boutique of her own, Rykiel rocked the waning haute couture industry, who saw that a named (female) designer could be successful with a ready-to-wear brand. In that sense, Rykiel was a torchbearer for the democratization of fashion, and for the movement from the elitist system of haute couture into the mass production of designer fashion. She was named Vice-Président of the renamed *Chambre syndicale du prêt-à-porter des couturiers et des créateurs de mode*

(previously *Chambre Syndicale de la Haute Couture Parisienne*) in 1973, after having been allowed entry together with five other 'créateurs', the word replacing 'couturiers'.<sup>8</sup> Rykiel was more than a dressmaker, she indeed created a whole lifestyle, linked to the political zeitgeist: "Je ne fais pas de la mode, ce que je fais, c'est un mode de vie. Ce que je faisais c'était de créer un style de vie, pas lié à une image mais à la politique du jour" (Rykiel in Fouque, 1988).

The political ramifications and consonances with what was happening in the wider world were clear. Sonia Rykiel spearheaded the fashion industry into the future, all the while proving the feminist credo that 'the personal is political', by crafting her own way of life amidst historical r/evolutions: "Impalpable, insoumise, rebelle qu'il faut dépister, j'ouvre le cortège de femmes remuantes" (Rykiel 1979: 14).

### 3. Démodé as a Gesture of Liberation of the Female Body

On devait se libérer de la libération, qui était un mouvement viriliste (Elisabeth Nicoli, MLF)<sup>9</sup>

Rykiel's 'démodé' did not just break with fashion's hierarchies, but also with the gendered hierarchies of the day, and the gendered dress codes for women. Her closeness to several feminist thinkers and authors of her time on Paris' Left Bank, like Antoinette Fouque of the MLF (*Mouvement de Libération de Femmes*), feminist author and publisher Régine Deforges and feminist writer Hélène Cixous, influenced her own way of thinking about the embodied position of women. She sees women's experiences as privileged, undefinable and interconnected: "Un autre privilège: être femme. Indéfinissable, inclassable. Femme fatale, femme fœtale, femme-désir, femme-combat. Femme entre toutes les autres, mêlée aux autres, imbriquée aux autres, suspendue aux autres" (Rykiel 1979: 21). Although Rykiel was not a (militant) part of the feminist movement, since she mainly focused on her fashion career, she did participate in the protests, open letters and theoretical symposia organized by the MLF. Rykiel befriended and corresponded with Fouque and Cixous and there was a mutual admiration for each other's work.<sup>10</sup> Rykiel utilised her public persona and cultural role to support the work of the MLF, which, amongst others, strived to correct the



Fig. 9 | Sonia Rykiel and Hélène Cixous at the retrospective "Sonia Rykiel, vingt ans de mode" at the Galeries Lafayette, September 1987 © Courtesy of Sonia Rykiel archives, Photo unknown.

patriarchal values underlying the generally progressive May '68 movement. The MLF was founded by her friend Antoinette Fouque, who founded the feminist group *Psychanalyse et Politique* ("Psych et Po") and the publishing venture *Des femmes*. Fouque made the documentary *Rhapsody in Black* about Rykiel in 1988 as part of the feminist documentary series *Une femme à l'œuvre*.

Rykiel's multiple identity and personal journey towards liberation is mirrored in the feminist movement of her generation. In Braidotti's words, the movement from the private to the public, and back again to her persona, is "a sort of ontological leap forward by which a politically enforced collective subject, the 'we women' of the women's movement, can empower the subjective becoming of each one of us 'I, woman'". Rykiel's break out from both her marriage as well as the rules of the fashion industry moves in tandem with her growing public allegiance to feminist causes. Her friendship with Fouque and support of the actions of the MLF is like "an act of self-legitimation whereby the 'she-self' blends her ontological desire to be with the conscious willed becoming of a collective political movement" (Braidotti 1994: 191).

Elisabeth Nicoli, Antoinette Fouque's right hand for over thirty years at the MLF, today connects the larger feminist idea of 'se déprendre', of not being taken by any structures ("ne pas être prise"), propagated by Fouque, with the creative practice of Rykiel: to undo the hems and the linings, to deconstruct the

stereotypical structures that women were caught into, is a way in which Rykiel's fashion practice expressed in knitted garments what the larger movement expressed in words: "Défaire aussi l'ourlet pour dé-finir (ne pas finir)" (Rykiel 1979: 56).

"Everything was a trap, also in the garments", Nicoli says, "so we had to deconstruct the stereotyping of women".<sup>11</sup> For Fouque, creation is never finished, because a finished product is a patriarchal construct. In the same sense, Rykiel's dresses remain unfinished, and are always in movement, "à continuer": "Je voulais commencer puis finir mais maintenant je sais que je ne voulais pas de fin. Comme dans le vêtement, pas d'envers, pas d'endroit, pas d'ourlet. Rien qui puisse terminer. Mourir" (Rykiel 1979: 10). Nicoli states, "Le travail est interminable. La matière est interminable. La révolution est interminable".<sup>12</sup> It is a work without end, a repeated process, revisited and reworked, in continuous movement, so that it cannot become a cliché, an idée-fixe, a standstill. Knitwear is its best expression, its interconnected, uninterrupted loops always being able to come undone, to be remade. After some back-and forth with Fouque, Rykiel titles her 1993 book *Collection terminée, collection interminable*, after Freud's 1937 psychoanalytical concept of "l'analyse terminée, l'analyse interminable" (Freud 1939).

With regards to women's posture, the body language of the models in Rykiel's catwalk shows always had a gayness of spirit, a spirited, nonchalant movement: evolving from more modest and giggling, dreamy walks of young girls in the 1970s to more extraverted, dancing, roller-skating and biking spectacles in the 1980s under the art direction of Nathalie Rykiel, Sonia Rykiel always imbued her models with a positive attitude which was expressed in the movements and free-flowing gestures of the women. They are seductive, not because they are trying to please the male gaze, but because of their freedom and self-assured movement, often moving along as a band of women or sisters, rather than alone.

The *démode* tuned into a woman's own bodily, haptic and sensual pleasures, her auto-erotic capacity for evoking and feeling pleasure: "Un vêtement-époque, un vêtement-amant. J'ai écarté la "mode" pour faire la "démode". Plus grand, plus vaste, plus large, plus fort mais surtout à côté, du côté du corps, du côté du plaisir, du côté de l'envie. De son

corps à soi, de son plaisir à soi, de son envie à soi" (Rykiel 1979: 20). Here, we find the *raison d'être* of the *démode*: it is not just fashion made for the body, but for the side of the body's desire, and pleasure, of and for itself. The garment is a lover.

This idea was translated most visibly in the unrolled or the visible hem, which went from being a maligned feature of the skirt, always coming undone and 'betraying' the wearer, to a kind of 'love child' of the designer: simply by moving it to the front, by making it visible instead of hiding it, by zigzagging or criss-crossing its outlines, it becomes a shooting star, a "dazzling, absolute hem", indicating its trace and assuming its space (Rykiel 1979: 56).

Similarly, seams were no longer hidden or invisible, but placed on the outside, so that they could talk about the touch of the skin, the odour of the flesh, the undressed, the hand of the lover between skin and garment. Rykiel could no longer bear to hide them, instead celebrating them as signposts of beauty and liberty, or even instruments for tactile *jouissance*, echoing Luce Irigaray's words in *This Sex Which is Not One* about the female body which always touches itself, and has the capacity for sexual pleasure all over its surface (Irigaray 1977: 28). Rykiel compares the reversed seam to the clitoris, to be touched for pleasure, as well as to a stem, to be worn on the outside as well as the inside of the garment:

Couture, couture à l'envers, taisez-vous, ne racontez pas. [...] Vous êtes la liberté, le bourrelet qu'on touche doucement puis plus vite pour jouir. La raie de lumière que je poursuis indéfiniment. Rêve ou réel. [...] J'aime que vous soyez à l'extérieur de mon corps comme une tige parce que je sais que je peux aussi vous retourner et vous mettre à l'intérieur (Rykiel 1979: 35).

Finally, the *démode* features wholly reversible garments, turned inside out, whereby the inside of the garment is the more privileged, because it touches the skin. Like the structural elements of columns in architecture, visible seams underscore the beauty of the construction (Rykiel 1979: 17). The symbolic value of this reversibility, is that one can lead a double life, on both sides, a life that is 'not one':

Je l'ai chargé d'une valeur symbolique. "Tu as mis ton pull à l'envers, tu auras sûrement un cadeau". Le cadeau, comme



l'envers, c'est la fête, c'est vivre double quelques instants, le double étant à l'intérieur du paquet. (Rykiel 1979: 17).

In the unison between garment and body (vêtements-corps), Rykiel surpasses the patriarchal dichotomy of the active designer who dictates a shape to the passive material (body-garment). From a position of power and even violence towards the garment, she moves towards one of connivance, alliance, peace, pleasure and joy.

#### 4. Démode as Transcodification Between Text and Garment

J'ai une immense tendresse pour l'écriture, un désir. Si je fais des vêtements, je me suis exprimée en vêtements car je voulais être écrivain. Écrire déjà c'est quelque chose de plus violent que la mode. Écrire de la mode c'était presque comme s'arracher les mots du cœur. Exprimer sur le dessus ce qu'on avait à l'intérieur (Sonia Rykiel in Fouque: 1988).

Elle savait que je savais que la façon dont elle travaille est un montage- qui est un des gestes de l'écriture. Sonia pensait son art (Hélène Cixous).

Rykiel's childhood dream was to become an author, coming from an intellectual family, she felt embarrassed that she had chosen fashion as her main expression. In total, she authored and co-authored as many as fourteen books in her life, the first one, *Je la voudrais nue*, at the insistence of her friends Régine Deforges and Antoinette Fouque. Whether expressed in words or garments, her écriture is palpable in her books, diaries, garments and even in her self-authored, mythological persona. The text is what moves her, as she calls herself a writer, actor, film director and poet. When she transposes the word 'femme' or 'sensuous', 'étrange', 'artist' or 'être' from the page to the drawing and onto the garment, it is not as much a transition or transcodification between paper and garment, it is a synchronic expression of her mood onto different media. In her world, words and threads are affiliated, always in- becoming: "écrire un roman ce n'est pas juste avec le stylo c'est aussi avec le fil" (Rykiel in Fouque, 1988). Her dress featuring the word



**Fig. 10** | Two models (Nathalie Rykiel on the right) wearing knitted dresses with the words "Étrange" and "Femme" for Sonia Rykiel Spring/Summer 1977 © Sonia Rykiel, Photo Gilles Tapie.

'sensuous' was the first time she knitted a word into a dress, in 1971, which was readily picked up by the American press.

When Rykiel knits the word 'mode' with a strike-through (dé-mode) into the fabric of a dress, the letters are knitted into the jersey of the dress, they are not placed on top of a fabric, like an application, but are integral to it, they are the form, the woven thread, of the textile. This writing comes from within and happens with violence, a sense of destruction and expulsion, of turning oneself inside out: like the literary writers' process, the fashion designer takes her insides, and turns them outwards, the feelings become written on and worn on the body: "Je voudrais



tant t'impressionner, t'écrire dans le corps. Quand j'écris sur mes tricots, c'est comme si je voulais qu'ils sortent de tes entrailles comme un manifeste: beau, belle, toi, moi" (Rykiel 1989: 27). Writing on the body of a knitted jumper is a form of eroticism, continuing the libidinal energy between mind, body, garment and hand, "le corps-parler-érotique-public" (Rykiel 1979: 105). Her writing and world-building, her expression of self, happens between the flesh of the body and the fabric of the dress.

In her homage to Rykiel, Hélène Cixous writes, "that the seams should remain apparent is the immodesty of writing", continuing her vision about the entanglement between dress, body, text and self: "This garment is native, its model: the body's internal sensation of itself, the secret of the body. Sonia Rykiel designs this sensation. I go to Sonia Rykiel as one goes to woman, as one goes home. With my hands, with my eyes in my hands, with my eyes groping like hands, I see- touch the body hidden in the body. ...there is continuity, everything is continuous. It brims over the edges, the garment does not stop short, doesn't declare its boundaries, does not gather in its frontier" (Cixous 1994: 96). Writing as a form of performing and becoming the self, refusing to take on old shapes or words: the montage of words into a phrase is similar to the montage of garments into a silhouette, and silhouettes into a collection. Writing the self becomes dressing the self.

Rykiel writes about the resistance of words, and garments, to be put into a phrase or a look, admitting that ultimately, what counts is her deep, innate desire to write, to be exposed and nude, maybe not even understood, but to be naked on the page. It is here we find her calling, both as an author of text as well as textile, to write in a language (écriture) of her own, not to appropriate someone else's words or shapes, but to bury deep within:

J'ai rêvé seulement être un auteur, rêvé seulement j'ai dit. Comme pour la robe, je ne voudrais pas prendre l'enveloppe d'un autre, je voudrais me confectionner à moi-même des mots différents, trouver un passage inconnu, me couler, me graver dans une forme neuve, m'entendre absolument avec ce papier qui m'attire comme un homme, comme l'amour. (Rykiel 1979: 108-109)

In conclusion, Rykiel's importance as an intergener-



Fig. 11 | Models wearing knitted sweaters emblazoned with the words: Ready Steady Go for Sonia Rykiel Spring/Summer 1983 © Sonia Rykiel, Photo Francis Kompalitch.

ational 'motor' and catalyst for cultural and political change can be diffracted into the several movements she generated and was a part of: from the macro-historical and political, to the generational, to the artistic and the individual, gestural movement. Hers is an outward movement into many different directions, a capriole into the sky, a visceral movement from the inside to the outside. It is also a forward movement, as she defined herself as the woman who marches, who moves forward. A forward movement by looking laterally beyond the fashion industry and philosophy of her time. Her *démode* concept transcended fashion, it was a forward movement into a new, liberated and feminist way of living, an ever-ongoing process of becoming-woman, of becoming-otherwise, as expressed in writing and in dress: "Moi, je ne fais pas de la mode, je fais un mode de vie. C'est très intéressant, mais c'est plus difficile. C'est plus facile d'avancer dans tous les sens, et c'est plus difficile d'aller tout droit. Mais je suis ce fil car je ne peux pas faire autrement" (Rykiel in Massenet, 2006: 198).

"Ready. Steady. Go!"<sup>13</sup>

## Notes

<sup>1</sup> Whilst not using the word 'deconstruction', in an interview with *Elle* magazine, Rykiel explains that the 'dé' stands for "démessuré, départ, désir, dérouté, détour ou déviant" (Rykiel in Clerc, 1976: 37).

<sup>2</sup> As in the title of Rykiel's book *Et je la voudrais nue*, 1979.

<sup>3</sup> Unlike, for example, her contemporary, Azzedine Alaïa, who went a step further by not adhering to the calendar of Paris Fashion Week, stating he would only show a collection when he deemed it ready.

<sup>4</sup> Televised Sonia Rykiel interview on Régine Deforges' program *Femmes et libertés*, aired on March 20, 1978.

<sup>5</sup> See, for example, Cixous, 1994, and Cixous' tribute in Rykiel, 2008.

<sup>6</sup> According to the canon of fashion history, fashion designer Charles Frederick Worth is at the origins of the history of haute couture, because he put a named label in his creations, thereby elevating it to an artwork. This could also be seen as the birth of the myth of the solo artist genius in fashion.

<sup>7</sup> As she describes in the video "Je provoque et je veux", Joulia, P., Moreau, S. (1969).

<sup>8</sup> Sonia Rykiel, Emmanuelle Khanh, Kenzo, Jacqueline Jacobson for Dorothee Bis, and Karl Lagerfeld for Chloé.

<sup>9</sup> Quote from an interview of Elisabeth Nicoli by the author, August 2023.

<sup>10</sup> See for example, *Hélène Cixous*, "Sonia Rykiel in Translation", 1993, Antoinette Fouque's "Sonia Rykiel: Rhapsody in Black" documentary of 1968, and the tributes to Sonia Rykiel by Cixous, Deforges and Fouque in "La Femme Rykiel", 2008. Sonia Rykiel wrote about Fouque: Antoinette is a part of my life. We have seen each other, listened to each other talked to each other and listened to each other. She attended all my collection presentations. She asked me to write a text for her journal *Des femmes en mouvements. We have recorded Et je la voudrais nue* and she edited "Celebration." See: <http://editionsdesfemmes.blogspot.com/sonia-rykiel/>

<sup>11</sup> Recorded oral interview of Elisabeth Nicoli, conducted in Paris, August 2023.

<sup>12</sup> Recorded oral interview of Elisabeth Nicoli, conducted in Paris, August 2023.

<sup>13</sup> Three sweaters of Sonia Rykiel's Spring-Summer 1983 collection were inscribed with the words *Ready, Steady & Go*.

## References

- ACTIS-GRANDE R. (1968), "A Talk with Sonia Rykiel", in *Dépêche Mode*, n.p.
- BERTHOD C. (1968), "Sonia Rykiel: Ses robes sont faites pour les hommes", in *Elle*, 29 April, pp. 144-153.
- BRAIDOTTI, R. (1994), *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York.
- CASTILLO C., PISIER E. (2001), *Sonia Rykiel. Quand elle n'a pas de rouge elle met du noir*, Librairie Arthème Fayard, Paris.
- CIXOUS H. (1994), "Sonia Rykiel in Translation", in BENSTOCK S., FERISS S. (eds.), *On Fashion*, Rutgers University Press, New Brunswick 95-99.
- CIXOUS H., COHEN K., COHEN P. (1976), "The Laugh of the Medusa", in *Signs*, 1:4, pp. 875-893.
- CLERC L. (1976), "Et Maintenant la démodé", in *Elle*, 17 January, pp. 36-37.
- FOUQUE, A. (1988), *Une femme à l'œuvre. Sonia Rykiel, Rhapsody in Black*. <https://www.antoINETTE-fouque.com/fiches/une-femme-a-loeuvre/>
- FREUD S. (1939), "Analyse Terminée et Analyse Interminable", trans. A. Berman, in *Revue française de psychanalyse*, 11:1, pp. 3-38.
- HABIB S., STROBEL-DAHAN A. (2019), "Hélène Cixous", in ACTUARTS, 176, n.p.
- "Horizons: In Focus: Sonia Rykiel", in *Journal of International Textiles*, May 1974, n.p.
- IRIGARAY L. (1977), *Ce sexe qui n'en est pas un*, Editions de Minuit, Paris.
- JOULIA P., MOREAU S. (1969), "Je provoque et je veux", in INA Archives. <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/sonia-rykiel-en-1969-je-provoque-et-je-veux>
- LAFOSSE DAUVERGNE, G. (2003), *La Mode selon Sonia Rykiel*, Editions du collectionneur, Paris.
- MARION S. (1993), *L'école de la vie, ou la France autodidacte*, Editions Jean-Claude Lattes, Paris.
- MASSENET A., MASSENET B. (2006) *Mères et filles. Ce que je voulais te dire*, Aubane Editions, Saint-Martin-Boulogne.
- RYKIEL N. (2021), *Talisman à l'usage de mères et de filles*, Flammarion, Paris.
- ID. (2008), *La Femme Rykiel*, Editions Textuel, Paris.
- RYKIEL S. (1979) *Et je la voudrais nue*, Grasset, Paris.
- ID. (1988), *Celebration*, Editions des Femmes, Paris.
- ID. (1989), *La Collection*, Editions Grasset & Fasquelle, Paris.
- ID. (1993), *Collection terminée, collection interminable*, Flammarion, Paris.
- ID. (1996), *Les Lèvres Rouges*, Grasset, Paris.
- ID. (2005), *L'envers à l'endroit*, Librairie Arthème Fayard, Paris.
- ID. (2011), *Dictionnaire Déglingué*, Flammarion, Paris.

# De-figuring and Blurring Bodies from Cinema to Data Moshing

NICOLA DUSI

Università degli studi di Modena e Reggio Emilia  
dusinm@unimore.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.503>

## Keywords

Blurred Images  
Blurred Cinema  
De-figuration  
Low Definition  
Data Moshing  
Media Semiotics

## Abstract

In the post-medial era of maximum digital definition of images (Eugeni 2015; 2021), a part of the aesthetic research on images work on the modes of the indistinct and indeterminate, the formless and the blurred (Dusi 2013; 2019). Fictional cinema and TV series, documentary photography that investigates movement and performance, experimental video art that works on the limits of vision, use operations of "imperfect" visibility dominated by a subjectification and non-closure of meaning. They decline the modes of filtered or blurred vision, for example alternating montage of sharp and blurred images or using indistinct images within a single frame. Blurring the images is a way to filter the opposition between visible and invisible and between presence and absence. It complicates the game between real and virtual, opening the audio-visual media products to the drift of interpretations and the vertigo of potential worlds. For some directors (i.e. David Lynch) this type of imperfect vision and the mechanisms of de-figuration by blurring or rarefaction are a way of narrating the loss of identity of the subject (Ricoeur 1990) and become structural mechanisms that affect representation. Nowadays we also face a new manipulation of moving images, producing melted and liquefied images, a collective and playful sharing of a practice that until ten years ago was considered experimental. It is the case of data moshing and glitching, actually an exercise in rewriting and manipulating the algorithms and an intervention on the digital medium that reveals its capacity for decomposition and manipulation of the image.

## 1. Introduction

For about twenty years we have been dealing, with occasional articles, with images that are out of focus, blurred or shaky, with superimpositions that render individual figures indistinct and emphasize porosity, with trails of light and energy frozen by photographic images or energized by moving images. These problems are partly due to the movement of things and people being filmed or photographed, and partly related to the “resolution” or “low definition” of images, as explained in a recent volume by Casetti and Somaini (2021). Nevertheless, in our view, they are also something else: they are semiotic categories of the construction of rarefied, blurred, partially or totally obstructed visibility, and stratifications of image possibilities, as digital post-production from Photoshop and After Effect onwards has taught us. As Manovich (2001; 2013) claims, digital moving images are built up in layers and levels on which one can always intervene, so a blurring or partial invisibility also represents a kind of process explication of the multiplication of the (virtually infinite) possibilities of manipulating the visible and of moving from the recognizable (traceable to some form or gestalt) to the unrecognizable (i.e. to the blurred, half-deleted, dissipated). These include filters and mechanisms to produce this type of image, from fading and cross-fading overlay, to blurring by excess or defect of visibility, to de-pixelization effects.

What is interesting in our perspective is that we are not (only) faced with cinematic and digital tricks, but with semiotic choices that produce narrative sense, aesthetic research, or ethical-political challenges. We would like to take the opportunity of this article to organize the modes of blurring and de-figuring of the image in a first (albeit imperfect) typology, thinking, as Umberto Eco used to say, that semiotics can still be useful at least in the attempt to put order among multiple practices and different systems of signs (Eco 2005).

## 2. The Semiotics of Blurring in Cinema and TV series

In the post-medial era of maximum digital definition of images (Eugeni 2015; 2021), part of the aesthetic research on images works on the modes of the indistinct and indeterminate, the formless and the blurred (Dusi 2013; 2019). Fictional cinema and TV series, documen-

tary photography that investigates movement and performance, and experimental video art that works on the limits of vision, use operations of imperfect visibility dominated by a subjectification and non-closure of meaning. They apply the modes of filtered or blurred vision, for example alternating montage of sharp and blurred images or using indistinct images within a single frame. Blurring the images is a way of filtering the opposition between visible and invisible and between presence and absence, working on the dispersion of contours and the dissipation of the fullness of the figure. It complicates the game between real and virtual, opening audio-visual media products to the drift of interpretations and the vertigo of potential worlds.

For some directors, for example David Lynch, this type of imperfect vision and the mechanisms of de-figuration by blurring or rarefaction are a way of narrating the loss of identity of the subject (Ricoeur 1990) and become structural mechanisms that affect both representation and narrative configurations. It is also about getting out of iconic clichés to rediscover the feeling of the subject made of the “flesh of the world”, saturated with both “subjectivity” and “materiality” (Merleau-Ponty 1964).

But are forms in fluid, indistinct movement still ‘forms’, gestaltually understood? If they deny their closure, the plastic contrast that defines and cuts them out, can we still speak of forms and figures? It would be more correct to speak of developing forms, open to the deformation-dissipation of formants and figures. In 2010 Paolo Fabbri, during a congress on photography in Rome, suggested that “blurred signs” always indicate the problem of the relationship between *movement, vision and energy*: the blur would then be what we perceive at the moment of maximum energy of an action. Of course, we already knew this from Marey’s photographs and the experiments of futurist photographers on the duration of movement in front of the camera.

## 3. Chronophotographs: Movement as Progression

In the study of movement and chronophotographs, for our topic it appears more interesting Étienne Jules Marey’s serial work than Eadweard Muybridge’s, also remembering that Marey’s book *La machine animale* was printed in 1873 and certainly influenced Muybridge (Fig. 1). The images taken with Marey’s chrono-



Fig. 1a | Marey, *Salto con l'asta* (1889 circa).

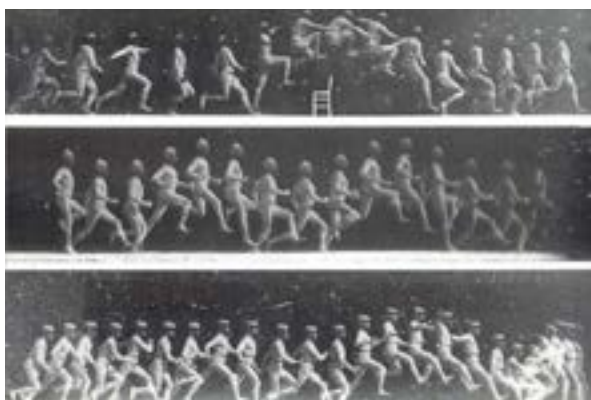


Fig. 1b | Marey, *Corse di ginnasti e coreografie*.

photographic gun, capable of rapidly taking sequential poses by impressing a sensitive disk, show sequences of images in varying quantities that would soon be defined as an “analytical photography of movements”, with its own high aesthetic level (Mannoni 1994, our transl.). Muybridge and Marey photograph an action in progress, break it down into a successive series of instants, capture the partial progression of a gesture in its completion (Grespi 2017). It is a first serialisation of the photographic image, between repetition and difference. A minimal displacement and transformation take place, with the inevitable perception of a cause and effect relationship in the gestural progression: it is a logic of consequence that provokes in us a narrative reading of the actions, with an association by transitivity that is already a form of montage, a logic of actions whose succession is temporalized in a linear progression (Dusi 2011).

Muybridge works on a series of clearly separated photographs, with a sequential and serial segmenta-



Fig. 2 | Fotodinamica di Anton Giulio e Arturo Bragaglia, *Dattilografo* (1913).

tion of movement, whereas Marey produces a form of montage of homogeneous elements in a single image and sometimes succeeds in capturing not one single instant, but an immediate succession of many. In Marey, one thus captures a simultaneous layering of poses that partially overlap each other, as would occur later in the research of Futurist photodynamism (Lista 2001), e.g. in Anton Giulio Bragaglia's experiments (Di Marino 2009) (Fig. 2).

The forms blur into each other and the series seems to undergo compression, but shows movement in its relative duration. This produces a proximity effect and a greater fluidity of movement than in Muybridge's series.

#### 4. Morphodynamic Blurs Between Energy and Speed, Streak of Light

The indiscernibility of shapes and their appearance as a stream, or streak of light, is first and foremost a direct experience, which we have when we watch as pedestrians a speeding train, or the speeding of cars from an elevated point. In order to perceive the trail, we need a certain distance and a stable point of view, as well as adequate brightness and a certain environment surrounding the moving object (Pierantoni 1986).

For some contemporary dance photographers, such as the Israeli Gadi Dagon (Fig. 3), the surrounding environment, perceived as static, provides a backdrop for one or more dancer figures that are partially indistinct because they are in motion – human figures in which contrasts are blurred, assimilated, reduced to a non-uniform and continuous whole. In the vision me-





Fig. 3 | Gadi Dagon, *Dancing With a Camera*.

diated by a technological device lay the foundations of an aesthetics of movement: positioning of the viewer, brightness, background, speed of the object or body in front of the viewer, together with the speed of the shooting (or of the capture of the image by a digital sensor).

We have a sharp vision when there is discontinuity of the cropped forms in their contours, in the difference between figure and background and in the contrast between light and dark, while a blurred vision opens up the continuity of forms and the indiscernibility of background and figure, of lines and contours. The extreme effect, mediated by the cinematic device, is that of a continuous mass flowing in a light trail, which provokes us in terms of the experience of vision and the perception of movement.

In contemporary photos of blurs and light trails, the layering effect of movement creates the effect of multiple simultaneous temporalities. There is a partial overlapping of repeated figures, a montage of different temporalities, which come together and coexist in the same photograph achieving the blurred effect. The transition from the series, discontinuous and progressive, to the continuous stratification in simultaneous accumulation, becomes almost a folding of the time continuum. A photo of the trail of light produced by moving bodies and objects shows movement in its relative duration, unfreezes the moment and transforms it into a fluid and rarefied succession of moving forms in the continuity of space-time. We have an agglomeration of figures in continuity tracing a path in space and time, a trajectory or a kind of filling of the void made by the fullness of gestures and the moving

body or object. In these cases the blurred in photography represents trajectories of movement, but also “diagrams” showing modulations of energy, as to say a sort of immanent organisation of forces and tensions (Deleuze 1981; Fabbri 2015).

### 5.1. Pictorial, Cognitive, Identity Blurs

I will make a quick reference to some modes of blurring that are interesting in movies and in today’s “complex TV” fiction series (Mittell 2015), in particular cognitive and affective blurring, expressive blurring constructed through an impediment to vision or a filter (a curtain, excess of brightness, blurred glasses), with which we could compare the all-digital practice of “de-pixelization” of moving images (Casetti, Somaini 2021). Recently in a major *auteur* TV series such as Paolo Sorrentino’s *The New Pope* (Sky 2020, ep. six), we find sequences of image blurring to show, for example, the pope’s heroin withdrawal symptoms (in a scene where he is in front of a journalist for a worldwide broadcast interview), or to show the loss of security and identity through the streaking of a doubled-up reflected image (when the woman manager in charge of Vatican communications discovers her husband’s vices and infidelities).

When we first developed an interest in blurred images, we had studied Bernardo Bertolucci’s way, in *Last Tango in Paris* (1972), of narrating existential angst and the precariousness of erotic relationships through homages to Francis Bacon’s painting, beginning with the film’s opening credits and moving on to scenes in which blurring is played out as partial invisibility, through translucent curtains, glass doors or frosted windows (Dusi 2003) (Fig. 4a). For such visions, the “semiotics of light” (Fontanille 1995) would speak of a tension between intensity and extension of light, between “propagation” and “localization” of light in space, between transparency and opacity, where material light (“*lumière-matière*”) shapes the obstacle or structures its transparency, or diffuses into “haziness” (Fontanille 1995: 40).

The cognitive tension for the viewer is between the possibility and the impossibility to watch clearly, between concealment and focus, opening to the expectation of seeing and being able to recognize (Fig. 4b). What seems interesting is the tension between opacity and haziness, in the blurring that should be



Fig. 4a-b | B. Bertolucci, *Ultimo tango a Parigi* (1972).

understood as meaning effects produced by the configuration of light on visual and audio-visual texts (in the graduality between light and dark). A “de-figuration” that can be reached through deformation by saturation of brightness, or confusion between forms by blurring and rarefaction (Dusi 2003: 276-278). These meaning effects (e.g., opacity or haziness) are produced by image blurring agents, which act as filters, dispersing and dissipating the legibility of the figures of the world: they can be defined as “modulators of forces and tensions that build a system of variations capable of rendering the figure unstable and transforming it” (ibidem).

Blurs in cinema are thus an agent of image transformation even at the temporal level, and can construct a “logic of sensation” (Deleuze 1981) that resonates one level of the visual text with respect to another, recalled and denied at the same time. They are filters, instruments of variation, frequency modulators between levels of the film text, that is, between expression and content, or between rhythms and intensity, but also between density of the figure, its iconic legibility and its deformation, rarefaction and illegibility.

At the cognitive level they provoke the viewer, in the tension between presence and absence, between memory, virtuality and realization; at the “pathetic” (or affective) level they build an expectation of iconic reading, a kind of nostalgia for the sharply cropped and perceptible vision. This mechanism of modulating image forces, rhythmic tensions and their frequency is what we will also find in digital processes of de-pixelization.

## 5.2. Blurred Cinema

We find the use of filters or distortions of sharp vision in much cinema reacting to the digital shift with a blurred aesthetic, particularly in films from the turn of the century and early 2000s, which promote new “aesthetics of low fidelity”, starting with the new Danish cinema of the Dogma movement with films such as *Festen* and *Idioterne*, *Mifune*, *Dancer in the Dark* or in *The Blair Witch Project* from the US.<sup>1</sup> For some directors (thinking of some of Scorsese’s or Van Sant’s films) this kind of “imperfect” vision can become a precise stylistic choice, built up with the figures of water and the use of reflections, or by placing other filters and obstacles to sharp visibility. A film that sums up the trend of the Nineties is Wong Kar Wai’s *In the Mood for Love* (2000), which uses steam and sheets of rain that de-figure the image in a refined way, and opens up an aestheticizing fashion (Fig. 5).

These are blurred visions, to be understood as operations aimed at blurring visibility. We have reflections, curtains of water (from rain or other sources) thanks to which the image twitches and is partially *de-figured*, creating a rhythmic tension that produces new significations and which could build, as we said before, a “logic of sensation” (Deleuze 1981) that is more pervasive and expressive than the narrative one.



Fig. 5a | Wong Kar Wai, *In the mood for love* (2000).



Fig. 5b | Wong Kar Wai, *In the mood for love* (2000).

### 5.3. Figurality in Lynch

Many of David Lynch's films, such as *The Elephant Man* (1980), *Lost Highways* (1997), *Mulholland Drive* (2001) or *Inland Empire* (2006) but also the recent sequel to *Twin Peaks* (2017), use fog and blurry vapours to create an unsettling, cerebral world caught between surreal delirium and bizarre play.

In *Lost Highways* de-figuration becomes a way of narrating the loss of identity of the protagonist (Curtis 2008), when, for example, head movements become too fast to be distinguishable and images become blurred, even though the montage inserts visual traces that allow the viewer to continue to recognize the human figure. The resulting effect is to represent "intense spasms" that shake the body and disfigure it from within, as happens to many human figures painted by Francis Bacon, studied by Deleuze (1981) in the forces and rhythms at work to de-figure the image.

Some of Lynch's films contrast sharp and distinct modes of the visible and the narrative, with reassuring cityscapes of (apparently) quiet American country towns, and dark, opaque atmospheres in which a rarefied luminosity prevails, innervated with often percussive and disturbing extradiegetic music. Sometimes, in the space in-between the sharp visions and the opaque visions, between apparently linear narratives that turn into the indistinct and the discontinuous, there are inserts in which the audio-vision becomes blurred, out of focus, the visibility is reduced, and the listening becomes complicated with high volumes and sounds in which the organic and the inorganic are mixed (in *Blue Velvet*, for example). It is these visual-auditory lacerations, where corporeity and in-

congruous, formless worlds appear, that are particularly interesting for our research (Dusi 2019). These are disturbing audio-visual sequences which, in the complicated economy of the (often) co-present possible worlds of Lynch's films, become a sign of a narrative and sensorial turning point – albeit marked by undecidability – starting with the bodies and faces of the characters, who seem to undergo a profound mutation, a somatic and affective transformation – sequences in which the film goes beyond the figurative and representative level, to enter precisely into a "haptic" (namely tactile) regime (Deleuze 1981).

These moments turn the discourse into a *figural regime*, which we would define as a tension between the semiotic mode and the aesthetic mode. A figural in which the still recognizable visual and sound configurations are altered with transformations given by torsions, fibrillations and plastic and rhythmic deformations, blurs and de-figurations (Bertetto 2007; 2008). A world, then, at once recognizable and disfigured, superficial and visceral, which at times turns abruptly and transforms bodies and subjects into a "flesh of the world", as Merleau-Ponty (1964) would call it.

In semiotic terms (Floch 1993), *intensification* and *presentification* appear as two fundamental meaning effects of the transformations of the visible and audible in Lynch's films. They are modes that also become a vehicle for refiguring bodies, environments and landscapes, all of which are innervated by tensions that are often at odds with one another or traversed by devastating forces, as is the case in *Eraserhead*, *Blue Velvet* and *Lost Highways*. Accordingly, we find these modes, like an authorial signature, in the first thirty minutes of the pilot of the third *Twin Peaks*, with disturbing and disfigured body figures, once again very Baconian.

### 6. Synesthesia and Figurative Syntaxes

By providing us with sensitive, passionate and cognitive experiences, cinema teaches us (also) the functioning of the cultural logics by which we construct a meaningful world, for example our ways of thinking and the different "figurative syntaxes" of sensualities (Fontanille 2004). They are synesthesia or better figurative syntaxes, as body semiotics calls them (*ibidem*) that often intermingle with each other, and we know that the way we feel movies is not only through our gaze and hearing, but (thanks to sensory, plastic and

rhythmic balances and contrasts) also through the figurative syntaxes of touch and taste, sensorimotor perception (between movement and stasis), or our internal sense of balance and vertigo.

Following Vivian Sobchack (2004), in the synaesthetic (or rather, for film, “kinaesthetic”) experience there is an embodied dimension as an effect of the relationship between the expressive activity of the film and the perceptive activity of the spectator, mediated by a sensual organisation that turns the film into a kind of body that not only engages the spectator but also enables him to implement a sensible (sensory and perceptive) knowledge, in a relationship that for Sobchack has a “somatic basis” (Sobchack 2004: 59-60). It is as if the film would “touch” the spectator not only in a cognitive sense but precisely through a sensory engagement in the cinematic experience, which makes her or him experience a vision that is always “embodied”, because “the film experience is meaningful *not to the side of our bodies but because of our bodies*” (ibidem). Sobchack claims it is an experience of “prereflective bodily responsiveness to film” (ivi: 63). Cinema then uses sensitive figures, to let us know through our bodies prior to our minds how to take in and interpret the narrative that is presented to us. And sensitive figures can become visual metaphors, enabling us to understand how our memory and cultural systems work.

### 7.1. Manipulating Compression: Blurring Images as a Political Act

If blurred aesthetics exploded around the late twentieth century-early 2000s, it is perhaps related to showing images that enhance the viewer’s experiential moment and the perception of a danger, reviving a



Fig. 6 | Glitch image.

specificity, with respect to digital images and technologies that were transforming the practice of shooting, editing and post-production in those years. But contemporary blurred images are not just an aesthetic of nostalgia that looks back to media archaeology. The transition from analogue to digital, and in particular our present post-medial world (Eugeni 2015), allows a new awareness of the stratification and intrinsic manipulation of digital images to the processes of deformation, blurring, and filtering of images (Fig. 6).

There is perhaps also a leap forward today. Blurring doesn’t have the effect of making us enter the fictional world even more through a renewed awareness of its artifices. If we think of de-pixelization, it is rather a matter of disfiguring, or corrupting the very process of encoding moving images. Examples of this are techniques (and related blogs and tutorials) of disfiguring, de-figuring, discolouring moving images achieved through open source software and dedicated writing programmes whose fans extol the subversive manipulation of images. For example, two digital image transformation processes, operations that produce demonstration videos for fans of the genre: image and sound *glitching* and data *moshing*.

### 7.2. Glitching and Data moshing: ReWriting the Algorithms

Glitching is a colour manipulation operation, while data moshing is, in the explanation of a Toronto-based programmer, a work on video image compression that intervenes in the software that handles such compression. Following the programmer and hardware hacker Phil Tucker (curator of the data moshing blog),<sup>2</sup> we learn that there is a difference between frames of the same video, which allow for “correct” viewing. The “I-frames” contain the complete picture and return in a regular manner in the playback flow, and they are different from the incomplete frames related to image compression called “Predictive-frames” (or P-frames) and “Bi-Predictive frames” (or B-frames) which are instead carriers of partial data, with which they indicate differences from the complete picture. The system regulating the interaction between I-Frames and P-Frames is then a differential relationship on the ongoing process of image encoding, a way of producing images that is inherently semiotic, if we think that a sign is constructed in the difference with another sign,



even if here we are dealing with more complete shapes and more partial figures (Fig. 7).

Furthermore, our Toronto hacker explains, calling it the “Bloom effect”, that there is also another data moshing technique that is implemented by “selecting one or more P-frames and duplicating them multiple times consecutively”. This results in “the same P-frame data being applied to one picture over and over again, accentuating the movement” (ibidem). This process of relating frames, instead of using difference employs the repetition or duplication of the same P-frames. Thus, we will have two ways of corrupting the moving image: the first by differential relationships that are suppressed or rarefied by eliminating integral frames, or rather by spacing them further apart, widening the intervals; the second by obsessive repetition of only partial frames, which thus do not allow the moving image to fully create itself, in the manner of a complete and recognisable figure.

All these manipulations of moving images, this melting and liquefying of images, is nothing new for experimental video art. Manovich (2013) wrote about it analysing 2007 Takeshi Murata’s video *Pink Dot* from 2007 (Fig. 8). The novelty today, in our opinion, lies in



Fig. 7 | Data moshing tutorial video (2022).

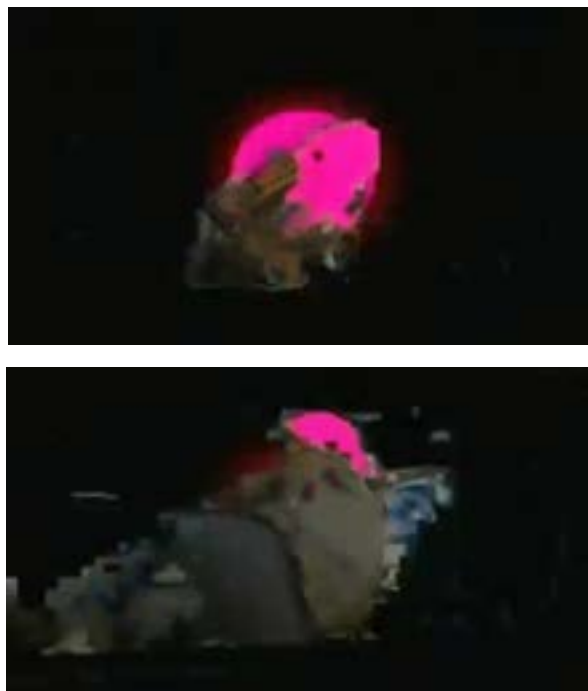


Fig. 8 | Takeshi Murata, *Untitled (Pink Dot)* (2007).

the collective and playful sharing of a practice that until ten years ago was considered experimental.

In the case of data moshing and glitching, it is actually an exercise in rewriting and manipulating the algorithms that allow video image reproduction software to function – and with practices explained in an elementary manner, so as to make them easily operational even for non-expert programmers. These programming manipulations that are deployed to hack a video product make it possible to automate an operation that would otherwise have to be done frame by frame. It is therefore an aesthetic of damaged software, a composition process that is corrupted to create distortion effects. It is a creativity that shifts away from the pleasure of the destruction of a previous form, but we can also read into it the search for the demystification of the glossy and perfect, hyperreal images by which we are invaded. But it is also, as we said before, a demonstration of awareness of the layering and manipulability of the contemporary image, which takes it a little bit beyond the remix and crossover investigated by Manovich (2013).

We think back to the mechanisms of de-figuration



or disfiguration of vision such as moving blurs or light trails in film and photography, a way of showing temporal duration, continuity of movement, lines of force and energy behind moving poses. Thinking of light trails, as in the case of partial or total de-pixelization, we can speak of the production of waves of low-resolution zones. These waves are also visual links between moving images, and thus indicate a continuity and durability (or duration) of the syntagmatic chain of (in turn distorted) images and sounds. And they are an obstruction to clear vision, a manipulation of the viewer's gaze where one would like to know more. Of course, they also tell of the power to manipulate images, sometimes used to censor them and to construct a mainstream vision by the official media, as denounced by the visual artist Thomas Hirschhorn studied by Casetti and Somaini, who explain: "Since resolution is an indicator of the quantity of detail contained in an image, controlling resolution is a way of *controlling visibility*" (Casetti, Somaini 2018: 82).

Yet this is not just a light circulation problem, to do with an "economy of light", as in the case of the fictional cinema and video art we have been considering. Instead, we are really dealing with an "economy of data" (Eugeni 2021: 290). In fact, it is a matter of manipulating programming data, and thus demonstrating that the images we watch and experience in the media are the result of an algorithmic construction, organised to produce a certain piece of information. In short, the result of an enunciative choice valorised in the name of a perspective that is always "ideological", in the Barthesian sense, as to say a rhetorical construction with a value perspective (Barthes 1982).

## 8. Conclusions: A Semiotic Typology

We have quickly reviewed many examples of image transformations given by confrontation with the movement of the world (in film or photographic shooting) or by the absorption of movement within a textual configuration. De-pixelated videos show us another kind of movement, related to software manipulation that produces effects of trail, waves, and amalgamation between figures and backgrounds. We interpret in this way the call for paper suggestion with respect to "movement as a metaphor of textual regeneration", in which movement becomes engine or motif of textual transformations, between recodifications, hybridiza-

tions and resemantizations.

We could summarise looking for a typology, as we promised in our opening, thinking of the semiotics of media experience proposed by Eugeni (2010). There are various levels of analysis for looking at the similarity and differentiation between the use of blurs in cinema and videos with de-pixelization, understood as the effect of data moshing. We will try to list them with some concise formulas.

A level of the *logics of perception and affect*: it is an expressive and plastic level (circulation of light, figures, movement and rhythms) between saturation and rarefaction of the image, concentration and dissipation of rhythms and editing. Here we also find aspectual and rhythmic temporality: emphasised by the trails of light (or energy) produced in the continuity of the movement, thus highlighting the duration of the whole (as opposed to the discontinuity of the "any instant" that produce a frame, as Deleuze 1983 claimed).

A *narrative level* of the blur used in cinema serving the narration, in which there is also a value orientation, actantial logics of relation and transformation between subject and object and narrative paths, in which the blur can mark moments of transition.

A *discursive level* in which visibility is partially erased or obstructed on spatial and temporal elements (understood as markers of an era), or on characters. A story, for example, is problematised at the spatial or temporal level if the evolution of an element cannot be seen because it is blurred. Here we find "cognitive blurs", relating to the characters' knowledge and belief, and "pathemic blurs", relating to the characters' affective relationships with themselves and with others.

A *textual level*, that of logics of enunciation and communication, in which blurring is part of the logics of "enunciative chaining" and the construction of the relationship between textual levels. We think of the relations between expression and content, of the story and the way of telling it, in which expressive distortions or blurring and visual and auditory disfiguration can be favoured as a stylistic and authorial form. Or to the level of focalisation on relations between the narrator and the characters, as to say focalisations on knowledge and belief, which can create identity or existential blurs (both cognitive and pathemic or affective as we said before). And here we find also all subjectivising and objectivising modes of visual construction, and all the operations of relation between film and specta-

tor, at the level of the choice of communication and enunciation, which can conceal or make explicit information through opacity or transparency of image and sound. A good example of the *existential blur* is Woody Allen's film *Deconstructing Harry* (1997), in which the main character can no longer (literally) "focus" on himself and loses identity first and foremost visually, also for the other characters and the viewer. It is a game of digital post-production, which is, however, consistently at the service of the narration.

But blurs work above all at the level of *meta-discursive and metatextual logics*, which open up the folding and thus the reflection of the text on itself and its strategies (as Metz 1991 would claim). They are semiotic logics of "enunciated enunciation" (Greimas 1983), which can become metaphorical or symbolic. In this way, blurs and de-pixelizations open up to the most diverse connotations and allow us to explore new valorisations and re-semantizations of media products.

However, de-pixelization reminds us of something else: it is a *meta-media logic*, that is a reflection on the medium on itself, which allows the media product with some de-pixelated areas to show us that there is not only the optical blurring of cinema, today also reworked with the digital post-production serving the story or an aesthetic project. There is also an intervention on the digital medium that shows the composition software at work, or rather reveals its capacity for decomposition and manipulation of the image. Therefore, we can speak of a reflection on the digital image understood as an expressive apparatus, a basic level of reflection on the medium, which immediately leads to a second, new reading. Previously, we have defined blurs as frequency modulators of light energy. With de-pixelization we will instead have algorithmic frequency modulators, linked to the density of some data and the rarefaction of others.

Finally, in broader terms, the medium also becomes a construction of collectives of enunciation, of social contexts and practices, in which we can say that de-pixelization enables socio-cultural interpretations. In its proposition as a meta-media operation, de-pixelization opens up ethical and epistemic problems.

The *ethics* of the products of de-pixelization is that of the hackers, of the counterculture that attacks the refined and aesthetically correct products of the dominant or mainstream audio-visual culture. They rework

and remix them to show, on the one hand, as always, their skill in doing so, and on the other, the fragility of the dominant aesthetic and ideological construction – thus putting it to the test, sometimes to overthrow it paradoxically, as happens in Murata's *Untitled (Pink Dot)* (2007) and in the well-known practices of remixing studied after Manovich (2001; 2013) by Navas (2010) or in cinema by Tryon (2009). In the case of the de-pixelization there is an *underlying playful aspect*, a play of destroying conventional forms, which drives a generic protest against the dominant software of standardised expressive construction of moving images. It is a playful ethic that is basically gratuitous, without consequences, because this desire to ruin, to remix by decoding or recoding, seems to have nothing to do with an aesthetic breakthrough or a more radical revolutionary project. It brings no economic or legal consequences, but only social recognition consequences e.g. in one's programming community. This is clearly not the case with the aesthetic research by artists such as Thomas Hirschhorn, who instead explicates the forms of censorship of mass information images and considers the forms of power linked to the visibility allowed or denied for such images (Casetti, Somaini 2021).

Lastly, there is also an interesting epistemic bearing: in meta medial terms, de-pixelization shows us that one can rework and rewrite image composition software from inside, and thus one can affect the materiality and realisation of the final product. This rewriting is epistemic, with immediate practical consequences. It has to do with a skill that is learnt and knowledge that circulates, in the cultural and political perspective of open access and sharing, of collective thinking and the participatory logic of the web (Jenkins 2006).

Aesthetic rendering can in some cases be interesting. Certainly, if an artist intervenes, it becomes an operation aimed at the creation of new forms. But when the act of programming and hacking is emphasised, the aesthetic result will only be a possible consequence, not the one aimed at. Because the result sought is instead the demonstration that, if everything is coding, one can remix and "corrupt" the forms of the dominant culture, either for one's own pleasure as a *bricoleur*, or to demonstrate that code can always be disassembled and sabotaged.

## Notes

<sup>1</sup> *Festen* by Thomas Vinterberg (1998); *Idioterne* by Lars Von Trier (1998); *Dancer in the Dark* by Lars Von Trier (2000); *The Blair Witch Project* by Daniel Myrick, Eduardo Sánchez (1996).

<sup>2</sup> See Phil Tucker's blog, <http://datamoshing.com/about/> (last visited on April 2023).

## References

- BARTHES R. (1982), *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, Paris.
- BERTETTO P. (2007), *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano.
- ID. (2008) (ed.), *David Lynch*, Marsilio, Venezia.
- CASSETTI F., SOMAINI A. (2021) (eds.), *La haute et la basse définition des images. Photographie, cinéma, art contemporain, culture visuelle*, Ed. Mimésis, Paris.
- CURTIS G. (2008), "Identità defigurate. Il corpo rilevante", in OTTAI A. (a cura di), *Passages. Drammaturgie di confine*, Bulzoni, Roma, pp. 109-140.
- DELEUZE G. (1981), *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, Paris.
- ID. (1983), *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Minuit, Paris.
- DI MARINO B. (2009), *Pose in movimento. Fotografia e cinema*, Bollati e Boringhieri, Torino.
- DUSI N. (2003), *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, UTET, Torino.
- ID. (2011), "Fotografia e cinema: indagine sul movimento", in DEL MARCO V., PEZZINI I. (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Nuova Cultura, Roma, pp. 173-209.
- ID. (2013), "Figure del sensibile e logiche culturali. Le forme (imperfette) dell'acqua dal cinema alla videoarte", in *Segnocinema*, 182, pp. 24-26.
- ID. (2019), "Tra Lynch e Bacon: visibile, sensibile e figurale", in DUSI N., BIANCHI C. (eds.), *David Lynch. Mondi intermediali*, FrancoAngeli, Milano, pp. 79-106.
- ECO U. (2005), "Innovation and Repetition: Between Modern and Postmodern Aesthetics", in *Daedalus. Journal of the American Academy of Arts & Sciences*, 134:4, pp. 191-207.
- EUGENI (2010), *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*, Carocci, Roma.
- ID. (2015), *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*, La Scuola, Milano.
- ID. (2021), *Capitale algoritmico. Cinque dispositivi postmediali (più uno)*, Scholé, Brescia.
- FABBRI P. (2015), "Diagrammi in filosofia. G. Deleuze e la semiotica pura", in *Carte semiotiche*, 9, pp. 27-35.
- FLOCH J.M. (1993), "L'opposition abstrait/figuratif mérite-t-elle qu'on prenne de graves options méthodologiques en sémiotique visuelle?", in *Versus*, 65/66, pp. 3-12.
- FONTANILLE J. (1995), *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, PUF, Paris.
- ID. (2004), *Soma et sema. Figures du corps*, Larose, Maison-neuve-Paris.
- GREIMAS A.J. (1983), *Du sens II. Essais sémiotiques*, Seuil, Paris.
- GRESPI B. (2017), *Il cinema come gesto. Incorporare le immagini, pensare il medium*, Aracne, Roma.
- JENKINS H. (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York.
- LISTA G. (2001), *Cinema e fotografia futurista*, Skira, Milano.
- MANOVICH L. (2001), *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge (MA).
- ID. (2013), *Software Takes Command*, Bloomsbury Academic, London.
- MANNONI L. (1994), *La Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Nathan, Paris.
- MERLEAU-PONTY M. (1964), *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris.
- METZ C. (1991), *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Klincksieck, Paris.
- MITTELL J. (2015), *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York University Press, New York and London.
- NAVAS E. (2010), "Regressive and Reflexive Mashups in Sampling Cultures", in SONVILLA-WEISS S. (ed.), *Mashup Cultures*, Springer, Wien, pp. 98-119.
- PIERANTONI R. (1986), *Forma Fluens. Il movimento e la sua rappresentazione nella scienza, nell'arte e nella tecnica*, Bollati Boringhieri, Torino.
- RICOEUR P. (1990), *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris.
- SOBCHACK V. (2004) *Carnal Thoughts: Embodiments and Moving Image Culture*, University of California Press, Berkeley.
- TRYON C. (2009), *Reinventing Cinema: Movies in the Age of Media Convergence*, Rutgers University Press, New Brunswick and London.

---

**PARADIGMI DI  
TRANSIZIONE FRA SISTEMI  
LINGUISTICI, DISCORSI E  
RAPPRESENTAZIONI**

# The Movement of *slow*: From English to Italian and Back Again. A Diachronic Corpus-Based Study

JESSICA JANE NOCELLA

Università degli studi di Modena e Reggio Emilia  
jessicajane.nocella@unimore.it

MARINA BONDI

Università degli studi di Modena e Reggio Emilia  
marina.bondi@unimore.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.510>

## Keywords

Reborrowing  
Slow movements  
Language change  
Diachronicity

## Abstract

The present study explores the changes in the meaning of the word *slow*, both in Italian and English, from the beginning of the Slow Food Movement (SFM) up to 2019.

Since 1989 and the early days of Carlo Petrini's SFM, technology has increasingly led people towards multi-tasking in an attempt to save time, meanwhile, back to the past trends are increasingly evident as seen in several other Slow Movements, for example, in catering and hand-made/retro chains. The concept of slowness is becoming a relevant and ethical topic that is often related to what is organic, local and sustainable, leading to the introduction of an anglicism in Italian, but also to a new whole re-semanticization of the word *slow* in English.

The primary objective of this study is to explore the semantic changes in the word *slow* diachronically both in Italian and in English. To this aim, two robust corpora were created, one from the Italian newspaper *La Stampa* and the other from the British *The Guardian*. The word *slow* was analysed within the different newspaper domains exploring frequencies, collocates, and identifying significant "repeated events" (Sinclair 2004: 28) together with their semantic preferences.

Results from the diachronic analysis show that through the SFM, the word *slow* has taken on specific new meanings in Italian, related to the dimensions of ethics, wellbeing, and environmental awareness. These were then partly re-introduced in English. More specifically, the case of reborrowing of *slow* within the context of movements (*slow fashion*, *slow tourism*, etc.) has quite likely been influenced by the Italian SFM. As a matter of fact, this process of reborrowing involves both acquisition and loss in meaning in both languages. This seems to be a relevant phenomenon in a global context of constant linguistic contact where English appears to play a relevant role as a global language.



## 1. Introduction

The word *slow* first appeared in Old English to refer to what was sluggish, slothful, late, and tardy. At first sight, it appears that this negative connotation of *slow* has largely remained to the present day, in that the notions of speed and alacrity are generally seen more positively than that of slowness. However, in this paper we argue that the meaning of *slow* may have partly changed thanks to a reborrowing which has brought new meanings to the word when introduced to specific contexts, first through the innovative collocation *slow food*. Therefore, our aim is to explore changes in the meanings of the word *slow* both in Italian and English, starting from the beginning of the Slow Food Movement up to 2019.

The word *slow* started to be linked to food with the foundation of the Slow Food Movement (SFM) in Italy in 1989. Before that, *slow* had been introduced into Italian in the early 1920s in relation to a certain type of dance ('ballo lento'). With the SFM, however, the loanword *slow* acquires new meanings that are no longer only related to an unhurried pace, but also include reference to healthy food.<sup>1</sup> We argue that, with the SFM slogan "*buono, pulito e giusto*", literally "good, clean and fair", the adjective *slow* is now associated with taste, healthiness/sustainability, and fairness. The choice of *pulito* (literally 'clean') in the slogan is a key one for the polysemy that characterizes the adjective in this context, where it refers to food as wholesome, natural, healthy, unprocessed, and good for the person's wellbeing and for the protection of the environment. The SFM slogan is thus the tip of a semantic iceberg that nowadays informs the concept of slowness, as we shall explore in this paper. By illustrating how the English loanword *slow* has been used in Italian with new meanings, we also set out to demonstrate how the newer Italian use of *slow* may have influenced and changed the use of *slow* in English too. This is certainly a peculiar case, as usually the original meaning of the loanword persists and remains unchanged in the source language. In this case, the new connotations of *slow* attributed by the borrowing language were also adopted by the source language: the new sense of the borrowed word was reborrowed in English as a semantic loan.

The modifier *slow* of the SFM creates a whole new "rhetoric" (Schneider 2008: 385) with novel meanings. SFM is more the rhetoric of community organ-

ization than a protest movement. As a movement, it focuses on social capital, which is based on healthy community values built upon the humanization of the market rather than its dismantling. As argued by Bauman (2007: 33), "contemporary society engages its members primarily as consumers, only secondarily and in part does it engage with producers" and the SFM positions itself in sharp contrast with societies where quantity is preferred over quality and where labour is seen as production. The aim of the movement is to provide human beings with what Bauman (2007: 29) calls "emotional anchors" rather than simply classifying them as consumers, producers, chain workers or robots.

The SFM has rapidly become popular outside Italy and in the UK. Despite the negative connotations of the adjective *slow* in English (indicating dullness and sluggishness), the use of the adjective has rapidly been adopted in the context of the SFM and elsewhere. The Slow Food Movement, and in particular Slow Food London<sup>2</sup> has contributed to raising awareness towards biodiversity and promoting education in taste, political and social matters, such as supporting local organic farmers and local economies (Landzettel 2019a; 2019b), and addressing climate change (Landzettel 2019c) while creating international networks. What is significant about the UK, and London in particular, is its "contradiction between high-paced city living and the desire to eat with an active conscience" (Heazlewood 2016). This political and social awareness leads citizens to search for ethical solutions within a fast and often changing technological context.

The impact of SFMs has been investigated from sociological (Martínková et al. 2022; Hendrikx, Lagendijk 2020; Payande et al. 2020), to higher education (Berg, Seeber 2016), and marketing perspectives (Sobreira et al. 2022), where researchers have mainly stressed the importance of these movements for a more ethical and sustainable approach to the environment and the economy. So far, no studies have focused on the new meanings related to *slow*, nor on the impact that SFMs might have had on language. Has the meaning of the word *slow* changed in both languages since the SFM first entered Italian? This study aims to explore how *slow* has been used in Italian and English newspaper discourse after the creation of the SFM.

The paper is organised as follows. Section 2 provides an overview of the methods and materials. Section 3 explores results and discusses quantitative changes and trends of *slow* both in Italian and in English (3.1), with a focus on its use across newspaper domains (3.2). Qualitative analyses look at collocations of *slow* (3.3) in the selected domains of Food (3.3.1), Society (3.3.2), Entertainment (3.3.3), and Politics & Economics (3.3.4). The main points of this study will be summed up as a summary on *slow* as a case of reborrowing (3.4) and Conclusions (4).

## 2. Materials and Methods

This section provides details of how a diachronic corpus of news discourse was collected and presents the methodologies adopted in this study.

To carry out a diachronic analysis of the word *slow*, we collected two corpora, one in Italian and another in English, from LexisNexis,<sup>3</sup> a platform that provides access to the archives of different newspapers from most countries around the world. All articles containing the word *slow* were collected from *La Stampa*, for the Italian corpus, and from *The Guardian*, for the English corpus. *La Stampa* was chosen as it is the only Italian newspaper with data from 1969 onwards, while other newspapers, such as *La Repubblica*, only have more recent archives available. *The Guardian* was chosen as a comparable newspaper in terms of readership and orientation. Bearing in mind the year 1989 as the beginning of the SFM, for the Italian corpus articles were collected every 5<sup>th</sup> year from 1969 (20 years before the SFM) to 2019 (30 years after) with a total of 447,227 tokens (772 texts), to have a full view of the diachronic change of *slow* in Italian over the last 50 years. The English corpus was meant to trace the impact of the SFM and consists of articles selected every 5<sup>th</sup> year from 1989 to 2019 with a total of 14,474,850 tokens (13,633 texts).

Once the two corpora were collected, using the keywords provided by the articles themselves, we identified some recurring topics in the articles containing the word *slow*; these were: Crime, Education, Environment, Entertainment, Food, Literature, Medicine, Politics & Economics, Society, Sports, Technology, Tourism, and Weather. These thirteen domains were used to create different sub-corpora that would allow the study of variations across domains.

The study adopted a combination of both quantitative and qualitative analysis together with the support of WordSmith 7 software (Scott 2016). Initially, we identified frequencies of *slow* over the years to explore diachronic changes in the frequency of the word form. Then, we explored changes in meaning by studying the collocations of the form. We looked at frequencies of the collocates of our node word; this allowed us to identify “repeated events” (Sinclair 2004: 28) and exclude single occurrences of collocates that would be unremarkable for our study (Sinclair 2004: 29). The qualitative analysis of the collocates of *slow* also paid attention to semantic preferences (Sinclair 2004: 32) that are associated with our node of interest. Collocates were analysed diachronically, taking into account changes occurring every fifteen years. However, when no occurrences were available for specific domains in Italian, we examined collocates every ten years. This choice allows for easier and more effective reading of the data and enabled us to track the significant changes in our word of interest.

It is important to note that, in *The Guardian*, we mostly looked at significant variations and connotations of *slow* in meanings that might have derived from the SFM and that might have been linked to the “good, clean and fair” principles. Therefore, we discarded all the other meanings of *slow*, mostly linked to its negative connotations (e.g., She was hyperactive, naughty, quite manipulative of men and *slow* at school).

## 3. Results and Discussion

### 3.1 Evolution of the Frequency of *slow* in Italy and in the UK from 1969 to 2019

Table 1 presents the data of the preliminary quantitative results of our corpora, displaying raw frequency and relative frequency per 10,000 words (pttw) of *slow*, number of texts, and tokens per year for each of the two samples.

The Italian corpus displays a marked increase in the use of the loanword *slow* since 1989, which coincides with the beginning of the SFM. It seems that the advent of the SFM caused an increase in the number of texts containing the word *slow* from under ten occurrences per year between 1969 and 1984, to 102

Year	Italian Sample				English sample			
	Freq.	Rel. Freq. (ppm)	Number of Texts	Tokens	Freq.	Rel. Freq. (ppm)	Number of Texts	Tokens
1969	3	0.07	3	6602	-	-	-	-
1974	3	0.07	3	28495	-	-	-	-
1979	5	0.11	4	11453	-	-	-	-
1984	6	0.13	6	4232	-	-	-	-
1989	672	2.28	62	39993	6370	0.94	6288	1038258
1994	10	0.22	10	4670	1336	1.38	1436	1332861
1999	104	2.32	96	28647	1564	1.38	1483	1340748
2004	334	7.47	171	133312	2252	1.55	1819	1717893
2009	332	7.42	205	16077	3942	2.71	3494	3038742
2014	398	8.9	241	142968	4207	2.21	2943	253826
2019 (January-April)	67	3.2	42	21721	1464	1.31	1336	1412409

Tab. 1 | Comparison of frequencies, number of texts, and tokens in the two samples.

occurrences in 1989, after which there is a sudden decrease in its use in 1994, when it occurs in only ten texts, ten hits and an overall count of 6,670 tokens. Between 2004 and 2014 on the other hand, the term appeared in at least six-hundred texts with a thousand hits of *slow* in *La Stampa*, showing a more frequent use of this loanword in Italian.

As expected, in *The Guardian*, the number of texts containing *slow* is quite high, as it is a common adjective in English. However, when looking at the relative frequency of our node word in both of our corpora, we notice that in *La Stampa* *slow* is generally more frequent than in *The Guardian*. Figure 1 below provides the reader with a visual representation of the relative frequencies of *slow* in both of our corpora, confirming a higher use of the adjective in Italian and a lower but more constant use in English.

It should be noted however, that the mere increase in frequency of the word form in Italian is a

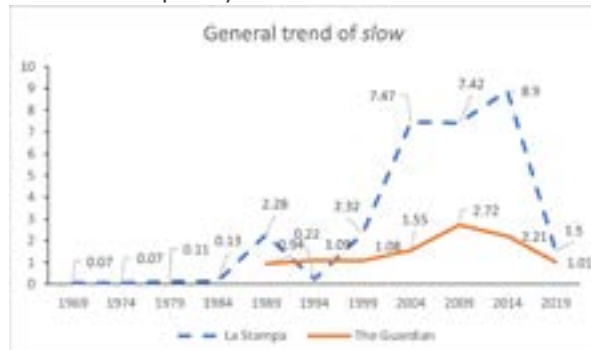


Fig. 1 | General trend of *slow* in *La Stampa* and *The Guardian*.

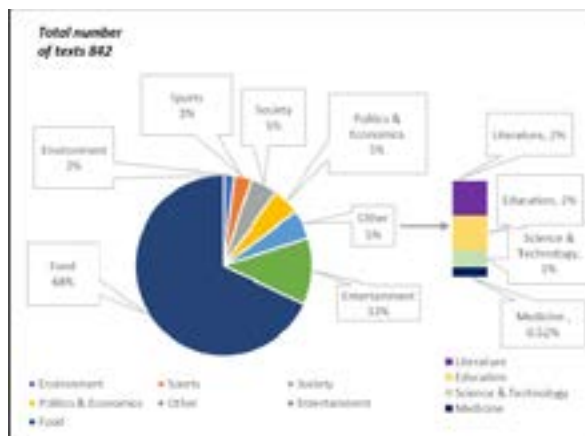


Fig. 2 | Distribution of the domains in *La Stampa*.

measure of the interest of the topic in the press, rather than a measure of how the word has become to be active part of the Italian lexicon. In order to explore its meaning and use, we need to see what meanings are typically associated to it and how far the adjective is used productively in other contexts, apart from the SFM.

### 3.2.2 The Domains of *slow*

The distribution of the word *slow* across the different domains [Fig. 2] in the Italian corpus shows that most of the articles fall under the Food domain (68%), followed by Entertainment (12%), Politics and Economics (5%) and Society (5%). The remaining 10% of occurrences are distributed across Sports (3%), Environment (2%) and Other (5%). This last domain embodies and encompasses Education (2%), Literature (2%), Science and Technology (1%) and Medicine (0.52%).

In *The Guardian* [Fig. 3], almost three quarters of the articles fall under Politics and Economics (25%), Entertainment (24%) and Sports (20%), followed by Society (11%), Environment (4%), Science & Technology (4%) and Medicine (2%). The remaining 10% are distributed between Food, Education and Other, which is embodied and encompassed by Crime (2%), Literature (2%), Weather (1%), Brexit (1%) and Tourism (0.4%).

If we look at both pie charts, it appears that the word form is unsurprisingly used in a much wider

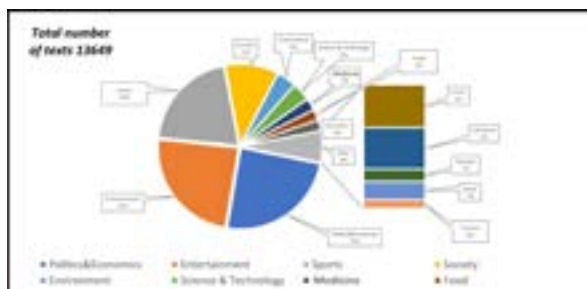


Fig. 3 | Distribution of the domains in *The Guardian*.

range of domains in English with Sports, Society, Entertainment, and Politics & Economics representing the vast majority. In the Italian corpus, on the other hand, the domain of Food is overwhelmingly dominant, followed by Entertainment, Politics & Economics, and Society with a much lower distribution.

In order to map the different contexts in which the word is used, we will examine the use of *slow* within the domains of Food, Entertainment, Politics & Economics, and Society, which together make up 90% of all *La Stampa* articles. Each of these domains will also be explored in *The Guardian* corpus, where altogether they represent 86% of articles. Table 2 displays the diachronic frequency of *slow* within each of the selected domains in both corpora.

Results show that in *La Stampa* the use of *slow*, despite not being always constant over the years (see P&E and Society), is much more frequent than in *The Guardian*, with frequencies oscillating between 0.005 and 0.15 pttw. However, Table 2 confirms once again a strong link between *slow* and Food in the Italian context, where it appears for the first time 1989, in conjunction with the beginning of the SFM. Then, besides a decrease in 1994 (0.16 hits), the situation seems to remain stable between 2004 and 2019, as

Years	Domains	La Stampa				The Guardian			
		Food	Entert.	P&E	Society	Food	Entert.	P&E	Society
1989		0	0.02	0.04	0	-	-	-	-
1974		0	0.02	0	0	-	-	-	-
1975		0	0.04	0	0	-	-	-	-
1984		0	0.05	0	0	-	-	-	-
1989		0.47	0.15	0.14	0.04	0.005	0.12	0.13	0.1
1994		0.14	0.17	0	0	0.01	0.09	0.13	0.05
1995		0.38	0.14	0.41	0	0.03	0.09	0.11	0.1
2004		0.29	0.19	0.17	0.15	0.03	0.15	0.13	0.1
2009		0.21	0.29	0.46	0.45	0.04	0.17	0.17	0.13
2014		0.44	0.22	0.14	0.22	0.1	0.1	0.09	0.05
2019		0.27	0.23	0	0.22	0.03	0.09	0.07	0.05

Tab. 2 | Diachronic relative frequency (pttw) in *La Stampa* and *The Guardian*.

hits range between 0.33 and 0.44 per 10,000 words. Most importantly, the year 1989 acts as a turning point in the extension of the loanword from the domain of entertainment (and dance) to other domains, confirming the possible influence of the SFM.

In *The Guardian*, on the contrary, *slow* is rarely mentioned in the Food domain, suggesting a limited attention to the notion of Slow Food. As a matter of fact, in this domain, the main use of *slow* is about recipes, referring to a particular way of cooking (e.g., *slow oven*, *slow lamb*, *slow steam*). Moreover, the diachronic data also shows that there is no significant variation in frequency over the years, except for some oscillation in the area of food, once again possibly related to varying interest in the topic of SF.

### 3.3 Collocations of the Word *slow* in *La Stampa* and in *The Guardian*

An analysis of collocates of the word form (and of the fixed collocations involving it) might be helpful in exploring how the new meanings of *slow* have extended to different domains in Italian and brought about changes in English too.

#### 3.3.1 Food in Italy and in the UK

The domain of Food can be seen as the domain that originated the new meanings of sustainability and fairness, introducing a marked change in the Italian anglicism and the potential for change in English.

##### a) The Domain of *Food* in the *La Stampa* corpus

In the Italian Food domain, *slow* always refers to the SFM, which is why collocates of *slow* can be grouped into four semantic categories linked to this specific movement, namely its nature as a 'movement' (*Arcigola*, *consigli*, *manifesto*, *movimento*, *associazioni...*), its main focus on 'nutrition' and 'food' (*alimentazione*, *gastronomia*, *gusto*, *mangiare*, *tavola...*), the explicit link with the specific notion of 'time' (*calma*, *frenesia*, *lentamente...*), and the centrality of an ethical dimension involving both sustainability and fairness ('ethics': *ambiente*, *biodiversità*, *collaborazione...*).

A more detailed diachronic examination in the selected sampling years shows that in 1989 collocates of *slow* were mostly associated with words linked to

the SFM such as *movimento* ('movement'), *manifesto* ('manifesto'), *internazionale* ('international'), and with the field of eating in general, with words such as *mangiare* ('to eat') and *tavola* ('table'). Some collocates refer to qualities linked to the SFM such as *lento* ('slow'), *calma* ('calm'), *lentamente* ('slowly'), *frenesia* ('frenzy'). The word *tavola* is particularly important as it is a frequent metonymical substitute for 'cibo' (the food that is placed on the table), and *a tavola* ('at table') means 'eating'. In fact, in Italian, *stare a tavola* does not only mean to literally 'sit at table' but the table is also seen as a social place where family, friends and colleagues take time to sit, eat, enjoy food, and discuss important and unimportant issues. In fact, according to Korsmeyer (1999: 186) in Italy "eating is an extended event", or as Bosio expounds (2013: 1), the temporal dimension of eating allows the appetite to be satisfied to develop a narrative text within the act of consumption.

By 2004, on the other hand, we meet new elements connected to the ethical dimension of *slow*, such as *biodiversità* ('biodiversity') – which appears six times – and *filosofia* ('philosophy'), that occurs four times. The element of biodiversity can easily be related to a growing awareness of issues such as climate change and the need for environmental preservation. Slow Food is associated with values linked to sustainability, and not just food. It is not by chance that the word *filosofia* starts to appear among the collocates. The SFM is no longer a political and social movement, but is turning into a philosophy, a different way of approaching both food and life. Collocates show no other significant diachronic change for the year 2019.

#### **b) The Domain of Food in the *The Guardian* corpus**

In the English corpus, when focusing on the association with the SFM, the collocation *Slow Food Movement* appears first in 1994, and it is at its highest frequency in 2004. Most articles regarding this topic, however, seem to have the informative purpose of explaining and presenting the movement to readers. Even if its meaning should be intuitive to native speakers, the expression appears to need further explanation. Example (1) shows how an explanation of the movement opens with a definition of its name in terms of what it is not: 'a kind of Anti-McDonalds'.

(1) As its name implies, Slow Food is a kind of Anti-McDonalds'.

The SFM is also defined as a 'crusade' (2), a battle against consumerism and fast-food chains.

(2) Petrini, who began his Slow Food crusade in the 1980s (...).

The metaphor suggests that SFM sets out to present itself as a movement with principles and ethics worth fighting for, but there are no further associations with the semantic area of environmental protection.

#### **3.3.2 Society in Italy and in the UK**

The distinction between the Food subcorpus and the Society one is somewhat arbitrary as we find references to food within articles more generally classified as Society. As stated in the Methodology section (See Section 2) we followed the classification provided by the newspaper itself. However, generally, this section contains all articles about social and cultural events, social problems (such as obesity, depression, drugs – not from a medical point of view, but from a social perspective), youth, religion, and charity. As we took into account one newspaper for each country, it is hard to determine whether the preference for certain topics in this subsection is due to cultural reasons or to editorial choices. Nevertheless, this subcorpus clearly shows how *slow* rapidly expanded to other fields and to a whole range of slow movements.

#### **a) The Domain of Society in *La Stampa* corpus**

The two semantic associations of *slow* that were found for the selected domain are those of 'movement' and 'ethics'. What falls under the semantic category of 'movement' is related to the expansion of the SFM to other fields. In other words, it includes new fixed collocations with reference to other slow movements (i.e., *Slow Book*, *Città Slow*, and *Slow Sex*), and it gathers elements related to social events, education, and agriculture initiatives. It also includes collocates related to the nature of the slow movements (i.e., *manifestazione*) and to symbolic locations of the SFM (i.e., *presidio*). 'Ethics' groups together those collocates that refer to features and characteristics related to any of the movements, such as *collabo-*



*razione* ('collaboration'), *ideologia* ('ideology'), and *qualità* ('quality').

Examining *slow* diachronically, in 1989 there is only one article linked to Slow Food. Collocates of *slow* are *food*, *mangiare* ('eat'), *movimento* ('movement'), *mondiale* ('global') and *ristorante* ('restaurant'). Although the article is classified within the Society domain, *slow* is still linked to the semantic field of 'food' and the SFM.

By 2004, elements are connected to new values and activities related to *slow*, such as *biodiversità*, *meditation* and *collaboration*. Among these, we have proper names either related to famous people who have been invited to vouch for different slow movements during various public events (e.g., *Carlo Petrini*, *Letizia Moratti*, *Stefano Bonilli*), or to publishing houses and cities (e.g. *Vancouver*). SFM is not only migrating to other movements (e.g., *Città Slow* and *Slow Book*), but it is also crossing borders and influencing other countries. This suggests the beginning of a sociocultural transformation with a shift in people's interests and needs.

In 2019, the link between new slow movements (e.g., *slow shopping*, *slow living*, *variante slow*) and the SFM is not explicit: the word has become accepted in Italian and its connection to the SFM is now taken for granted. For instance, with *variante slow* (literally the 'slow variant'), which refers to a specific walk in the Alps, *slow* functions as an ordinary adjective used to qualify a noun, without being associated to any movement. Possibly, this is because *slow* has already been assimilated and integrated into Italian, therefore it needs no translation or explanation.

#### **b) The Domain of Society in The Guardian corpus**

When looking at the Society domain in *The Guardian* corpus, it becomes apparent that *slow* has been used to describe, report, and qualify a range of slow movements beginning from 1994 with the SFM, and subsequently in 2004, 2009, and 2019: *slow fashion*, *slow art*, *slow money*, *go slow*, *slow cities*, *slow cinema*, and *slow presenter*.

In 2004 *cittaslow* ('slow city') explicitly refers to the SFM (3) underlining the wellbeing values (e.g., *health*) that the new movement has taken from Petrini's one:

(3) Like the *slow* food philosophy, *Cittaslow* promotes the

health benefits of eating local produce and encourages trade in locally-grown foods to create a healthy town economy.

In 2019, *slow fashion* shows no clear reference to the SFM, but the concepts share its principles. In fact, the slow fashion movement is, "a tendency to prize the making over the wearing", therefore values of ethics and sustainability emerge. *Slow art* instead is defined by contrast: "slow-art in a fast world" evoking the core values and the nature of the movement, which is that of juxtaposition and countering the trends that seem to follow globalization, consumerism, and fast consumption.

Once again, there is no explicit reference to the SFM, which might mean that the original values promoted by Petrini in 1989 have been already assimilated by society and stakeholders. Therefore, when *slow* is followed by any form of initiative or activity it might be carrying all the new meanings and associations that were given to it when the SFM was founded.

### **3.3.3 Entertainment in Italy and in the UK**

The domain of entertainment marks the clearest changes in Italian, where *slow* rapidly extend its use from food to other fields such as tourism and art, which associate 'slowness' to sustainability and wellbeing.

#### **a) The Domain of Entertainment in the La Stampa corpus**

The collocates of *slow* in the domain of Entertainment can be grouped around three primary semantic preferences referring to the dimensions of 'dance' (*bolero*, *bossanova*, *danzando*, *spettacoli...*), 'sustainability' (*green*, *eco*, *territorio*, *verde*), and 'wellbeing' (*collaborazione*, *terapeutico...*). 'Dance' (4) groups together collocates related to music and dancing styles, while 'wellbeing' (5) groups word-forms linked to positive feelings that derive from any slow activity (e.g., *slow life*, *slow date*). Within the domain of 'sustainability' (6) collocates regard environmental awareness.

(4) Ricopre tutti i generi musicali dell'epoca, dal fox trot allo *slow*, dalla mazurca allo swing, dal valzer al tango, alla carriola.<sup>4</sup>

(5) La cura della barba altrui come atto filosofico, come spazio terapeutico *slow* in cui amarsi e rispettarsi.<sup>5</sup>

(6) La risposta «*slow* e green», come ha spiegato con voce la funzionaria dell'assessorato Stella Bertarione, a chi teme freddo, abissi e ghiacci.<sup>6</sup>

When looking at diachronic changes, between 1969 and 1989, in Italian, *slow* refers mainly to musical rhythms and to a type of ballroom dance, the so-called *ballo slow* ('slow dance'). There is no Italian translation next to the loanword, meaning that authors might take for granted that the audience is familiar with the specific genre.

In 1989 the main collocates of *slow* is *valzer* ('waltz') another term related to the semantic preference of dancing. By 1999, *slow* is related to the SFM and to other entertainment events linked to Petrini's movement. In 2009, collocates are once more related to the SFM (e.g., *food, gusto, qualità, Petrini, ristorante*).

By 2019, collocates of *slow* become *cucina, Eat-ally, food, turismo* and *territorio*, showing that the word form is now mainly related to food and to tourism. Food is linked to cuisine (*cucina*), and to Eataly, the name of an Italian food chain that supports local products and commerce, whereas tourism is linked mainly to the promotion of a local area (*territorio*). This enumeration is completed by only two references to other movements that developed from the SFM, i.e., to Slow Tourism and Slow Date. Slow Tourism is also linked to elements of sustainability such as the environment (e.g., *slow* and *green*), while Slow Date refers to an initiative by Mirabilandia, an Italian amusement park that promoted a blind date with a potential partner on the park's Ferris wheel. What is interesting, though, is that in neither case was the modifier *slow* translated into Italian, suggesting that it might already be rooted in the language.

Overall, the loanword *slow* proves to have established itself in close association to food and tourism (rather than dance) and to have become highly capable of new associations. This evolution of consumption trends in the Italian entertainment industry can be seen as a shift from more 'social' activities like dancing ('ballo slow') to more 'individualistic' or 'elitist' pleasures such as meditation and sustainable forms of tourism. One paradox of this new emerging trend is that *slow* might lead to an exclusive movement, where wellbeing corresponds to a 'new luxury'

that only few people can afford.

### b) The Domain of *Entertainment in The Guardian corpus*

The use of *slow* in this domain is mainly linked to fields of music (e.g., genres, musicians), dance (steps, rhythms), art (e.g., specific works), and travel (e.g., means of transport).

In 1989 and 1999, there is no reference to the SFM or other cultural movements. Only the 2009 corpus reveals some cases of the influence of the SFM on other cultural movements, namely *Slow Language movement*, the *Go Slow movement*, and *Eat Slow*. In association with *Slow Language movement*, we find words like *quiet, calm* and *comprehension*, suggesting that *slow* is correlated to something meditative. The analysis of the context regarding *Eat slow* reveals explicit references to the Italian SFM, as highlighted in clauses such as "arrives here from Italy" (7), or more generally with "coming to the UK" (8).

(7) But later this month the *Go Slow* movement arrives here from Italy to...

(8) Life at a snail's pace: The *Go Slow* movement is coming to the UK, but hitting...

In 2009, *slow travel* (9), is described through positive shared values of the SFM (e.g., *therapeutic*).

(9) It's surely time to promote the therapeutic value of *slow* travel.

For 2019, along with the usual collocates of *slow* in the field of music and of the arts, there are uses related to cultural movements like *Slow Walk, Slow Radio* and *Slow Cinema*, with no reference to the SFM. In this case, *slow* is associated with words like *mindful, anti-depressant* and *colouring-in*, which remind us of *therapeutic*, used in 2009 when referring to *slow travel*. *Slow Radio* and *Slow Walk* seem to be associated with issues related to wellbeing: in fact, *Slow Radio's* goal is to grant meditation and space for inner peace, while *Slow Walk* aims at pushing people to slow down and lead a healthy lifestyle.

Overall, it is important to emphasize that, with reference to cultural movements deriving from the SFM, *slow* carries new positive connotations and meanings associated with wellbeing. While not directly related

to the SFM, which seems to be an Italian prerogative, these might derive from the wellbeing meanings originally attributed to the word *slow* by the Italian movement.

### 3.3.4 Politics & Economics in Italy and in the UK

Altogether, in the domain of Politics & Economics (hereafter P&E) the adjective seems to have taken root in the economic field rather than in the political one. Both corpora witness the extension of the implications of sustainability and fairness to fields other than that of food.

#### a) The Domain of Politics & Economics in *La Stampa* corpus

In *La Stampa*, we identified one main semantic preference of the adjective *slow* for 'finance', which mostly groups together collocates related to the semantic field of money (i.e., *money, economy, investments*) and business (e.g., *company, growth*).

The diachronic perspective shows that there is only one occurrence of *slow* in 1969 – *slow down*, followed by its Italian translation *rallentamento* – showing that not all readers would have been familiar with the term used in the field of economics.

In 1989, on the other hand, *slow* is used as an adjective in *slow growth*. This refers to a particular economic phenomenon that occurred in the USA at the time, aimed at reducing the construction of new homes in residential areas to both cut crime in the suburbs and to increase resources for residents. Our concordance analysis reveals that the movement was linked to sustainability (*giardinetti ecologici*, literally 'ecological gardens'; and *nuova ecologia*, literally 'new ecology').

Articles in 1999 are mainly about the SFM and how it was supported economically both at a European and global level. In this context, *slow* is associated with other English loanwords such as *trading* and *marketing*. Another term associated with *slow* that year is *credibilità* ('credibility') related to SFM products and their quality.

In 2009 the presence of *Slow Money*,<sup>7</sup> a new movement linked to Slow Food, emerges. American Woody Tasch promotes a type of economy that places itself against the US economy, just as the SFM began in protest of the opening of the first McDonald's in Italy.

Collocates are strongly related to the semantic field of finance, with words such as *business* and *guadagno* ('income'). Moreover, collocations reveal a use of religious metaphors when describing the movement, such as 'prophet' (*profeta*), when referring to Tasch, 'the new credo' (*il nuovo credo*) and 'five commandments' (*i cinque comandamenti*) when referring to Slow Money (10).

(10) Il credo in *Slow Money* ha cinque comandamenti: [...].

Values of *slow* in this case, seem to be promoted and encouraged not only as a lifestyle to follow, but more like a religious belief.

Overall, in the field of finance, *slow* establishes itself with the SFM, but also acquiring new associations including ecological issues and local organic food enterprises.

#### b) The Domain of Politics & Economics in *The Guardian* corpus

The *Guardian* corpus shows a similar trend in the use of *slow* in the field of economy and specifically to banks, money (*capital, cost*), economic situations (*economic, financial, process*), and growth rates (*progress, rates, recession*).

Examining diachronic changes of *slow* within this domain, semantic preferences seem to remain relatively stable throughout the years. The main difference is the appearance of collocations with the word *Brexit* in 2019. *Slow Brexit* seems to refer to the process former Prime Minister Theresa May used to approach the Brexit deal expressing her desire to negotiate an ambitious free trade with the EU. It seems, in this case, that *slow* is equal to "one step at the time and carefully". There is no particular link with the SFM, nor to its values, rather it seems in relation to the notion of time.

There is no evidence of any new movement related or linked to the SFM, nor to any of the new potential values of *slow*, except for *slow growth*, which shows a gradual development of meanings that do not strictly refer to the notion of time. In 1989 *slow growth* is mainly followed by word forms referring to economic processes (e.g., *rates, inflation, or stagflations*), meaning that *slow* is used to refer to economic processes that require time to develop. Twenty years

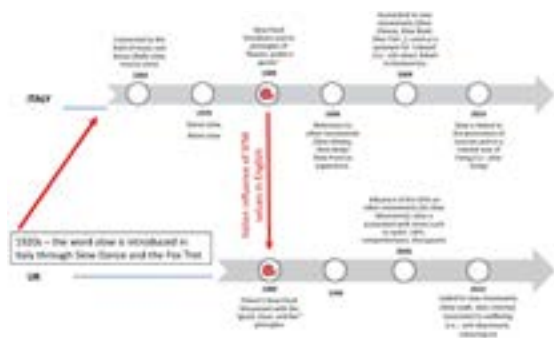


Fig. 4 | Visual representation of the SFM values influencing English.

later, there seems to be a slight change as collocates are indeed related to sustainability issues such as lower energy consumption, and to other positive fairness values such as education, culture, and help (11).

(11) Or we can turn the fiscal disaster into an opportunity to change habits and attitudes and create a new and green sustainable economy; [...] invest in education and culture; lower energy consumption and *slow* growth [...].

Overall, the analysis of collocates in both languages reveals convergences with the association of *slow* in the field of finance and with environmental issues, even if at different points in time.

### 3.4 Summing Up: *slow* as a Case of Reborrowing

Figure 4 provides the reader with a visual representation of how the values of *slow* introduced by the SFM have influenced the connotations of *slow* in English. While the two horizontal arrows represent the time span under analysis, the two arrows that cut across the time-lines point at the borrowing process.

The red arrows in the figure above show that *slow* first moved from the donor language (in this case, English) to the recipient language (Italian) before 1969 and was subsequently re-introduced in English with the new values acquired from the SFM. This suggests that the word *slow* might be considered as a case of reborrowing.

The first red arrow shows how *slow* was first introduced in the recipient language as a “core borrowing”, which is a loanword “that duplicates or replaces existing native words” (Haspelmath 2009: 48): in Ital-

ian, the exact translation of *slow* is ‘lento’. This borrowing might depend on a sort of “prestige” (ibidem) attached to a foreignism, and in particular in Italy, to anglicisms. Using an English loanword in Italian can be seen as a “social meaningful act”, where the pragmatic context in which anglicisms occur can give prestige to the target language (Zenner et al. 2019). In fact, ‘anglicization’ of European lexis has become increasingly more frequent since the industrial, political, military, and economic position of Anglophone countries, giving a prominent role to English as a donor language (Luján García, Pulcini 2018; Pulcini, Furiassi, Rodríguez González 2012).

The advent of the SFM, however, introduced new meanings to the word through its opposition to *fast* in the collocation *fast food*. It was only at that point that the word acquired the new meanings of sustainability, wellbeing and fairness.

The second red arrow shows how *slow* was then reborrowed by what used to be the first donor language with values coming from the recipient language. This might be considered as a “cultural borrowing”, meaning that the borrowed word form carries new concepts and values (Haspelmath 2009: 50): in this case, *slow* is no longer only associated with time and dullness, but rather with wellbeing and positive principles often related to environmental issues and fairness. This might be indicative of an ongoing sociocultural change, highlighting the need for a shift towards more personal perspectives in the context of a busy and fast-paced everyday life.

## 4 Conclusions

In this paper, we have analysed changes in the use of *slow* both in Italian and in English. The data analysis was carried out using both a quantitative and qualitative approach. Quantitative analysis allowed us to trace a general trend of the frequencies of *slow* both in Italian and in English, as well as to identify the most frequent domains in each of the two corpora. A qualitative collocation analysis of *slow* both in Italian and in English focused on how new values of the word *slow* have developed from the SFM in Italian, in an attempt to understand whether the SFM might have had any influence on the use of the term in English.

The diachronic and the collocational analysis of *slow* in the Italian sample has shown that its usage

carries new meanings to all the analysed domains of Food, Entertainment, Politics & Economics, and Society, as the use of *slow* is mostly associated to movements that derived from the SFM (*slow tourism*, *slow money*, *slow book*, etc.). The diachronic analysis of *slow* has revealed not only an increase in usage, but also a change in its meaning. As a matter of fact, from 1989 *slow* is not only associated with a dance or music style, but also to ethics, wellbeing, and sustainability (e.g., *slow e green*, *biodiversità*, or *terapeutico*). Moreover, while the word *slow* was initially followed by its Italian translation 'lento', as it needed to be explained, in more recent articles there was no longer a translation or reference to Petrini when citing the loanword, showing that Italian had acquired this word in everyday language. Therefore, in Italian *slow* seems to refer to time in a positive way, as a different lifestyle approach, taking time to understand things properly, to learn, to cook, to make things, or to travel, in ways that clearly contribute to wellbeing and environmental awareness.

The diachronic study and the collocation analysis of the English sample confirm that *slow* has taken up similar but variable meanings according to its contexts of use. For example, in the domain of Food and Entertainment news, *slow* can be used to refer to different social movements (i.e., *slow radio*, *slow walk*, or *slow travel*) in ways that are indirectly linked to the SFM, highlighting the contrast to a frenetic lifestyle, and incorporating the new values of *slow*. The domains of Society and Food, which seem to be specifically related, highlight a close link between *slow* and a 'movement' dimension: these are the domains that clearly show the establishment of the *slow food* collocation at different times in the two contexts and the rapid extension of the qualifier to other aspects of social life. Interestingly, in the domain of P&E our node word is used mostly in the subdomain of economics in both cases, with the same semantic preferences for issues of 'sustainability'. On the other hand, in the Entertainment domain *slow* is mostly related to wellbeing (i.e., *calm*, *quiet*, and *comprehensive*), an element which is also present in the same domain of the Italian corpus. However, while the ethical dimension remains mostly constant throughout the Italian corpus, in English this does not seem to be a new "acquired" value of *slow*.

Through the SFM, the word *slow* has taken on

specific new meanings in Italian, related to the dimensions of ethics, wellbeing, and environmental awareness. These were then partly re-introduced in English. More specifically, we can say that the case of re-borrowing of *slow* within the context of movements (*slow fashion*, *slow tourism*, etc.) has quite likely been influenced by the Italian SFM, especially with regards to the dimensions of wellbeing and sustainability. As a matter of fact, this process of re-borrowing involves both acquisition and loss in meaning in both languages. In this case, the new values attributed to *slow* through the SFM have not only been adopted by analogous movements in the same lingua-cultural context, but they have also been analogously re-borrowed by the source language. This seems to be a relevant phenomenon in a global context of constant linguistic contact where English appears to play a relevant role as a global language.

We are aware that the study has a very narrow focus, as it centres on one word only in the life of two newspapers through the limited lens of collocation. More generally, however, we hope to have provided a small example of how language and cultural contact can influence the dynamics of word reference. The social nature of reference places words at the centre of a dynamics of negotiation of meanings in interaction that cuts across domains and cultural backgrounds. Language change is thus inevitably related to socio-cultural change. After the SFM, the meaning of *slow* relates to the values of sustainability, wellbeing, and fairness. In the dynamic process of meaning construction, different collocations and semantic preferences may characterize the various domains, but the meanings realized remain available for other contexts across languages and domains. The concept of 'slow' extends beyond the notion of moving at a low speed: it embraces the holistic wellbeing of individuals and communities, prioritizing quality, authenticity, and connection. It becomes a symbol of cultivating meaningful relationships with food and the environment, upholding values of sustainability, social responsibility, and cultural preservation.



## Notes

- <sup>1</sup> See 'slow food' entry in the Nuovo De Mauro dictionary: <https://dizionario.internazionale.it/parola/slow-food>
- <sup>2</sup> The link to the official website is available at: <https://www.slowfood.org.uk/groups/central-london/>
- <sup>3</sup> The link of the official website is available at: <https://www.lexisnexis.com/en-us/gateway.page>
- <sup>4</sup> Covering all musical genres of the time, from fox trot to slow, from mazurka to swing, from waltz to tango, to the carioca. [Our translation]
- <sup>5</sup> The care for other people's beard as a philosophical act, as a slow therapeutic space in which to love and respect each other. [Our translation]
- <sup>6</sup> The "slow and green" solution, as council member Stella Bertarione argued, for those who fear cold, abysses and ice. [Our translation]
- <sup>7</sup> Website of Slow Money available at: <https://slowmoney.org/>

## References

- BAUMAN Z. (2007), "Collateral Causalities of Consumerism", in *Journal of Consumer Culture*, 7:1, pp. 25-56.
- BERG M., SEEBER B. (2016), *The Slow Professor: Challenging the Culture of Speed in the Academy*, University of Toronto Press, Toronto-London.
- BOSIO A. (2013), "Food Places through the Visual Media: Building Gastronomic Cartographies between Italy and Australia", in SANDERSON D., CROUCH M. (eds.), *Food: Expressions and Impressions*, Brill, Nijhoff, pp. 57-69.
- HASPELMATH M. (2009), "Lexical Borrowings: Concepts and Issues", in HASPELMATH M., TRADMOR U. (eds.), *Loanwords in the World's Languages: A Comparative Handbook*, De Gruyter (Mouton), Berlin, pp. 35-54.
- HEAZLEWOOD J. (2016), "Slow Food, Fast Service: The Rise of the On-Demand Economy of Quality Food", in *Campaign*, January 29, Available at: <https://www.campaignlive.co.uk/article/slow-food-fast-service-rise-on-demand-economy-quality-food/1381154>, Retrieved 17 January 2024.
- HENDRIKX B., LAGENDIJK A. (2022), "Slow Food as One in Many: A Semiotic Network Approach to the Geographical Development of a Social Movement", in *Environment and Planning E: Nature and Space*, 5:1, pp. 169-188.
- KORSMEYER C. (1999), *Making Sense of Taste: Food and Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca.
- LANDZETTEL M. (2019a), "Eat Grassfed Beef and Save the Planet", in *Slow Food in the UK*, August 9, Available at: <https://www.slowfood.org.uk/eatgrassfedbeef/>, Retrieved 17 January 2024.
- ID. (2019b), "It Can Happen Here", in *Slow Food in the UK*, August 22, Available at: <https://www.slowfood.org.uk/it-can-happen-here/>, Retrieved 17 January 2024.
- ID. (2019c), "New Research Suggests: If We Want to Save the Bees We Need to Eat Less Honey", in *Slow Food in the UK*, September 10, Available at: <https://www.slowfood.org.uk/new-research-suggests-if-we-want-to-save-the-bees-we-need-to-eat-less-honey/>, Retrieved 17 January 2024.
- LUJÁN GARCÍA C., PULCINI V. (2018), "Anglicisms in Domain-Specific Discourse: Fashion, Leisure and Entertainment", in *Revista de Lenguas para Fines Específicos*, 24:1, pp. 10-17.
- MARTÍNKOVÁ I., ANDRIEU B., PARRY J. (2022), "Slow Sport and Slow Philosophy: Practices Suitable (Not Only) for Lockdowns", in *Sport, Ethics and Philosophy*, 16:2, 159-164.
- PULCINI V., FURIASSI C., RODRÍGUEZ GONZÁLEZ F. (2012), "The Lexical Influence of English on European languages: From Words to Phraseology", in FURIASSI C., PULCINI V., RODRÍGUEZ GONZÁLEZ F. (eds.), *The Anglicization of European Lexis*, John Benjamins, Amsterdam, pp. 1-24.
- SCOTT M. (2016), *WordSmith Tools version 7*, Stroud: Lexical Analysis Software.
- SCHNEIDER S. (2008), "Good, Clean, Fair: The Rhetoric of the Slow Food Movement", in *College English*, 70:4, pp. 384-402.
- SINCLAIR J. (2004), *Trust the Text: Language, Corpus and Discourse*, Routledge, London.
- SOBREIRA É. M. C., MANTOVANI D., LEOCÁDIO Á. (2022), "Slow Food as an Alternative Food Consumption: Approaches, Principles and Product Attributes", in *Research, Society and Development*, 11:3, e53111326771.
- ZENNER E., ROSSEEL L., CLAUDE A. S. (2019), "The Social Meaning Potential of Loanwords: Empirical Explorations of Lexical Borrowing as Expression of (Social) Identity", in *Ampersand*. Available at: <https://doi.org/10.1016/j.amper.2019.100055>. Retrieved 23 February 2024.

# The (Re)Creation of Self-Identity in Times of Crises

STEFANIA M. MACI

Università degli studi di Bergamo  
stefania.maci@unibg.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.512>

## Keywords

Press release  
Evidentiality  
Agency  
Corpus Linguistics  
Covid-19

## Abstract

Press releases are official (electronic) statements written by corporations and institutions to deliver significant information to the media and the general public. Although theoretically informative, press releases are a self-promotional tool because the pieces of information they deliver are produced by the organization – the source – that writes the press release.

The purpose of this paper is to discuss the source of information as linguistically realized in terms of evidentiality and patterns of agency in AstraZeneca's press releases delivered during the pandemic. More specifically, this paper will offer a corpus-based analysis of all the press releases (62) issued by AstraZeneca during the pandemic to identify the patterns of agency and evidentiality, with the purpose of detecting the extent to which, if any, the company (re)construct its image before and after the deaths supposedly linked to Covid vaccine. The results seem to indicate that different rhetorical and persuasive strategies, as well as image restoring strategies, are employed: while promotion may require booster devices, hedging devices are necessary whenever the press release seems over-confident in the conveying of the pieces of information. As usual, caution is necessary not only to diminish negative face threats but also to prevent possible attacks from future investigations denying cognitive consensus.

### 1. Introduction

Some months after the outbreak of COVID-19, the WHO guidelines (WHO 2020a) were clear as to how nations had to behave in order to contrast the pandemic: countries should *stop, contain, control, delay* and *reduce* the impact of COVID-19. When it was clear that the epidemic had developed into a pandemic, Dr Tedros Adhanom Ghebreyesus, the Director-General of the WHO (WHO 2020b), pointed out that “all countries can still change the course of this pandemic” if they “*detect, test, treat, isolate, trace, and mobilize* their people in the response” (our emphasis). At the same time, pharmaceutical companies were working globally to combat COVID-19 and led the way in developing new vaccines and treatments. By the end of 2022, more than 5.47 billion people worldwide had received a dose of a COVID-19 vaccine, equal to about 71.3 percent of the world population (Holder 2021). This was possible because, when COVID-19 outbreaked, Pfizer and Moderna vaccines (now the two of the most widely used COVID-19 vaccines) were allowed at the end of 2020, followed in 2021 by Janssen, Johnson & Johnson and AstraZeneca vaccines. Considering that the COVID-19 vaccination represented the best possibility to resolve the pandemic, all activities were fully described in press releases. However, some side effects resulted from vaccination from all companies; the media greatly covered the side effects of AstraZeneca vaccine, which mainly affected its marketing operations. Certainly, as indicated by the press,<sup>1</sup> most European countries decided to stop vaccination with AstraZeneca. Table 1 below shows the timeline of the

**Table 1** | Timeline of AstraZeneca vaccination stop in European countries

March 2021:	Austria; Estonia; Latvia; Lithuania; Luxemburg (temporarily).
11 March 2021:	Denmark; Norway; Iceland
11 March 2021:	Italy (the population's refusal to be AstraZeneca vaccinated is virally spread on national media and social network)
12 March 2021:	Bulgaria; Romania
14 March 2021:	Ireland; The Netherlands
15 March 2021:	France; Germany; Luxemburg; Slovenia; Spain; Portugal
16 March 2021:	Latvia; Sweden
18 March 2021:	After EMA gives way to AstraZeneca vaccination in the EU, all EU states agree with it, but Norway, Sweden, Finland and Denmark express their cautious position. In France, AstraZeneca vaccine is recommended to over 55 year-old people
30 March 2021:	AstraZeneca vaccine is renamed as Vaxzevria by EMA
30 March 2021:	In Germany, Vaxzevria vaccine is recommended to over 60 year-old people
02 April 2021:	In The Netherlands, Vaxzevria vaccine is recommended to over 60 year-old people
09 April 2021:	In Greece, Vaxzevria vaccine is recommended to over 30-year-old people
	Danamarca stops Vaxzevria vaccination protocol
08 June 2021:	Italia stops Vaxzevria vaccination protocol

AstraZeneca vaccination stop in 2021.

In the context of the pandemic, when all institutional activities were focussed on addressing the health crisis and the vaccination race as the best chance for society to overcome COVID-19, there was much media coverage of the side effects that AstraZeneca's vaccine had. As mentioned above, this mainly affected AstraZeneca's marketing activities, but, more importantly, it ruined the company's reputation. AstraZeneca therefore tried to restore the company's positive image through press releases.

This paper tries to explore the process whereby AstraZeneca has reconstructed its own identity as a form of semantic regeneration or reconstruction, linguistically and textually achieved in terms of practices and genres. We are thus looking at how AstraZeneca addresses the health and corporative crises and how they have been textually represented in its press releases, on what evidential patterns AstraZeneca regenerates its own identity, argumentatively construing patterns of agency and responsibility, and whether the resulting textuality has permeable boundaries. More precisely, the purpose of this paper is to discuss how, during the pandemic, AstraZeneca constructed and re-constructed its own image before and after the deaths supposedly linked to its Covid-19 vaccine, while spreading scientific information. Drawing on evidentiality (Chafe & Nichols 1986; Bednarek, 2006; Hart 2011) with a corpus linguistics approach (McEnery & Hardie 2011), we will investigate AstraZeneca's press releases delivered during the pandemic to detect:

- how the company image is linguistically con-

veyed in terms of information dissemination through evidentiality, and  
- with what patterns of agency and responsibility such information is expressed.

To achieve these aims, the chapter will be developed as follows: in Section 2, we discuss the literature review with particular reference to press releases, evidentiality, and patterns of responsibility. Section 3 offers the methodological approach, while in Section 4 we present the data analysis and a discussion of how the semantic domain of evidentiality and patterns of responsibility operate in press releases to provide the frameworks that function as logical-rhetorical patterns of identity construction. Section 5 concludes the article.

## 1. Literature Review

### 1.1 The Press Release Genre

The operations of pharmaceutical companies for combatting Covid-19 were described in press releases. Press releases are short, written texts sent to the news media by companies, government agencies, political parties or non-profit organisations to inform the public about new developments in these organisations (Jacobs 2014: 583). In other words, one corporation textually encodes its own identity. Undeniably, the way in which an entity discursively constructs its position through textual production contributes to the creation of the entity's image (Catenaccio 2006). Press releases are official (electronic) statements written by corporations and institutions and made public via their official websites to deliver significant (business/specialist) information to the media and the public in relation to the company itself and the news reported as positively as possible. The main aim of press releases is to be reproduced by the media, possibly verbatim, with appealing newspaper-like headlines, followed by a lead-in paragraph, an inverted pyramid structure and boilerplate as well as some specific metapragmatic features such as third-person self-reference ('the company' instead of 'we') and (pseudo)quotation (Jacobs et al. 2023; Jacobs 1999a; 1999b; Jacobs et al. 2008).

However, although theoretically informative, press releases are a self-promotional tool because

the pieces of information they deliver are produced by the organization – the source – that writes the press release (Catenaccio 2008). Press releases thus occupy the middle ground between business corporate discourses, newspaper articles (Chen 2020), and promotion (Catenaccio 2008). For this reason, they can be regarded as a hybrid genre (Bhatia 2004) with blurred boundaries between discourses. Jacobs (1999a; 1999b) has shown that press releases are metapragmatically characterised by self-reference in the third person, self-citation, and explicit semi-performatives: they are thus pre-formulated so that journalists can copy them (in terms of form and content). Furthermore, they use 'empathic discourse' to actively encode the journalist's perspective and make use of 'pseudo-direct speech', which makes press releases seem more lively, reliable, and objective (Jacobs 1999a; 1999b). Since AstraZeneca's press releases also deal with medicine, we expect features of medical discourse. The textuality thus created through this hybridity is increasingly complex, where genres, contexts and communicative, representative, and argumentative codes have permeable boundaries.

## 1.2 Evidentiality

### 2.1 Theoretical Framework

For the purposes of this investigation, given that evidentiality in English is a semantic category, we will adopt a broad definition of evidentiality, which will be detailed in short in the next section. More specifically, we will draw on Chafe's (1986) framework without considering issues of attitude and modality, and will follow Hart's (2011) evidential model, described in the coming subsection. In this sense, we will label evidential markers as indicated in Table 2.

In addition, we will take into consideration that some evidential markers can overlap the boundaries between evidential categories. For instance, in the excerpt "In addition, the COV-BOOST trial *showed* that a third dose booster of Vaxzevria induced significantly higher immune responses" the verb 'show' is metonymically used to represent the *reasoning* path the researcher did after analysing their data (Maci 2022).

Evidential category	Type	Reliability	Examples of evidential markers
Perception	Sensory evidence	OBJECTIVE	It appears; it looks
Proof/obviousness	Deduction Inference (by reasoning/ by perception)	OBJECTIVE	we see; results show; data indicate; we demonstrate it is obvious; it is clear
Public knowledge	Belief	INTERSUBJECTIVE	It is widely held; it is known it is believed; we believe
Expert knowledge	Hearsay	INTERSUBJECTIVE	SUBJ says; we claim; we discuss; we argue; we report; we announce; we recommend; citation
Epistemic commitment	Speaker's competence	SUBJECTIVE	no proof data suggest

Table 2 | Evidentiality markers (Chafe 1986; Hart 2011)

### 2.2 A Diachronic Look at the Concept

The first scholar to possibly introduce the notion of 'evidentiality' was Boas (1911: 124) who, in describing suffixes of American languages, pointed out that "certain suffixes are used to show by which of the sense the fact stated was observed, or whether it was inferred from evidence". However, it was Jakobson (1957) who introduced the term *evidentiality* as a label for a verbal category indicating the source of information on which the speaker/writer's statement is based.

It was not until the 1980s that a great interest in evidentiality began to blossom (just to quote a few of them, see, for instance: Chafe & Nichols 1986; Willett 1988; DeLancey 2001; Aikhenvald 2004; 2015; 2018; Aikhenvald, Dixon 2003; Hart 2011).

The definition of evidentiality is somewhat complicated, because for some languages evidentiality is a conceptual or semantic category that "states the existence of a source of evidence for some information; that includes stating that there is some [auditory, sensory, inferred] evidence, and also specifying what type of evidence there is" (Aikhenvald 2004: 1; 2007; Chafe, Nichols 1986; Squartini 2007). In other languages, evidentiality is a grammatical category (Aikhenvald 2018; Willett 1988). This has brought to two different definitions of evidentiality: one narrow and the other broader.

The narrow definition of evidentiality states that it indicates the source of the information, i.e. whether the information was seen, heard, inferred or told (Aikhenvald 2004; 2018; Aikhenvald, Dixon 2003) through

grammaticalised expressions, especially morphemes (Aikhenvald 2004, 1; Mushin 2001: 35). This leads to the almost complete exclusion of English from such studies (Bednarek 2006).

The broader definition of evidentiality, the one chosen for this study, states that it indicates the source of the information, i.e. whether the information was seen, heard, inferred, or told (Aikhenvald 2004; 2018) and various attitudes toward knowledge (Chafe, Nichols 1986; Chafe 1986: 262) as a semantic category. In this sense, evidentiality deals with issues of truth, certainty, doubt, reliability, authority, inference, stance, and evidence (Chafe, Nichols 1986; Mushin 2001).

The semantic domain of evidentiality is closely connected with that of epistemic modality (Palmer 2001), and the two have been analysed in various degrees of relation. While Chafe (1986) incorporates modality under evidentiality, others (De Haan 1999; Nuyts 2001b) see evidentiality and modality as two distinct entities which are interrelated: the speaker's epistemic stance (as reflected in modality) is determined by the type of the evidence they have for their assertion (Nuyts 2001b: 27). As indicated by Hart (2011), epistemic modality involves an evaluation on the part of the speaker where, depending on the means of knowing, one can be more or less confident in and therefore committed to the truth of one's assertion (De Haan 1999). However, Mushin (2001: 58) notes that "speakers are motivated to adopt a particular epistemological stance partially on the basis of their source of information, but also on the basis of their rhetorical intentions, on how they want their utterance to be understood and treated in the moment of interaction" (see also Hart 2011). This involves two





Fig. 1 | Evidential model (adapted from Hart, 2011, p. 760).

notions in evidentiality: *subjectification* and *objectification* (Hart 2010). The distinction between them has to do with how confident the speaker is that the hearer will ‘take their word’ for the truth of the assertion. In *subjectification* the speaker’s assessment of the proposition is legitimised solely on the speaker’s reputation as a reliable source of information (with privileged access to certain states of affairs or means of knowing) and is realised with epistemic certainty (for instance, *must*, *will*, and zero-marked modality). In *objectification*, the speaker’s means of knowing is made available to the hearer: in this sense, the speaker’s assertion can either be verified or corroborated by others (Hart 2011). Following Bednarek (2006), Hart (2011) arranges a scale of ranging reliability corresponding to the degree of the speaker’s subjectivity involved. This range is represented in Figure 1. As explained by Hart (2011: 760):

PERCEPTION provides attested sensory evidence. PROOF and OBVIOUSNESS both constitute indirect evidence inferred from results and reasoning respectively. And PUBLIC KNOWLEDGE is reflected in indirect reported folklore. We can further identify EXPERT KNOWLEDGE as a form of evidence reflected in hearsay. EPISTEMIC COMMITMENT can also be considered a form of evidence in so far as it suggests the speaker is ‘qualified with the knowledge required to pass judgement’ (Fowler 1991: 64). In other words, EPISTEMIC COMMITMENT includes a claim to authority on the topic at hand (Fowler 1985; Fairclough 1989) which, if believed, implies something about the competence of the speaker and serves to satisfy the first preparatory condition for assertion.

### 2.2.2. Patterns of Agency and Responsibility

According to Terkourafi (2015), pragmatic competence is expressed with conventionalised expressions rather than with grammatical ones. In other words, in a particular context, expressions become conventionalised for a speaker if they are used enough in that context to achieve a particular illocutionary goal. The illocutionary force of these conventionalised constructions depends on the type of subject accompanying the verb (Terkourafi 2015). Therefore, the identification of social actors in the social processes of a reality described through language are of importance to identifying patterns of agency and responsibility.

The representation of social actors in the world has been investigated by various scholars and defined in a variety of terms such as *averral and attribution* (Hunston 2000), *metaphorical modalization* (Halliday 2005) and *interactional and interactive strategies* (Hyland 2005). Investigation about the identification of patterns of attribution of responsibility and evidentiality have been carried out by numerous scholars. Mithun (1986: 89) is the first to identify the issue of responsibility in evidentiality: the source of knowledge can determine the degree of the addresser’s responsibility for the truth expressed in a claim – which allows the addressee to evaluate the claim’s truth. Willet (1988) indirectly describes the notion of responsibility in reference to issues of knowledge reliability and indicates whether it is either *direct* (the speaker has direct access to the source of evidence) or *indirect* (the speaker has indirect evidence because she/h is told or infers it).

The concept of responsibility attribution is further elaborated by Whitt (2010) based on Langacker’s (1990) concept of subjectification. According to Langacker (1990: 5), the objective and subjective semantic construal of a speech act is distinguished in terms of the speaker’s participation or involvement in the propositional meaning through *subjectification*. In other words, *subjectification* is the relationship between the speaker, the subjects of the proposition and the meaning and interpretation of the uttered proposition, which runs along a line expressing the degree of participation of the speaker in this construction of meaning (Maci 2022). In this respect, Langacker (1990: 7) distinguishes between

off-stage and on-stage properties conveyed by the proposition, which refer precisely to the strategies used to reveal the speaker's involvement in the construction and interpretation of a factual assertion. If the speaker is not involved in this construction, it is an off-stage scenario (*objectivity*); if the speaker is involved, it is an on-stage scenario (*subjectivity*).

Drawing on Langacker (1990), Whitt (2010: 359) argues that evidentiality is:

- *subjective* when the author of the text only is involved in the construction of the evidential source and in the interpretation of the factual claim (similar to the on-stage strategy proposed by Langacker (1990);
- *intersubjective* when the linguistic expressions indicate that "the evidence is available not only to the S[peaker]/ W[riter], but also to a larger community" (Whitt 2011: 348).

According to Nuyts (2001a: 35) the notion of subjectivity belongs to the domain of evidentiality: when the speaker alone has access to evidence, we have subjectivity; when the evidence is known and shared by a larger group of people who can reach the same conclusion as the speaker/ writer, we have intersubjectivity (Nuyts 2001b: 393). As indicated above, we will adopt Hart's (2011) model. This is the preferred one because it simultaneously refers to issues of evidentiality and subjectivity along a scale of ranging reliability corresponding to the degree of the speaker's subjectivity.

### 3. Methodological Approach

#### 3.1 Corpus Description

For this study, 61 AstraZeneca press releases (*Press Releases – AstraZeneca, 2023*) were collected from the company's website where press releases are uploaded (<https://www.astrazeneca.com/media-centre/press-releases.html>), i.e. all press releases containing "COVID-19" as the company's proposed tag, in the period from 20 May 2020, when the news about the vaccine was published, to 8 June 2022, i.e. one year after Italy stopped administering AstraZeneca's vaccine. In this way, we were able to create a corpus of 42,491 words (4,038 types; 52,565 tokens), which

was then divided into three sub-corpora representing the press releases before the withdrawal of the vaccine (AZPre), during the cautious stop of the vaccine (AZDuring) and after the withdrawal of the vaccine (AZAfter), namely:

- AZPre (7,489 words – 1,157 types; 8,688 tokens), collected from 21 May 2020 to 14 March 2021;
- AZDuring (6,864 words – 1,493 types; 8,036 tokens), collected from 16 March 2021 to 21 May 2021;
- AZAfter (28,138 words – 2,749 types; 35,841 tokens), collected from 15 June 2021 to 8 June 2022.

The gap between 21 May 2021 and 15 June 2021 is due to the fact that AstraZeneca did not issue any press releases tagged "COVID-19" during this period.

#### 3.2 Procedure

The main corpus was uploaded to SketchEngine (Kilgarriff et al. 2014) for quantitative data analysis. SketchEngine is a corpus tool commonly used for lexicography but is also used with a variety of functions such as wordlist, word sketch, concordance, keyword, N-grams, and so on. Given the different size of the three sub-corpora, relative frequency is offered for all comparable data. In order to determine which evidential markers were used in the main corpus and in the sub-corpora, a word list of all verbs (as lemmas) occurring in the main corpus was compiled. This resulted in 411 verbs (5,323 total frequencies). All verbs were then checked in their concordance line to determine whether or not they had an evidential function. This was followed by a manual check to better contextualise evidential verbs. The result was 56 evidentials (583 frequencies). However, since some of these verbs are hapax or occur twice in the corpus, we set a frequency limit of 3 hits, assuming that each subcorpus could have at least one occurrence of the verb under study. This resulted in 34 evidential verbs with at least 3 occurrences (551 total frequencies). Each verb occurrence was then analysed according to whether it occurred in AZPre, AZDuring or AZAfter press releases. In the following section, we will offer the data analysis and interpretation.

#### 4. Data Analysis and Discussion

##### 4.1 Evidential Verbs

A list of all evidential verbs found in the collected corpus of AstraZeneca’s press releases can be seen in Table 3 below:

Item	#	Relative frequency p.m.w.
show	98	1,864.36
say	73	1,388.75678
demonstrate	53	1,008.27547
report	36	684.86636
confirm	31	589.74603
announce	28	532.67383
recommend	21	399.50537
know	18	342.43318
discover	16	304.38505
identify	16	304.38505
evaluate	14	266.33692
look	12	228.28879
approve	11	209.26472
determine	10	190.24065
study	10	190.24065
see	9	171.21659
understand	9	171.21659
find	8	152.19252
consider	7	133.16846
define	7	133.16846
indicate	7	133.16846
analyse	6	114.14439
observe	6	114.14439
respond	6	114.14439
address	5	95.12033
conclude	5	95.12033
estimate	5	95.12033
discuss	4	76.09626
hope	4	76.09626
predict	4	76.09626
ask	3	57.0722
believe	3	57.0722
call	3	57.0722
document	3	57.0722
<b>TOTAL</b>	<b>551</b>	

Table 3 | Lists of evidential verbs.

In the table above, all the evidential verbs (column 1) are listed according to their frequency; the number of their occurrences is given in column 2, while in column 3 we have their relative frequency for a better comparison. The ten most frequent verbs are mainly *hearsay* evidential verbs (*say; report; confirm; announce; recommend*); we also have *induction-reasoning* (*discover*) and *induction-perception* (*show; identify*) evidentials. While *hearsay* verbs are used more frequently, the verb ‘show’ is the top evidential verb used in press releases with 108 hits (2,054.6 relative frequency). Verbs were then grouped according to whether they appeared in press releases posted before, during or after vaccine withdrawal. A summary is offered in Table 4, where Chafe’s (1986) and Hart’s (2011) frameworks have been applied:

Evidential category	Evidential type	Hits [relative frequency p.m.w.]			Range of subjectivity
		AZPre	AZDuring	AZAfter	
Public knowledge	Belief	4 (460.4)	1 (74.4)	2 (35.8)	INTERSUBJECTIVE
Expert knowledge	Hearsay	51 (5,100.0)	42 (5,100.0)	134 (1794.5)	INTERSUBJECTIVE
Proof	Deduction (Synthesis)	4 (460.4)	8 (995.2)	15 (1495.2)	OBJECTIVE
Obtuseness	Induction by Reasoning	0 (0)	14 (1,742.6)	157 (3,344.4)	OBJECTIVE
Obtuseness/perception	Induction by Perception	12 (1,381.2)	17 (2,164.6)	119 (1,559.2)	OBJECTIVE
Epistemic commitment	Speaker’s competence	0	0	0	SUBJECTIVE

Table 4 | Evidential verbs distribution (across time and type).

As can be seen in Table 4, there is no occurrence of epistemic commitment. This is because, as explained in paragraph 1, AstraZeneca’s press releases use medical discourse that is rarely subjective: epistemic commitment, which expresses the speaker’s competence, is never overly realised with direct reference to the author of the text, but rather with reference to data and results. As Hart (2011: 760) claims, epistemic commitment “is the least objective form of evidence, and therefore the least reliable, since it presents only the speaker’s belief in the truth of the assessment”. It is known that medical discourse is represented in an objective and detached way, or better in terms of “objectification—that is, representing actions and events, and also qualities, as if they were objects” (Hallyday, Martin 1993: 57), which metonymically stand for the researcher’s actions and events (Maci 2022) to whom no epistemic commitment is assigned. Definitely, in medical discourse, it is never the author of the text that ‘indicates’ something, but rather the ‘results’ or

the ‘data’ of the investigation. Table 3 therefore presents the type of the evidential markers found in our corpus, ranging from *public knowledge* to *obviousness* and *perception* (and therefore with varying degrees of reliability along an intersubjective-objective line), where the speaker’s competence is revealed by *public* and *expert knowledge*, and by *proof*, *obviousness* and *perception*, expressed respectively with *belief*, *hearsay*, *deduction* and *induction* evidential markers. Table 3 also shows that the most commonly used evidential markers belong to only three categories: *hearsay* (*expert knowledge* and *intersubjective reliability*), *induction by reasoning* and *induction by perception* (both showing *obviousness* and *objective reliability*).

This means we are concentrating on *expert knowledge* and *obviousness* mainly realised with *hearsay* and *induction* evidentials. Overall, the distribution of the different evidential categories can be seen in Table 5:

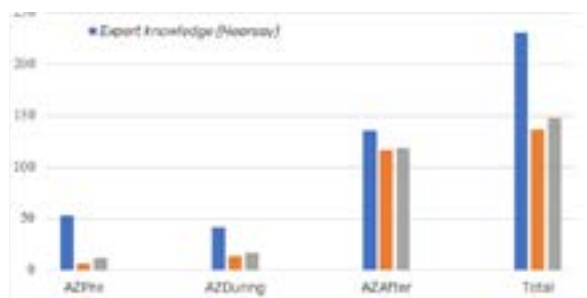


Table 5 | Evidentiality distribution.

As indicated in Table 5, *Expert knowledge* through *hearsay* evidentials is the most frequently used evidential category, doubling the *Obviousness* evidential category realised with *induction* (by reasoning and by perception) markers, particularly in the AZPre and AZDuring subcorpora. It is also evident that most evidential verbs seem to be used mainly in the AZAfter subcorpus. Since most of the evidential expressions found are hapax or occur less than 10 times, it seems difficult to find linguistic patterns with lower occurrence in relation to agency and responsibility. Therefore, for the purpose of this investigation, we will analyse only those evidential verbs that occur at least 10 times per subcorpus (as to lexical cut-off points, see, for instance, Biber 2004; Conrad, Biber 2005).

Breakdown of these evidential classes are shown in Tables 6–8. Verbs that occur more than 10 times are emphasised.

Evidentials	AZPre		AZDuring		AZAfter		TOTAL
	Hits	Rel. Freq. gram	Hits	Rel. Freq. gram	Hits	Rel. Freq. gram	
say	10	2,100.00	11	1,348.84	42	1,199.24	72
report	3	345.3	3	322.7	28	791.23	34
confirm	14	1,425	4	495.52	9	231.15	27
announce	2	210.2	4	491.76	22	615.62	28
recommend	10	1,107.01	1	124.44	58	1,798.61	71
discover	4	400.41	4	491.76	3	81.7	11
believe	0	0	1	124.44	6	167.47	7
deduce	0	0	3	373.32	3	81.7	6
deduct	1	105.1	2	248.88	2	54.8	5
deduce	0	0	0	0	4	104.4	4
see	0	0	1	124.44	2	54.8	3
feel	0	0	2	248.88	1	27.0	3
deduce	0	0	0	0	3	81.7	3
TOTAL	63	6,100.34	43	5,026.48	154	4,194.53	231

Table 6 | HEARSAY evidentials (expert knowledge and intersubjective reliability).

As shown in Table 6, the main verbs for *hearsay* evidentiality (*expert knowledge* and *intersubjective reliability*) are *say*, *report*, *confirm*, *announce*, and *recommend*. As for *say*, the verb is used throughout the period under consideration, with a preference for its use in press releases issued after the vaccine withdrawal; *report*, *announce* and *recommend* are mainly used in press releases issued after the vaccine withdrawal, while *confirm* is preferred in press releases issued before the vaccine withdrawal.

Evidentials	AZPre		AZDuring		AZAfter		TOTAL
	Hits	Rel. Freq. gram	Hits	Rel. Freq. gram	Hits	Rel. Freq. gram	
demonstrate	3	345.3	4	491.76	46	1,283.45	53
know	0	0	0	0	18	502.22	18
discover	1	105.1	1	124.44	14	399.41	16
deduct	0	0	3	373.32	7	191.21	10
study	0	0	1	124.44	9	251.11	10
deduct	1	105.1	2	248.88	6	167.47	9
feel	0	0	2	248.88	4	107.61	6
consider	0	0	0	0	7	191.21	7
analyse	1	105.1	1	124.44	4	107.61	6
TOTAL	5	490.5	14	1,643.36	117	3,264.41	137

Table 7 | INDUCTION by reasoning evidentials (obviousness and objective reliability).

As to *induction by reasoning* evidential verbs (*obviousness* and *objective reliability*), we can notice that *demonstrate*, *know*, and *discover* are the most frequent verbs, mainly exploited in press releases issued after vaccine withdrawal.

Evidentials	AZPre		AZDuring		AZAfter		TOTAL
	Hits	Rel. Freq. gram	Hits	Rel. Freq. gram	Hits	Rel. Freq. gram	
show	10	1,050.11	8	910.32	79	2,104.35	97
identify	0	0	4	491.76	18	504.81	22
see	1	105.1	2	248.88	2	54.8	5
see	0	0	1	124.44	8	221.21	9
indicate	0	0	0	0	7	191.21	7
observe	0	0	3	373.32	4	107.61	7
TOTAL	11	1,155.21	17	2,104.68	118	3,204.21	148

Table 8 | INDUCTION by perception evidentials (obviousness and objective reliability).



Regarding *induction by perception* (*obviousness* and *objective* reliability), the preferred evidential verbs are *show* and *identify*. The former occurs in the press releases before and after the withdrawal of vaccination; the latter is preferred in the press releases after the withdrawal of vaccination.

As can be seen in Tables 6-8, it is evident that there is variation in the use of evidential markers (cf. e.g. *say* and *show* compared to *recommend* and *identify*) and in the preference for the use of evidential markers (cf. e.g. *say*, *confirm*, *demonstrate* and *identify*), which seems to be related to whether the press release was issued before, during or after the vaccine withdrawal. In the following sections, we will describe how the different types of evidential markers are used with agency patterns.

#### 4.2 Agency and Patterns of Agency

A breakdown of the agency in relation to *hearsay* and *induction* (by *reasoning* and by *perception*) evidential verbs is offered in Tables 8-10. In each table, the first column indicates the evidential verb used in the AZPre, AZDuring, and AZAfter subcorpora, which are indicated in the second, third and fourth column, respectively. In each of these columns, a sub-column indicates the total number of hits of the evidential verb per subcorpora. In the following second sub-column, the type of agency is given, with the number of hits in round brackets. No relative frequency is indicated, as it has already been shown in Tables 6-8-7. The pattern of agency will be discussed later in this section.

##### 4.2.1. Agency in HEARSAY Evidential Verbs (Expert Knowledge and Intersubjective Reliability)

Table 9 shows the type of agency found with the **Table 9** | Key subjects of HEARSAY (expert knowledge; intersubjective reliability) evidential verbs.

Evidential	AZPre		AZDuring		AZAfter		TOTAL
	#	Type of subject	#	Type of subject	#	Type of subject	
say	10	Officer / Investigator (9) Group (1)	11	Officer / Investigator (11)	43	Officer / Investigator / president (43)	64
report	3	Passive, no agency (3)	5	Passive, no agency (5)	28	Passive, no agency (28) You (2) Healthcare professionals (1)	36
announce	2	The company (AZ) (1) Passive, no agency (1)	4	MIRA (2) Passive, no agency (2)	22	AZ (9) The Company (AZ) (1) Investigators (1) Passive, no agency (11)	28
recommend	5	Committee (1) Authorisation (1) Passive, no agency (2) Group (1) They (1)	1	Pharm. agency (1)	10	Passive, no agency (10) Research group (1)	16

*hearsay* evidential verbs selected for analysis, that is *say*, *report*, *announce*, and *recommend*.

In the AZPre subcorpus, data suggest that agency is preferably (altogether 80.64%) assigned either to institutions (for lack of space labelled as 'company', 'group', 'committee') or to humans ('officer', 'investigator', 'they'), regardless the type of evidential marker employed, as can be seen in some excerpts below (our emphasis here and there):<sup>2</sup>

1. **Professor Andrew Pollard, Director of the Oxford Vaccine Group and Chief Investigator on the Oxford vaccine trials, said:** "The recommendation by the European Medicines Agency is an important milestone in extending access to the Oxford/ AstraZeneca vaccine in our region [PR4]

2. In June 2020, **the Company announced** a sub-licensing agreement with the SII to manufacture and supply up to one billion doses of the vaccine to low and middle-income countries [PR8]

3. **The authorisation recommends** two doses administered with an interval of between four and 12 weeks [PR2]

In both the AZDuring and AZAfter sub-corpora, there seems to be a preference for assigning agency to humans ('officer', 'investigator') or for the use of the passive forms without agency, as shown by examples (4)-(5) for the AZDuring sub-corpus and (6)-(9) for the AZAfter sub-corpus:

4. **Ann Taylor, Chief Medical Officer, said:** "Around 17 million people in the EU and UK have now received our vaccine, and the number of cases of blood clots reported in this group is lower than the hundreds of cases that would be expected among the general population". [PR26]

5. **This has been reported** in fewer than one in a million people vaccinated so far in the UK, and can also occur naturally- a causal association with the vaccine has not been established. [PR29]

6. **Mene Pangalos, Executive Vice President, BioPharmaceuticals R&D, AstraZeneca said:** "Today's marketing authorisation for AstraZeneca's COVID-19 vaccine as a third dose booster is an important step towards our goal of providing continued protection against COVID-19 for all populations. [PR50]



7. **AstraZeneca announced** positive high-level results from the Evusheld TACKLE Phase III outpatient treatment trial [PR50] efficacy was 83% compared to placebo in a six-month analysis **announced** on 18 November 2021. [PR51]

8. Evusheld received Emergency Use Authorization (EUA) in the US in December 2021 for pre-exposure prophylaxis (prevention) of COVID-19 in people with moderate to severe immune compromise due to a medical condition or immunosuppressive medications and who may not mount an adequate immune response to COVID-19 vaccination, as well as those individuals for whom COVID-19 vaccination **is not recommended**. [PR52]

9. The **WHO Strategic Advisory Group of Experts on Immunization (SAGE)** has **recommended** COVID-19 Vaccine AstraZeneca in countries where new variants, like the Delta variant of concern, are prevalent. [PR36]

For all verbs, the presence of agency realised with the indication of the institution or subject's title seems a way to establish authority and credibility, as revealed by examples (1), (2), (4), (6), (7), and (9). When passive forms are preferred, responsibility is left aside: emphasis seems to be focused on the results and the actions rather than on the doer, as shown in excerpts (5) and (8). In (8), in particular, the absence of the agent complement makes the meaning conveyed by PR52 as a matter-of-fact information: it is not important to know who has established that COVID-19 vaccination is not recommended for some people, but rather that some people are not recommended to get a vaccination *by the whole medical community*, because this is commonly-shared knowledge.

**4.2.2. Agency in Induction by Reasoning Evidential Verbs (Obviousness and Objective Reliability)**

As explained above, inductive (by reasoning) verbs are *demonstrate*, *discover* and *know*. These are normally used in the press releases issued after vaccine withdrawal. The type of agency is summarised in Table 10.

When *demonstrate* is used, data indicate that there is a preference (100%) for assigning responsibility for what is being said to 'data' 'results' 'findings', 'trials', actions, or objects in all subcorpora but

Substantive	ADYte		ADJuring		AZAfter	TOTAL
	#	Type of subject	#	Type of subject		
demonstrate	2	Efficacy endpoint (2) Results (1)	2	Trial (1) Efficacy endpoint (1)	40 Investigator (3) Data (14) Results (2) Dosing interval (1) Study (7) Antibody combination (1) Vaccines (7) In vitro findings (4) Findings (2) Author (1) Lab (1) Medicine (4) Analysis (2) AZ (1) AZ vaccine (1) Antibody combination (2)	55
discover	1	Neutralization (1)	1	Passive with agency (1)	14 Passive with agency	14
know	0	//	0	//	18 Passive, no agency (18)	18

**Table 10** | Key subjects of INDUCTION by reasoning (obviousness and objective reliability) evidential verbs.

in particular in the AZAfter one, as can be seen from excerpts (10) – (12) below:

10. In particular, **data** from Washington University School of Medicine **demonstrated** Evusheld retained neutralising activity against the highly transmissible BA.2 subvariant [PR61]

11. Additional **in vitro findings demonstrate** AZD7442 neutralises recent emergent SARS-CoV-2 viral variants, [PR47]

12. The AstraZeneca US **Phase III trial** of AZD1222 **demonstrated** statistically significant vaccine efficacy of 79% at preventing symptomatic COVID-19 and 100% efficacy at preventing severe disease and hospitalisation [PR30]

Responsibility for demonstrating scientific truth (i.e., Vaxzervria vaccination is safe) is never given to the researcher who does the experiment and thus demonstrates vaccination safety, but rather to the scientific data and findings themselves: objective reliability is thus totally realised.

In the case of *discover* and *know*, the evidential verbs are mainly used in the AZAfter press releases. These are constructed with passive forms. While *discover* has the agent complement, *know* does not have it, as can be seen in examples (13) and (14), below:

13. **Discovered by Vanderbilt University Medical Center** and licensed to AstraZeneca in June 2020, the human monoclonal antibodies bind to distinct sites on the SARS-CoV-2 spike protein7 and were optimised by AstraZeneca with half-life extension and reduced Fc receptor and complement C1q binding. [PR51]

14. Vaxzevria was effective against milder symptomatic disease although, given that data was only reported after a first dose instead of the indicated two dose schedule where efficacy is known to be enhanced in this disease setting. [PR41]

In excerpt (13), the text of PR51 explains that the monoclonal antibodies for pre-exposure prophylaxis need to be used by those people “with moderate to severe immune compromise due to a medical condition or immunosuppressive medications and who may not mount an adequate immune response to COVID-19 vaccination” (PR51). The fact that monoclonal antibodies have been discovered by “Vanderbilt University Medical Center” is relevant: the institution credentials (“University Medical Center”) reinforce the authority of AstraZeneca, their partners, and simultaneously re-construct a positive image of a sound company (AstraZeneca has the licence of this treatment).

In example (14), the press release is explaining the 82% efficacy of Vaxzevria vaccine against hospitalisation or death caused by the beta variant of COVID-19. The fact that “efficacy is known to be enhanced” with two doses of vaccination makes this knowledge as commonly-shared: AstraZeneca is not saying that *they know* about the efficacy, but is rather posing this knowledge as being common-sense (and indeed no reference is offered about it), not even worth being discussed.

**4.2.3. Agency in INDUCTION by Perception Evidential Verbs (Obviousness and Objective Reliability)**

As indicated above, *induction by perception* evidential verbs are *show* and *identify*, which are particularly used in the AZAfter subcorpus. A summary of the results can be seen in Table 11.

Evidential	AZPre	AZDuring	AZAfter	TOTAL
	# Type of subject	# Type of subject	# Type of subject	
show	Agentive (1) Passive, no agency (3) 10 Efficacy evidence (2) Analysis (7) Data (1)	Agentive (7) Data (1) Analysis (2) Evidence (1) Re-test (1) Passive, no agency (1)	Analysis (4) Data (16) Vaccine (2)/Vaxzevria (3) Evidence (5) Statistics (3) Trial (2) Results (1) Passive, no agency (2) Therapy (2) Surround (1) Recommendations (1)	47
identify	0	Passive, no agency (2) Round (1) Science (1)	12 Passive, no agency (12)	14

**Table 11** | Key subjects of INDUCTION by perception (obviousness and objective reliability) evidential verbs.

As for *show*, the verb is actually to be understood as a synonym of ‘demonstrate’. When this verb is used, agency is mainly realised with ‘analysis’, ‘data’, ‘evidence’, ‘test’, ‘study’, ‘trial’ (roughly 93% of all the occurrences of *show*) throughout the period of time under consideration. Example (15) show its use in the AZPre subcorpus; (16) in the AZDuring subcorpus; and (17)–(18) in the AZAfter subcorpus:

15. **The analysis** also **showed** the potential for the vaccine to reduce asymptomatic transmission of the virus. [PR6]

16. **Previous trials have shown** that an extended interval of up to 12 weeks demonstrated greater efficacy, which was also supported by immunogenicity data [PR30]

17. The **data show** that the vaccine will continue to have a significant impact around the world given that it continues to account for the overwhelming majority of supplies to India and the COVAX facility [PR37]

18. In addition, the COV-BOOST **trial showed** that a third dose booster of Vaxzevria induced significantly higher immune responses compared with controls against the Delta variant and original strain following a primary vaccine series of Vaxzevria or Pfizer BioNtech (BNT162b2) [PR55]

As already seen for *demonstrate*, when *show* is used, responsibility of what is scientifically shown (i.e., Vaxzevria vaccination is safe) is never assigned to the scientist but rather to the scientific data and results, accomplishing objective reliability.

If agency is not assigned, the passive form is used to convey a matter-of-fact knowledge, whether *show* is found in the AZPre or in the AZAfter subcorpora:

19. **It [the AZ vaccine] has been shown** to be effective, well-tolerated, simple to administer and is supplied by AstraZeneca at no profit. [PR2]

The agentless passive form is the preferred pattern found with *identify*, particularly in the AZAfter subcorpus:

20. These very rare events can be avoided when **symptoms are identified** and treated appropriately [PR39]

In example (20) what is important is the identifica-

tion of the symptoms rather than who identifies such symptoms: this seems to convey the idea that all the medical community adopt the same protocols because they have knowledge and expertise and need to be trusted – hence the irrelevance of who does the diagnosis.

#### 4.2.4 Patterns of Agency

From this brief analysis, we can identify some linguistic patterns codified by the press release author in a way that recall Terkourafi’s (2015) notion of conventionalised expressions depending on the pragmatic function of the text. In fact, we can observe that different types of evidential verbs are used in conjunction with different forms of agency and responsibility that are not interchangeable and that convey the text different pragmatic functions.

When agency is present, it refers to institutions/people or entities (such as ‘data’, ‘findings’, ‘study’, ‘laboratory’, ‘trial’, etc.). In the former case, patterns of authority, credibility, and reliability can be constructed only if the evidential verbs (i.e. *say* or *announce*) belong to the *hearsay* category; in the latter case, patterns of objectivity are strategically codified with evidential verbs belonging to the induction by reasoning (*demonstrate*) and by perception (*show*) category.

In our corpus, when agency is not present, sentences are created with agentless passive forms (and with such verbs as *recommend* and *know*) that put an emphasis on the information conveyed rather than on the person who conveys such information. In this way, the absence of the agent seems to reveal a form of commonly-shared knowledge, obvious to the medical community.

These findings suggest that specific evidentials are used with specific agency patterns to construct AstraZeneca’s identity as a reliable and authoritative

corporation acting with scientific responsibility and offering the public sound data and commonly-shared knowledge. A summary of agency and textual pragmatic function is offered in Table 12.

### 5. Conclusions

In this chapter we have discussed how AstraZeneca constructed and re-constructed its own image before and after the deaths supposedly linked to the Covid-19 vaccine while spreading scientific information. Such semantic regeneration, achieved in terms of practices (evidentiality) and genres (press releases) is clearly reflected in forms of linguistic and textual regenerations.

To this purpose, we analysed AstraZeneca’s press releases delivered during the pandemic to detect:

- how the company image is linguistically regenerated in terms of information dissemination through evidentiality, and
- with what patterns of agency and responsibility such information is conveyed, deploying semantic regeneration.

The corpus-based approach (McEnery, Hardie 2011) helped us to detect evidential markers (Chafe, Nichols 1986; Bednarek 2006; Hart 2011) necessary to carry out our investigation. Despite the national policies adopted in relation to AZ vaccine, which resulted in a stop of AstraZeneca vaccination, AZ seems to have conveyed a narrative different from the one reported by official media: it is one where AstraZeneca’s identity is created in a sound way. In this semantic regeneration, we can see that the discourse of AstraZeneca’s press releases varies according to context and pragmatic function, thus allowing permeable boundaries in the press release genre: such semantic regeneration of expressive surfaces and productive models points to key strategies of discursive creation.

The linguistic investigation of AstraZeneca’s press releases has revealed the following points:

- Press releases are characterised by a dramatic rise of *hearsay* and *induction* evidentials after the AZ vaccine was withdrawn;
- Belief and deduction evidentials are seldom present. This may depend on the fact that *be-*

Agency	Evidential category	Evidential verb	Pragmatic Function
Officer /investigator/ president Passive, no agency The Company (AZ)	<i>hearsay</i> (Expert Knowledge and intersubjective reliability)	SAY/ANNOUNCE	Authority, reliability and credibility
Data Findings Laboratory Passive, no agency	Induction by Reasoning (obviousness and objective reliability)	RECOMMEND	Agentless Passive form to convey commonly-shared knowledge
Data Studies Trial Results	Induction by Perception (obviousness and objective reliability)	DEMONSTRATE	Objectivity
		KNOW	Agentless Passive form to convey commonly-shared knowledge
		SHOW	Objectivity

Table 12 | Agency and textual pragmatic function.

*lief* and *deduction evidential* convey subjectivity – and therefore non-objective representation of the scientific truth expressed in the press release.

Undeniably, mental verbs normally found in *deduction* evidentiality express stance and attitude; cognitive verbs normally found in *belief* evidentiality express personal thoughts (Maci 2022). Speech act verbs typical of *hearsay* evidentiality are predominantly used in academic prose (Biber et al. 1999: 760) “to report a stance that is not overtly associated with the thoughts or feelings of human observers.

In our corpus, *hearsay* and *induction* evidentials resort to different ways of representing agency. When *hearsay* evidentials are employed, agency is assigned to humans; when the verbs used belong to the *induction* evidential category, agency is attributed to data, finding, trials. When passive forms are used, there seems to be a preference for constructions that omit the agent complement. This is particularly the case when discourse is centred around medical or scientific notions. In this case, the emphasis is on the results of the action rather than on the doer of the action itself. In addition, this contributes to supporting the idea that the conveyed information belongs to commonly-shared knowledge. Overall, therefore, AstraZeneca sets discursivity ‘in motion’ and, by semantically regenerating its identity as one of an authoritative, objective, reliable and credible corporation, its discursive framework shows movement as textually configured in complex and multiplied argumentative models mirroring the pragmatic functions determined by the context.

## Acknowledgements

I would like to thank the anonymous reviewers for their helpful and constructive comments that contributed to improving the final version of this paper.

## Notes

<sup>1</sup> See, for instance, Adnkronos (2021a, 2021b); ANSA (2021c, 2021b, 2021a, 2021d, 2021e, 2021f, 2021g).

<sup>2</sup> All the examples quoted here are followed by an acronym in square brackets: PR stands for 'press release'; the number after PR indicates the number assigned to the PR following the chronological order PRs have been collected.

## References

- ADNKRONOS (2021a), *AstraZeneca sospeso in Germania, Francia, Spagna e Slovenia*. Adnkronos, March 15, [https://www.adnkronos.com/Archivio/internazionale/esteri/vaccino-covid-as-trazeneca-germania-sospense-uso\\_3YE0ONGYNkKgV9Wkp0-jYo3](https://www.adnkronos.com/Archivio/internazionale/esteri/vaccino-covid-as-trazeneca-germania-sospense-uso_3YE0ONGYNkKgV9Wkp0-jYo3)
- ID. (2021b), *AstraZeneca, anche la Svezia sospende il vaccino*. Adnkronos, March 16, [https://www.adnkronos.com/Archivio/internazionale/esteri/astrazeneca-anche-la-svezia-sospense-il-vaccino\\_12msPdgc9BYEFFVS0lxysz](https://www.adnkronos.com/Archivio/internazionale/esteri/astrazeneca-anche-la-svezia-sospense-il-vaccino_12msPdgc9BYEFFVS0lxysz)
- AIKHENVALD A. Y. (2004), *Evidentiality*, Oxford University Press, Oxford.
- ID. (2007), "Information Source and Evidentiality: What Can We Conclude?", in *Rivista Di Linguistica*, 19:1, pp. 209–227.
- ID. (2015), "Evidentials: Their Links with Other Grammatical Categories", in *Linguistic Typology*, 19:2. <https://doi.org/10.1515/ling-ty-2015-0008>
- AIKHENVALD A. Y. (ed.) (2018), *The Oxford Handbook of Evidentiality*, Oxford University Press, Oxford.
- AIKHENVALD A. Y., DIXON R. M. W. (2004), "Studies in Evidentiality", in *Tsl.54*. John Benjamins Publishing Company, <https://benjamins.com/catalog/tsl.54>. Retrieved July 30, 2023.
- ID. (eds.). (2003), *Studies in Evidentiality*, John Benjamins, Amsterdam.
- AMORETTI M. C., LALUMERA E. (2023), "Unveiling the Interplay Between Evidence, Values and Cognitive Biases: The Case of the Failure of the AstraZeneca COVID-19 Vaccine", in *Evaluation in Clinical Practice*, 29:8. <https://doi.org/10.1111/jep.13903>
- ANSA (2021a), *Aifa blocca un lotto AstraZeneca, tre marti sospette—Cronaca*, Agenzia ANSA, March 11, [https://www.ansa.it/sito/notizie/cronaca/2021/03/11/astrazeneca-deceduto-un-militare-a-siracusa-dopo-una-dose.-un-altro-caso-sospetto-a-catania\\_e7fe05d4-362c-40ea-b4c0-78125db4f055.html](https://www.ansa.it/sito/notizie/cronaca/2021/03/11/astrazeneca-deceduto-un-militare-a-siracusa-dopo-una-dose.-un-altro-caso-sospetto-a-catania_e7fe05d4-362c-40ea-b4c0-78125db4f055.html)
- ID. (2021b), *Anche Norvegia e Islanda sospendono il vaccino AstraZeneca—Ultima ora—Ansa.it*, Agenzia ANSA, March 11. [https://www.ansa.it/sito/notizie/topnews/2021/03/11/anche-norvegia-e-islanda-sospendono-il-vaccino-astrazeneca\\_cc3ccb2f-17d5-4d6c-b5c6-e6c42d99e0f6.html](https://www.ansa.it/sito/notizie/topnews/2021/03/11/anche-norvegia-e-islanda-sospendono-il-vaccino-astrazeneca_cc3ccb2f-17d5-4d6c-b5c6-e6c42d99e0f6.html)
- ID. (2021c), *Covid: La Danimarca sospende uso vaccino AstraZeneca – Ultima ora – Ansa.it*, Agenzia ANSA, March 11. [https://www.ansa.it/sito/notizie/topnews/2021/03/11/covid-la-danimarca-sospense-uso-vaccino-astrazeneca\\_0e-662db0-9e60-4d5b-9bb8-a3e0eaec9b8c.html](https://www.ansa.it/sito/notizie/topnews/2021/03/11/covid-la-danimarca-sospense-uso-vaccino-astrazeneca_0e-662db0-9e60-4d5b-9bb8-a3e0eaec9b8c.html)
- ID. (2021d), *Vaccini: Anche la Bulgaria sospende AstraZeneca – Ultima ora – Ansa.it*, Agenzia ANSA, March 12. [https://www.ansa.it/sito/notizie/topnews/2021/03/12/vaccini-anche-la-bulgaria-sospense-astrazeneca\\_c6c3194d-e65a-46c2-928c-4c82cc69ec77.html](https://www.ansa.it/sito/notizie/topnews/2021/03/12/vaccini-anche-la-bulgaria-sospense-astrazeneca_c6c3194d-e65a-46c2-928c-4c82cc69ec77.html)
- ID. (2021e), *Vaccini: Olanda sospende uso AstraZeneca fino a 28 marzo – Ultima ora – Ansa.it*, Agenzia ANSA, March 14. [https://www.ansa.it/sito/notizie/topnews/2021/03/14/vaccini-olanda-sospense-uso-astrazeneca-fino-a-28-marzo\\_2a118a-a1-0c56-417c-86dd-fcabddcd63c8.html](https://www.ansa.it/sito/notizie/topnews/2021/03/14/vaccini-olanda-sospense-uso-astrazeneca-fino-a-28-marzo_2a118a-a1-0c56-417c-86dd-fcabddcd63c8.html)
- ID. (2021f), *Sospensione precauzionale del vaccino AstraZeneca anche in Italia—Cronaca*, Agenzia ANSA, March 15. [http://www.ansa.it/sito/notizie/cronaca/2021/03/15/astrazeneca-sequestrato-un-lotto-in-piemonte-e-uno-in-veneto\\_63bbe1c8-1e-4e-4d20-b07f-a57b457b8bf7.html](http://www.ansa.it/sito/notizie/cronaca/2021/03/15/astrazeneca-sequestrato-un-lotto-in-piemonte-e-uno-in-veneto_63bbe1c8-1e-4e-4d20-b07f-a57b457b8bf7.html)
- ID. (2021g), *Sospensione temporanea AstraZeneca anche in Lussemburgo—Ultima ora—Ansa.it*. Agenzia ANSA, March 15, [https://www.ansa.it/sito/notizie/topnews/2021/03/15/sospensione-temporanea-astrazeneca-anche-in-lussemburgo\\_8bef7127-5e4d-4913-afa5-c89325ca840e.html](https://www.ansa.it/sito/notizie/topnews/2021/03/15/sospensione-temporanea-astrazeneca-anche-in-lussemburgo_8bef7127-5e4d-4913-afa5-c89325ca840e.html)
- BEDNAREK, M. (2006). *Epistemological positioning and evidentiality in English news discourse: A text-driven approach*. 26(6), 635–



660. <https://doi.org/10.1515/TEXT.2006.027>
- BHATIA V. K. (2004), *Worlds of Written Discourse: A Genre-Based View*, Continuum International, London.
- BIBER D. (2004), "If you look at...: Lexical Bundles in University Teaching and Textbooks", in *Applied Linguistics*, 25:3, pp. 371–405. <https://doi.org/10.1093/applin/25.3.371>
- BOAS F. (1911), *Introduction to Handbook of American Indian Languages*, U.S. Government Printing Office.
- CATENACCIO P. (2006), "'Looking Beyond Today's Headlines': The Enron Crisis from Press Release to Media Coverage", in BAMFORD J., BONDI M. (eds.), *Managing Interaction in Professional Discourse*, Officina Edizioni, Roma, pp. 159–172.
- ID. (2008), "Press Releases as a Hybrid Genre: Addressing the Informative/Promotional Conundrum", in *Pragmatics*, 18:1, pp. 9–31. <https://doi.org/10.1075/prag.18.1.02cat>
- CHAFE W. L. (1986), "Evidentiality in English Conversation and Academic Writing", in CHAFE W., NICHOLS J. (eds.), *Evidentiality: The Linguistic Coding of Epistemology*, Ablex, Norwood (NJ), pp. 261–272.
- CHAFE W., NICHOLS J. (eds.) (1986), *Evidentiality: The Linguistic Coding of Epistemology*, Ablex, Norwood (NJ).
- CHEN X. (2020), "Metadiscourse in Corporate Press Releases", paper presented at the 3rd International Conference on Interdisciplinary Social Sciences & Humanities, [https://webofproceedings.org/proceedings\\_series/ESSP/SQSHU%202020/SQSHU20008.pdf](https://webofproceedings.org/proceedings_series/ESSP/SQSHU%202020/SQSHU20008.pdf)
- CONRAD S., BIBER D. (2005), "The Frequency and Use of Lexical Bundles in Conversation and Academic Prose", in *Lexicographica*, 20:2005, pp. 56–71.
- DE HAAN F. (1999), "Evidentiality and Epistemic Modality: Setting Boundaries", *Southwest Journal of Linguistics*, 18, pp. 83–101.
- DELANCEY S. (2001), "The Mirative and Evidentiality", in *Journal of Pragmatics*, 33:3, pp. 369–382. [https://doi.org/10.1016/S0378-2166\(01\)80001-1](https://doi.org/10.1016/S0378-2166(01)80001-1)
- HALLIDAY M. A. K. (2005), *Studies in English Language*, Continuum, New York.
- HALLYDAY, M. A. K., MARTIN J. R. (1993), *Writing Science: Literacy and Discursive Power*, Routledge, London.
- HART C. (2010), *Critical Discourse Analysis and Cognitive Science*, Palgrave Macmillan, London, <https://doi.org/10.1057/9780230299009>
- ID. (2011), "Legitimizing Assertions and the Logico-Rhetorical Module: Evidence and Epistemic Vigilance in Media Discourse on Immigration", in *Discourse Studies*, 13:6, pp. 751–769. <https://doi.org/10.1177/1461445611421360>
- HOLDER J. (2021), Tracking Coronavirus Vaccinations Around the World, in *New York Times*, January 29, <https://www.nytimes.com/interactive/2021/world/covid-vaccinations-TRACKER.html>
- HUNSTON S. (2000), "Evaluation and Planes of Discourse: Status and Value in Persuasive Texts", in HUNSON S., THOMPSON G. (eds.), *Pattern Grammar: A Corpus-Driven Approach to Lexical Grammar of English*, John Benjamins, Amsterdam. <https://doi.org/10.1075/scl.4>
- HYLAND K. (2005), *Metadiscourse*, Bloomsbury, London.
- JACOBS G. (1999a), *Preformulating the News: An Analysis of the Metapragmatics of Press Releases*, John Benjamins, Amsterdam.
- ID. (1999b), "Self-Reference in Press Releases", in *Journal of Pragmatics*, 31:2, pp. 219–242. [https://doi.org/10.1016/S0378-2166\(98\)00077-0](https://doi.org/10.1016/S0378-2166(98)00077-0)
- ID. (2014), "Press Releases", in SCHNEIDER K., BARRON A. (eds.), *Pragmatics of discourse*, Mouton de Gruyter, Berlin, pp. 583–599.
- JACOBS G., MAAT H. P., HOUT T. V. (2008), "The Discourse of News Management", in *Pragmatics*, 18:1, pp. 1–8, <https://doi.org/10.1075/prag.18.1.01jac>
- JACOBS G., JACOBS T., VERKEST S. (2023), "Political Discourse as Institutional Communication", in CAP P. (ed.), *Handbook of Political Discourse*, Routledge, London, pp. 317–327.
- JAKOBSON R. (1957), *Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb*, Russian Language Project, Department of Slavic Languages and Literatures, Harvard University.
- KILGARRIFF A., BAISA V., BUŠTA J., JAKUBÍČEK M., KOVÁŘ V., MICHELFEIT J., RYCHLÝ P., SUCHOMEL V. (2014), "The Sketch Engine: Ten Years On", in *Lexicography*, 1:1, pp. 7–36. <https://doi.org/10.1007/s40607-014-0009-9>
- LANGACKER R. W. (1990), Subjectification, in *Cognitive Linguistics*, 1:1, pp. 5–38. <https://doi.org/10.1515/cogl.1990.1.1.5>
- MACI S. (2022), *Evidential Verbs in the Genre of Medical Posters*, Peter Lang, Bern, <https://www.peterlang.com/document/1264733>
- MCENERY T., HARDIE A. (2011), *Corpus Linguistics: Method, Theory and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511981395>
- MITHUN M. (1986), "Evidential Diachrony in Northern Iroquoian", in CHAFE W. (ed.), *Evidentiality: The Linguistic Coding of Epistemology*, Ablex, Norwood (NJ), pp. 89–112.
- MUSHIN I. (2001), *Evidentiality and Epistemological Stance: Narrative Retelling*, John Benjamins, Amsterdam, <https://doi.org/10.1075/pbns.87>
- NUYTS J. (2001a), "Epistemic Modality, Language, and Conceptualization", in *Hcp.5*, John Benjamins, Amsterdam.
- ID. (2001b), Subjectivity as an Evidential Dimension in Epistemic Modal Expressions", in *Journal of Pragmatics*, 33:3, pp. 383–400. [https://doi.org/10.1016/S0378-2166\(00\)00009-6](https://doi.org/10.1016/S0378-2166(00)00009-6)
- PALMER F. R. (2001), *Mood and Modality*, 2nd ed., Cambridge University Press, Cambridge, <https://doi.org/10.1017/CBO9781139167178>
- Press Releases—AstraZeneca. (2023, July 28). <https://www.astrazeneca.com/media-centre/press-releases.html>
- SQUARTINI M. (2007), "Investigating a Grammatical Category and Its Lexical Correlates", in *Rivista di Linguistica*, 19:1, pp. 1–6.
- TERKOURAFI M. (2015), "Conventionalization: A New Agenda for Im/Politeness Research", in *Journal of Pragmatics*, 86, pp. 11–18, <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2015.06.004>
- WHITT R. J. (2010), "Evidentiality, Polysemy, and the Verbs Of Perception in English and German", in *Linguistic Realization of Evidentiality in European Languages*, De Gruyter Mouton, Berlin, pp. 249–278, <https://doi.org/10.1515/9783110223972.249>
- ID. (2011), "(Inter)Subjectivity and Evidential Perception Verbs in English and German", in *Journal of Pragmatics*, 43:1, 347–360, <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2010.07.015>
- WHO (2020a), *Advice for the Public on COVID-19 – World Health Organization*, <https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/advice-for-public>
- ID. (2020b), *WHO Director-General's opening remarks at the media briefing on COVID-19—11 March 2020*, <https://www.who.int/director-general/speeches/detail/who-director-general-s-opening-remarks-at-the-media-briefing-on-covid-19---11-march-2020>
- WILLET T. (1988), "A Cross-Linguistic Survey of the Grammaticization of Evidentiality", in *Studies in Language*, 12:1, pp. 51–97, <https://doi.org/10.1075/sl.12.1.04wil>

# The Resemiotization of Science into Graphical Abstracts: Major Semiotic Issues at Stake

CARMEN SANCHO GUINDA

Universidad Politécnica de Madrid  
carmen.sguinda@upm.es

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.522>

## Keywords

Science Resemiotization  
Graphical Abstracts  
Semiotic Contexts  
Interpretive Hurdles  
Graphical Abstract Semiotics

## Abstract

This article serves a twofold objective: on the one hand, it questions the alleged universality of much of the current resemiotization of scientific content into graphical abstracts and diagnoses the major causes of ambiguity and misinterpretation. On the other, it intends to reunite the long-dissociated disciplines of Semiotics and Linguistics. Over 70 samples reported to be difficult to interpret by scholarly science bloggers and published in Q1 journals on Physics, Chemistry, Chemical Physics and Physical Chemistry from January 2022 to June 2023 are analysed regarding the five contexts common to Semiotics and Linguistics: situational, actional, psychological, existential and cotextual. Specifically, the focus is set on major interpretive hurdles such as unfamiliar cotexts, jocular overtones, narrative occlusion, cognitive overload, discursive scope, interdiscursivity, and intertextuality. Findings suggest that most causes for misinterpretation seem to derive from compositional strategies and the choice of registers and metaphorical scenarios. A proposal of basic author-oriented semiotics in the form of self-reflection questions is finally provided.

## 1. The Resemiotization of Science as Backdrop for a Semiotics of Graphical Abstracts

Social semioticians have long stressed the critical issues underlying resemitization, also known as ‘repurposing’ and ‘semiotic remediation’ (Prior, 2013). According to Chandler (2002: 11), “to decline the study of signs is to leave to others the control of the world of meanings which we inhabit”, and Kress (2010: 27) states that “representation makers are knowledge makers”. Few areas of human activity have undergone such a recent and intense resemitization process as that of science dissemination. The reason has been twofold: on the one hand, digital affordances have given rise to new rhetorical and representational practices of the traditional IMRD narrative of science reporting (i.e. Introduction–Method–Results–Discussion), a structure detailed and thoroughly studied, among others, by Swales (1990, 2004) and by Gross et al., (2002), the latter diachronically since the very origin of the research article in the XVII century. On the other hand, the current models of science dissemination, which aim at an increasingly more democratic involvement of the citizenship at every stage of the research process, are demanding more transparent channels and strategies of communication in every sense—accessibility, discourse simplification, and appealing formats—as well as assigning new roles to scientists.

Digitalization, according to Luzón and Pérez-Llan-tada (2019:2), has revolutionized the ways in which researchers “produce, represent, re-use and share information and knowledge”. This revolution, however, not only has increased the number of genres but also contributed to the hybridization of traditional scientific ones by borrowing discourses and rhetorical features from other spheres of activity (e.g. the promotional register of Marketing and Advertising in abstracts and article titles, introductions and discussions, and the humorous tone of comic strips or the narrative sequence of graphic novels found in graphical abstracts), and have also broadened up their circulation paths thanks to the various platforms offered by the web. Thus, as Luzón and Pérez-Llan-tada note (2019:7-8), we may encounter *hyperlinked genres* (and interconnected genre colonies and constellations that create complex genre ecologies), *multigenres* (that is, several genres gathered within

one same platform to facilitate intake, as happens in some academic websites and research team blogs), and *add-on genres*, embedded or supplementary materials such as graphical and video abstracts and audioslides, whose function is to promote the research and make it more visible.

Democratization has brought about the adoption of extra-academic roles by scholars: those of graphic designers or filmmakers, journalists, advertisers, marketeers, and entertainers. With the gradual extinction of science journalists as mediators between experts and laypeople, researchers are being put in front of general publics and they are consequently undertaking outreach tasks (Stocklmayer, 2013). The current Open Science trend exemplifies these democratic values of transparency and sharing based on the notion of science as a public good rather than a commodity. The conjunction of digitalization and democratization is progressively leading to a ‘context collapse’ (Marwick and Boyd, 2011; Puschmann, 2015) that fuses diverse audiences into one and impels to meet their expectations simultaneously.

In digital environments, science dissemination instances have turned into what Page (2018) has called ‘shared stories’, atypical forms of narrative (2018:9) that abound in online platforms and social networks and reflect (allegedly) shared sets of assumptions and cultural patterns or scripts. This article questions the universality of much of this current resemitization of research into graphical abstracts (heretofore GAs), diagnose the major causes of ambiguity and misinterpretation, and make the case for a consensual semiotics of the genre sustained by visual literacy on the part of both experts and wide audiences. Alongside this purpose, I intend to contribute to reuniting the disciplines of Semiotics and Linguistics, dissociated for too long.

## 2. Reuniting Linguistics and Semiotics: The Sign as Central Link

Although the Saussurean notion of language highlights the crucial role of signs (De Saussure, 1983 [1916]), their study has been relegated to Semiotics, usually viewed as a larger science of human cognition and behaviour, whereas Linguistics is more specifically defined as the scientific study of language. The two disciplines bear a sort of ‘chicken-and-egg’

or whole-to-part relationship (Tobin, 1990), being the sign the common denominator between them. Some scholars consider Linguistics embedded in Semiotics, while for others the latter is subsumed under the former. Be that as it may, both complement each other: Parret (1983) underscores their interdisciplinary analogies, grounded in their (recently) highly contextual nature, originally absent in De Saussure's (1916) *Cours de Linguistique Générale* because his interest in signs outside the language system concerned only the relationships among them, not the societal frame of their occurrence. As Chandler (2002:215) asserts, "semiotics is invaluable if we wish to look beyond the manifest content of texts", and the relatively recent sociocultural turn of Linguistics makes it converge with Semiotics in blended fields such as Pragmasemiotics, which nurtures from Cultural Studies and brings to the fore issues such as difference, identity and power, ideology (signs function to persuade as much as to refer), politeness strategies, interdiscursive and intertextual practices, medium and mode influence and mediation in disciplinary domains, or the educational, symbolic, and cultural capitals within a given group and across cultures (Thwaites et al., 2002[1994]).

The analogies detected by Parret (1983) between Linguistics and Semiotics involve metatheoretical aspects (subjectivity, rationality, and intentionality) and heuristic ones (modality and deixis) that describe five types of contexts [FIG. 1]: contextual, existential, situational, actional, and psychological. Cotexts comprise the texts (of any kind and mode), artefacts, and signs surrounding a given sign, together with their coherence and cohesion features, and may build a cultural 'semiotic canon or heritage' at a national, regional, ethnic, status-, gender-, age- and belief-based, educational, religious, occupational, sexual, idiolectal, or disciplinary level. Existential contexts deal with deictic categories (person, space, and time) in the world of objects, states of affairs and events. Situational contexts provide frames (i.e. expectations or 'scripts') that determine the meaning of the communicative occasion and may be institutional (e.g. expectations or 'scripts' at courtrooms, classrooms, hospitals, etc.) or related with life-settings and routines (e.g. shopping, eating at restaurants, etc.). Actional contexts are intentionally conditioned since they depend on the illocutionary forces behind



Fig. 1 | Contextual convergence of Linguistics and Semiotics.

speech acts, and psychological contexts are shaped by beliefs and desires.

These five coexisting contexts interact and compete among themselves; therefore, we need to relate signs to relevant shared codes to make sense of them. Clearly, interpretation depends on prior knowledge (Jakobson, 1971; Gombrich, 1972) consisting in code recognition, so the application of inadequate codes will result in what Eco (1965) termed 'aberrant decoding'. This is, precisely, the chief problem with the dissemination of science by means of GAs: authors and viewers hardly share the same code and both the creation and interpretation of meaning lean on De Saussure's 'parole' (i.e. on individual instances of meaning derived from personal experience and knowledge and private interests) rather than on 'langue' (i.e. on the set of systematic rules and conventions for making meaning), which was the priority in the structuralist model that he devised. The referents in the original Saussurean *langue/parole* dichotomy were, respectively, the language and speech acts, comparable with the Chomskian division 'competence/performance'. An interpretation sustained by *parole/performance* in all five contexts (contextual, situational, actional, psychological, existential) is as risky as applying a wrong code right from the outset. For example, transgressing the typical 'sanitized' interpersonal distance of scientific discourse with one's graphical and deictic choices (existential context) or a cultural reference that is too local (contextual context) may be as confusing as an ineffective metaphorization of the scientific content due to its complexity or remoteness, or as a poor summary that misses the research focus and fails to enhance

the scientific achievement (wrong code).

### 3. The Graphical Abstract as Bourgeoning Digital Genre in Science Dissemination

To feature the GA genre, we may label it as a *hybrid* or *enculturated* academic practice. This implies that the traditional traits of scientific discourse (i.e. impersonality to reflect objectivity, a factual approach to phenomena, formality, a predominance of simple and past tenses, complex noun phrases, and a targeted audience of insiders in the field of expertise, to name a few), deeply studied by renowned discourse analysts such as Swales and Feak (1994), Hyland (2006), Biber and Conrad (2009), or Pho (2013), tend to fade with the incorporation of other discourses and modes that enrich intersemiosis; that is to say, the construction of meaning through signs.

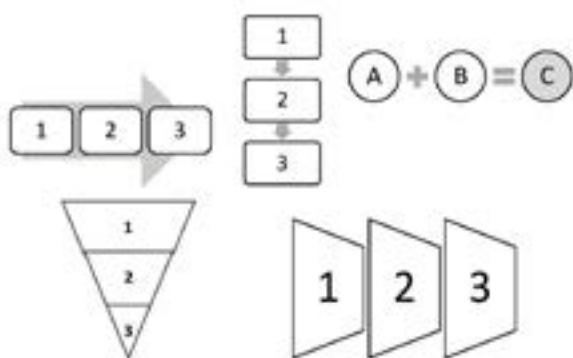
Hybridity (Bhatia, 1993 and 2004) may affect all four definitory and consolidating pillars of genre: its *purpose, participants, process, and product* (Bhatia, 1993) and be in turn caused by changes in one or more of them. As to purpose, the initial goal of GAs, to inform of scientific and technical accomplishments and make them visible outside the research article text, has gradually given way to a hypertrophic promotion of discoveries and inventions and even to amusement, thanks to the fierce competition among institutions and industries and the digital affordances (e.g. image import and formatting) brought by computer-mediated communication, also responsible for a shift to a more informal register and a foregrounding of authorial presence (Maier and Enberg, 2013) with style singularities, self-portraits, and the recordings of one's own voice in video essays. Regarding participants, GAs are now supposed to widen up their expert audience and address lay viewers/readers, and their crafting process may involve registers other than the scientific one (e.g. literary, photographic, filmic, advertising, cartoon- and comic-book based) and modes (for the time being it stays bimodal—visual and verbal). Such elaboration merges mimesis and creation (i.e. naturalistic and symbolic representations), draws on texts and discourses, and resorts to every type of semiosis, whether through *icons* (i.e. mimetic signs), *indexes* (i.e. signs pointing to metonymic relationships, such as cause and effect or part-whole), or *symbols* (signs arbitrarily associ-

ated with real facts or phenomena). As a result, the product is increasingly becoming less recognizable as a scientific summary, and this fuzziness would predictably intensify with a future addition of sound and images in motion, which would unavoidably blur its generic boundaries with the video abstract.

The recently acquired multifunctionality of GAs consists then of an *informative* aim (by encapsulating research contents), research *promotion* (through the combination of visual and verbal resources and strategies imported from Marketing and Advertising), *engagement* (as attention-getters enticing the viewer/reader to read the full document), and *metadiscursive guidance* throughout the body of text of the scientific paper. In this sense, GAs may be considered complex metadiscourse items that can, even simultaneously, include (and serve themselves as) *code glosses*, especially through embedded tropes (mainly metaphors and metonymies), *goal announcers* offering a preview or 'road map' of the article, *transition markers* (signposting ideas through frames and vectors—arrows and lines), *cognitive directives* that tell the viewer/reader how to interpret the information presented (e.g. emphasizing the importance of a procedural stage with a single 'frozen image' taking up the whole panel space), and *attitudinal markers* (another way of authorial foregrounding, through artwork choices such as fonts, layout composition, colour palettes, and any embellishing element). All the metadiscourse items just listed belong to Hyland's 2005 interactive and interactional taxonomy.

Unless GAs are commissioned to professional graphic designers, who are frequently 'outsiders' of the field of expertise, the multifunctionality described above falls entirely on the scientists' shoulders. They must undertake the roles of artist, science journalist, advertiser, teacher and, lately, of entertainer—of amusing storytellers recounting their research story. However, are they disseminating the right, or better put, the best story possible? Is the four-move IMRD narrative of science infallibly identifiable, or is it simplified and interrupted in the service of language economy and entertaining effects? Do journal guidelines suffice to design a clear GA? GA typologies are timidly emerging in the scholarly panorama to aid novice researchers in their visual choices: some focus on form, like that by Hullman and Bach (2018), comprising five layout patterns (linear, zig-zag, circular, parallel, and



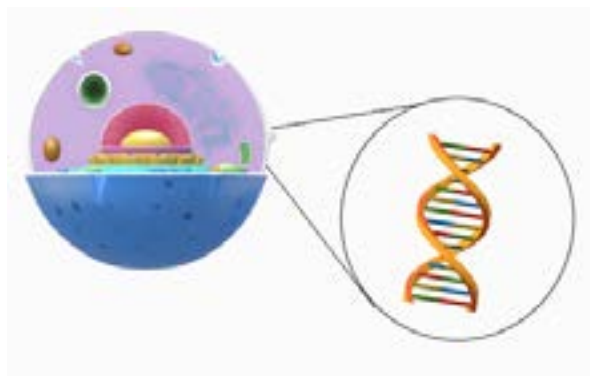


**Fig. 2** | Instances of the narrative evolution/denouement type of functional GA layout, with vectors or simply by means of visual juxtaposed collocation. Models selected from Microsoft's Windows 10Pro ('SmartArt').

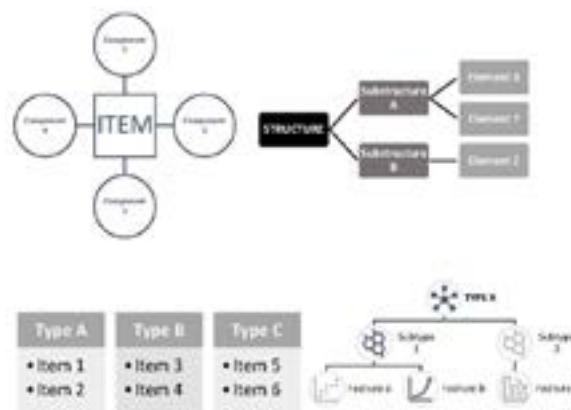
orthogonal), and others on function (Sancho Guinda, 2021a, 2021b and 2022), which drawing on Elsevier's online exemplars from the publisher's guidelines until 2022, distinguishes four kinds: 'narrative evolutions/denouements', 'zoom-ins', 'classificatory collocations or diagrams', and 'data displays'.

The first of them, narrative evolutions [Fig. 2], shows some change of state or condition, signalling the 'before' and the 'after' stages or indicating the reading/viewing path with vectors or the sequential placement of visual elements (the directionality of equations and chemical reactions subsumes them within this group), and simultaneity is represented with image overlaps.

The second type [Fig.3], the zoom-in, amplifies detail, frequently with a stylized lens icon or zoom-in



**Fig. 3** | Instance of the zoom-in type of functional GA layout, with vectors. Model created by author using Paint 3D's archive images.

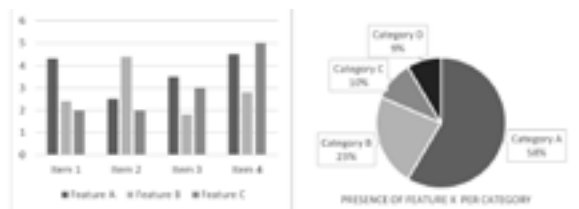


**Fig. 4** | Instances of the classificatory collocation/diagram type of functional GA layout. Models selected from Microsoft's Windows 10Pro ('SmartArt').

callout that discloses a substructure or phenomenon invisible to the naked eye, normally at a microscopic level. When zoom-ins are found in bar/column charts and plot line graphs, they constitute 'embedded narratives' that deserve further commentary.

The third GA type, the classificatory collocation/diagram [Fig.4], organizes information and facilitates taxonomies with or without vectors, in which case juxtaposition is used, as in the instance from the second row on the left.

Last, factual displays [Fig. 5] comprise tables and graphs/charts of diverse sorts. Equations, chemical reactions, and even word maps may be also considered part of this kind of layout, whose objective is the communication of findings. Interestingly, while some journals admit the re-use of visuals from the article's text in the GA, others do not and demand the design of others ad hoc or discourage empirical data altogether (e.g. Elsevier's *Cell* and *The Journal of Medical Internet Research*, a pioneer open-access e-health publication).



**Fig. 5** | Instances of the factual display type of functional GA layout. Models created by author with Microsoft Windows 2010.

It should be noted that the sign combinations making up these four functional GA layouts may constitute the co-text of other sign choices in the same GA, be considered complex signs in themselves, and combine to generate yet more complex signs. Unfortunately (and with few exceptions), the online GA guidelines from reputed scientific journals, no matter from what discipline, are still rather vague and editorial policies perhaps too lenient, so informal registers may easily slip in. Not many journals do reject cartooning, logos, saturated colours, certain font types (such as 'Comic sans', 'Chiller', 'Mystical woods', 'Snap ITC' and the like), generic stock photos, or headshots of the author(s). In this regard, Elsevier's initiative of providing a three-panel GA template [Fig. 6] may dissipate confusion. Indeed, it segments the holistic nature of conventional single-panel GAs, the usual norm, into three genre moves more easily identifiable. Yet it remains to be studied whether this model will prevent authors from shifting registers, either by employing far-fetched metaphorical scenarios (Musolff, 2004) and embellishments or by including distractors such as embellishments.

If we were to pinpoint the main challenges posed by GAs, we could reduce them to three: *transduction*, *discourse economy*, and the fight against *acculturation*. Transduction (Kress, 2010), Prior's (2013) 'semiotic remediation', is the translation of information from one mode to another: in the case of GAs, from the verbal to the visual. It is inevitably subjective—for example, in evaluating the convenience and efficacy of sign choices—and incomplete (as said, visuals are holistic and in the GA genre must prevail over verbalization). Example (1) is a single-panel GA divided in two to show a sequence of events, probably a change of state or condition (difficult to spot, by the way), but a high degree of expertise is necessary to know within what particular genre move: whether in an introduction stating the technical problem or knowledge gap, in the application of a method, or in its result or out-



Fig. 6 | Elsevier's tripartite GA template.

come, or whether within the combined moves I+M, or M+R. For non-experts and experts with an untrained eye, the cognitive investment to elucidate all this is too high and time-consuming, which goes against the immediacy expected from a visual summary and its compliance with the politeness maxim of generosity (i.e. minimize effort for others; Leech, 2014) and the conversational cooperation maxims of quantity, manner, and relation (Grice, 1975).

(1) <http://dx.doi.org/10.1016/j.bcp.2009.09.004>

Transduction may also cause progressive enculturation; in other words, the gradual assimilation of features from other genres (e.g. registers, texts, metaphors and any other kind of visual or verbal representation) which might end up in acculturation, the loss of distinctive generic features. In addition, from a pragmatics perspective, enculturation may be conducive to cultural transgressions and originate face-threatening acts (FTAs) for groups or individuals, as in Example (2), where the metaphorization of chemical elements as the silhouettes of three people dancing in a disco bar, one of them a woman in a miniskirt and a provocative posture, metaphorizes the ease for chemical bonding of the metal she embodies (zinc). This representation of a female as a seductress depicts a social script or frame alien to Muslim cultures, which might misunderstand it and take it as offensive. Here, the psychological semiotic context (beliefs) is at play together with a cultural cotext (an underlying religious canon of Islamic texts) and a desire to instil some humour (actional semiotic context) to the transduction.

Discourse economy is the basis of GAs' original informative function, as they are intended to summarize research processes and condense the benefits of their outcomes to persuade viewers/readers (mostly institutions, potential investors and clients, and fellow scholars). The actional semiotic context may affect discursive economy if there is an entertaining intention, often a jocular overtone behind the representation of the scientific facts, since added nuances frequently require extra discourse and authors run the risk of occluding the narrative progression of the scientific phenomenon. Example (3) equates a series of molecules and chemical behaviours relative to carbon and silicon with a crime scene already con-

trolled by police, but the motivation of such metaphor remains unclear. Is the chemical reaction in question, like crime, undesirable? Is it that those molecular reactions call for further investigation? Is the police line delimiting research access into the ‘science scene’, similar to a crime scene? Why are the chemical elements involved written on the street cobblestones just as the chalk outlines surrounding the corpse in actual crime investigations? For what reason is the acronym ‘HAT’ (i.e. ‘hydrogen atom transfer’) written in loud-red capital letters, as if it was a blood splash on the ground? This detective-like conundrum engenders a cognitive overload of metaphorical mappings between source and target domains that can only be solved by interviewing the article authors: ‘ad hoc pointers’ or ‘metaphorical triggers’ (Yus, 2009), which are the indicators that mark the incongruity of a denotative interpretation, are too weak because the metaphorical scenario chosen is well-known round the world and a shared code of chemical expertise is taken for granted.

(2) <https://doi.org/10.1039/C5CP04498G>

(3) <https://doi.org/10.1002/chem.201204157>

Acculturation stems from persistent enculturation and involves cotexts (signs, codes—interdiscursivity—and scenarios that are too remote or far-fetched and may be psychologically motivated), and changes in the interpersonal distance provided by the existential context through discourse appropriation (e.g. direct appeals to the viewer/reader through interrogatives and pronominal use, expressive punctuation, etc.). Example (4) contains these elements, typical of the discourse of Advertising. The result is a GA hardly identifiable as such. Rather, it resembles a billboard advertisement.

(4) <https://doi.org/10.1039/C3CC44118K>

Transduction (with its associated dangers of incompleteness, subjectivity and enculturation), discourse economy (with its risk of cognitive overload) and acculturation (owing to far-fetched or too local cotexts/codes and presumably occluding scientific narrative, altering interpersonal distance and hindering the identification of the genre as a GA) are the three major

CHALLENGES	SEMIOTIC CONTEXTS INVOLVED	MATERIALIZATIONS OR EFFECTS IN DISCOURSE
Transduction	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cotextual</li> <li>• Existential</li> <li>• Situational</li> <li>• Psychological</li> <li>• Actional</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Incompleteness (esp. in single-panel GAs) fuzzy genre moves</li> <li>• Subjectivity and enculturation                             <ul style="list-style-type: none"> <li>◦ Stylization; embellishments and humorous prettification*</li> <li>◦ Connotation = metaphorical embodiments and scenarios</li> <li>◦ Intertextuality; intertextually</li> </ul> </li> <li>• Folklore, folk wisdom references                             <ul style="list-style-type: none"> <li>◦ Cultural transgression (FTAs)</li> <li>◦ Jocular overtone</li> </ul> </li> </ul>
Discourse economy	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cotextual (among codes hard to decode—e.g. metaphorizations)</li> <li>• Actional (coded) (locutionary force—e.g. emotion such as humour or irony)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Jocular overtone</li> <li>• Narrative occlusion</li> <li>• Cognitive overload</li> <li>• Excessive implicitness</li> <li>• Underlain discourse scope for expressing the encapsulated idea (discourse? sentence? phrase? word?)</li> </ul>
Acculturation	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cotextual (remote or wrong codes)</li> <li>• Existential (through interdiscursivity)</li> <li>• Psychological (underlying beliefs and desires)</li> <li>• Situational (expected frames or scripts)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Narrative occlusion</li> <li>• Interpersonal closeness (e.g. expressive punctuation, rhetorical questions, ‘we/you’ pronouns, direct appeals)</li> <li>• Jocular overtone</li> <li>• Folklore = folk wisdom</li> </ul>

**Tab. 1** | Major issues at stake in GA design and their semiotic contexts and textual effects. (\*) Prettification is the cartooned or emoji rendition of inanimate items, such as molecules, usually in an anthropomorphic manner (Sancho Guinda 2019, 373).

issues at stake in GA design. In Table 1 I map them out systematically to raise awareness of the challenges and semiotic contexts intervening and of their materializations and effects. Different semiotic context may produce the same materializations and effects.

The coming pair of sections will describe the incidence of those materializations/effects in a recent corpus of GAs from highly empirical fields and considered problematic by science bloggers.

#### 4. Materials and Methods for the Study of Graphical Abstract Encoding

With the intention of finding out what semiotic materializations and effects preponderate as causes of GA inefficacy, a total of 72 GA samples compiled between January and 2022 and June 2023 by the science blog TOC ROLF (<https://tocroff.tumblr.com/>) were scrutinized. As aforementioned, this blog is known among scholars for posting and commenting on GAs considered ineffective or bizarre. It feeds from journals’ tables of contents, scientists’ tweets

(today brief communications on the platform newly called 'X'), personal science blogs, and spontaneous scholarly contributions. The time span chosen corresponds to the latest posts.

The scientific disciplines dealt with pivot around Physics, Chemistry, Chemical Physics, and Physical Chemistry, all of them empirical domains with (in principle) very little room for subjectivity, and the 44 journals involved are placed in the first quartile, according to editorial databases such as Scopus, Scimago, and Web of Science. Figure 7 displays the percentages of journal publishers present in the corpus and Table 2 specifies their titles.

Because of their disparate criteria, journals' guidelines or instructions for authors do not help to establish shared semiotic codes for GA design. The American Chemistry Society (ACS), for example, demands "simple but informative" GAs that uphold the standards of a scholarly professional publication. Graphics must be entirely original (the ones present in the manuscript should be discarded) and balance images and verbal description. They should be easy to read and lean, not incur information clutters. Logos, caricatures or photographs of living or deceased people are discouraged and the use of colour is welcome. It provides competently crafted exemplars and poorly designed samples as well.

Elsevier, by contrast, includes only four exemplars (a considerable reduction of its initial 16-sample catalogue, online from 2016 to 2022) and facilitates the three-panel template shown in Figure 5. It coincides with ACS in requesting original images and in the avoidance of distracting and cluttering stimuli. Its distinctive instructions are the marking of a clear

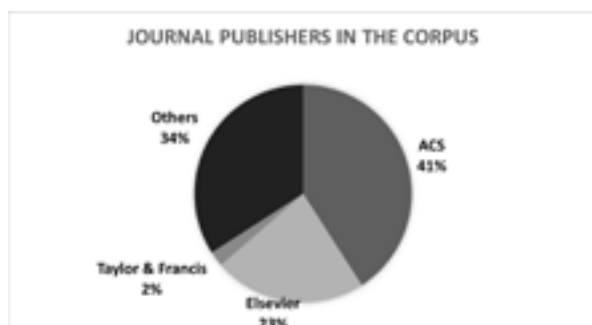


Fig. 7 | Percentages of journal publishing houses represented in the corpus.

start and end and the indication of possible viewing/reading paths: from top to bottom and from left to right (which, incidentally, could be accused of ethnocentrism for favouring cultures with languages scripted from left to right—e.g. Romance and Germanic). Much more lenient are the guidelines from Taylor & Francis, limited to format requirements (a landscape orientation of the panel with a 2-length: 1-height ratio and legibility at a width of 525px), and from publishers within the category of 'others' [Fig. 7]. *Angewandte Chemie*, for one, famous for its eccentric and informal GA compositions and one of the most salient titles in TOC ROLF's archive, simply asks for compliance with the journal's ethical and legal conditions and reminds authors that GAs should stimulate curiosity.

Corpus samples have been examined according to the following semiotic effects (see Table 1): cognitive overload, jocular overtone, remote or inadequate non-scientific cotexts, intertextuality, interdiscursivity, occlusion of narrative progression, and semiotic scope (i.e. the extension of the graphic's verbal paraphrase: whether discourse, sentence, or phrase). For instance, Example (4) is too complex to be epitomized in one sentence and needs a full-discourse verbalization. On a different note, although intertextuality and interdiscursivity may be the cause of unshared cotexts, they will be treated separately, as it is not always so: unfamiliar cotexts can be created without their intervention. Finally, sample rating was assisted by two professors of Chemical Engineering from the Technical School of Industrial Engineering and Design at the Universidad Politécnica de Madrid, Spain,

TITLES SPECIFICATION	ACS
	Applied Biomaterials, Applied Materials & Interfaces, Bio & Materials, Catalysis, Central Science, Crystal Growth & Design, Inorganic Chemistry, Journal of the American Chemical Society, Journal of Chemical Theory and Computation, Journal of Natural Products, Macromolecules, Materials Advances, Omega, Organic Letters, Organic Process Research & Development, The Journal of Organic Chemistry, The Journal of Physical Chemistry Letters
	ELSEVIER
	Cell Press, SO Chem, Chemical Engineering Journal, Chemosphere, InScience, SO InScience, Journal of Organometallic Chemistry, Materials Today Chemistry, Molecular Cell, Polymer Degradation and Stability
	TAYLOR & FRANCIS
	Synthetic Communications
	OTHERS
	Angewandte Chemie, Canadian Journal of Chemistry, Chemical Communications, Chemical Science, Chemical Society Reviews, Chemistry & European Journal, Computer Physics Communications, Dalton Transactions, Macromolecular Rapid Communications, Nature, Nature Communications, New Journal of Chemistry, ACS Advances, The Journal of Organic Chemistry

Tab. 2 | Specification of journal titles from the corpus.

who have a solid physics background and reached a minimum overall coincidence rate of 85%.

### 5. A Diagnose of Graphical Abstracts' Misinterpretation

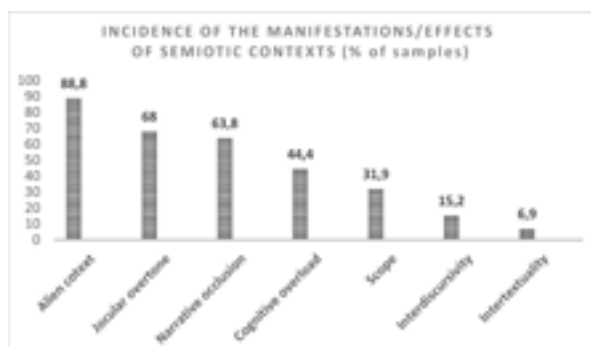
The analysis of the 72 TOC ROLF samples reveals that, while verbal abstracts are defined, in Swales and Feak's words (2009: 2), as "stand-alone min-texts" summarising a study's topic, methodology and key findings, most of their graphic counterparts are dependent add-ons. They do need to be placed close to the verbal summary (at its side, to the right or left, or above/below it) and even in this way they may not even ensure full understanding. It is telling that no corpus sample was found apart from the verbal abstract in the journal where it was published. Viewers/readers are thus forced to shift back and forth from the verbal to the visual version of the abstract to grasp the scientific content. The comprehension of the visual text is yet more compromised if the GA appears by itself in the journal's table of contents, just with the support of the title; hence the name of the critical blog TOC ROLF: 'Table of Contents. Rolling on the Floor Laughing'.

GA authors in general do not seem to be aware of the double impact of signs: their paradigmatic and syntagmatic dimensions, closely interwoven. For example, if a researcher wants to visually qualify a given technical procedure as correct, convenient, desirable, etc. (s)he needs to select a sign and place it in an environment where it will oppose to other signs or combine with them to form more complex units of

meaning. If there is more than one sign candidate for selection, they all will hold a paradigmatic relationship (i.e. of substitution) along an imaginary vertical axis. Selection will depend on the nuances, connotations, and degree of (cross-)cultural rootedness that each sign can transmit. At the same time, the combinatory and contrastive relationships that each sign may hold with other signs in the semiotic environment where it is inserted, occurs along a horizontal axis. Paradigmatic/vertical relationships, in sum, may be understood as 'lexical', whereas syntagmatic/horizontal ones, which require firm cohesion and coherence, as 'syntactic'. By way of illustration, a given chemical reaction could be visually evaluated using the following paradigmatic options: a happy-face emoji, tick and thumbs-up icons, the colour green, or verbal qualifiers of the type 'YES', 'OK', 'RIGHT' or 'CORRECT'. These signs may inter-combine to reinforce their meaning and be, for example, coloured in green.

Analogously, their opposites should be a sad emoji face, cross and thumbs-down icons, the colour red, and verbal descriptors such as 'NO', 'WRONG' or 'INCORRECT'. They may be likewise reinforced coloured in red. Although the meanings of each of these paradigmatic candidates are crystal-clear and have been internationally lexicalized since long, syntagmatic associations must be consistent (e.g. emojis with emojis, ticks with crosses, etc.) to process the information more immediately. Such consistency, equivalent to a word-against-word (word-antonym) relationship, is more difficult to attain when the semiotic scope expands from the word to the sentence or further to discourse. Most GAs give a full picture (i.e. a complex idea, a narrative process, or an argument) that can be barely paraphrased with a single sentence, and even less condensed in a word. Awareness of the dynamicity of the sign as one of its prominent properties (i.e. the conversion of sentences and discourses into signs, especially of narratives) would spare many cognitive overloads (excessive detail or overstimulation that retards and/or ruins interpretation), failed syntagmatic combinations, and inaccurate correspondences or mappings between the source and target domains in a given metaphorization.

The use of wrong codes, not always caused by the introduction of texts and discourses, yields the highest incidence in the corpus as a cause of misin-



**Fig. 8** | Main interpretive hurdles in the studied corpus (The 'scope' percentage indicates the proportion of samples that can be paraphrased only with discourse)



terpretation [Fig. 7], which tends to be the result of multiple causes and effects: the ‘interpretive hurdles’ shown in the bar chart are frequently interrelated, as Examples (5-12) will show.

(5) <https://tocrofl.tumblr.com/post/713418012586278912/httpspubsrscorgencotentarticlepdf2018cc> (TOC ROLF archive page)  
<https://doi.org/10.1039/C7CC07180A> (definitive GA version in the article published online)

Example (5) shows a parachuting bunny with several ad hoc pointers or metaphorical triggers (the molecular structures and chemical elements on the parachute canopy and strings and the rabbit’s legs). There are no verbal labels and the stock photograph, of a realistic quality although manipulated, sets in a jocular tone because of the animal’s personification and a humorous detail (the smaller rabbit-eared emergency parachute over the canopy), not due to stylizations such as cartooning or comic-book speech balloons, nor to the scientific discourse consisting in chemical formulas. The grounds for the metaphorical mapping remain unknown, as they are not deducible from the verbal abstract either. Is the catalysis described as smooth as a parachute ride performed by a small fluffy animal? Why choose a rabbit? Do the molecules involved have anything to do with rodents? Why place the metaphorical triggers in those concrete positions? Narrative occlusion and cognitive overload, as well as overinterpretation (Eco, 1990) are served. Curiously enough, the link to the article on the blog archive page leads to a different GA, probably because the Royal Society of Chemistry only admits original artwork and the rabbit image is a free-download one. This may have led the authors to substitute their original 2018 submission with a plain chemical reaction consisting in all the metaphorical triggers used on the parachuting image to comply with the journal’s more recent GA guidelines.

Example (6) presents a much less intricate code, a map of a treasure hunt, accessible from the cotexts of literature, film, and folklore (children’s games) and not brought in ‘out of the blue’ as the image in (6). The presence of the coupled metal catalysts inside a treasure chest suggests that they are a valuable reward. This connotation is made explicit in the verbal abstract with expressions such as “powerful tool”,

“value-added products”, and “representative advancements”, which give the idea of a final gain.

(6) <https://doi.org/10.1039/D2CS00371F>

Contrastingly, Example (7) exhibits a faint metonymical basis for the cotext: an inclusion–exclusion dynamics mentioned in the verbal abstract and represented graphically in schematic human-like figures standing in line and carrying a block to help build some structure. The childlike style of the rendition and its derived jocular overtone obscures interpretation and trivializes the scientific content, despite the ad hoc pointer/metaphorical trigger, a mathematical equation, on top of the drawing.

(7) <https://doi.org/10.1039/D2RA03447F>

The creation of cotexts via intertextuality and interdiscursivity may obey to instrumental purposes concerning clarity and appeal in the exposition of scientific facts, to the promotion of the research in question, and to a desire to improve interpretation by resorting to a common GA cotext that may in the end become a shared disciplinary code. These are the respective cases of Examples (8), (9), and (10).

(8) <https://pubs.acs.org/doi/10.1021/jacs.2c03631>

(9) <https://doi.org/10.1139/cjc-2021-0237>

(10) <https://doi.org/10.1039/D2CS00912A>

In (8), the intertext of Greek mythology is visually introduced, in particular the myth of Medusa. The hair strands in the rendition of the character’s head function as a classifying tree diagram that presents the diverse methods or applications of the tool described in the abstract and the article (mass spectrometry). There seems to be no other motivation for the use of this intertext, as it is not mentioned in the verbal abstract and the researchers are of Russian origin. This semiotic choice presupposes encyclopaedic knowledge from non-European scholars, which transgresses the cooperative maxims of clarity and relation and the politeness maxim of generosity. Example (9) advertises a spectroscopic method for characterizing both iron–sulphur proteins and peptides, precisely through the visual and verbal discourses of Advertis-

ing: with arresting colours and enlarged typography, and direct appeals to the viewer/reader (second-person pronouns, imperatives, and a colloquial rhetorical question). Example (10) gathers interdiscursivity and intertextuality: the memorable filmic scene of *Lord of the Rings* in which Gandalf the sorcerer raises his arms and blocks the way to the Balrog, a powerful demonic monster from the Middle Earth, and its accurate quote. This strategy confirms the authors' membership to the community of practice of chemical physicists and physical chemists, whose prolific use of this cotext is turning it into a common code to describe catalytic chemical reactions and phenomena related with molecular attachment (here involving glycopolymers). Collective disciplinary identity is thus achieved by means of certain 'endemic' images in GAs.

With regard to jocular overtones, stylistic imitation may act as a booster or intensifier of the humorous effect. In (11), a molecule of oxoammonium salt suffering from oxidation is 'anthropomorphized' as a patient at the doctor's surgery. The rendition style, the scene frame and the fonts in legends and balloon speeches remind viewers/readers of American cartoonist Gary Larson's distinctive comic strips, renowned for their scientific content and offbeat humour. See, for example, <https://za.pinterest.com/pin/54746951706280397/> and his official website at <https://www.thefarside.com/>.

(11) <https://doi.org/10.1021/acs.joc.2c01097>

To conclude, the last example will prove that El-sevier's panel triptychs, while being effective for delimiting genre moves, do not discourage authors from jocular and informal encodings. Example (12) proposes a three-stage roadmap for modern electrorheological fluids and disseminates through cartooned stylization.

(12) <https://doi.org/10.1016/j.mtchem.2022.101066>

The metonymic sign choices in this example are several: a drop stands for the fluid, a live wire for electricity, a change of physical shape into a browner build denotes behavioural transmutation under an

electric field, and sunglasses and a deck chair suggest relaxation. The associations are interconnected and made easier to appreciate thanks to a no-frills design: panel labelling is minimal, with an opening direct question typical of Advertising (using a second-person pronoun, unthinkable in research writing) and two nouns as keywords.

## 6. Points for Reflection: A Proposal for Semiotic Self-Guidance

If Brandt (2020: 38) calls humans 'the iconic species' because iconicity is the most natural and easiest-to-decode form of semiosis, and aesthetic and functional perceptions are two different processes within the same mental architecture, scientists should question to what extent it is necessary or convenient to encode specialized content metonymically and metaphorically. By and large, journal instructions for authors are becoming everyday more specific and restrictive, but do not yet inform about semiotic efficiency and the various contexts it entails (i.e. contextual, existential, situational, actional and psychological), at least in a cohered fashion. Guiding researchers context-by-context to opt for the optimal semiotic strategies would certainly be too tiring and confusing, since they often overlap and sign combinations and constellations may behave as a unitary sign (e.g. as happens with literary or filmic narratives such as with *Lord of the Rings* or Aesop's fable *The Tortoise and the Hare*, both typical of research on catalysts' reactions). Dividing semiotic awareness into the three levels of sign interpretation put forth by Morris (1970 [1970]): *semantic*, *syntactic* and *pragmatic* promises to be more controllable and practical, in spite of potential semiotic conversions and overlaps. A reasonable step-by-step proposal consisting in self-reflection questions could be this:

### I. SEMANTIC LEVEL (*Sign Semantics*)

- Iconic, metonymic (indexical), or metaphorical representation of the item, process or phenomenon under study?
- What is the scope of the idea to be transmitted (a discourse chunk—a narrative or argument, a sentence, a word)? In other words, how is it more easily paraphrased? What types of sign adapt more easily to those extensions?

- Is an iconic representation too difficult or unappealing?
- Are metonymic (i.e. indexical) relationships clear enough or easy to infer? For example, cause-and-effect, part-whole (e.g. instrument/tool for function or process, conduct or container for substance, etc.)?
- Does the cognitive load/effort significantly increase with metonymic and metaphorical representations?
- Is the metaphor, metaphorical scenario or metonymy chosen known cross-culturally or too local, as well as their associated frames or 'behavioural scripts'?
- Is it too comprehensive or complex?
- Does it involve narrative? If so, is the narrative progression or plot clear or easy to deduce?
- Will I use any sign with an arbitrary motivation (i.e. symbols)? If so, how will I gloss or explain it in the GA?
- Is the sign chosen the clearest and most economic among all other possible options? (i.e. paradigmatic relationships)
- Is it convenient to stylize graphics? What would be the gain?

## II. SYNTACTIC LEVEL (*Sign Syntax*)

- Can the sign chosen combine with others consistently to express affinities and oppositions or make up a coherent scenario or narrative? (i.e. syntagmatic relationships)
- Can any of the sign combinations become a sign in itself? If so, is it hard to interpret?
- Is narrative progression obscured by too many signs or by difficult inferences? Is there an overabundance of stimuli? (i.e. cognitive overload)
- Can I adopt 'pre-fab' signs or resources, such as the repertoires facilitated by Kress & van Leeuwen (1996) or Machin (2016)?

## III. PRAGMATIC LEVEL (*Sign Pragmatics*)

- Does my representation minimize the viewer/reader's effort? Or does it require specific or encyclopedic knowledge? (politeness and cooperative maxims, cognitive overload)
  - Is there an overabundance of stimuli, including loud colours with no conceptual function and other embellishments? (cognitive overload)
  - Is narrative progression obscured by difficult in-

ferences or an informal register or jocular overtone? (i.e. cognitive overload/poor choice of code or context)

- Are borrowed texts really functional to put across the content, or superfluous? How do they contribute to clarity? (intertextuality and interdiscursivity, cognitive overload)
- Is there a reduction of interpersonal distance by means of a jocular overtone or any other strategy? Does it affect the comprehension of scientific content? Does it live up to the journal and research field standards? (existential context)
- Is humour justified and straightforward, if used, or does it imply subtle irony and extra knowledge? (politeness and cooperative maxims, cognitive overload)
- What do realistic mimesis and stylizations, if any, contribute?
- Does the representation incur cultural transgression or intercultural offence? (psychological and situational contexts)
- Does the representation chosen use semiotic resources frequent in my community of practice? Does it work and strengthen disciplinary bonds or does it feel out of place? Are my colleagues able to interpret the content in the right way and appreciate overtones and aesthetic elements?

It is my wish that this proposal helps scientists to become more conscious and critical of their semiotic choices for GA design. Surely journal instructions for the crafting of GAs will get more refined in the coming years as to the genre's division into moves and the expression of aesthetic and promotional features, and new templates might be launched by big journal publishers soon. Let us hope for the best.

## References

- BHATIA Vijay K. (1993), *Analysing Genre, Language Use in Professional Settings*, Longman, London.
- ID. (2004), *Worlds of Written Discourse: A Genre-based View*, Continuum, London.
- BIBER D., CONRAD S. (2009), *Register, Genre, and Style*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BRANDT P.A. (2020), *Cognitive Semiotics: Signs, Mind, and Meaning*, Bloomsbury, London.
- CHANDLER D. (2002), *Semiotics: The Basics*, Routledge, London.
- DE SAUSSURE F. (1983 [1916]), *Course in General Linguistics*, trans. Roy Harris, Duckworth, London.
- ECO U. (1965), "Towards a Semiotic Enquiry into The Television Message", in CORNER J., HAWTHORN J. (eds.) (1980), *Communication Studies: An Introductory Reader*, Edward Arnold, London, pp. 131-150.
- ID. (1990), "Overinterpreting Texts", in *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge University Press, Cambridge, pp.45-66.
- GOMBRICH E.H. (1972), "The Visual Image", in SCIENTIFIC AMERICAN (eds.), *Communication*, Freeman, San Francisco, pp. 46-60.
- GRICE P. (1975), "Logic and Conversation", in COLE P., MORGAN J.L. (eds.), *Syntax and semantics, vol. 3: Speech acts*, Academic Press, New York, pp.41-58.
- GROSS A.G., HARMON J.E., REIDY M.S. (2002), *Communicating Science: The Scientific Article from the 17<sup>th</sup> Century to the Present*, Parlor Press, West Lafayette.
- HULLMAN J., BACH B. (2018), "Picturing Science: Design Patterns in Graphical Abstracts", in CHAPMAN P., STAPLETON G., MOKTEFI A., PEREZ-KRIZ S., BELLUCCI F. (eds.), *Diagrammatic Representation and Inference. Diagrams 2018. Lecture Notes in Computer Science*, vol 10871, Springer, Cham, pp. 183-200. [https://doi.org/10.1007/978-3-319-91376-6\\_19](https://doi.org/10.1007/978-3-319-91376-6_19)
- HYLAND K. (2005), *Metadiscourse: Exploring Interaction in Writing*, Continuum, London.
- ID. (2006), *English for Academic Purposes: An Advanced Resource Book*, Routledge, London.
- JAKOBSON R. (1971), "Language in Relation to Other Communication Systems", in *Selected Writings, Volume 2*, Mouton, The Hague, pp. 570-579.
- KRESS G. (2010), *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*, Routledge, New York.
- KRESS G., van LEEUWEN Th. (1996), *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, Routledge, New York.
- LEECH G. (2014), *The Pragmatics of Politeness*, Oxford University Press, Oxford.
- LUZÓN M-J, PÉREZ-LLANTADA C. (2019), "Connecting Traditional and New Genres: Trends and Emerging Themes", in LUZÓN M.J., PÉREZ-LLANTADA, C. (eds.), *Science Communication on the Internet*, John Benjamins, Amsterdam, pp. 1-18.
- MACHIN D. (2016), *Introduction to Multimodal Analysis*, Bloomsbury, London.
- MAIER C.D., ENGBERG J. (2013), "Tendencies in the Multimodal Evolution of Narrators' Types and Roles in Research Genres", in GOTTI M., SANCHO GUINDA C. (eds.), *Narratives in Academic and Professional Genres*, Peter Lang, Bern, pp. 149-173.
- MORRIS C.W. (1938 [1970]), *Foundations of the Theory of Signs (Foundations of the Unity of Science: Towards an International Encyclopedia of Unified Science, vol. 1.2.)*, Chicago University Press, Chicago.
- MUSOLFF A. (2004), "Metaphor and Political Discourse" in *Analogical Reasoning in Debates about Europe*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- PAGE R. (2018), *Narratives Online: Shared Stories in Social Media*, Cambridge University Press, Cambridge.
- PARRET H. (1983), *Semiotics and Pragmatics: An Evaluative Comparison of Conceptual Frameworks*, John Benjamins, Amsterdam.
- PHO P.D. (2013), *Authorial Stance in Research Articles: Examples from Applied Linguistics and Educational Technology*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- PRIOR P. (2013), "Multimodality and ESP Research", in PALTRIDGE B., STARFIELD S. (eds.), *The Handbook of English for Specific Purposes*, Wiley Blackwell, London, pp. 519-534.
- PUSCHMANN C. (2015), "A Digital Mob in the Ivory Tower? Context Collapse in Scholarly Communication Online", in BONDI M., CACCHIARI S., MAZZI D. (eds.), *Discourse in and through the Media: Recontextualizing and Reconceptualizing Expert Discourse*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne, pp. 22-45.
- SANCHO GUINDA C. (2019), "Promoemotional Science? Emotion and Intersemiosis in Graphical Abstracts", in MACKENZIE J.L., ALBA-JUEZ L. (eds.), *Emotion in Discourse*, John Benjamins, Amsterdam, pp. 357-386.
- ID. (2021a), "This Has Changed: 'Out-of-the-Box' Metadiscourse in Scientific Graphical Abstracts", in D'ANGELO L., MAURANEN A., MACI S. (eds.), *Metadiscourse in Digital Communication*, Palgrave Macmillan, Cham, pp.81-114. [https://doi.org/10.1007/978-3-030-85814-8\\_5](https://doi.org/10.1007/978-3-030-85814-8_5)
- ID. (2021b), "From Free Rhetoric to the Tripartite Model: Metadiscourse Trends in Graphical Abstracts" in D'ANGELO L., CONSONNI S. (eds.), *New Explorations in Digital Metadiscourse*, CELSB, Bergamo, pp. 83-112.
- ID. (2022), "Scientific Stylistic or the 'Democracy Dilemma of Graphical Abstracts", in *Publications*, 10:1, 11. <https://doi.org/10.3390/publications10010011>
- STOCKLMAYER S. (2013), "Engagement with Science: Models of Science Communication", in GILBERT J.K., STOCKLMAYER S. (eds.), *Communication and Engagement with Science and Technology: Issues and Dilemmas. A Reader in Science Communication*, Routledge, New York, pp.19-38.
- SWALES, John M. (1990), *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ID. (2004), *Research Genres: Explorations and Applications*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SWALES John M., FEAK C.B. (1994), *Academic Writing for Graduate Students: Essential Tasks and Skills*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- ID. (2009), *Abstracts and the Writing of Abstracts*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- THWAITES T., DAVIS L., MULES W. (2002 [1994]), *Introducing Cultural and Media Studies: A Semiotic Approach*, Palgrave Macmillan, London.
- TOBIN Y. (1990), *Semiotics and Linguistics*, Longman, London.
- TOC ROLF (sd). Available at: <https://tocrofl.tumblr.com/>. Last accessed: April 23, 2024.
- YUS F. (2009), "Visual Metaphor Versus Verbal Metaphor: A Unified Account", in FORCEVILLE Ch.J., URIOS-APARISI E. (eds.), *Multimodal Metaphor*, Mouton De Gruyter, Berlin, pp. 147-172.

## Sources of examples

- UGARENKO M., NUDELMAN A., REPHAELI A., KIMURA K., PHILLIPS D.R., CUTTS S.M. (2010), "ABT-737 Overcomes Bcl-2 Mediated Resistance to Doxorubicin-DNA Adducts", in *Biochemical Pharmacology* 79:3, pp. 339-349. <https://doi.org/10.1016/j.bcp.2009.09.004>
- DIMIGRIEVSKA M., XIE H., JACKSON A.J., FONTANÉ X., ESPÍNDOLA-RODRÍGUEZ M., SAUCEDO E., PÉREZ-RODRÍGUEZ A., WALSH A., IZQUIERDO-ROCA V. (2016), "Resonant Raman Scattering of

- ZnS<sub>x</sub>Se<sub>1-x</sub> Solid Solutions: The Role of S and Se Electronic States", in *Physical Chemistry and Chemical Physics*, 18, pp. 7632-7640. <https://doi.org/10.1039/C5CP04498G>
- (3) DIETL N., TROIANI A., SCHLANGEN M., URSINI O., ANGELINI G., APELOIG Y., DE PETRIS G., SCHWARZ H. (2013), "Mechanistic Aspects of Gas-Phase Hydrogen-Atom Transfer from Methane to [CO]<sup>+</sup> and [SiO]<sup>+</sup>: Why Do They Differ?", in *Chemistry: A European Journal*, 19:21, pp. 6662-6669. <https://doi.org/10.1002/chem.201204157>
- (4) CASSITY C.G., MIRJAFARI A., MOBAREZ N., STRICKLAND K.J., O'BRIEN R.A., DAVIES J.H. Jr (2013), "Ionic Liquids of Superior Thermal Stability", in *Chemical Communication*, 69, pp. 7590-7592. <https://doi.org/10.1039/C3CC44118K>
- (5) KUANG Z., BINGNAN L., SONG Q. (2018), "Cu/Pd Cooperatively Catalyzed Tandem Intramolecular Anti-Markovnikov Hydroarylation of Unsaturated Amides: Facile Construction of 3,4-Dihydroquinolones Via Borylation/Intramolecular C(sp<sup>3</sup>)-C(sp<sup>2</sup>) Cross Coupling", in *Chemical Communications*, 54, pp. 34-37. <https://doi.org/10.1039/C7CC07180A>
- (6) DUAN A., XIAO F., LAN Y., NIU L. (2022), "Mechanistic Views and Computational Studies on Transition-Metal-Catalyzed Reductive Coupling Reactions", in *Chemical Society Reviews*, 51, pp. 9986-10015. <https://doi.org/10.1039/D2CS00371F>
- (7) MANIAN A., LYSKOV I., SHAW R.A., RUSSO S.P. (2022), "A First Principles Examination of Phosphorescence", in *RSC Advances*, 12, pp. 25440-25448. <https://doi.org/10.1039/D2RA03447F>
- (8) BOIKO D.A., KOZLOV K., BURYKINA J.V., ILYUSHENKOVA V.V., ANANIKOV V.P. (2022), "Fully Automated Unconstrained Analysis of High-Resolution Mass Spectrometry Data With Machine Learning", in *Journal of the American Chemical Society*, 144:32, pp. 14590-14606. <https://pubs.acs.org/doi/10.1021/jacs.2c03631>
- (9) VALER L., ROSSETTO D., SCINTILLA S., HU Y.J., TOMAR A., NADER S., BETINOL I.O., MANSY S.S. (2022), "Methods to Identify and Characterize Iron-Sulfur Oligopeptides in Water", in *Canadian Journal of Chemistry*, 100:7, pp. 475-483. <https://doi.org/10.1139/cjc-2021-0237>
- (10) GERLING-DRIESSEN U.I.M., HOFFMANN M., SCHMIDT S., SNYDER N.L., HARTMANN I. (2023), "Glycopolymers Against Pathogen Infection", in *Chemical Society Reviews*, 52, pp. 2617-2642. <https://doi.org/10.1039/D2CS00912A>
- (11) WEIERBACH S.M., REYNOLDS R.P., STEPHENS S.M., VLASAKAKIS K.V., RITTER R.T., WHITE O.M., PATEL N.H., HAYES E.C., DUNMIRE S., LAMBERT K.M. (2023), "Chemoselective Oxidation of Thiols with Oxoammonium Cations", in *The Journal of Organic Chemistry*, 88:16, pp. 11392-11410. <https://doi.org/10.1021/acs.joc.2c01097>
- (12) KUZNETSOV M.N., KOVALEVA V.V., BELOUSOV S.I., CHVALUN S.N. (2022), "Electrorheological Fluids: From Historical Retrospective to Recent Trends", in *Materials Today Chemistry*, 26:101066. <https://doi.org/10.1016/j.mtchem.2022.101066>



---

**TRADUZIONE, RICODIFICA E  
TRANSCODIFICA.  
DINAMICHE DI RIGENERAZIONE  
SINCRO-DIACRONICA  
NELL'IMMAGINARIO VISIVO**

# Dal fotorealismo alla fotografia cinematografica digitale.

## Transiti rimediali e metavisuali in *Werk ohne Autor*

ALBERTO SPADAFORA

Università degli studi di Torino  
alberto.spadafora@unito.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.518>

### Parole chiave

Cultura visuale  
Media audiovisivi  
Fotorealismo  
Fotografia cinematografica  
Opera senza autore

### Keywords

Visual Culture Studies  
Audiovisual Studies  
Photorealism  
Cinematography  
Werk ohne Autor

### Abstract

Attraverso l'analisi di *Werk ohne Autor* di Florian Henckel von Donnersmarck (*Opera senza autore*, 2018), il presente contributo intende indagare le modalità tramite cui Caleb Deschanel traspone le vicende artistiche di Gerhard Richter. Calando l'atto creativo del pioniere del fotorealismo nello scenario digitale, Deschanel mobilita – in senso generativo, rigenerativo e performativo – peculiarità tecno-estetiche dell'odierna fotografia cinematografica che elaborano veri e propri transiti metavisuali, si posizionano al crocevia intermediale di regimi pittorici, fotografici e filmici e, oltretutto, rafforzano il rinnovato legame dell'immagine digitale con l'immagine pittorica. Una pluralità di implicazioni concettuali e di riferimenti teorici – inerenti alla cultura visuale, alla teoria dei media e all'estetica cinematografica – sostanziano i transiti metavisuali realizzati da Deschanel e conferiscono al saggio un approccio metodologico volutamente polifonico e multiprospettico.

By analyzing Florian Henckel von Donnersmarck's *Werk ohne Autor* (*Never Look Away*, 2018), this paper aims to investigate the ways Caleb Deschanel conveys Gerhard Richter's artistic account. By placing the photorealism pioneer's creative process in the digital scenario, Deschanel mobilizes – in a generative, regenerative, and performative way – techno-aesthetic features of contemporary cinematography that create actual metavisual transitions which are situated at the intermedial intersection of painting, photography, and cinema, while also consolidating the renewed connection between the digital image and the painterly image. A wide range of conceptual significances and theoretical references – off the visual culture studies, media studies, and film aesthetics – substantiates the metavisual transitions processed by Deschanel and provides this essay with an intentionally multifaceted and multiperspective methodological approach.

Pur mantenendo il realismo virtuale specifico  
del processo fotografico,  
il cinema è connotato da una plasticità  
che in precedenza era possibile solo nella pittura  
(Manovich 2002: 370)

## 1. Introduzione

Nell'intreccio sempre più saldo e opportuno tra Film Studies, Media Studies e Visual Culture Studies, *Werk ohne Autor* di Henckel von Donnersmarck (*Opera senza autore*, 2018) offre l'opportunità di compiere un'indagine tecno-estetica sui suoi molteplici transiti metavisuali – ossia dove la fotografia cinematografica intrattiene con la sorgente di ispirazione pittorica-fotografica rapporti di derivazione, amplificazione e rigenerazione, sia procedurali sia eminentemente teorici.

Definito da Kermode (2019) un "ibrido tra dramma sul mondo dell'arte e thriller ansiogeno",<sup>1</sup> *Opera senza autore* si ispira alle tumultuose vicende biografiche e artistiche di Gerhard Richter (Dresda, 1932), artista visuale tra i più rilevanti e innovatori del Novecento, pioniere del fotorealismo e perpetuo sperimentatore della congiuntura tra media diversi nell'astrazione pittorica.

Il film segue le vicissitudini di Kurt Barnert, alias Gerhard Richter, dal 1937 al 1962: dapprima bambino a Dresda, iniziato dalla zia Elisabeth al piacere sovversivo dell'arte; poi giovane studente iscritto all'Accademia di Belle Arti di Dresda e di Düsseldorf; infine, artista acclamato alla sua prima mostra personale a Wuppertal. La formazione di Kurt è intrecciata alla vicenda amorosa con Ellie – il cui padre Carl Seeband è, all'insaputa della coppia, il ginecologo eugenetico responsabile sotto il regime nazista della sterilizzazione e della condanna a morte della zia.

Gerhard Richter, che Henckel von Donnersmarck ringrazia nei titoli di coda, prende le distanze da *Opera senza autore*. Eppure, complice l'inchiesta di Goodyear (2019) sull'aderenza del film alla biografia di Richter e sulla deliberata evasività di quest'ultimo, la sorgente biografica è indubbia, fedelmente riproposta non solo nel progressivo intreccio del *biopic*, ma anche nella sua ricostruzione affatto mimetica (ad

esempio, le tele esibite in *Opera senza autore* sono realizzate per l'occasione da Andreas Schön, ex assistente del pittore tedesco).<sup>2</sup>

Nelle oltre tre ore di racconto il regista, sceneggiatore e coproduttore Florian Henckel von Donnersmarck dipana la vicenda privilegiando, in senso drammaturgico, la ricerca da parte di Kurt Barnert di un'ispirazione estetica autentica, non omologata, slegata sia dall'arte degenerata (osteggiata dal nazismo) sia dal realismo socialista (sostenuto dal comunismo). Se l'assetto narrativo del film insiste sull'attesa da parte del personaggio di un gesto artistico rivelatore, la fotografia cinematografica intercetta quella stessa attesa divenendo un osservatorio privilegiato di indagine visuale e mediale.

Caleb Deschanel (A.S.C.),<sup>3</sup> autore della fotografia cinematografica e coautore insieme a Florian Henckel von Donnersmarck di *Opera senza autore*,<sup>4</sup> elabora un transito immaginifico che qui chiamiamo "meta-visuale". Il veterano cineasta statunitense, vedremo, dispone infatti una pluralità di esecuzioni e soluzioni visuali che si confrontano con altrettante procedure e ideazioni visuali. Assecondando una logica al contempo trasparente e ipermediale, direbbero Bol-



Fig. 1 | Caleb Deschanel sul set di *Werk ohne Autor* [All rights reserved © Nadja Klier]

ter & Grusin (2002), Deschanel rimedia nel medium audiovisivo l'intuizione del fotorealismo – che esalta l'azione congiunta e intermediale della pittura e della fotografia. Oltretutto, si vedrà, in *Opera senza autore* Deschanel sancisce l'incontro tra la sorgente artistica e la procedura visuale rafforzando due prerogative dell'odierna fotografia cinematografica: l'immagine digitale e il suo rinnovato legame con l'immagine pittorica [Fig. 1].

## 2. Transiti rimediali e metavisuali

La produzione artistica di Gerhard Richter rappresenta, dunque, la fonte primaria di ispirazione per Henckel von Donnersmarck e soprattutto per Caleb Deschanel. Il transito elaborato dall'autore della fotografia non si esaurisce però nel mero passaggio dall'immagine fissa (pittorica-fotografica) all'immagine in movimento (filmica), bensì rivela articolazioni più complesse, circolari nonché eminentemente teoriche. Deschanel instaura infatti transiti metavisuali in cui la fotografia cinematografica digitale rimedia – in senso generativo, rigenerativo e performativo – la sorgente richteriana di partenza e contribuisce a rendere ancora più evidente quel processo immanente di riappropriazione che, sempre secondo Bolter & Grusin (2002), un medium intrattiene con i media che lo circondano e lo precedono.

Il fotorealismo di Richter introduce, ad esempio, la percezione dello sfocato nella replica pittorica di un'istantanea fotografica: il gesto conclusivo che Kurt compie sui suoi dipinti è infatti passare il pennello asciutto sulla tela ultimata, così da creare un velo sul quadro e simulare la tecnica fotografica del fuori fuoco. Come ricorda Mengoni (2022) in merito alla specificità della procedura inaugurata da Richter:

Quadri a olio che originano dalla proiezione di un oggetto fotografico sulla tela bianca, [...] estratto da universi visuali riconoscibili: pubblicità di periodici, illustrazioni di quotidiani o [...] album di famiglia. La procedura consiste nel proiettare la foto direttamente sulla tela per ricalcarne fedelmente i contorni con un gesto meccanico di trasposizione [...]. Non dimeno, l'automatismo di questa trasposizione coesiste con il più elaborato gesto pittorico poiché, successivamente, Richter traccia i tratti della figura [...] per poi lavorarla a più riprese con dei pennelli a punta morbida, diluendola nell'effetto di sfocatura che è diventato la marca tipica di questa

serie di dipinti (284-285).<sup>5</sup>

Deschanel ricorre alla strategia ottica del fuori fuoco per riproporre sullo schermo la percezione dello sfocato richteriano. Non a caso, rammenta l'autore della fotografia: "Abbiamo valutato molte lenti e alla fine ho scelto le [Zeiss] Master Prime, in particolare i grandangoli per il loro effetto bokeh nella zona fuori fuoco dell'inquadratura" (Prince 2019: 54).<sup>6</sup> La prima inquadratura in *Opera senza autore* è totalmente fuori fuoco: un campo medio dell'interno della *Die Ausstellung "Entartete Kunst"*, la mostra itinerante voluta dal Partito Nazista per condannare l'arte contemporanea "degenerata" e dove la zia Elizabeth accompagna il piccolo Kurt ad ammirare tacitamente opere di Georg Grosz, Paul Klee, Georg Kolbe e Otto Dix, oltre a quelle di Picasso, Chagall e Kandinsky. Quando la zia, tempo dopo, viene prelevata dalle autorità mediche eugenicistiche e il piccolo Kurt porta le mani agli occhi per evitare di assistere alla brutalità della scena, la visuale limitata della soggettiva del bambino mantiene il fuoco sulle sue dita – poggiate sulla lente della macchina da presa – e lascia lo sfondo fuori fuoco. E quando Carl Seeband decide di interrompere la prima gravidanza di Ellie, la porta oltre la quale il padre pratica l'aborto alla figlia diviene, nella soggettiva del giovane Kurt, gradualmente e inesorabilmente fuori fuoco.

Se Kurt, alias Gerhard Richter, proietta su tela ritagli di giornale, fotografie, fototessere e successivamente replica la loro immagine analogica attraverso la pratica pittorica, similmente *Opera senza autore* è un film concepito originariamente su supporto analogico. Ricorda Caleb Deschanel:

Inizialmente io e Florian volevamo filmare su pellicola. [...] Dopo aver visionato i provini, continuavamo a essere convinti di dover filmare su pellicola. [...] In tutta la Germania non esistono più laboratori professionali di sviluppo della pellicola; quando abbiamo iniziato la riproduzione quello più vicino era a Vienna. [...] Un paio di settimane dopo abbiamo avvisato a Vienna che avremmo inviato altri provini, e ci hanno risposto: 'Non disturbatevi, abbiamo appena chiuso i battenti'. Così abbiamo siglato il contratto con la ARRI e ci siamo affidati alla Alexa (Bosley 2019).<sup>7</sup>

A causa della chiusura dei laboratori di sviluppo di pellicola, prima in Germania e poi in Austria, autore della fotografia e regista abbandonano dunque l'in-

tenzione di filmare su pellicola e adottano il supporto digitale. In linea con l'adeguamento suggerito da Rodowick (2008), secondo cui "le arti analogiche non vengono sostituite dalle tecnologie digitali. [...] Piuttosto, resiste la persistenza di un'idea di cinema nei nuovi media come loro modello culturale ed estetico" (115), Caleb Deschanel opta per le cineprese digitali ARRI Alexa XT Plus e Mini.

L'autore statunitense della fotografia si confronta invece con il supporto su pellicola nel momento in cui si ritrova a rivestire, inaspettatamente, anche il ruolo di fotografo analogico. Le istantanee del protagonista bambino abbracciato dalla giovane zia e quella del (futuro) suocero, che poi Kurt proietta su tela per dipingerle, sono infatti scatti fotografici realizzati dallo stesso Deschanel, che ricorda: "Florian [Henckel von Donnersmarck] ha insistito che scattassi tutte le fotografie che servivano a quei dipinti fotorealistici. Le scattai su pellicola con la mia Leica. È stato sorprendente vedere molte di quelle fotografie trasformate in dipinti" (Bosley 2019).<sup>8</sup>

Il contributo di Deschanel nella fotografia cinematografica digitale di *Opera senza autore* emerge in sequenze drammaturgicamente cruciali. Ad esempio, quando la zia Elizabeth attende per strada insieme alle compagne il passaggio di Hitler per consegnargli un bouquet di fiori (prima di avere un collasso nervoso); quando, nella fabbrica di insegne, Kurt disegna e colora le enormi lettere a mano libera (prima che il datore di lavoro gli suggerisca l'iscrizione all'Accademia di Dresda); e, soprattutto, quando Kurt, isolato nel suo atelier di Düsseldorf, intuisce la chiave estetica di quello che diverrà il suo gesto pittorico distintivo. Quest'ultima sequenza, in particolare, è risolta mediante una radicale concertazione luministica: Deschanel lega tra loro le immagini profilmiche ideando una deviazione della luce, provocata dalle vetrate mosse dal vento, che inaspettatamente giustappone la proiezione della fotografia che raffigura Carl Seeband sul dipinto che ritrae Elizabeth e Kurt bambino. In altre parole, l'istantanea che ritrae Carl Seeband appare all'improvviso sovrainpressa sulla replica pittorica della fotografia che raffigura Elizabeth e Kurt bambino [Fig. 2]. Il transito metavisuale compiuto da Deschanel anima l'immagine, direbbe Barthes (1980), ossia restituisce il riflesso luminoso del movimento che talvolta si cela nell'immobilità dell'impronta fotografica.<sup>9</sup> Ricorda Deschanel:

Quella sequenza è semplicemente meravigliosa. Straordinariamente complessa, [...] del tutto muta, eseguita magnificamente. [...] Quando ho letto la sceneggiatura mi ero spaventato. C'erano tanti dettagli da filmare e da legare tra loro. Florian [Henckel von Donnersmarck] aveva scritto molte pagine di descrizione. Partendo da quelle, abbiamo fatto un elenco delle inquadrature e impiegato molte giornate per filmare tutti i particolari – Kurt che conclude il dipinto, che sfoca il dipinto, che usa il proiettore per sovrainporre un'altra immagine sullo stesso dipinto e via dicendo. La sfida decisiva è stata bilanciare la luce del proiettore con l'altra fonte di luce presente nella stanza. Quando abbiamo concluso le riprese di quella scena ho capito che eravamo riusciti a catturare l'essenza dell'opera (Bosley 2019).<sup>10</sup>

### 3. Transiti teorici e concettuali

La citata sequenza suggella il paradigma estetico alla radice della dimensione metavisuale del film di Henckel von Donnersmarck, ossia l'intreccio intermittente tra pittura, fotografia e cinema – e, più specificamente, tra pittura e fotografia cinematografica. L'analisi critica di *Opera senza autore* invita a recuperare molteplici istanze teoriche che costituiscono altrettanti transiti concettuali tra la materia narrativa e la procedura realizzativa del film. Ai citati contributi di Bolter & Grusin (2002) e di Rodowick (2008) non possiamo non accostare la riflessione di Eizenštejn (1986) sull'intrinseca e costante "attività correlativa-comparativa" (37) tra cinema e pittura: secondo il "leone di Riga", infatti, la forma filmica rappresenta



Fig. 2 | L'immagine fissa animata dal movimento: l'istantanea che ritrae Carl Seeband è sovrainpressa sulla replica pittorica della fotografia che raffigura Elizabeth e Kurt bambino [All rights reserved © Pergamon Film - Sony Pictures Classics]



lo stadio contemporaneo della pittura.<sup>11</sup> Il simultaneo *fare* cinefotografico di Deschanel e *fare* pittorico di Kurt Barnert alias Gerhard Richter evoca, inoltre, non solo la vicendevole influenza tra fotografia e pittura documentata da Moholy-Nagy (2010),<sup>12</sup> ma anche la considerazione di Arnheim (1982), secondo cui “il cinema dà contemporaneamente l'impressione d'un avvenimento reale e d'un quadro” (35). Attraverso il suo dichiarato intervento anti-mimetico, Deschanel rigenera la parabola richteriana avvalorando, oltretutto, lo statuto estetico dell'immagine in quanto “operazione” (Ranciè 2007) lavorata “nella somiglianza iconica e nella concatenata [...] verosimiglianza narrativa” (De Gaetano 2012: 91).

Anche l'iniziale scetticismo con cui Deschanel & Henckel von Donnersmarck adottano il dispositivo digitale cede il passo, in realtà, a una nobile giustificazione concettuale e tecno-estetica. A partire dal fotorealismo di Richter, la fotografia cinematografica digitale di Deschanel consolida ed enfatizza, infatti, non solo l'affinità tra cinema e pittura ma, più specificamente, tra cinema digitale e pittura – o, per usare l'espressione di Manovich (2002), del “cinema digitale *come* arte della pittura” (374).<sup>13</sup> Alla base di tale intuizione vi è l'evidenza che la fotografia cinematografica digitale componga l'inquadratura mediante un processo di riempimento materico analogo alla pratica pittorica. Come sostiene Costa (2002), “la ‘coloritura’ di un pixel, cioè dell'unità minima di superficie d'un reticolo elettronico, è più vicina alla stesura di una campitura di colore di quanto non lo sia la ripresa cinematografica” (151). Inserendo il numero di pixel – elementi discreti, discontinui, non uniformi e manipolabili – necessari alla definizione e alla risoluzione dell'immagine, la fotografia cinematografica digitale risulta allora addirittura “non solo più pittorica, ma anche più immaginativa” (Rodowick 2008: 124) di quella ottenuta dalla fotografia cinematografica analogica.

In particolare, Caleb Deschanel sembra accogliere l'invito di Manovich (2002) a superare il cine-occhio vertoviano<sup>14</sup> a favore del *cine-pennello*, ossia delle tecniche di rappresentazione del precinema:

Il regime visivo caratteristico del cinema del Novecento [...] era solo un'eccezione, un caso isolato nella storia della rappresentazione, che ha sempre richiesto, e che oggi richiede nuovamente, la costruzione manuale delle immagini. Il cine-

ma diventa una branca specifica della pittura [...]. Non è più un Kino-eye, ma diventa un Kino-brush (378-379).<sup>15</sup>

In un processo di contaminazioni e sovrapposizioni tecno-estetiche, in *Opera senza autore* il protagonista impugna il pennello profilmico laddove l'autore della fotografia impugna il *cine-pennello* filmico e digitale [Figg. 3-4].

Caleb Deschanel elabora allora un transito metavisuale che rimedia l'atto compositivo della pittura anche nella sua accezione aptica. Quando Mitchell (2018) sostiene che “non esistono media visivi” (131), ma piuttosto “mixed media” (131) compositi, ibridi e performativi, Deschanel enfatizza l'assunto dello studioso statunitense ideando una fotografia cinematografica digitale attenta a porre in risalto anche l'esperienza tattile del gesto pittorico di Richter, siccome “vedere un dipinto è vedere toccare, vedere i gesti della mano dell'artista” (133).



**Figg. 3-4** | Il pennello profilmico di Kurt Barnert alias Gerhard Richter [All rights reserved © Pergamon Film - Sony Pictures Classics]

#### 4. Conclusioni

Se Kurt, alias Gerhard Richter, inaugura e persegue una dimensione intermediale della pittura a partire dall'oggetto fotografico, Caleb Deschanel elabora, di fatto, una fotografia cinematografica digitale che, a partire dal suo intrinseco statuto fotografico, attinge dalla disposizione pittorica d'origine secondo una logica generativa, rigenerativa e performativa.

Nel solco di una procedura metavisuale che risale (e si confronta con) la sorgente richteriana, Deschanel assorbe e traspone l'estetica del pittore fotorealista tedesco ponendo in evidenza due aspetti preminenti dell'odierna fotografia cinematografica, apparentemente distanti nella loro diacronia ma in realtà convergenti nel loro "paradigma ontologico" (Purgar 2019: 101-105): l'immagine digitale e il suo rinnovato legame con l'immagine pittorica.

Le peculiarità della fotografia cinematografica digitale, mobilitate da Caleb Deschanel per restituire l'elaborazione artistica di Gerhard Richter, sono state indagate perseguendo simultaneamente un triplice orizzonte analitico: non solo narratologico, ma anche visuale e mediale. La disamina delle applicazioni tecno-estetiche e delle implicazioni teoriche in *Opera senza autore* conferma una veste filmica esclusiva e al tempo stesso flagrantemente pertinente con la creazione richteriana.

Oltretutto, come emerge dall'esplorazione dei cosiddetti "transiti metavisuali", Caleb Deschanel pre-dispone una ri-messa-in-forma, ossia un autentico processo di "reenactment" (Agnew, Lamb, Tomann 2020; Holzhey, Wedemeyer 2019) della vicenda artistica di Gerhard Richter.

Tra ispirazione biografica ed elaborazione metavisuale, preparativi analogici e pratiche digitali, pennellate profilmiche e cine-pennelli elettronici, in *Opera senza autore* l'esperienza artistica di Kurt Barnert / Gerhard Richter e la fotografia cinematografica di Caleb Deschanel consentono, infine, di riconoscere nella pittura quella terza via all'estetica della visualità discussa da Wenders (2022) – non a caso connazionale di Richter e Henckel von Donnersmarck ed egli stesso anche fotografo e pittore:

C'è un altro genere di visualità da tener presente, che è la pittura. Per un uomo di cinema, nel suo conflitto tra il voler narrare e il voler vedere, si tratta di un'ulteriore fonte di

esperienza. Nella pittura, il narrare e il vedere si sovrappongono in maniera differente dalla fotografia o dal cinema. E la pittura è un terzo possibile approccio (181).

## Note

\* Questa pubblicazione fa parte del progetto NODES, sostenuto dal MUR sui fondi PNRR MUR - M4C2 - Investimento 1.5 Avviso "Ecosistemi dell'Innovazione", nell'ambito del PNRR finanziato dall'Unione Europea - NextGenerationEU (Grant agreement cod. n. ECS00000036).

<sup>1</sup> Traduzione mia.

<sup>2</sup> L'inchiesta condotta da Goodyear (2019) ricostruisce in maniera meticolosa i prolungati soggiorni che Henckel von Donnersmarck compie a casa di Gerhard Richter, nel gennaio 2015 a Colonia, per la fase preparatoria alla stesura della sceneggiatura. Sulle vicende biografiche del pittore fotorealista tedesco segnaliamo, tra gli altri: Schreiber (2005); Obrist (2003), che raccoglie le pagine scritte dallo stesso Richter tra il 1962 e il 1993; Elger (2002), in cui il direttore dell'archivio richteriano redige la biografia autorizzata - ma da cui, ricorda sempre Goodyear (2019), il pittore tedesco prende successivamente le distanze. Sugeriamo, inoltre, la consultazione del sito ufficiale dell'artista, <https://www.gerhard-richter.com/> (ultima consultazione 15 marzo 2023), nonché la visione del lungometraggio documentario *Gerhard Richter Painting* di Belz (2011).

<sup>3</sup> Caleb Deschanel (Philadelphia, 1944) è assistente alla macchina da presa in *Lanton Mills* (cortometraggio di tesi con cui Terrence Malick si diploma presso l'American Film Institute nel 1969) e in *Una moglie* di Cassavetes (1974). Grazie a *Opera senza autore* conquista la sua sesta candidatura all'Oscar per la miglior fotografia cinematografica, dopo quelle ricevute per *Uomini veri* di Kaufman (1983), *Il migliore* di Levinson (1984), *L'incredibile volo* di Ballard (1996), *Il patriota* di Emmerich (2000), *La passione di Cristo* di Gibson (2004). Tra i lavori del cineasta statunitense ricordiamo anche *Black Stallion* di Ballard (1979), *Oltre il giardino* di Ashby (1979), *The Hunted - La preda* (2003) e *Killer Joe* (2011), entrambi di Friedkin, *Jack Reacher - La prova decisiva* di McQuarrie (2012) e *L'eccezione alla regola* di Beatty (2016). Per una disamina della filmografia di Caleb Deschanel rimandiamo a Silberg (2010: 72-82).

<sup>4</sup> Sui concetti di autorialità nella fotografia cinematografica e di co-autorialità nell'opera audiovisiva mi si permetta di rinviare a Spadafora (2024: 33-56).

<sup>5</sup> Tra le opere più esemplificative di tale procedura richteriana ricordiamo innanzitutto *Tante Marianne* (1965), *Onkel Rudi* (1965) e *Ema. Akt auf einer Treppe* (1966), sulla genesi delle quali il film concentra la sua parabola narrativa, ma anche *Motorboot* (1965), *Matrosen* (1966), il ciclo *18. Oktober 1977* (1988, che riproduce ritratti giornalistici dei membri del gruppo Baader-Meinhof) e *September* (2005, ispirato alle immagini televisive dell'11 settembre 2001). Per una trattazione critica della produzione artistica di Richter segnaliamo, tra gli altri: Zweite (2020), Lotz (2015), Garbin (2012), Storr (2003) e Buchloh (1999).

<sup>6</sup> Traduzione mia. Il termine *bokeh*, va precisato, interessa la sfocatura del quadro, deriva dalla cultura fotografica giapponese - che chiama *boke-aji* tale specificità della lente - e viene introdotto in Occidente nel 1997 dalla rivista *Photo Techniques*. In totale antitesi alla profondità di campo cinefotografica inaugurata da Gregg Toland negli anni Quaranta del Novecento, il *bokeh* implica l'utilizzo dell'ottica del teleobiettivo e la massima apertura del diaframma: maggiore è la lunghezza focale, minore è la profondità di campo, maggiore è l'effetto bokeh. Sull'argomento si rimanda a Holben (2021: 14) e a Davis (2008: 62-65).

<sup>7</sup> Traduzione mia.

<sup>8</sup> Traduzione mia.

<sup>9</sup> "In questo deprimente deserto, tutt'a un tratto la tale foto mi avvinde; essa mi anima e io la animo. Ecco, dunque, come devo chiamare l'attrattiva che la fa esistere: una animazione" (Barthes 1980: 21).

<sup>10</sup> Traduzione mia.

<sup>11</sup> Cfr. Montani (1987). Di utile considerazione anche Cervini (2003).

<sup>12</sup> Confessa nel 1925 l'artista ungherese: "Io stesso ho imparato molto per la mia pittura dal mio lavoro fotografico, e per contro, abbastanza spesso, i problemi posti dai miei quadri mi hanno valso dei suggerimenti per gli esperimenti fotografici" (Moholy-Nagy 2010: 33).

<sup>13</sup> Corsivo mio.

<sup>14</sup> Si ricordi la riflessione di Dziga Vertov sul *Kinoglaz*, non solo pratica documentaria (*Il cineocchio*, 1924) ma anche manifesto programmatico e convinzione teorica che le flagranti potenzialità dell'obiettivo della macchina da presa inneschino un processo di alfabetizzazione delle coscienze, cfr. Vertov (2011: 29-215).

<sup>15</sup> "Nessuna sorpresa [...] se studiosi come Lev Manovich hanno sostenuto l'ipotesi di una connessione storica tra le prime avanguardie (e in particolare i registi sovietici degli anni Venti) e le estetiche digitali contemporanee" (Parikka 2019: 36). A proposito del cine-pennello teorizzato da Manovich è plausibile ipotizzare l'influenza sia dell'analogia formulata alla fine degli anni Sessanta dal pioniere della grafica computerizzata John Stehura ("Lo studio del linguaggio di un computer porta l'artista a riprendere in mano il pennello, ma il pennello computerizzato!", in *Youngblood* 2013: 190) sia della riflessione articolata all'inizio degli anni Novanta da Mitchell - da non confondere con il pressoché omonimo William John Thomas Mitchell - secondo cui le informazioni elettroniche e gli strumenti di calcolo automatico sono essenziali per l'artista digitale tanto quanto i pennelli e i pigmenti lo sono per il pittore (cfr. Mitchell 1992: 7).

## Bibliografia

- AGNEW V., LAMB J., TOMANN J. (eds.) (2020), *The Routledge Handbook of Reenactment Studies: Key Terms in the Field*, Routledge, New York.
- ARNHEIM R. (1982), *Il film come arte*, Feltrinelli, Milano.
- BARTHES R. (1980), *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino.
- BOLTER J. D., GRUSIN R. (2002), *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati, Milano.
- BOSLEY R. (2019), "Art Amidst Conflict: Never Look Away", in *American Cinematographer*, <https://ascmag.com/articles/never-look-away>, ultima consultazione 15 marzo 2024.
- BUCHLOH B.H.D. (1999), "Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive", in *October*, 88, pp. 117-145.
- CERVINI A. (2003), "Ejzenštejn, il concetto di immagine nell'epoca del digitale", in *Filmcritica*, 538, pp. 376-380.
- COSTA A. (2002), *Il cinema e le arti visive*, Einaudi, Torino.
- DAVIS H. (2008), *Practical Artistry: Light & Exposure for Digital Photographers*, O'Reilly Media, Sebastopol (CA).
- DE GAETANO R. (2012), *La potenza delle immagini. Il cinema, la forma e le forze*, ETS, Pisa.
- EJZENŠTEJN S. M. (1986), *Il montaggio*, Marsilio, Venezia.
- ELGER D. (2002), *Gerhard Richter, Maler*, DuMont, Köln.

- GARBIN E. (2012), *Il bordo del mondo. La forma dello sguardo nella pittura di Gerhard Richter*, Marsilio, Venezia.
- GOODYEAR D. (2019), "Blurred Lines: An Artist's Life, Refracted in Film", in *The New Yorker*, 14 January, pp. 32-41.
- HOLBEN J. (2021), "The Still-Photography Origins of Bokeh", in *American Cinematographer*, 101:6, p. 14.
- HOLZHEY C., WEDEMEYER A. (2019), *RE-. Errant Glossary*, ICI Berlin Press, Berlin.
- KERMODE M. (2019), "Never Look Away Review: Powerful Gerhard Richter-Inspired Drama", in *The Guardian*, 7 July, <https://www.theguardian.com/film/2019/jul/07/never-look-away-review-gerhard-richter-florian-henckel-von-donnnersmarck>, ultima consultazione 15 marzo 2024.
- LOTZ C. (2015), *The Art of Gerhard Richter: Hermeneutics, Images, Meaning*, Bloomsbury, London.
- MANOVICH L. (2002), *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano.
- MENCONI A. (2022), "Semiotica plastica e svolta iconica. La storia messa in forma dal lavoro dell'arte", in COMETA M., COGLITORE R., CAMMARATA V. (a cura di), *Cultura visuale in Italia. Immagini, sguardi, dispositivi*, Meltemi, Milano, pp. 283-301.
- MITCHELL W. J. (1992), *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, The MIT Press, Cambridge (MA).
- ID. (2018), *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Johan & Levi, Milano.
- MOHOLY-NAGY L. (2010), *Pittura Fotografia Film*, Einaudi, Torino.
- MONTANI P. (1987), "La soglia invisibile della rappresentazione. Sul rapporto pittura-cinema in Ejzenštejn", in *Cinema & Cinema*, 50, pp. 47-52.
- OBRIST H. U. (a cura di) (2003), *Gerhard Richter. La pratica quotidiana della pittura*, Postmedia, Milano.
- PARIKKA J. (2019), *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, Carocci, Roma.
- PRINCE R. (2019), "Shock of the New", in *British Cinematographer*, 94, pp. 54-55.
- PURGAR K. (2019), *Pictorial Appearing: Image Theory After Representation*, Transcript Verlag, Bielefeld.
- RANCIÈRE J. (2007), *Il destino delle immagini*, Pellegrini, Cosenza.
- RODOWICK D. N. (2008), *Il cinema nell'era del virtuale*, Olivares, Milano.
- SCHREIBER J. (2005), *Ein Maler aus Deutschland: Gerhard Richter. Das Drama einer Familie*, Pendo Verlag, München-Zürich.
- SILBERG J. (2010), "The Right Stuff: Caleb Deschanel Receives the Lifetime Achievement Award", in *American Cinematographer*, 91:1, pp. 72-82.
- SPADAFORA A. (2024), *Cinematography Studies. La fotografia cinematografica tra medialità, tecno-estetica e cultura metavisuale*, Meltemi, Milano.
- STORR R. (2003), *Gerhard Richter: Doubt and Belief in Painting*, MoMA, New York City.
- VERTOV D. (2011), *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, Mimesis, Milano-Udine.
- WENDERS W. (2022), *L'atto del vedere*, Meltemi, Milano.
- YOUNGBLOOD G. (2013), *Expanded Cinema*, Clueb, Bologna.
- ZWEITE A. (2020), *Gerhard Richter: Life and Work. In Painting, Thinking is Painting*, Prestel, Munich.

# Niche fashion magazine as artwork. Alle origini postmoderne di un 'campo indefinito di molte esplorazioni' fotografiche

CHIARA POMPA

Università di Bologna  
chiara.pompa2@unibo.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.509>

## Parole chiave

Editoria indipendente  
Fotografia di moda  
Postmodernismo  
Nomadismo culturale  
Massificazione dell'avanguardia

## Keywords

Independent publishing  
Fashion photography  
Postmodernism  
Cultural nomadism  
Avant-garde democratisation

## Abstract

All'alba del nuovo millennio si assiste all'affermazione, nella stampa periodica indipendente, di un genere ibrido di rivista, sulle cui pagine la moda e l'arte convivono attraverso i contenuti fotografici. Si tratta dei cosiddetti *niche fashion magazines*, diretta filiazione di politiche editoriali tese a innescare meccanismi di interfaccia, fecondazione incrociata e metamorfosi tra i due campi, in grado di sfumare la demarcazione tra l'industria culturale e la ricerca artistica. In questa direzione, testate come *Visionaire* o *Purple* hanno attratto i flussi migratori di esponenti della scena fotografico-artistica coeva assai propensi, in linea con un nomadismo culturale di matrice postmoderna, a mettere al servizio del giornalismo di moda la propria prassi operativa. Andando alle radici di tale tensione al movimento che trova radicamento nella temperie culturale degli anni Ottanta, l'articolo mira a porre in risalto le fasi aurorali delle dinamiche di mercificazione della cultura e culturalizzazione della merce che hanno favorito la fioritura di questa nicchia editoriale, anticipata da realtà seminali come *View/Vue* o *Six*.

At the dawn of the new millennium, the scene of the independent periodical press has seen the affirmation of a hybrid genre of magazine in which fashion and art coexist through photographic content. These are the so-called *niche fashion magazines*, the direct filiation of editorial policies aimed at generating interface mechanisms, cross-fertilisation and metamorphosis between the two fields, capable of blurring the demarcation lines between the cultural industry and artistic research. In this vein, publications such as *Visionaire* or *Purple* attracted the migratory flow of contemporary photographers and artists who, in the spirit of a postmodern cultural nomadism, readily put their operational practices at the service of fashion journalism. By going back to the roots of this tension in the cultural climate of the 1980s, the article aims to highlight the auroral phases of the dynamics of the "merchandising of culture" and the "culturalising of merchandise" that favoured the flowering of this editorial niche, anticipated by seminal and decidedly unconventional realities such as *View/Vue* or *Six*.



### 1. Considerazioni preliminari: "l'arte del saper 'stare in mezzo'"

Nel 1991 Cecilia Dean, Stephen Gan e James Kaliardos fondano a New York *Visionaire*. Mossi dall'urgenza di allargare gli orizzonti di riferimento dei *fashion magazines* tradizionali, i tre giovani creativi, all'epoca poco più che ventenni, rompono le consuete barriere dello specialismo della stampa del settore, innescando la convergenza sistematica di arte e moda, fino a sovrapporre "riferimenti storici, spunti stilistici e domini culturali" (de Looz 2016: 383). Ne scaturisce una "pubblicazione in edizione limitata dalle illimitate possibilità" (Dean, Kaliardos 2016: 8), animata da una tensione alla trasformazione costante che si sostanzia su più livelli. Uscita dopo uscita, si assiste alla rotazione di guest-editor e fotografi, di frequente operanti in campo artistico, così come alla diversificazione dei temi intorno a cui sono imperniati i singoli numeri, fino alla sperimentazione parossistica di formati, materiali e layout, a tal punto da trascendere l'idea stessa di rivista per approdare – si potrebbe osare, prendendo spunto dal titolo di un articolo di Germano Celant dedicato alla "metamorfosi dell'arte in media comunicazionali" (1971: 35) – a quella di "magazine as artwork".<sup>1</sup>

La sperimentazione non si esaurisce infatti negli ormai celebri numeri che da oltre un ventennio si presentano come "contenitori", ossia custodie eterogenee, sovente sponsorizzate da marchi di cui riportano impresso il logo, ospitanti volumi impaginati graficamente alla stregua di cataloghi d'arte, brochure piegate a soffietto, fogli sciolti o cartoline su cui sono stampati servizi fotografici altrettanto anticonvenzionali. Nel riaffermare la volontà di innovare il settore, la rivista si è spinta alla ricerca di soluzioni ancora più avveniristiche dell'*assembling press*.<sup>2</sup> Esemplicativi, in questo senso, sono i manifesti con stampe fotografiche realizzati per le tre edizioni del n. 65 (dicembre 2015) intitolato "Free", distribuiti gratuitamente ai passanti o montati in installazioni *site-specific* presso spazi pubblici di Miami, Los Angeles e New York, rispettivamente in occasione di Art Basel, Academy Awards e Frieze Art Fair. Altrettanto degno di nota è il n. 53 (dicembre 2007), intitolato "Sound", che sostituisce la carta stampata con cinque dischi in vinile a doppio lato, su cui sono riprodotte immagini di vari autori, da Cindy Sherman a Robert Longo, passando per

Raymond Pettibon e Ryan McGinley. Doveroso, infine, menzionare i multipli tridimensionali sotto forma di candele profumate ideati da Maurizio Cattelan, Barbara Kruger e Bruce Weber per il n. 66 (dicembre 2016), intitolato "Ritual", che sincronizzandosi sulla stessa lunghezza d'onda di numeri precedenti a tema "Toys" – si pensi ai pupazzetti neo-pop dei nn. 44 e 45 (dicembre 2004) o del n. 50 (dicembre 2006) – fa aderire letteralmente l'idea di magazine con quella di "artwork". Si tratta, in definitiva, di soluzioni che spingono verso prospettive inedite il fenomeno di metamorfosi dell'arte in periodici, cataloghi e pubblicazioni di ogni specie, di cui Celant (1971: 44) registra gli esordi sul finire del 1968, quando l'intervento artistico sulla produzione a stampa raggiunge per la prima volta un ritmo vertiginoso. Nei numeri di *Visionaire* passati in rassegna tale fenomeno raggiunge di fatto un nuovo stadio: non sono i dati visuali e materici dell'arte a concretizzarsi tramite strumenti comunicazionali, bensì il contrario, sulla scia di una graduale accelerazione del processo di "massificazione dell'avanguardia", in grado di condurre "alla perdita di confini dell'opera d'arte che si manifesta come abolizione della differenza tra opera e oggetto comune" (Carmagnola 1989: 56). Del resto, sin dall'aurorale contaminazione di pratiche e linguaggi attuata in seno alle Avanguardie storiche, l'interazione tra arte e moda ha prodotto un diverso ordine di effetti in entrambi i campi, dalla fertilizzazione incrociata fino alla trasmutazione di uno nell'altro, sicché è ormai possibile asserire che, seguendo un ritmo incalzante, "la moda si artificia, l'arte si mercifica" (Pedroni, Volonté 2012: 29).

Come si può evincere da questa breve panoramica, nel 1991 *Visionaire* inaugura un nuovo genere di rivista di moda, intimamente intersecato con il mondo dell'arte, che conoscerà notevole fortuna nei decenni a venire. Sebbene lo sperimentalismo di cui è intrisa la testata newyorkese sia difficile da eguagliare, tra gli anni Novanta e gli anni Duemila sulla scena editoriale indipendente si impone un fronte compatto di periodici che la affianca nel mettere in discussione i modelli dominanti nel campo dell'editoria di moda.<sup>3</sup> Sono, per dirla con Ane Lyonge-Jorlén, "niche fashion magazines" che – facendo propria l'idea di stampa prodotta da intenditori per intenditori, da una nicchia per una nicchia – si rivolgono principalmente ad addetti ai lavori, senza distinzione di genere, ai

quali propongono contenuti altamente specializzati, ibridando "arte, *Style Cultures*, alta moda e valori commerciali" (Lyng-Jørlén 2017: 46). Unitamente alla tiratura limitata, alla frequenza di pubblicazione lenta, alla selezione accurata degli inserzionisti, ai canali di distribuzione alternativi (librerie specializzate, *bookshop* di gallerie e musei, concept store),<sup>4</sup> l'idea di nicchia esclusiva che accoglie contenuti tanto sofisticati quanto anticonvenzionali concorre a differenziare tali magazines dalla stampa tradizionale e permette di collocarli – stando ancora alla lettura proposta dalla studiosa danese – nel "sottocampo della produzione su piccola scala (o sottocampo della produzione ristretta)" (ivi: 43). Un sottocampo culturale che, secondo Pierre Bourdieu (1992), implica la produzione e il consumo di beni rarefatti e dall'elevato valore simbolico, tra cui si annoverano sia l'arte sia l'*haute couture*, entrambe basate sulla logica *l'art pour l'art* e, dunque, indipendenti sul piano creativo rispetto alla domanda del mercato.

Tracciato sulla scorta di Lyng-Jørlén che per prima ha indagato in maniera sistematica il ramo editoriale, è questo un quadro teorico in grado di stimolare una serie di considerazioni profondamente concatenate tra loro. *In primis*, ragionare in termini di sfere di produzione culturale consente di porre l'accento su come attingere alle retoriche dell'arte abbia comportato, per i *niche fashion magazines*, il riconoscimento dello *status* di pubblicazione prestigiosa. *Status* che ha favorito il raggiungimento di un obiettivo fondante, ossia prendere le distanze dall'antica equazione tra moda e superficialità. In seconda battuta, l'interazione programmatica con la sfera artistica al fine di distinguersi all'interno del campo dell'editoria di moda, permette di inquadrarli non solo come "medium strutturalmente ibrido", ma anche come "strumento dell'ibridazione" (Pompa 2022a: 115). In altre parole, nel tentativo di confezionare un prodotto editoriale alternativo e, insieme, portatore di proprietà distintive, caporedattori visionari alla stregua di Olivier Zahm, Gerdi Esch o Andrew G. Hobbs hanno concorso fattivamente a stimolare la trasgressione dei confini posti a circoscrivere i campi e i rispettivi codici linguistici. Ne è conseguito che le riviste ascrivibili a questo ramo editoriale si siano andate trasformando – ha tenuto a precisare Anna Dahlgren (2018) – in un'importante "base materiale" per il dialogo tra

settori considerati distanti o persino in antitesi.

Osservati da questa prospettiva, di superamento del senso del limite e di avvicinamento dei due poli in una zona franca dove potersi interfacciare senza pregiudizi, i *niche fashion magazines* vengono a configurarsi, metaforicamente, come una "terra di mezzo". Impossibile esimersi dal constatare che essi veicolino l'idea di pubblicazione occupante lo spazio interstiziale tra i campi della cultura: "un'area liminare, intermedia, ma anche di collegamento e reciprocità tra territori attigui" (Pompa 2022a: 111). Nient'altro che una "interzona arte/moda" (ibidem), in grado di favorire l'incontro e l'ibridazione delle due sfere, fino alla metamorfosi, nei casi più radicali, dell'una nell'altra. Fuor di metafora, si tratta di periodici caratterizzati da una spiccata propensione alla medietà, proprietà riscontrabile anche negli autori delle immagini che ospitano. Sin dal loro esordio sulla scena editoriale degli anni Novanta, tali realtà hanno attratto i flussi migratori di autori dall'identità fluida, assai propensi, con maggiore disinvoltura rispetto al passato, a essere parallelamente attivi su molteplici fronti, tanto da renderne arduo, e forse superfluo, l'incasellamento in rigide categorizzazioni. La tendenza a spostarsi da un campo all'altro tipica di questi soggetti, che non si fatica a definire nomadici, ha pertanto trovato uno spazio di elezione nei periodici presi in esame, particolarmente idonei ad ospitarne e, in molti dei casi, a incentivarne l'erranza nel quadro di politiche di ingaggio mirate ad alimentare uno scenario commerciale in cui l'arte e la moda convivono mescolate, anzitutto attraverso i contenuti visivi. È, dunque, principalmente sul piano dell'immagine fotografica che si registra la convergenza tra arte e moda, favorita proprio dalla collaborazione con autori che non temono le frontiere poste a delimitare i campi, bensì le attraversano sistematicamente inaugurando un inedito livellamento osmotico tra i rispettivi orientamenti operativi, fino a estendere il "campo del fotografabile" dei fashion magazines tradizionali, così come si avrà modo di argomentare mutuando tale nozione da Pierre Bourdieu (1972 [1965]). Il riferimento è a esponenti della scena fotografico-artistica del calibro di Gilbert & George, Cindy Sherman, Philip-Lorca diCorcia e Nan Goldin che sin dagli anni Ottanta stringono proficue collaborazioni con l'editoria di moda (dove tutt'oggi pubblicano anche i propri lavori artistici), poi affiancati da una nuova generazione

di operatori guidata, tra gli altri, da Nigel Shafran, Corinne Day e Mario Sorrenti che, seguendo il percorso inverso, dopo l'esordio nell'ambito della fotografia commerciale, non ha tardato a varcare la soglia dei templi dell'arte, portando avanti una prolifica ricerca personale consacrata da gallerie e musei. Con l'avvicinarsi del nuovo millennio si assiste infatti alla normalizzazione di quell'autore postmoderno che, stando all'identikit tratteggiato da Francesca Alinovi nel 1981, già da tempo si apprestava a praticare "l'arte del saper 'stare in mezzo': in mezzo tra le varie discipline artistiche e in mezzo tra l'oggetto estetico e l'oggetto commerciale" (Alinovi 1984: 47), rivendicando una totale libertà operativa che a mano a mano ha di fatto ridotto lo iato tra ricerca artistica propriamente intesa e industria culturale (Marra 2022: 225-226).

Su queste premesse è in definitiva lecito sostenere che i *niche fashion magazines* siano la diretta filiazione di una "mentalità nomade e transitoria" (Bonito Oliva 2018: 20), che accomuna tanto gli autori, quanto gli editori, i redattori e i direttori artistici. Sia gli uni sia gli altri si sono fatti interpreti e promotori di quel "nomadismo culturale" che "si caratterizza come sottrazione a ogni logica di appartenenza e affermazione di uno spostamento continuo" (Bonito Oliva 2001: 52), oltre che "come deterritorializzazione, come [...] erosione dei significati dai contesti definiti, dai percorsi conoscitivi lineari a favore di un'erranza cognitiva che porta a costruire percorsi di senso [...] mobili, mutevoli, multiformi" (Mazzoli 2000: 11). Non ci si può del resto esimere dal constatare che tali periodici veicolino l'idea di deterritorializzazione delle forme culturali e creative che, spostandosi dai campi d'origine, si condensano nello spazio fisico della pagina stampata, varcando la soglia di una stimolante dimensione di confronto. In questa direzione, andando alle radici di tale tensione al movimento che trova radicamento nella temperie culturale degli anni Ottanta, il presente contributo mira a porre in rilievo le fasi aurorali delle dinamiche che hanno portato alla fioritura, nel decennio successivo, dei periodici presi in esame. A seguito di accurate ricognizioni bibliografiche e archivistico-documentali oltre che dell'analisi di mostre seminali non sempre poste in adeguato rilievo, i paragrafi che seguono accendono i riflettori sulla graduale trasformazione di questa nicchia editoriale in un'interfaccia connettiva tra

campi differenti della cultura, evidenziando altresì il ruolo determinante giocato nella sua configurazione dagli esponenti della scena fotografica dell'epoca che si avviavano a praticare "l'arte del sapere 'stare in mezzo'" (Alinovi 1984: 47).

## 2. *Artforum*: la legittimazione delle "impollinazioni incrociate" di arte e moda

A ben guardare, la deflagrazione delle interazioni tra arte e moda che si registra a partire dagli anni Novanta sulle pagine dei *niche fashion magazines* è stata preceduta da una fase prodromica, collocabile nel decennio precedente. Particolarmente significativa, in questo senso, è da considerarsi l'apertura di *Artforum* alla moda e al suo pubblico profilatasi all'alba degli anni Ottanta.<sup>5</sup> Sebbene a primo acchito il riferimento alla rivista newyorkese possa apparire poco pertinente rispetto all'oggetto d'indagine, il numero speciale di febbraio 1982 costituisce una pietra miliare nel percorso di legittimazione degli scambi tra i due settori (Pedroni, Volonté 2012: 24). Per la prima volta sulla sua copertina compare un'immagine che ha come soggetto un capo

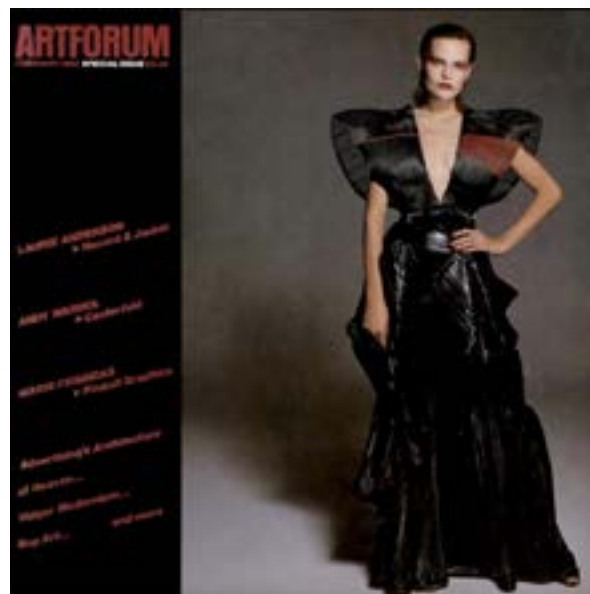


Fig. 1 | Copertina di *Artforum* (novembre 1982). Fotografia di Eiichiro Sakata tratta dalle serie dedicata alla Collezione Primavera/Estate 1982 di Issey Miyake.

d'abbigliamento [Fig. 1]. Un'immagine "capricciosa" avrebbe osservato Ricard Flood (2002: 122) esattamente venti anni dopo sulla stessa rivista, in un articolo teso a ripercorrere le ragioni della scelta provocatoria di pubblicare, in uno spazio istituzionalmente destinato all'arte contemporanea, uno scatto di Eiichiro Sakata ritraente una modella con indosso un completo della collezione Primavera/Estate 1982 di Issey Miyake, designer di spicco della cosiddetta moda radicale.<sup>6</sup> Si tratta di una decisione senza dubbio inusuale, soprattutto se si considera che il percorso di ripensamento dell'implicita quanto radicata dicotomia arte/moda fosse ancora lontano dall'essere intrapreso in modo organico e sistematico.<sup>7</sup> Ciononostante, avere posto l'accento sulla relazione intrattenuta tra artistico ed extra-artistico sin dalla cover di una delle riviste d'arte più prestigiose e affermate a livello internazionale, è indice di quanto i tempi fossero maturi per avviare l'esplorazione critica di un fenomeno che stava divenendo sempre più complesso e articolato. L'editoriale di due pagine a firma di Ingrid Sischy, curatrice del numero speciale, e di Germano Celant, suo co-editor, conferma l'urgenza di fare luce sui travasi allora in corso:

In parte, questo numero cerca di confrontarsi con un'arte che conserva la sua autonomia mentre entra nella cultura di massa al confine labile tra arte e commercio [...]. Il risultato di questo rapporto tra avanguardia e produzione culturale di massa è un panteismo artistico che riguarda tutti gli aspetti della mercificazione della cultura e della culturalizzazione della merce. L'arte diventa capace di apparire ovunque, non necessariamente dove ci si aspetta, e di attraversare e occupare spazi in tutti i sistemi (1982: 35).<sup>8</sup>

Senza incorrere nel tentativo di individuare forme di identificazione tra le pratiche,<sup>9</sup> Sischy e Celant inquadrano le manifestazioni embrionali di quelli che, in occasione della prima Biennale di Firenze da loro curata nel 1996 insieme a Luigi Settembrini,<sup>10</sup> avrebbero definito "casi di 'impollinazione' incrociata, in cui moda e arte si influenzano a vicenda, pur mantenendo le differenze, i conflitti e le aspirazioni" (Celant, Settembrini, Sischy, 1996: s.p.). In altre parole, il numero speciale di *Artforum* registra, oltre a farsene sommo interprete, le prime avvisaglie di una temperatura culturale che via via avrebbe permeato il resto del decennio, per poi raggiungere il suo

picco massimo, e progressivamente normalizzarsi, sul crinale del nuovo millennio. Nella scelta dei due editor del numero si può dunque scorgere la volontà di conferire visibilità al trasferimento da un campo all'altro di logiche, prassi, linguaggi, strategie che stava innescando, come diretto corollario, l'annullamento dell'ordine gerarchico tra arte pura e arte applicata basato sui giudizi contrapposti di serio e frivolo, alto e basso, puro e impuro, a loro volta determinati "dalla dialettica tra valori estetici e valori utilitaristici, tra l'unico e il molteplice, tra l'inutile e l'utile, tra l'élite e il volgare" (Sischy, Celant 1982: 35).<sup>11</sup> È insomma in questo preciso orizzonte che occorre collocare la scelta provocatoria di pubblicare gli scatti di Eiichiro Sakata, maturati nell'ambito della comunicazione di moda, non solo in accompagnamento all'editoriale, ma anche sulla copertina. Una moda ormai intesa quale fenomeno culturale tanto da essere reputata degna, pur non perdendo il sostanziale orientamento pratico-utilitaristico, di essere assunta a soggetto di articoli e rubriche così come di annunci pubblicitari e recensioni di mostre. In definitiva, sebbene non abbia mai ospitato servizi fotografici propriamente intesi, *Artforum* si è imposta quale autorevole apripista nell'annetterla sulle pagine dei periodici d'arte, legittimando, contestualmente alle istituzioni museali,<sup>12</sup> da un lato la costruzione di discorsi critici attorno a essa, dall'altro la sua aspirazione a elevarsi di *status* (Pedroni, Volonté 2012: 24). Legittimazione che ha posto le basi per la comparsa di realtà profondamente ibride sulla scena editoriale indipendente degli anni Novanta. Il riferimento, bisogna precisarlo, non è esclusivamente ai *niche fashion magazines*, ma anche a periodici nati in campo artistico particolarmente propensi a veicolare contenuti sia testuali sia fotografici dedicati a tendenze stilistiche, brand o fashion designer senza relegarli allo spazio marginale della rubrica. Esempificativi, in questo senso, sono *Virus Mutations*, un trimestrale ideato e diretto da Francesca Alfano Miglietti teso a riflettere il clima di interferenze tra i vari linguaggi,<sup>13</sup> e *Purple Prose*, frutto dell'iniziativa di Olivier Zahm e Elein Fleiss, da cui è scaturito, come diretta filiazione, *Purple Fashion* andando ad affiancare *Visionaire* e *Tank* nel proporre un'offerta seminale tanto di nicchia quanto contaminata, frutto delle "impollinazioni incrociate" di arte e moda.





Fig. 2 | Copertina del *preview issue* di *View/Vue* (novembre 1985).

### 3. *View/Vue*: alle origini dell'allargamento del "campo del fotografabile"

Continuando a scandagliare il panorama della stampa periodica degli anni Ottanta alla ricerca di realtà che hanno messo in movimento le linee di demarcazione tra i campi della cultura, risulta doveroso soffermarsi su un inserto del *The Village Voice*, lanciato il 5 novembre 1985 mediante un *preview issue* stampato su carta grezza di grande formato [Fig. 2]. È in questo modo che la storica voce del giornalismo alternativo e progressista di Manhattan porta la moda fuori dalla rubrica di stile dove era stata confinata.<sup>14</sup> E la maneggia con lo stesso spirito critico, provocatorio e anticonformista per cui si era distinta dal 1955, anno della sua fondazione, coprendo di settimana in settimana, parallelamente alla vita politica, l'offerta contro-culturale della metropoli, dal cinema al teatro, dalla musica all'arte. Ed è proprio da quest'ultimo

campo, in particolare dalle gallerie di Soho (King 2017), che attinge per offrire alla propria nicchia di lettori – precisa l'Editor-in-chief e Publisher David Schneiderman – una visione della moda "sorprendentemente non convenzionale" (1985: 2). Il riferimento è a *View* (modificato in *Vue* a partire dal primo numero) e alla scelta pionieristica di Mary Peacock e Yolanda Cuomo, rispettivamente Fashion Editor e Art Director, di ingaggiare autori attivi nel campo dell'arte, del reportage o della ritrattistica, assicurando loro totale libertà espressiva nella progettazione delle immagini fotografiche. Immagini dedicate a "tutta la moda / l'alta moda / la moda di strada / il fashion biz / [...] quel senso dell'*humour* che sempre la accompagna",<sup>15</sup> così come si apprende dal *claim* che attraversa orizzontalmente la seconda e la terza pagina del *preview issue*, suonando come una stringata ma efficace dichiarazione di intenti [Fig. 3]. Non a caso, tale numero inaugurale si intitola "High and Low Fashion", in chiaro rimando a una inconsueta inclusività che accosta le tendenze dettate dalle passerelle a quelle emergenti dalla strada. L'obiettivo è pertanto quello di avviare un'esplorazione visiva ad ampio raggio, affidandola ad autori del calibro di Larry Fink, Nan Goldin e Richard Corman, affiancati nei cinque numeri successivi, tra gli altri, da Philip-Lorca diCorcia, Laurie Simmons, William Wegman, Amy Arbus e Gilles Peress, tutti disposti a migrare con disinvoltura nel campo dell'editoria di moda, mettendo a suo servizio la propria prassi operativa.

Si tratta, infatti, di autori che rispondono perfettamente all'identikit dell'artista postmoderno tratteggiato da Francesca Alinovi nel 1981,



Fig. 3 | Pagine tratte dal *preview issue* di *View/Vue* (novembre 1985).



particolarmente incline, come già anticipato, a praticare "l'arte del saper 'stare in mezzo'", in virtù di un'identità sempre più "fluttuante" e "dissolta", "un'identità naufraga che ondeggia dispersa, e che non è un lo, è mille lo che fluttuano senza radici" (Alinovi 1984: 46). Descrizione acuta quanto suggestiva, quella proposta dalla studiosa italiana, da leggersi in relazione alla temperie del decennio, apertosi all'insegna di una crisi ideologica che avrebbe investito in profondità tutti i campi della cultura. Il riferimento è, naturalmente, alla crisi delle credenze, dei valori, delle verità assolute e inamovibili o, per dirla con Jean-François Lyotard (1979), dei *grands récits*, a cui la riflessione filosofica avrebbe risposto solerte, incitando – per parafrasare Gianni Vattimo (1983: 9-10) – a non paralizzarsi di fronte alla perdita di riferimenti unici e stabili bensì ad abbracciare "un pensiero debole", non più totalizzante, assoluto, eterno; un pensiero propenso ad abbandonare – precisa Pier Aldo Rovatti (1983: 29) – posizioni certe e rassicuranti in favore di uno spostamento verso mete sconosciute. Una linea di pensiero su cui il mondo dell'arte non ha tardato a pronunciarsi, assumendo posizioni analoghe (Marra 2019: 22-24). Se Alinovi nel 1980, in occasione della mostra "Dieci anni dopo. Nuovi-nuovi", giunge a denunciare la "perdita irreversibile" dell'identità dell'artista, asserendo che "l'unica identità possibile è quella che si attinge di volta in volta abbandonandosi al libero flusso degli eventi" (1984: 127), due anni dopo Achille Bonito Oliva, sul catalogo della mostra "Transavanguardia. Italia-America", propone l'immagine di un artista che "scende finalmente dalla propria torre di controllo per accedere a un punto di vista mobile" (1982: 2).<sup>16</sup> Facendo propria la lezione di Rovatti, il critico italiano parte dal nichilismo nietzschiano e rilancia l'idea di un soggetto che "rotola via dal centro verso la x", intendendo l'incognita della x come "il campo indefinito di molte esplorazioni" artistiche (Ibidem). Al di là dei riferimenti specifici agli artisti radunati sotto le due fortunate etichette, è proprio tale atteggiamento, rintracciabile con ogni evidenza anche negli esponenti della scena fotografica gravitanti intorno a *View/Vue*, ad avere favorito l'attuazione dell'ambizioso progetto di Peacock e Cuomo, intenzionate a mettere a punto un *fashion magazine* in grado di distinguersi dal punto di vista fotografico (King 2017). In altri termini,

non si fatica a sostenere che sia stata proprio tale "mentalità nomade e transitoria", per dirla con Bonito Oliva (2018:20), a facilitare l'adesione di autori generalmente operanti fuori dal perimetro del mondo della moda. Mentalità che il magazine ha di fatto contribuito ad alimentare, incentivandone, sebbene indirettamente, la propensione a praticare "l'arte del sapere 'stare in mezzo'".

Questo non è tuttavia l'unico corollario che ne è derivato e che permette di collocare *View/Vue* nel novero delle esperienze editoriali che hanno anticipato orientamenti operativi diffusi capillarmente nel decennio successivo dai *niche fashion magazines*. *In primis*, tale interazione programmatica tra le due sfere ha prodotto un effetto di contaminazione linguistica. Il trasferimento degli operatori da un campo all'altro ha innescato, come per osmosi, un singolare livellamento di poetiche e stili, che a sua volta ha favorito un "effetto di metamorfosi" (Pedroni, Volonté 2012: 29), tanto da poter affermare che i servizi di moda si siano andati lentamente "artificando" (Shapiro 2007), pur continuando, è bene precisarlo, a rispondere a un inalienabile "principio di utilità" assente nella pratica artistica pura (Marra 2001: 13). Un duplice effetto riscontrabile anche nei servizi di Fink e Goldin ospitati dal suddetto *preview issue*.

Il primo firma "Paradium: Dressed to Club", una serie di scatti che trasforma il Palladium, celebre night club newyorkese inaugurato proprio in quei giorni (Alhadeff 1985: 36), nel set fotografico di un sontuoso quanto fittizio party all'ultima moda. È, questa, una serie in stile *candid camera* che rende tributo ai ritratti realizzati dallo stesso Fink in occasione di eventi mondani, cui era solito approcciarsi con sguardo indiscreto e rapinatore, profanando l'intimità di soggetti catturati di sovente a loro insaputa.<sup>17</sup> Tramite istantanee intenzionalmente colte al volo, con inquadrature ravvicinate e tagli imperfetti, il servizio simula la rivelazione fotografica degli atteggiamenti meno *glamour*, al di là di pose e sorrisi impostati, dei partecipanti (modelle e modelli delle agenzie Elite, Bethann e Click, tra i quali figura un ancora sconosciuto Matthew Barney) mentre conversano, fumano, bevono e danzano soli o in gruppo, "inconsapevoli" dell'occhio furtivo che li immortalava. Goldin, invece, è autrice di un più noto e

indagato servizio fotografico, intitolato "Masculine/Feminine". In linea con la *Snapshot Aesthetic* di "The Ballad of Sexual Dependency", il suo celebre slideshow autobiografico salito alla ribalta quello stesso anno dopo essere stato proiettato nell'ambito della Whitney Biennial, l'artista americana realizza una serie di scatti presso i locali consulti dei Russian and Turkish Baths dell'East Village di Manhattan nel consueto stile da istantanea amatoriale. Appartenenti alla sua cerchia sociale già protagonista della ballata per immagini, Susanne Fletcher, Janet Stein, Rebecca Wright e Catherine Zuber sono ritratte, per dirla con Goldin stessa, "senza glorificazione alcuna" (2012 [1986]: 6), mentre si intrattengono in un'intima riunione tra amiche. Mai in posa, le si può cogliere assumere posture tanto naturali quanto talvolta scomposte mentre sono in procinto di immergersi in una vasca termale oppure sostano sulle panche della sauna, su un lettino a sfogliare *Vogue*, finanche annoiate su un W.C., indossando *lingerie* di pizzo e seta alternata a biancheria intima da uomo di cotone immacolato.

Entrambi i servizi si prestano a emblemizzare l'assoluta intercambiabilità tra la produzione su commissione e gli esiti della ricerca personale. Nel caso di "Masculine/Feminine" occorre inoltre precisare che la confusione tra i due piani sia stata ulteriormente esasperata, come notano Susan Kismaric ed Eva Respini (2004: 27-28) sul catalogo della mostra "Fashioning Fiction in Photography since 1990" da loro curata presso il MoMA nel 2004, occasione in cui il servizio di Goldin, assunto a precursore della fitta rete di scambi tra arte e moda del decennio successivo, è stato ampiamente valorizzato.<sup>18</sup> A ulteriore testimonianza di una sostanziale continuità linguistica, alcuni scatti della serie sono infatti migrati sia nella sequenza di diapositive di "The Ballad of Sexual Dependency", sia sulle pagine dell'omonimo volume pubblicato nel 1986, rendendo ancora più arduo distinguere il confine tra le due sfere (ibidem; Muzzarelli 2009, 38-51). Sono i prodromi dei flussi migratori esplosi negli anni Novanta, che porteranno alcune istantanee di Goldin maturate in campo artistico a compiere il percorso inverso e approdare su *Visionaire*.<sup>19</sup>

Flussi di autori, immagini e linguaggi che intorno alla metà degli anni Ottanta iniziano a manifestarsi con sempre maggiore frequenza come testimonia la mostra seminale "Art & Advertising:

Commercial Photography by Artists", tenutasi presso l'International Center of Photography di New York tra il 14 settembre e il 9 novembre 1986. Si tratta di una mostra poco nota che tuttavia ha il pregio di avere prontamente registrato gli scambi tra la pratica fotografica artistica e quella commerciale, ponendo non a caso in luce lavori apparsi su *View/Vue*. In particolare, l'immagine di copertina del dépliant [Fig. 4], oggi raro, che ha accompagnato l'esposizione è stata tratta da un servizio di William Wegman pubblicato sul n. 1 dell'inserito, uscito nell'aprile di quello stesso anno. Intitolato "The Dot", il servizio si caratterizza per il consueto tono brillante, spiccatamente ironico, rintracciabile nel *corpus* di lavori della stagione concettuale di Wegman, che lo aveva visto interagire nell'ambito di banali azioni quotidiane con il suo cane, un Weimaraner di nome Man Ray. Interazione presente anche nello scatto poi migrato dalle pagine di *View/Vue* sulla copertina del suddetto dépliant, dove una modella abbigliata di tutto punto, eretta su un piedistallo, tende una palla al cane accucciato ai suoi piedi, tra un tripudio di *pois* che dai suoi indumenti si propaga sulla parete retrostante fino a ricoprire il manto dell'animale e continuare nei macro-coriandoli sparsi sul pavimento. Al pari di quelli di altri otto autori, tra i quali figurano Cindy Sherman, Robert Mapplethorpe e Laurie Simmons (anche quest'ultima coinvolta in *Vue*), lo scatto di Wegman si distingue, in definitiva, per una spiccata continuità tra la pratica fotografica artistica e quella su commissione. In una recensione dell'epoca pubblicata su *Artforum*, Charles Hagen inquadra l'esposizione come "un contorto gioco postmoderno di allusioni e ripetizioni", ponendo altresì l'accento sul ruolo ricoperto, nell'"intricato scambio" di linguaggi, dai pubblicitari e dalle riviste, sempre più propensi a ingaggiare fotografi sulla base della solida reputazione in campo artistico (1986: 136). Alla luce di ciò, i servizi commissionati da Peacock e Uomo si prestano a emblemizzare le fasi aurorali dei meccanismi di "mercificazione della cultura" e "culturalizzazione della merce" evidenziati su *Artforum* da Sischy e Celant solo quattro anni prima. In altri termini, la loro linea editoriale ha contribuito fattivamente ad alimentare la pervasività, tipicamente postmoderna, della dimensione estetica, i cui modelli stavano migrando con ritmo costante dalla sfera ristretta dell'avanguardia a quella allargata dei mass media,



Fig. 4 | Copertina del dépliant della mostra "Art & Advertising: Commercial Photography by Artists" (International Center of Photography, settembre-novembre 1986, New York). Fotografia di William Wegman tratta dal servizio "The Dot" pubblicato sul primo numero di *View/Vue* (aprile, 1986).

traghettati dalle pratiche comunicative di questi ultimi (Carmagnola 1989: 17). Si tratta, per dirla con Vattimo (1985: 61), di quell'"esplosione dell'estetica fuori dai suoi tradizionali confini" già riscontrata in *Visionaire*, che negli ultimi decenni del Novecento ha favorito la progressiva sincronizzazione dei contenuti visivi ospitati dalle realtà editoriali più sperimentali sulla stessa lunghezza d'onda della ricerca fotografico-artistica coeva.

A conferma di tale sincronizzazione e degli effetti che ne sono derivati, occorre precisare che i servizi ospitati da *View/Vue* sono spesso espressione di un comportamentismo narrativo a complicità fotografica in grado di spostare il *focus* dai capi indossati alle azioni e agli stili di vita dei soggetti ritratti. Se Roland Barthes, nel seminale *The Fashion System*, rilevando la totale assenza di naturalismo nell'immagine di moda, individuava nell'abito l'unico elemento plausibile (1983: 303), qui si assiste all'accelerazione di una tendenza contraria, ossia a spogliare l'immagine dall'estetismo ostentato, dall'idealizzazione impersonale e sofisticata della bellezza, dalla retorica di gesti e posture, dalle azioni teatralizzate, dai movimenti sospesi, tutt'oggi riscontrabili in molti servizi (Lehmann 2002: T12-18), alimentando un immaginario ancorato a situazioni dal tagliente *humor* oppure "terrene", maggiormente credibili e verosimili. Tornando ai servizi di Fink e Goldin, lo svelamento in stile *candid camera* e, ancor di più, in stile *snapshot* della vita reale, o presunta tale, e dei suoi risvolti più intimi offre un'esperienza della realtà che lascia trapelare un senso di autenticità del tutto inedito. Sono le prime avvisaglie della propensione ad accorciare drasticamente, se non ad annullare, quella distanza differenziante rispetto al mondo reale, preservata dai servizi di moda canonici, formalmente perfetti e inclini alla sublimazione (Lütgens 2002: T22-27; Perniola 1999: 59). Negli anni Novanta, le pagine dei *niche fashion magazines*, accoglieranno infatti esplorazioni visive tese a enfatizzare realtà sempre meno idealizzate, legate alla dimensione quotidiana, incluse realtà provocatorie, tragiche o socialmente critiche come la malattia, il razzismo, la violenza, finanche la morte (Lipovetsky 2002: T9-10). Tematiche per lungo tempo confinate nel novero dei tabù, la cui esplorazione avrebbe innescato il progressivo allargamento di quello che Pierre Bourdieu ha definito "campo del fotografabile", decretando il tramonto di un'idea

monolitica dell'immagine di moda. Prendere in prestito la nozione elaborata dal sociologo francese nel saggio "La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media" (1972 [1965]) si rivela assai utile nel fornire una cornice teorica a tutti quei servizi che alle soglie del nuovo millennio hanno via via concorso a estendere l'area di ciò che fino a qualche anno prima era consono o lecito fotografare e, di conseguenza, pubblicare su una rivista di moda, spazio tradizionalmente destinato all'evasione dalla dimensione ordinaria, pertanto poco incline ad accogliere servizi alla stregua di "Masculine/Feminine" e della sua vena *junkie chic*,<sup>20</sup> non a caso aspramente criticato, finanche tacciato di essere disgustoso (King 2017). Secondo tale prospettiva, in ultima battuta è possibile sostenere che *View/Vue* abbia affiancato i cosiddetti *style magazines* nel proporre servizi innovativi. Emersi sulla scena editoriale londinese all'alba degli anni Ottanta e capitanati da *The Face* (1980-2004) e *i-D* (1980-), tali *magazines* hanno proposto, nell'ambito dell'esplorazione della *Youth Culture* e, dunque, dei costumi giovanili dell'epoca, servizi fotografici spesso di impronta reportagistica o, a partire dalla fine degli anni Ottanta, in stile *snapshot* grazie a una nuova generazione di autori che, inserendosi nel filone di ricerca inaugurato da Nan Goldin e Larry Clark, ha portato a un nuovo stadio il lungo processo di "artisticizzazione della vita" cominciato in seno alle Avanguardie storiche (Menna 1968), fino a ridurre drasticamente il divario tra la sfera auratica della moda e la dimensione quotidiana.<sup>21</sup> Autori alla stregua di Wolfgang Tillmans, Corinne Day, Juergen Teller, Terry Richardson che, praticando ancora una volta "l'arte del saper 'stare in mezzo'", dopo pochi anni hanno aperto la strada a un *crossover* arte/moda/vita rilevabile sulle pagine di molti *niche fashion magazines*.

#### 4. *Six* o "tutto ciò che una rivista d'arte dovrebbe possedere"

Dalla metà degli anni Ottanta, gli stilisti iniziano a manifestare uno spiccato interesse per l'art direction e il graphic design (Krause-Wahl 2011: 33), fino al punto che le imprese di moda si trasformano in "mini-imperi editoriali [...], producendo non solo inviti alle sfilate, ma anche 'look book', cataloghi, mail-out per la stampa, riviste, pubblicità e persino

cartoline di Natale" (Blanchard 2004: 7-11),<sup>22</sup> talvolta marcatamente affini alle pubblicazioni d'arte di fascia alta e, si potrebbe aggiungere, ai materiali informativi delle gallerie private. Un interesse che si sarebbe protratto per tutto il decennio successivo, come attesta la rassegna "PROMO: Fashion Publications from the '80s and '90s" tenutasi nel 2004 presso gli spazi espositivi della Andrew Roth Gallery di New York. È, questa, una retrospettiva poco nota quanto scarsamente indagata che, tuttavia, si inserisce a pieno titolo nella schiera delle aurorali occasioni di riflessione critica sulle pubblicazioni effimere, elaborate quanto dispendiose, prodotte tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta dai principali marchi di moda con finalità anzitutto promozionali e, dunque, segnate da un incerto destino di conservazione.<sup>23</sup> Da qui la scelta di Andrew Roth di portare in mostra una selezione dei tanti pezzi sottratti alla cultura consumistica dal collezionista Steven Mark Klein, contribuendo così a gettare luce su un fenomeno altrimenti trascurato e, di conseguenza, evitando fosse lasciato cadere nel dimenticatoio dei prodotti costosi usa e getta, di cui, occorre precisare, i pezzi lì esposti erano diretta filiazione (Roth 2004: 2). È esattamente in tale cornice che si colloca l'operazione di valorizzazione di questo singolare fondo privato, frutto di un meticoloso quanto lungimirante processo di raccolta di riviste, inviti alle sfilate, cataloghi, cartoline, look book, oggi conservati presso l'International Library of Fashion Research di Oslo. Unitamente ai cataloghi delle collezioni di Yohji Yamamoto, progettati nella seconda metà degli anni Ottanta dall'art director Marc Ascoli in collaborazione con il fotografo Nick Knight e il graphic designer Peter Saville, tra i materiali del fondo si distingue *Six*, anche detto *Sixth Sense*, un *flag magazine* progettato dalla fashion designer Rei Kawakubo per tradurre e diffondere, tra il 1988 e il 1991, l'immaginario di Comme des Garçons, brand da lei stessa fondato a Tokyo nel 1969, ma che dal 1981 si è imposto tra i protagonisti indiscussi delle passerelle parigine. Non a caso, il raro catalogo della rassegna newyorkese si concentra principalmente su questi ultimi prodotti editoriali, oggi eletti a oggetti di culto. Alternativi sul piano della "fisicità" del dispositivo (formato, materiali, design grafico, rilegatura, packaging), imperniati attorno alle immagini fotografiche, stampati a tiratura limitata e distribuiti gratuitamente a un pubblico

selezionato (stampa e clienti fidelizzati), tanto la rivista quanto i cataloghi, nati rispettivamente su iniziativa di Kawakubo e Yamamoto, possono essere assurti non solo ad apripista della prolifica quanto sofisticata attività editoriale delle case di moda negli ultimi due decenni del secolo scorso, ma anche a vettori di informazioni imprescindibili sia per la collocazione storica di tali strategie di comunicazione sia per il posizionamento critico dei meccanismi, che contribuiscono a innescare, di interfaccia, migrazione e fecondazione incrociata tra campi culturali differenti.

Tornando al tema cardine della riflessione, *Six* è infatti esemplificativo della tensione allo sconfinamento e alla contaminazione peculiare della temperie culturale di fine secolo, distinguendosi per la spiccata propensione a intersecare arte e moda nel quadro di un sofisticato processo di costruzione e trasmissione dell'identità della marca. Una tensione ravvisabile sin dal primo numero, acutamente posta in rilievo dalla rubrica di *Artforum* "Like Art. Glenn O'Brien on Advertising", dove lo scrittore americano Glenn O'Brien puntualizza che Comme des Garçons, già celebre per lo sperimentalismo del suo design radicale, "ora ha creato una delle più grandi riviste d'arte del nostro tempo, solo che non è una vera e propria rivista d'arte, ma un catalogo di abbigliamento" (1988: 58).<sup>24</sup> Sul numero di maggio del 1988 di *Artforum*, dove la moda ha ormai conquistato ampi spazi di visibilità, si mette ancora una volta a fuoco la condizione di medietà tra logiche artistiche e logiche commerciali che stava informando di sé vari ambiti della creatività, compreso quello plurale e sfaccettato dell'editoria alternativa qui presa in esame. Del resto, pur essendo stato progettato con fini promozionali, facendo strategicamente leva sulle possibilità offerte da un magazine nel "veicolare, tradurre e accendere gli immaginari" (Marcadent 2020: 59), in *Six* è ritracciabile "tutto ciò che una rivista d'arte dovrebbe possedere" (O'Brien 1988: 58).<sup>25</sup>

Otto numeri pubblicati con cadenza semestrale, composti da fogli di grande formato, sciolti e privi di rilegatura nelle prime due uscite, poi tenuti insieme da semplici punti metallici, regolarmente avvolti in una busta trasparente con una banda laterale opaca su cui è stampato il logo di Comme des Garçons: è così che, in concomitanza alla commercializzazione

delle collezioni primaverili e autunnali, nell'arco di quattro anni Rei Kawakubo ha presentato una visione assai colta del proprio marchio, combinando e risemantizzando universi visivi. Con il supporto dell'Art director e Graphic designer Tsuguya Inoue e dell'Editor Atsuko Kozasu, ne è scaturita una rivista interamente affidata alle potenzialità espressive dell'immagine, perlopiù in bianco e nero, confinando l'elemento testuale all'indice o a rari frammenti sparsi, palesemente ispirati alle soluzioni adottate da alcune esperienze verbo-visive delle Avanguardie Storiche e delle neoavanguardie. Unitamente ai servizi fotografici dedicati alle collezioni del brand,<sup>26</sup> non di rado commissionati a esponenti di spicco della scena fotografica di moda coeva come Bruce Weber, Peter Lindbergh, Steven Meisel o Javier Vallhonrat, si sono andate affastellando serie tratte dai repertori personali di autori alla stregua di André Kertész, Robert Frank, Josef Koudelka, Gilbert & George, Saul Leiter, oltre che le riproduzioni di disegni o dipinti di Niko Pirosmanni, Salvador Dalí, Enzo Cucchi, solo per menzionarne alcuni. Si tratta di collaborazioni, è precisato sul primo numero, spesso strette "oltre la tomba e oltre il copyright",<sup>27</sup> foriere della tendenza a mescolare sulle pagine dei *niche fashion magazines* servizi di moda con lavori maturati nel campo dell'arte,<sup>28</sup> e che a ben guardare è ascrivibile al fenomeno, per dirla con Dahlgren (2018), di "travelling images". Del resto, le collisioni visive eterogenee che si addensano sulle pagine di *Six*, sono esemplificative di come, nella postmodernità più matura,

Le immagini si muovono, viaggiano, migrano, si trasformano, scompaiono e riappaiono nel tempo e nello spazio attraverso riproduzioni, copie, appropriazioni e riusi. [...] [M]igrano come oggetti materiali ma anche immateriali – cioè come convenzioni visuali, pattern e contenuti (Dahlgren 2018: 1).

Non ci si può infatti esimere dal constatare che, tramite un meccanismo di spostamento e condensazione dal sapore spiccatamente onirico di matrice surrealista, o più in generale peculiare di una linea di ricerca che dalla Metafisica giunge alla Transavanguardia e oltre,<sup>29</sup> *Six* coaguli flussi di immagini tratte dai repertori del "già fatto" e del "già visto", di sovente innescando sofisticati effetti di straniamento. Il *flag magazine* ha abbattuto sistematicamente le barriere dello spazio e della geografia, del tempo e della storia,



propugnando un'esperienza editoriale che mediante riusi e *détournement*, tanto materiali quanto immateriali, ha sollecitato costanti contaminazioni tra arte e moda, fino alla loro saldatura in un amalgama di rimandi in grado di far vacillare le rispettive posizioni nella gerarchia della produzione culturale, sempre più vicina al tramonto. Amalgama che si palesa sin dal primo numero, manifesto programmatico dell'intera esperienza editoriale.

Al contrario degli altri numeri, solitamente "muti", quello inaugurale si apre al testo, dichiarando che *Six* possiede "un lo", un lo "plurale", che non può non richiamare alla mente i "mille lo che fluttuano senza radici", di cui all'alba del decennio scrive Francesca Alinovi (1984: 46). È dunque una rivista che possiede un'identità fluida, che nel primo numero si sostanzia, come affermato poco più avanti, in un lo che "è Kawakubo, Yohji Yamamoto, André Kertész, Eileen Gray, Jean Cocteau, Dziga Vertov", tanti lo quanti sono, di volta in volta, i montaggi, le appropriazioni, i riusi, le allusioni, i rimandi impliciti ed espliciti in esso condensati, di cui molti rendono omaggio alle avanguardie primonovecentesche. Tuttavia, tra tutti, i riferimenti sia testuali sia visivi più inclini a svelare il significato profondo dell'intera operazione, suonando come un'audace dichiarazione d'intenti, sono quelli a Jean Cocteau. Cominciando dai primi, il testo di chiusura del numero, intitolato "I am a cat", è diviso in cinque strofe, liberamente distribuite nella pagina, di cui quattro presentano versi lineari, dedicati rispettivamente a Jean Cocteau, Yohji Yamamoto, André Kertész e, infine, a un libro di Masaki Inose, intitolato "Mikado no Shōzō" (Un'effigie dell'imperatore). La quinta strofa, invece, posta subito accanto al titolo, è un calligramma i cui versi formano i baffi, non a caso, di un gatto, accompagnati dal ritaglio fotografico di due occhi felini, componendo un inno al "sesto senso, il senso del surreale, un senso impossibile da descrivere" [Fig. 5]. Al di là dei chiari rimandi alle soluzioni paroliberiste, peculiari di una lunga tradizione di esperienze verbo-visive, dalle sperimentazioni pionieristiche di Guillaume Apollinaire a quelle maturate in area Fluxus e oltre, così come delle allusioni al Surrealismo disseminati nei vari versi e, più in generale, nella rivista tutta,<sup>30</sup> è nella strofa dedicata a Jean Cocteau che gli slittamenti tra arte e moda forniscono la principale chiave di lettura di *Six*. Dopo un elogio alla sua natura enigmatica, al suo talento e



Fig. 5 | Pagine tratte dal primo numero di *Six* (Primavera/Estate 1988), contenenti il testo "I am a cat".

al suo lascito ancora influente, la strofa si chiude con il seguente verso: "Se fosse vivo, probabilmente gli verrebbe chiesto di fare il modello per Homme Plus".<sup>31</sup> Il riferimento è a una delle linee uomo del marchio, di cui Cocteau indossa un completo nello spazio virtuale di un'immagine fotografica ospitata dalle pagine che precedono "I am a cat". Come ha tenuto a precisare O'Brien nell'ambito della già menzionata rubrica, "Jean Cocteau, nel 1939, indossa un abito del 1988 della linea Homme Plus di Comme des Garçons" (1988: 58).<sup>32</sup> Si tratta di un montaggio ospitato in una sequenza fotografica di quattro pagine a lui dedicata, composto da uno scatto di Shinji Mori, realizzato quello stesso anno, sovrapposto a un ritratto di Gisèle Freund. Qui l'interazione tra la figura dell'intellettuale e il capo d'abbigliamento, sostituzione sineddolica del marchio, pare assolvere a una funzione precisa. La sovrapposizione delle due immagini dischiude idealmente la sovrapposizione dei due mondi, solo ipotizzata nella strofa di "I am a cat". La "presenza in assenza" di Cocteau, concettualmente evocata dall'indicalità della traccia fotografica, nel momento in cui è associata al marchio, alla rivista, a Kawakubo stessa, concorre a conferire loro prestigio e valore. È in questa cornice che occorre collocare i ritratti di vari esponenti della cultura, rigorosamente in abiti Homme Plus, accolti dall'anno successivo sulle pagine della rivista,<sup>33</sup> così come gli altri meccanismi associativi lì sperimentati. Esemplificativo in tal senso il n. 2 del 1988, che sulla copertina ospita un *close-up* tratto dal *corpus* di nature morte del fotografo tedesco Karl Blossfeldt [Fig. 6], alcune già apparse nel 1929 sul n. 3

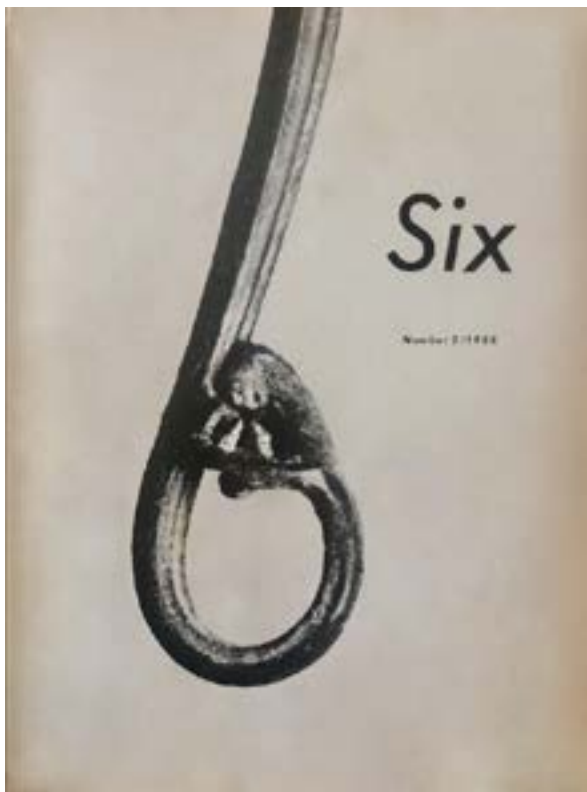


Fig. 6 | Copertina del secondo numero di *Six* (Autunno/Inverno 1988). Fotografia di Karl Blossfeldt, *Bracken Fern*, 1928 (l'immagine è stata capovolta rispetto all'originale)

di *Documents* a corredo dell'articolo "Le langage des fleurs" di Georges Bataille, poi migrate nella sezione intitolata "Parallels" di tale numero di *Six* e accostate a una serie di ritratti, tra cui ne figura uno di Minsei Tominaga che inquadra una modella con un cappello di CDG abbinato allo *still life* del pistillo di un fiore. Nient'altro che accostamenti insoliti, tra contrasti e assonanze formali, in grado di innescare quell'effetto di spaesamento caro ai surrealisti, riscontrabili, solo per portare un altro esempio, anche nel servizio per il n. 3 del 1989 commissionato a Brian Griffin. In un villaggio vicino a Tbilisi, in Georgia, l'autore britannico ne immortalava gli abitanti sullo sfondo di paesaggi rurali, con indosso un mix di modelli CDG e abiti tradizionali del luogo, generando da un lato cortocircuiti stranianti, dall'altro ancora una volta l'allargamento del "campo del fotografabile" dell'editoria di moda, sempre più incline a inglobare

*trance de vie* in quello che fino a qualche anno prima era stato il dominio indiscusso del sogno. Ed è così che l'arte – assunta dalla moda a modello su cui plasmare la propria identità (Pedroni, Volonté 2012: 29) – è saccheggiata nei suoi intenti espressivo-contenutistici, nei suoi codici linguistici, nei suoi dati visivi, nelle sue tecniche, nei suoi meccanismi, nelle sue prassi operative, dando nuovamente impulso al gioco combinatorio di una moda che si artifica e di un'arte che si mercifica, innanzitutto sul piano dell'immagine. È ormai palese che le radici dei *niche fashion magazines* siano germogliate nella temperatura culturale degli anni Ottanta e, dunque, in uno scenario anti-ideologico, nomadico, pluralista, eclettico, citazionista, contaminato, in una parola: postmoderno. Benché con un approccio differente, al pari di *View/Vue*, *Six* anticipa la compagine di realtà editoriali inaugurata da *Visionaire* nel presentarsi come un campo indefinito e aperto a molteplici esplorazioni, soprattutto fotografiche, che pur nella loro diversità concorrono a *s-definire*, interagendo con l'arte, la concezione monolitica dell'immagine di moda e, con essa, quella dei *fashion magazines* tradizionali. Se i risvolti pratico-utilitaristici di un'operazione che inevitabilmente ha potenziato il capitale simbolico del marchio e la sua distinzione sociale sono innegabili, è pur vero che i sofisticati omaggi allo sperimentalismo artistico novecentesco innervanti *Six* permettono di conferirgli, *ante litteram*, lo status di "niche fashion magazine as artwork".

## Note

<sup>1</sup> Il riferimento è all'articolo intitolato "Book as Artwork 1960/1970" (Celant 1971).

<sup>2</sup> Sulle cosiddette "riviste contenitore", *assembling press* o *magazine*, si veda Pernecky (1993; 2007).

<sup>3</sup> Il riferimento è a riviste seminali come *Surface* (1993-), *Self Service* (1995-), *Purple Fashion* (1996-), *Tank* (1998-), *Crash* (1998-), a cui nel decennio successivo si aggiungono, tra le altre, *032c* (2000-), *POP* (2000-), *10 Magazine* (2001-), *AnOther Magazine* (2001-), *A Magazine curated by* (2001-), *Encens* (2002-), *Centerfold* (2003-), *125* (2003-2013), *Plastique* (2007-2009), *Love* (2009-), *Some/Things* (2009-), *Vestaj* (2009-).

<sup>4</sup> Occorre aggiungere, nel novero degli aspetti che concorrono a differenziarli dalla stampa di moda tradizionale, anche l'indipendenza da grandi gruppi editoriali tipo Condé Nast o Hearst. Un'indipendenza che certamente ne garantisce la libertà operativa. Per un approfondimento su tali aspetti differenzianti si veda Lynge-Jorlén (2017); Marcadent (2020).

<sup>5</sup> Sull'interesse crescente di *Artforum* per la moda nel corso degli anni Ottanta, si veda Dahlgren (2018: 96-128). Si veda anche il catalogo di "Fashioning Fiction in Photography since 1990" (Kismaric, Respini 2004: 19), da annoverarsi tra le mostre fotografiche esaminate preliminarmente in virtù dei cospicui spunti di riflessione da esse offerti sugli scambi tra i due settori. Oltre spoglio delle riviste, sono infatti stati consultati cataloghi, brochure, comunicati stampa o check-list delle opere relativi alle mostre: "Art & Advertising: Commercial Photography by Artists" (International Center of Photography, New York 1986), "Chic Clicks: Creativity and Commerce in Contemporary Fashion Photography" (Institute of Contemporary Art, Boston 2002), "PROMO: Fashion Publications from the '80s and '90s" (Andrew Roth Gallery, New York 2004), "Fashioning Fiction in Photography since 1990" (Museum of Modern Art, New York 2004), "Not in fashion. Fashion and Photography in the 90s" (Museum für Moderne Kunst, Francoforte 2010 - 2011).

<sup>6</sup> Allievo di Richard Avedon, Eiichiro Sakata è stato collaboratore delle edizioni italiana, francese e tedesca di *Vogue*.

<sup>7</sup> L'intensificazione del dibattito, oltre che il suo allargamento presso una platea più ampia, si sono registrati, sia negli Stati Uniti sia in Europa, solo a partire dagli anni Ottanta, anche grazie alle riviste d'arte che, insieme alle mostre di moda, hanno contribuito a tematizzare la riduzione delle distanze tra i due campi (Miller 2012: 54-55).

<sup>8</sup> (Traduzione mia).

<sup>9</sup> Si pensi, ad esempio, alla serie di interviste pubblicata sul numero di novembre 1967 del *Metropolitan Museum of Art Bulletin* e intitolata "Is Fashion Art?", che interpellava fashion designer, scultori, costumisti per il teatro e per la danza chiamandoli a rispondere al quesito contenuto nel titolo (Tucker, Werther 1967: 129-40). Contrariamente a questa propensione a identificare la moda con l'arte, in un'intervista, rilasciata anni dopo, Sischy afferma: "Il motivo per cui abbiamo messo l'immagine di moda di Miyake su quella copertina non era affatto perché pensavamo che la moda fosse uguale all'arte, ma perché la moda aveva un suo importante linguaggio visivo, che era di grande interesse per gli artisti. Volevamo includere il mondo dinamico e vitale delle idee che circondano l'arte." (Sischy, Kuo 2012) (Traduzione mia).

<sup>10</sup> Intitolata "Il tempo e la Moda", la prima edizione della Biennale di Fi-

renze, tenutasi nel 1996, si prefiggeva di affrontare con un approccio interdisciplinare alcune tematiche chiave della contemporaneità; in questa direzione sono state organizzate sette mostre tese a indagare i rapporti reciproci tra moda, arti visive, cinema, architettura, design, fotografia e costume.

<sup>11</sup> (Traduzione mia).

<sup>12</sup> Esattamente in questi anni, parallelamente alla tendenza a commissionare ad artisti affermati campagne pubblicitarie e servizi fotografici, prende avvio il fenomeno migratorio che porta tali immagini a spostarsi dalle pagine dei *fashion magazine* alle pareti degli spazi espositivi.

<sup>13</sup> Sono molteplici i contenuti sia testuali sia visivi dedicati alla moda su *Virus Mutations*, si veda Alfano Miglietti (2005).

<sup>14</sup> Il riferimento è alla rubrica di stile con uscita settimanale del *The Village Voice* intitolata "V" e curata da Mary Peacock.

<sup>15</sup> (Traduzione mia).

<sup>16</sup> La mostra "Dieci anni dopo. Nuovi-nuovi", curata da Renato Barilli, Roberto Daolio e Francesca Alinovi, si è tenuta nel 1980 presso la Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna. La mostra "Transavanguardia. Italia-America", curata da Achille Bonito Oliva, si è tenuta presso Galleria Civica del Comune di Modena.

<sup>17</sup> Per un approfondimento sullo stile *candid camera* si veda Muzzarelli (2009: 59-86).

<sup>18</sup> I sei numeri di *View/Vue* erano fisicamente presenti in mostra, custoditi in una teca dove è stato dato risalto alle pagine ospitanti "Masculine/Femminine"; il servizio è stato inoltre riprodotto ed esposto integralmente tramite stampe di grande formato.

<sup>19</sup> Come si evince dallo spoglio di *Visionaire*, sul n. 12 - "Desire" e sul n. 19 - "Beauty" Goldin pubblicherà, rispettivamente, sia immagini tratte dalla serie *The Other Side, 1972-1992* come "Joey on my roof" (1991) sia dalla *Ballata* come "Amanda in the Sauna, Hotel Savoy Berlin" (1993), oltre che servizi realizzati *ad hoc*, come quello per il n. 18 - "Fashion Special Luis Vuitton", che vede protagonista la modella James King, icona nascente dello stile *heroin chic*, calata in situazioni ordinarie. Per una panoramica sulle collaborazioni di Goldin con l'editoria di moda nel corso degli anni Novanta, si veda Pompa (2022a: 24-26).

<sup>20</sup> Nell'ambito dell'editoria di moda, la *Snapshot Aesthetic* è stata indistintamente etichettata come estetica *grunge*, *heroin chic*, *junkie chic*, *trash realism*.

<sup>21</sup> Sulla presentazione in stile *snapshot* della dimensione quotidiana si veda Muzzarelli (2006: 38-51; 2015; 2016). Sul crossover arte/vita/moda normalizzato da una nuova generazione di autori si veda Pompa (2020: 95-115; 2021b). Sulla *Snapshot Aesthetic* in relazione ai *niche fashion magazines* si veda Lynge-Jorlén (2017: 22-31).

<sup>22</sup> (Traduzione mia).

<sup>23</sup> Tali pubblicazioni sono rintracciabili innanzitutto nel circuito del collezionismo e degli studi bibliografici. Occorre infatti precisare che il loro valore culturale è stato riconosciuto solo di recente, di conseguenza risultano ancora esigue le istituzioni bibliotecarie che le conservano.

<sup>24</sup> (Traduzione mia).

<sup>25</sup> (Traduzione mia).

<sup>26</sup> Non di rado *Six* ha presentato collezioni di altri marchi, tra cui Yohji Yamamoto, Issey Miyake, Jean-Paul Gaultier.

<sup>27</sup> (Traduzione mia).

<sup>28</sup> Su *Visionaire*, oltre ai già menzionati lavori di Goldin maturati in campo artistico, troviamo, tra gli altri, quelli di Pierre et Gilles, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Nobuyoshi Araki.

<sup>29</sup> Il meccanismo di spostamento e condensazione surrealista può essere assimilato agli spostamenti letterali del "già fatto" e "già visto" operati da Giorgio de Chirico nell'ambito della Metafisica così come alla pratica citazionista della Transavanguardia, si veda Barilli (2006a: 48; 2006b: 112; 2009: 233).

<sup>30</sup> I rimandi impliciti ed espliciti al Surrealismo, tra cui occorre annoverare anche il libro "Mikado no Shōzō", sono stati ampiamente indagati da Michael Stone-Richards (2008), sul catalogo della mostra "ReFusing Fashion: Ray Kawakubo", tenutasi nel 2008 presso il Museum of Contemporary Art di Detroit.

<sup>31</sup> (Traduzione mia).

<sup>32</sup> (Traduzione mia). L'articolo di O'Brien era corredato proprio da tale fotomontaggio e la citazione qui riportata è tratta dalla didascalia che lo accompagnava.

<sup>33</sup> Tra gli artisti, i musicisti e gli attori chiamati a posare per la linea Homme Plus si annoverano Francesco Clemente, Ed Ruscha, John Malkovich, Gilbert & George, Enzo Cucchi, Julian Sands.

## Bibliografia

- ALHADEFF G. (1985), "The Palladium: Immaterial Building", in *Domus*, n. 666, novembre, pp. 36-41.
- ALFANO MIGLIETTI F. (2005) (a cura di), *VIRUSMODA. Chic and Choc. Rivestimenti: moda, modelli e mutazioni*, Skira, Milano.
- ALINOV I. (1984), *L'arte mia*, Il Mulino, Bologna.
- BARILE N. (2001), "Communitifashion", in ABRUZZESE A., BARILE N. (a cura di), *Communitifashion. Sulla moda, della comunicazione*, Luca Sossella Editore, Roma, pp. 49-97.
- BARILLI R. (2006a), *Informale Oggetto Comportamento. Volume Secondo. La ricerca artistica negli anni '70*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (2006b), *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (2009), *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano.
- BLANCHARD T. (2004), *Fashion and Graphics*, Laurence King Pub, London.
- BARTHES R. (1983), *The fashion System*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles.
- BONITO OLIVA A. (1982), "Il nichilista compiuto" in BONITO OLIVA A. (a cura di), *Transavanguardia. Italia-America*, Coopitip, Modena, pp. 2-11.
- ID. (2018), "Gillo Dorfles. Essere nel tempo", in *Horti Hesperidum*, VIII:2, pp. 19-38.
- BOURDIEU P. (a cura di) (1972 [1965]), *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi.
- ID. (1992), *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il saggiatore, Milano.
- ID. (2001), *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna.

- CARBONI M. (2002), "Riviste, Editoria d'Arte, Libri d'Artista", in CORÀ B., D'AFFLITTO C., GORI G., SISI C. (a cura di), *Continuità. Arte in Toscana 1945-2000*, Maschietto Editore, Firenze, pp. 123-134.
- CARMAGNOLA F. (1989), *La visibilità. Per un'estetica dei fenomeni complessi*, Guerini e Associati, Milano.
- CELANT G. (1971), "Books as Artworks 1960/1970", in *Data*, n. 1, settembre, pp. 35-49.
- ID. (2015), *Fotografia maledetta e non*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (2021), *Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli, Milano.
- CELANT G., SETTEMBRINI L., SISCHY I. (a cura di) (1996), *Il tempo e la moda*, Skira, Milano.
- COTTON C. (2010), *La fotografia come arte contemporanea*, Einaudi, Torino.
- DAHLGREN, A. (2018), *Travelling Images: Looking across the borders of art, media and visual culture*, Manchester University Press [edizione elettronica], Manchester.
- DEAN C., KALIARDOS J. (a cura di) (2016), *Visionaire. Experiences in art and fashion*, Rizzoli International, New York.
- DE LOOZ P.A. (2016), "Future, Heaven, Erotica, Travel, Spring", in DEAN C., KALIARDOS J. (a cura di) (2016), *Visionaire. Experiences in Art and Fashion*, Rizzoli International, New York, p. 383.
- DOGHERIA D. (2016), "Magazine as artwork. Riviste d'artista e fonti documentarie all'Archivio del '900 del Mart", in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, serie 5, vol. 8, n. 2, pp. 615-633.
- FLEISS E., ZAHM O. (a cura di) (2008), *Purple Anthology. Art Prose, Fashion, Music Architecture, Sex*, Rizzoli International, New York.
- GOLDIN N. (2012 [1986]), *The Ballad of Sexual Dependency*, Aperture, New York.
- GORMAN P. (2017), *The Story of The Face. The magazine that changed culture*, Thames & Hudson, London.
- HAGAN C. (1986), "Art & Advertising: Commercial Photography by Artists", in *Artforum International*, vol. 25, n.3, novembre.
- ID. (1988), "I am a cat.", in *Six*, n. 1, n.p.
- KING D. (2017), *Remembering the Village Voice's Fashion Insert Vue*, 8 febbraio, <https://www.villagevoice.com/remembering-the-village-voices-fashion-insert-vue/> [consultato in data 25 maggio 2023].
- KISMARIC S., RESPINI E. (a cura di) (2004), *Fashioning Fiction in Photography Since 1990*, The Museum of Modern Art, New York.
- KRAUSE-WAHL A. (2011), "Page by Page", in VON OLFERS S., TEIXEIRA E. (a cura di), *Not in Fashion: Photography and Fashion in the 90s*, Kerber Verlag, Berlin, pp. 23-37.
- KOZLOFF, M. (1987), "The Family of Nan", *Art in America*, vol. 75, n. 11, pp. 38-43.
- LIPOVETSKY G. (2002), "More than Fashion", in LEHMANN U., MORGAN J. (a cura di), *Chic Clicks. Creativity and Commerce in Contemporary Fashion Photography*, The Institute of Contemporary Art, Boston, pp. T8-T11.
- LÜTGENS A. (2002), "Neither Clearly Fashion, Nor Clearly Art", in LEHMANN U., MORGAN J. (a cura di), *Chic Clicks. Creativity and Commerce in Contemporary Fashion Photography*, The Institute of Contemporary Art, Boston, pp. T22-T27.
- LYNGE-JORLÉN A. (2017), *Niche Fashion Magazines. Changing the Shape of Fashion*, I.B. Tauris, Londra.
- LYOTARD J.F. (1981), *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano.
- MARCADENT S. (2016), "'For your eyes only'. Il caso editoriale newyorkese «Visionaire»", in VACCARI A. (a cura di), *Moda, città e immaginari*, Mimesis, Milano-Udine, pp.184-193.
- ID. (2018), "Bagliori. Storie di editoria alternativa in Italia", in FRISA M.L., MONTI G., TONCHI S. (a cura di) (2018), *Italiana. L'Italia vista dalla moda 1971-2001*, Marsilio Editori, Venezia, pp. 287-295.
- ID. (2019), "Pagine da venerare: Rei Kawakubo, Six e il sesto senso", in *Progetto grafico*, n. 35, inverno, pp. 31-47.

- ID. (2020), *Editoria come curatela. Progetto e immaginario nelle riviste di moda contemporanea*, Marsilio, Venezia.
- MARRA C. (2001), *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni Sessanta a oggi*, Bruno Mondadori, Milano.
- ID. (2004), *Nelle ombre di un sogno. Storia e idee della fotografia di moda*, Bruno Mondadori, Milano.
- ID. (2019), "L'identità transgender della fotografia di moda negli anni Ottanta. I casi Newton e Scianna", in *ZoneModa Journal*, vol. 9, n.1, pp. 21-40.
- ID. (2022), *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Pearson, Milano.
- MAZZOLI L. (2000), "Prefazione", in MAFFESOLI M., *Del nomadismo. Per una sociologia dell'erranza*, Angeli, Milano, pp. 7-11.
- MENNA F. (1968), *Profezia di una società estetica. Saggio sull'avanguardia artistica e sul movimento dell'architettura moderna*, Lerici, Roma.
- MCKIMM A. (a cura di) (2022), *i-D: Wink and Smile! The First Forty Years*, Rizzoli International, New York.
- MILLER S. (2012), "Dal ballo al museo: come l'abito diventa opera d'arte", in PEDRONI M., VOLONTÉ M. (a cura di), *Moda e arte*, Franco Angeli, Milano, pp. 51-68.
- MUZZARELLI F. (2009), *L'immagine del desiderio. Fotografia di moda tra arte e comunicazione*, Bruno Mondadori, Milano.
- ID. (2015), "From Family Album to Snapshot Style. Notes on the Aesthetics of the Snapshot between art and Fashion", in ID. (a cura di), *Notebook 2015*, Bruno Mondadori, Milano.
- ID. (2016), *Snapshot Aesthetics: From Everyday Life to Art and Viceversa*, in *Comunicazioni Sociali*, n. 1, pp. 24-33.
- NIEMOJEWSKI R.B. (2004), "Fashionable Magazine: A New Type of Magazine; A New Point of View on Fashion", in BONNET F., RICHOUX-BÉRARD S. (a cura di), *Glossy. Modes et Papier Glacé*, Images en Monoœuvres, Marsiglia, pp. 180-181.
- O'BRIEN G. (1988), "Like art. Glenn O' Brien on advertising", in *Artforum International*, vol. 26 n. 9, maggio, pp. 18-19.
- ID. (1989), "Like art. Glenn O' Brien on advertising", in *Artforum International*, vol. 27 n. 7, marzo, pp. 16-19.
- PEDRONI M., VOLONTÉ M. (2012) (a cura di), *Moda e arte*, Franco Angeli, Milano.
- PERNECZKY G. (1993), *The Magazine Network. The Trends of Alternative Art in the Light of Their Periodicals 1968-1988*, Soft Geometry, Köln.
- ID. (2007), *Assembling Magazines 1969-2000*, Arnyékkötök foundation, Budapest.
- PERNIOLA M. (1999), "Idiotie und Glanz. Über Ekel und Pracht in der zeitgenössischen Kunst", in *Lettre International*, n. 45, pp. 59-61.
- POMPA C. (2020), *Trasparenze radicali. Fotografia e pratiche estetiche alle soglie del nuovo millennio*, Bruno Mondadori, Milano.
- ID. (2021), "I diari condivisi di famiglie differenti. Corinne Day e Ryan McGinley", in *piano b. Arti e culture visive*, vol.6 n. 2, pp. 117-147.
- ID. (2022a), "Inter-zona arte-moda. Riviste di nicchia e fotografia alle soglie del nuovo millennio" in MARRA C., BORSELLI D. (a cura di), *Paradigmi del fotografico*, Pendragon, Bologna, pp. 111-119.
- ID. (2022b), "Estetica snapshot: rappresentazione del corpo e inclusività nella fotografia di moda", in D'ALOIA A., PEDRONI M. (a cura di), *I media e la moda. Dal cinema ai social network*, Carocci, Roma, pp. 119-129.
- ROTH A. (2004) (a cura di), *PROMO: Fashion Publications from the '80s and '90s*, Roth Horowitz LLC, New York.
- ROVATTI, P. A. (1983), "Trasformazioni nel corso dell'esperienza", in VATTIMO G., ROVATTI P. R. (a cura di), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano.
- SHAPIRO R. (2007), "Art et changemet social: l'artification", in Le Quéau P. (a cura di), *Vingt ans de sociologie de l'art: bilan et perspectives, Vol.2*, L'Harmattan, Paris, pp. 129-136.
- SCHNEIDERMAN D. (1985), "Letter from the publisher", in *View*, 5 novembre, p. 2.
- SICHY I., CELANT G. (1982), "Editorial", in *Artforum International*, vol. 20 n. 6, febbraio, pp. 33-36.
- SISCHY I., KUO M. (2012), "Ingrid Sischy talks with Michelle Kuo", in *Artforum International*, vol. 51 n. 1, settembre, pp. 33-36.
- STONE-RICHARDS M. (2008), "I Am a Cat: A Dossier on Comme des Garçons and Surréalisme", in DRESNER L., HILBERRY S., MIRO M. (a cura di), *ReFusing Fashion: Rei Kawakubo*, Museum of Contemporary Art Detroit, Detroit, pp. 93-119.
- TONCHI S. (2021), *Anni di carta*, in CASINI B. (a cura di), *Frequenze fiorentine. Firenze anni '80*, Goodfellas, Firenze, pp. 178-182.
- TUCKER P., WERTHER B. (a cura di) (1967) "Is Fashion Art?", in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 26 n. 3, novembre, pp. 129-40.
- VATTIMO G. (1983) "Il pensiero debole", in VATTIMO G., ROVATTI P. R. (a cura di), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano.
- ID. (1985), *La fine della modernità*, Garzanti, Milano.
- VERZOTTI G. (1994), "L'hiver de l'amour", in *Artforum*, ottobre, p. 112.
- VON OLFERS S. (2010), "Introduction. Memory Test", in VON OLFERS S., TEIXEIRA E. (a cura di), *Not in Fashion: Photography and Fashion in the 90s*, Kerber Verlag, Berlin, pp. 12-17.



# They come home again and again. Estetiche e politiche della riscrittura nel cinema *slasher*

GIUSEPPE PREVITALI

Università degli studi di Bergamo  
giuseppe.previtali@unibg.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.507>

## Parole chiave

Cinema horror  
Slasher  
Intertessualità  
Remake  
Reboot

## Keywords

Horror cinema  
Slasher  
Intertextuality  
Remake  
Reboot

## Abstract

Lo *slasher* è stato uno dei generi più longevi e fortunati dell'horror americano, capace di favorire un importante rinnovamento in direzione del cosiddetto *realist horror*. Estremamente formulaico nella sua struttura e forse proprio per questo continuamente ripensato, è stato al centro di una vasta attenzione critica. A partire dal nuovo millennio le più celebri saghe *slasher* sono state al centro di interessanti operazioni di riscrittura che, oltre a promuoverne un aggiornamento estetico, hanno favorito l'emergere di nuove narrazioni e implicazioni politiche. Il contributo intende analizzare nel dettaglio le procedure di rigenerazione delle principali serie *slasher* (*Halloween*, *The Texas Chainsaw Massacre*, *Friday the 13th*, *Nightmare*), focalizzandosi in particolare sulle diverse modalità con cui queste narrazioni sono state proseguite, riavviate, riappropriate e ripensate, avendo cura di illustrare come si siano innescati rilevanti fenomeni di arricchimento del materiale narrativo. Si osserverà inoltre come sia stato possibile per questi film conservare, aggiornandola, la capacità di riflettere sottotraccia su rilevanti questioni politiche del presente.

The slasher has been one of the longest-running and most successful genres in American horror and was able of fostering a major renewal of the genre towards the so-called realist horror. Extremely formulaic in its structure and perhaps for this very reason continually rethought, the slasher gained a lot of critical attention. Since the beginning of the XXI century, the most famous slasher franchises have been continuously rewritten, thus promoting an aesthetic update, and favoring the emergence of new narratives and political implications. Starting from this premise, the contribution intends to analyze the regeneration procedures of the main slasher series (*Friday the 13th*, *A Nightmare on Elm Street*, *The Texas Chainsaw Massacre*, *Halloween*), focusing on the various ways in which these narratives have been continued, rebooted, reappropriated, and rethought. Working diachronically on these processes will also help to show how, starting from the same source material, it was possible for these films to critically reflect on relevant political issues of the present.

## 1. Introduzione. Politica e genere / politica del genere

È la notte di Halloween del 1963 a Haddonfield, Illinois. Ci troviamo al di fuori di una casa come tante altre, con il portico e un piccolo giardino. Mentre ci avviciniamo vediamo che le luci al piano terra sono accese, così come quelle di una stanza al primo piano. Una volta arrivati in prossimità della porta d'ingresso sentiamo le voci di due ragazzi ("My parents won't be home until ten", "Are you sure?") e a questo punto ci spostiamo verso destra, osservandoli amoreggiare su un divano attraverso una piccola finestra. I due ragazzi, inconsapevoli di essere spiati, si spostano poi al piano di sopra, mentre ci introduciamo in casa dalla porta sul retro. Qui, passando dalla cucina, ci armiamo di coltello e – subito dopo che uno dei due è uscito di casa – saliamo le scale. Recuperata una maschera da terra facciamo il nostro ingresso in camera della ragazza, che vediamo nuda di spalle, intenta a pettinarsi. Soltanto quando siamo ormai a pochi passi da lei, ci riconosce chiamandoci per nome ("Michael!") e a questo punto iniziamo a colpirla. Uccisala, scendiamo le scale e ci portiamo fuori dall'ingresso principale. Una coppia è appena arrivata in automobile: di nuovo veniamo chiamati per nome e solo nel momento in cui ci viene tolta la maschera il punto di vista cambia, con la rivelazione che il soggetto omicida di cui abbiamo condiviso lo sguardo è un bambino di sei anni, che ha appena ucciso sua sorella Judith.

La sequenza sommariamente descritta è quella che apre *Halloween* (John Carpenter, 1978), il film che se non ha direttamente inaugurato la fortuna del filone *slasher* ne ha certamente codificato la forma in un modo destinato a farsi canonico. A fronte di una gestazione complessa che viene fatta risalire, seppur non univocamente, al modello di *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960; Clover 1992 e – per una critica a questa argomentazione – Nowell 2010), è indubbio che nel ventennio compreso fra la fine degli anni Settanta e la fine degli anni Novanta, questo sottogenere sia stato uno dei più rilevanti dell'horror occidentale. La struttura formulaica dello *slasher* si è infatti rivelata una di quelle numericamente più consistenti all'interno della storia del genere e, pur essendosi consumata in un periodo di tempo relativamente contenuto, la sua parabola è istruttiva di una serie di dinamiche più ampie, che conviene qui richiamare.

Come si avrà modo di specificare in seguito, lo *slasher* è un filone dalle evidenti valenze politiche, che la letteratura ha saputo evidenziare piuttosto prontamente. Se a livello generale Adam Lowenstein ha senza dubbio ragione quando afferma che l'horror sembra possedere una peculiare capacità "dialettica" di mettere in scena traumi culturali e questioni socialmente rilevanti (2005: 12-16), è stata soprattutto Freeland (1995) a evidenziare come l'horror moderno (entro cui si colloca lo *slasher*) sia caratterizzato dall'idea della penetrazione degli elementi inquietanti entro i confini dello spazio americano. Il caso di *Halloween* è in questo senso già assolutamente esemplare, perché sin dalle sue prime immagini ci mette di fronte alla possibilità inquietante di un killer che colpisce senza alcuna motivazione dall'interno dell'istituzione familiare (Michael è figlio dei Myers e uccide sua sorella) e della borghesia bianca. La lettura sociale è non a caso una delle più praticate e seducenti del film e, come ha osservato Leeder, la mancanza di spiegazioni razionali non fa che rendere più inquietanti le azioni di Michael:

The opening sequence ends with the parents of Michael and Judith unmasking him, stunned and uncomprehending, as the camera pulls back to frame the three of them in a classic triangular composition. It dares us to ask: what kind of parents would raise a tiny murderer? Are they to blame? It is one of the film's mysteries. The film provides no biographical details for the Myers'. They appear to be unremarkable middle-class WASPS, and the fact that horror has arisen from their world seems shockingly inexplicable (2014: 74).

Così, se da una parte sono andate coagulandosi letture del filone che ne hanno sottolineato l'orientamento politico (esemplare in questo senso è l'idea di Wood (1983) secondo cui l'emersione dell'orrore nel contesto suburbano offre una compensazione simbolica per la promiscuità sessuale dei giovani protagonisti), è soprattutto la teoria femminista che ha interrogato questo tipo di film in termini di dinamiche di sguardo, identificazione e rappresentazione dei generi. Le pionieristiche indagini di Dika (1987) e Clover (1992) sono in questo senso del tutto emblematiche di un approccio che, situandosi al confine fra analisi testuale e studi sulla ricezione, interroga il modo in cui una certa *gender narrative* possa o meno favorire i processi identificativi di spettatrici e spettatori.

Lo stesso concetto di *final girl*, (l'unica superstite alla mattanza del killer, capace di sopravvivere spesso in virtù di una performance di genere che non eccede i ruoli socialmente prescritti) centrale nella dinamica dello *slasher* e esemplare di una forma ibrida di rispecchiamento, è ancora oggi al centro di un ampio dibattito che eccede i confini entro cui è stato originariamente elaborato, evidenziando la persistenza di un interesse anche teorico per il genere (Elliott-Smith 2016; Rockoff 2016; Petridis 2019).<sup>1</sup>

## 2. Riscritture

Pur posizionandosi in assoluta continuità con questi approcci, questo contributo intende spostare l'attenzione sull'aspetto *seriale* della narrazione cinematografica, focalizzandosi su alcune delle saghe *slasher* più iconiche ed importanti, vale a dire quelle inaugurate da *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974), il già citato *Halloween*, *Friday the 13th* (Sean S. Cunningham, 1980) e *A Nightmare on Elm Street* (Wes Craven, 1984). Questi film sono infatti stati al centro di una complessa forma di serializzazione, che a canonici *sequel* ha aggiunto una serie (più o meno lunga, a seconda dei casi) di *remake*, *reboot*, nuovi adattamenti etc. Se è senza dubbio vero che la serialità pertiene al cinema sin dai suoi esordi (Innocenti 2015: 274-5), il caso dello *slasher* risulta particolarmente interessante perché, riattualizzando dei testi che appartengono ad una stagione ormai passata della storia del cinema, le pratiche di riscrittura che li riguardano ci portano ad interrogarci sulle strategie (al contempo estetiche e politiche) di espansione e ri-narrazione testuale in un contesto visuale come quello contemporaneo, che non può che pensarsi convergente e rilocato (Jenkins 2006, Casetti 2015). Inoltre, se è vero che nel presente diventa urgente pensare alla complessità dei sistemi narrativi in una prospettiva ecosistemica e transmediale (De Pascalis, Pescatore 2018: 28-30), il caso degli *slasher* risulta ancor più interessante perché si tratta di prodotti che sembrano distinguersi per un tipo di articolazione narrativa che, per quanto complessa (Mittel 2017), rimane orgogliosamente e anacronisticamente (se non, in alcuni casi, nostalgicamente) derivativa (De Pascali, Pescatore 2018: 27) e come tale deve essere interrogata.

A livello generale è possibile distinguere, nello svi-

luppo seriale degli *slasher*, due fasi successive. Se in un primo momento (dalla fine degli anni Settanta alla fine degli anni Novanta) si è proceduto in un senso sostanzialmente additivo, producendo *sequel* che si pongono in continuità più o meno diretta con i film precedenti, è soprattutto a partire dagli anni Duemila che le narrazioni del filone vengono riscritte, spesso radicalmente, per ripresentarsi aggiornate ad una mutata sensibilità culturale. È possibile che un ruolo rilevante sia stato giocato in questo contesto dalla penetrazione degli horror giapponesi in Occidente e dai loro *remake* americani (Wee 2013), ma va anche ricordato che questi sono gli anni della *War on Terror*, le cui conseguenze sul cinema americano (Prince 2009; Brinkeinstein, Froula, Randell 2010; Markert 2011;) e sul genere horror nello specifico (Briefel, Miller 2011; Wetmore 2012) non possono essere sottostimate. In questo senso, dunque, la revisione dei miti fondativi dello *slasher* non può essere disgiunta dalle narrazioni (e contro-narrazioni) che veicola e che contribuiscono a dare corpo a quelle che sono state definite delle vere e proprie *politiche* della riscrittura (Kendrick 2016; Knöppler 2017: 43-60; Rosewarne 2020).

Come si evince dagli schemi che visualizzano lo sviluppo narrativo delle saghe cinematografiche oggetto d'analisi (figg. 1-4), pur all'interno di un contesto produttivo e di ricezione tutto sommato assimilabile, le serie *slasher* hanno avuto sviluppi piuttosto diversi, sia per numero di film complessivamente coinvolti (dai dodici di *Halloween* e *Friday the 13th* ai nove di *The Texas Chainsaw Massacre* e *A Nightmare on Elm Street*) che per complessità delle forme di serializzazione. Come vedremo, è proprio in relazione a quest'ultimo tema che la questione si fa particolarmente interessante, perché oltre a strutture paratattiche e addizionali (*Friday the 13th*), troviamo ramificazioni autoescludenti (*Halloween*) e veri e propri palinsesti (*The Texas Chainsaw Massacre*). Per facilitare il lettore che non conoscesse nel dettaglio gli oggetti d'analisi, si riporterà sempre fra parentesi quadre l'abbreviazione del titolo dei film citati alla prima occorrenza, così da facilitarne l'individuazione negli schemi già menzionati.

## 3. Accumulazioni e citazioni

A prescindere dalla cronologia interna del filone, le saghe inaugurate da *A Nightmare on Elm Street* [NES]

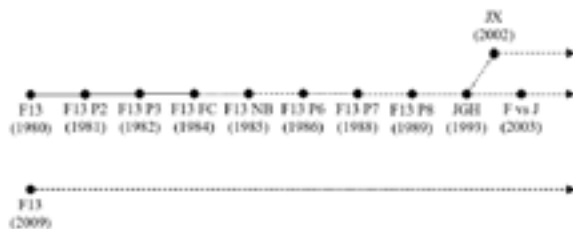


Fig. 1 | *Friday the 13th*

e *Friday the 13th* [F13] sono, da un punto di vista delle strategie di serializzazione, sostanzialmente assimilabili e costituiscono senza dubbio il caso meno problematico fra quelli proposti. F13, in particolare, è interessante nel suo elaborare in modo assolutamente canonico le caratteristiche di questo sottogenere, sia in termini di ruoli narrativi (la *final girl*) che di tensioni di *gender* e non è certamente un caso che lo stesso Wes Craven lo citi in apertura di *Scream* (1996), audace ripensamento postmoderno dello *slasher*. È forse proprio in virtù di questa sua capacità di codificare un insieme di formule sulla cui aderenza si misurerà l'adeguatezza degli epigoni che la saga di F13 si è rivelata un campione d'analisi eccezionalmente interessante, in una varietà di sensi che spazia dalla narrazione del materno in chiave psicanalitica (Creed 1993) alla decostruzione di un preciso immaginario politico-culturale legato all'era Reagan (Kvaran 2016), solo per fare alcuni esempi divenuti classici.

Dal punto di vista della struttura, la saga presenta uno sviluppo decisamente lineare. Dopo il primo film vengono prodotti a ritmo costante sette *sequel*, per un totale di otto film usciti fra il 1980 e il 1989. I primi tre-*Friday the 13th Part II* [F13P2] (Steve Miner, 1981), *Friday the 13th Part III* [F13P3] (Steve Miner, 1982) e *Friday the 13th: The Final Chapter* [F13FC] (Joseph Zito, 1984) – costituiscono una unità narrativa coerente, la cui conclusione avrebbe dovuto marcare la fine della saga. Tutte le successive iterazioni, da questo punto di vista, possono essere considerate come dei tentativi (interrelati ma narrativamente indipendenti) di rianimare il corpo di un film che, come esattamente come quello del suo protagonista Jason, si rifiuta di morire. Così, tanto *Friday the 13th: A New Beginning* [F13NB] (Danny Steinmann, 1985) quanto *Friday the 13th Part VI: Jason Lives* [F13P6] (Tom McLoughlin, 1986) sovraccaricano la dimensione *splatter* al punto da risultare quasi comici (Floyd 1985; Newman 1986).

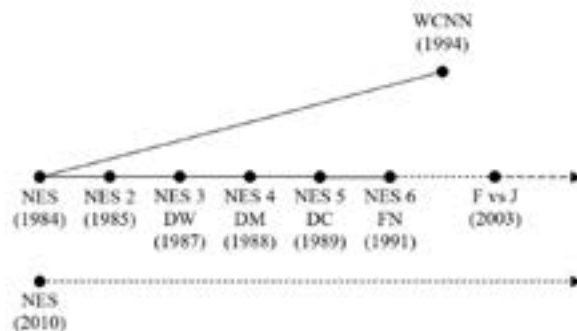


Fig. 2 | *A Nightmare on Elm Street*

Questa tendenza verso l'esasperazione proseguirà poi con i film successivi, sempre più inclini a sconfinare nel regno del paranormale (*Friday the 13th Part VII: The New Blood* [F13P7], John C. Buechler 1988), arrivando persino ad ipotizzare la possibilità di una trasmigrazione dell'identità di Jason in *Jason Goes to Hell: The Final Friday* [JGH] (Adam Marcus, 1993). La linearità delle vicende dell'assassino di Crystal Lake è interrotta soltanto da *Jason X* [JX] (James Isaac, 2002) che, nella sua esagerata autoconsapevolezza, spinge al parossismo la logica accumulativa che ha in qualche modo contraddistinto l'intera saga. (Maula 2002).

Anche la saga inaugurata da NES si sviluppa linearmente in sei film usciti fra il 1984 e il 1991, attraverso dei *sequel* inseriti all'interno di una progressione temporale che, seppur lacunosa in alcuni punti, è tutto sommato lineare. Più tarda rispetto alle altre prese in esame, la serie ideata da Wes Craven rielabora in modo originale alcuni degli elementi chiave dello *slasher*, mettendo in discussione la tenuta del reale e lasciando contaminare le immagini del film dallo spazio del sogno (Phillips 2012: 77-80). I film della saga sono infatti *slasher* piuttosto atipici, perché Freddy Krueger è prima di tutto un mostro dell'interiorità, che abita il subconscio dei protagonisti e li possiede, come si vede in modo assolutamente esemplare già in *A Nightmare on Elm Street 2: Freddy's Revenge* [NES2] (Jack Sholder, 1985). La personale rielaborazione che Craven fa dei moduli dello *slasher* (e che i registi successivi ereditano in modo almeno apparentemente piuttosto pedissequo) è certamente il tratto più originale della saga, che spinge il discorso sulle narrazioni del *gender* in direzioni meno prevedibili e, così facendo, le rende capaci di aprirsi ad una più ampia

prospettiva queer (Kendrick 2009; Sheppard 2018).

Al di là delle inventive soluzioni visive, i film della saga hanno col tempo trasformato il personaggio inquietante di Fred Krueger in un'icona *camp*, tradendo almeno in parte le intenzioni originali di Craven (Newman 1989; Desio 1991); non sorprende quindi che nel 1994 sia proprio lui a dirigere *Wes Craven's New Nightmare* [WCNN] che, sviluppando complessi meccanismi di rispecchiamento metacinematografico, rilancia il mito di Krueger squalificando la legittimità di tutti i *sequel* precedenti. Ricollegandosi direttamente a *NES*, WCNN restituisce al personaggio di Freddy la sua carica inquietante, con un'operazione che avvicina il film ad una sorta di saggio teorico sul postmoderno e che sembra inaugurare un modo nuovo e più problematico di concepire le riscritture filmiche (Grünberg 1995; Norcen 1995; Rouyer 1995). Un ulteriore punto di svolta in questa vicenda solo apparentemente lineare avviene poi con il nuovo millennio, quando l'uscita di *Freddy vs. Jason* [FvsJ] (Ronny Yu, 2002) rilancia – senza però aggiornarle – le mitologie dei due personaggi. L'aspetto più interessante di questo *crossover* è forse proprio la sua necessità di delegittimare tanto WCNN quanto JX, il cui statuto canonico risulta fortemente compromesso da questa nuova iterazione.

L'esaurimento creativo del filone *slasher*, che la ricezione di molte di queste produzioni (liquidate come irrilevanti) testimonia, non corrisponde però all'eclissi del genere. In un mutato contesto produttivo e culturale, entro una più generale attenzione dell'industria cinematografica per la pratica del rifacimento (Piemontese 2000; Dusi 2006) gli anni Zero vedono fiorire una serie di *remake slasher* che tentano di riaccendere l'interesse per le rispettive saghe presso un nuovo pubblico, confermandone al contempo lo statuto di *cult* (Knöppler 2017: 50). L'analisi comparativa di film originali e *remake* condotta con strumenti quantitativi ha dimostrato, in modo non sorprendente, come in generale le nuove versioni presentino un numero superiore di scene cruente (Hernández-Santaolalla, Raya 2021). Se il nuovo *A Nightmare on Elm Street* [NES 2010] (Samuel Bayer, 2010) rivista il mito kruegeriano senza innovazioni di sorta ed anzi finendo per anestetizzarne il potenziale disturbante (Newman 2010), *Friday the 13th* [F13 2009] (Marcus Nispel, 2009) sembra adottare un approccio più teorico. Il film, infatti, rimette in scena la

sua matrice originale e al contempo i processi della sua serializzazione: il prologo sintetizza il momento generatore dell'orrore (la morte della madre di Jason, Pamela Voorhees) per poi mostrare allo spettatore, in due sequenze successive, i massacri del protagonista, re-immaginando alcune scene chiave di *F13P2* e *F13P3*. Oltre al prelievo di singole sequenze, a contare è però soprattutto l'idea di rivisitare la radice di un terrore originario e assolutamente radicale, capace di manifestarsi ciclicamente senza alcun preavviso, animato da un intento arcaicamente moralizzante (Malausa 2009).

#### 4. Palinsesti

Se le serie cinematografiche inaugurate da *NES* e *F13* si sono sviluppate in forma accumulativa e hanno prodotto, attraverso i loro *remake*, una forma di omaggio citazionista, il caso della saga inaugurata da *The Texas Chain Saw Massacre* [TCM] è senza dubbio più complesso e stratificato. A partire da questo vero e proprio centro di gravità, riferimento fondamentale a cui i vari registi sembrano non poter che tornare in continuazione, la saga si sviluppa non tanto per accrescimenti paratattici, quanto piuttosto attraverso continui tradimenti e riscritture anche radicali; recuperando la metafora resa celebre dallo studio di Genette (1997), i film della saga sembrano costituire un vero e proprio palinsesto, nel quale ogni nuova iterazione sovrascrive le altre lasciandole però intravedere in trasparenza, in un continuo gioco di riferimenti incrociati.

Più di dieci anni dopo l'uscita di *TCM*, Tobe Hooper realizza *The Texas Chainsaw Massacre 2* [TCMP2] (1986) ed è già a quest'altezza cronologica che il rapporto con il film capostipite si fa complicato, al punto da rendere confuse e quasi inutilizzabili le tipologie dell'intertestualità che la letteratura ci offre (Leitch 1990). *TCMP2* è infatti al contempo una forma di omaggio già fuori tempo massimo, una estensione narrativa e una parodia grottesca di *TCM*. La legittimità di questo *sequel* viene però immediatamente compromessa dal successivo *Leatherface: The Texas Chainsaw Massacre III* [L:TCM3] (Jeff Burr, 1990), che – focalizzandosi maggiormente sull'omonimo personaggio – funge già da *reboot* di *TCM*, apportando rilevanti cambiamenti alla vicenda e risultando perciò incompatibile con *TCMP2*; in questo senso, mu-



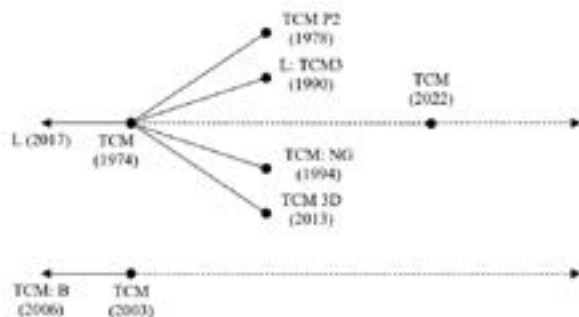


Fig. 3 | *Texas Chainsaw Massacre*

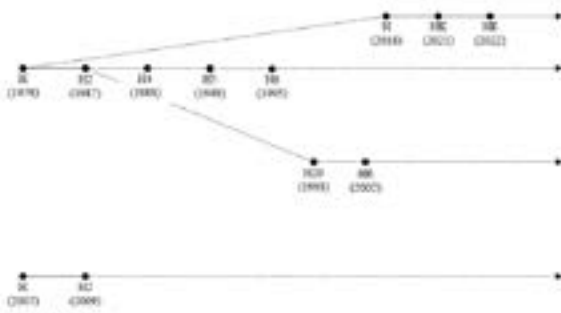
tuando un termine proprio dei fumetti, possiamo dire di trovarci di fronte ad una prima forma di *retcon*, di "riallineamento postumo" della saga, procedura che diventerà una caratteristica distintiva di questo franchise. La violenza della famiglia Sawyer si fa qui più esplicita e anche la figura di Leatherface viene dotata di una *backstory* sviluppata, che lo rende in qualche modo più simile al Jason di *F13*. Da forza nichilista capace di purgare le contraddizioni del capitalismo e le aberrazioni della modernità (Merrit 2010), Leatherface diventa qui individuo disfunzionale, risultando certamente meglio caratterizzato ma al contempo meno inquietante. Lo stesso può dirsi, in senso ancor più radicale, per il problematico processo di ridicolizzazione del *villain* messo in atto da *The Texas Chainsaw Massacre: The Next Generation [TCM:NG]* (Kim Henkel, 1995), che ancora una volta sceglie di ricollegarsi direttamente all'originale *TCM*, liquidando i due film precedenti come "minor incidents".

Se anche *Texas Chainsaw 3D [TC3D]* (John Lussenhop, 2013) e *Leatherface [L]* (Julien Maury e Alexandre Bustillo, 2017) cercheranno a loro modo di posizionarsi all'interno dell'intricata struttura narrativa della saga, è soprattutto al *remake The Texas Chainsaw Massacre [TCM 2003]* (Marcus Nispel, 2003) che conviene qui rivolgersi, perché – rinunciando sin da subito e con grande consapevolezza a qualsiasi forma di adesione filologica – riesce a ripensare l'estetica di *TCM*, aggiornandola ad una mutata temperie culturale, a favore di un nuovo pubblico, rispetto al quale diviene urgente una operazione di *rebrand* (Kermode 2003). Così, se *TCM* trovava la sua identità in uno stile grezzo e volutamente *low-fi* (Malusa 2014), *TCM<sub>2003</sub>* segue la rotta di un'adesione totale all'esplorazione pornografica del corpo violato che caratterizza l'horror dei primi anni Duemila (Lee

2008: 25). Lo dimostra in modo emblematico già la sequenza inaugurale dell'incontro con l'autostop-pista, che in Nispel culmina con una vertiginosa inquadratura sul cranio sfondato, che ripositiona il film all'interno delle nuove coordinate del mostrabile cinematografico. In *TCM 2003* ogni elemento è volutamente portato all'eccesso: gli ambienti sono sporchi e marci, le ferite sanguinano copiosamente e i liquidi corporei scorrono incontrollati; è uno spettacolo dell'abiezione (Kristeva 2006) che sconfinava nella pornografia dell'ipervisibile, amplificando nei contenuti (ma al contempo, significativamente, tradendo nelle forme di rappresentazione) le caratteristiche dell'originale *TCM*.

Pienamente conforme allo spirito hooperiano è invece l'idea che la famiglia cannibale del film rappresenti un resto osceno della società americana, una sorta di lato oscuro che – per quanto residuale – rimane parte ineliminabile dell'identità statunitense. Il Texas putrescente messo in scena da Nispel è in questo senso uno spazio fermo nel tempo, escluso dal corso della modernizzazione e nel quale la deformità dei personaggi è il segno di un contesto sociale e culturale irrimediabilmente Altro. Il personaggio di Leatherface ne emerge come il crocevia simbolico di una condizione esistenziale al limite, come dimostra splendidamente già l'incipit di *The Texas Chainsaw Massacre: The Beginning [TCMB]* (John Lussenhop, 2006), che ne mostra la tragica genesi.

Una ulteriore (e almeno momentaneamente) ultima stratificazione di questa saga-palinessto si deve al recente *Texas Chainsaw Massacre [TCM 2022]* (David Blue Garcia, 2022), primo caso di uno *slasher* ad essere distribuito esclusivamente in streaming su Netflix. Gaynor (2022: 12) ha giustamente osservato come questo genere di piattaforma costituisca ormai una risorsa fondamentale per l'horror contemporaneo, perché oltre a una nuova forma di diffusione, garantisce inedite possibilità di sperimentazione in termini di sviluppo narrativo e serializzazione. Ancora una volta, *TCM 2022* sceglie di ricollegarsi a *TCM*, delegittimando tanto i sequel quanto la *continuity* alternativa inaugurata dal *TCM 2003*. Tenendo fede ai presupposti politici che animano la saga e problematizzando il tema del rapporto di sudditanza economica degli spazi rurali, *TCM 2022* è l'ennesimo esempio di riscrittura di un *franchise* che, anziché assumere una forma accumulativa, è stato continuamente ri-

Fig. 3 | *Halloween*

pensato e aggiornato.

## 5. Ritorni

La saga aperta da *Halloween* [*H*] è senza dubbio la più sviluppata e complessa all'interno del filone *slasher*. La *continuity* si sviluppa in modo piuttosto lineare sino all'uscita di *Halloween: The Curse of Michael Myers* [*H6*] (Joe Chappelle, 1995), sulla scorta di una dinamica già vista all'opera nei casi precedenti. In tutta questa prima fase del suo sviluppo, la serie lavora sulle premesse, al contempo vaghe e ricchissime (Causo, Di Giorgio 2011), poste da Carpenter ed è solo in occasione del ventesimo anniversario di *H* che si verifica la prima "riaccensione" del mito di Myers. *Halloween H20: 20 Years Later* [*H20*] (Steve Miner, 1998) rigetta la legittimità di parte della saga e, risalendo direttamente al finale di *Halloween II* [*H2*] (Rick Rosenthal, 1981) immagina un nuovo "ritorno a casa" di Michael (specularmente a quanto avviene subito dopo l'incipit di *H*) vent'anni dopo la sua presunta morte.

Già a partire da questa prima istanza si intuisce uno dei tratti peculiari che orienta la serializzazione della saga, che ha a che vedere con l'inevitabilità del ritorno, in una sorta di ciclicità senza fine nella quale il *come back* originale di Michael è soltanto la prima occorrenza di un processo destinato a non esaurirsi mai, neppure con la sua morte naturale se si fa fede al recente *Halloween Ends* [*HE*] (David Gordon Green, 2022). Lo stesso principio è infatti all'opera in tutte le altre linee narrative lungo cui si articola il *franchise*, da quello di Rob Zombie (che ha la pretesa di riscriverne l'origine) a quello di David Gordon Green, che delegittima tutti i *sequel* e si ricollega direttamente ad *H*, immaginando uno iato di quarant'anni tra il film

capostipite e *H 2018* e ripensando le figure di Michael e della sua vittima d'elezione Laurie nel contesto del post-*MeToo* (Miolato 2019).

A fronte di questa struttura complessa e ricorsiva nel mostrarci il ritorno (e la successiva sconfitta) di Michael, l'operazione più complessa di ripensamento della saga si deve certamente a *Halloween* [*H 2007*] (Rob Zombie, 2007), perché nell'atto stesso di ri-visualizzare il momento aurorale di questa vicenda, il film ci interroga sulle forme e le politiche della riscrittura. Il segno più evidente di questo interesse al contempo cinefilo e teorico è dato dalla prima parte di *H 2007*, che presenta in modo piuttosto dettagliato allo spettatore la *backstory* di Michael Myers, suturando un vuoto importante del testo di partenza. Se in *H* le sequenze che precedono il "ritorno a casa" di Michael hanno una durata complessiva di circa sette minuti, Zombie dedica quasi metà del suo film a questa operazione immaginativa, al punto tale che *H 2007* si presenta al contempo come un *prequel* e un *remake* (Knöppler 2017: 228). Se *H* era volutamente vago nel presentare la figura del killer (che appare nei titoli di coda semplicemente come "The Shape"), Zombie offre allo spettatore un quadro clinico completo, funzionale a produrre un nuovo interesse verso Michael e capace di intercettare la sensibilità contemporanea. Come ha giustamente osservato Bocchi: "*Halloween* dei nostri tempi deve giustamente essere più robusto e diretto di quello di Carpenter, meno sottile e morboso e strisciante; ha una minore eleganza compositiva ma maggior furia: non è una questione di qualità, piuttosto di mondo" (2008: 45).

Se di fedeltà si può parlare, in relazione al modo in cui Zombie elabora l'eredità carpenteriana, questa non riguarda primariamente il rapporto con l'autore, né con la saga (di cui peraltro *H 2007* omaggia diversi episodi nella sua rivisitazione di *topoi* e scene chiave), ma il personaggio di Michael, icona e marchio di fabbrica del *franchise*. Il Michael di *H 2007* (come lo sarà quello di *H 2018*, che da Zombie sembra recuperare più di un'idea) non è più un corpo astratto, incarnazione del male radicale, ma un soggetto di carne e sangue, che subisce lo scorrere del tempo (Antonini 2008). L'umanizzazione di Michael è senza dubbio il tratto più interessante e autoriale di *H 2007*, che lo differenzia sia dalla mera emulazione di *NES 2010* che dalla ripetizione "potenziata" alla base di *F13 2009*.

Se i Myers di *H*, pur essendo appena caratterizzati,

si presentavano come la tipica famiglia nucleare della borghesia WASP, l'universo in cui Michael cresce in *H 2007* è immediatamente visto in modo sinistro e disturbante. La violenza paterna, che si fa castrante e omofoba sin dalle prime battute del film, si accompagna ad una rappresentazione più esplicita delle dinamiche edipiche in gioco all'interno del nucleo familiare (peraltro già abbozzate da Carpenter; Huddleston 2005). I massacri compiuti da Michael, che nella saga originale vengono illuminati solo retrospettivamente da qualche una forma di razionalità, sono subito percepiti in *H 2007* come la sola risposta possibile ad una condizione di disagio e subalternità che passa prima di tutto lungo la linea del posizionamento di classe. Pur appartenendo alla cosiddetta "white trash" (Knöppler 2017: 232-3), Michael si mostra agente di una moralità vendicativa che è profondamente etica, a differenza della sua controparte di *H*, che agisce in modo nichilista e distruttivo.

Se *H* era caratterizzato da una generale assenza di figure genitoriali e da una notevole inefficacia delle forme costituite di autorità – se si eccettua l'intervento, comunque assai problematico, del dott. Loomis – (Leeder 2014: 71-5), *H 2007* elabora ossessivamente il tema della famiglia come luogo al contempo originario e destinatario della violenza. In particolare, tutta la sequenza che funge da *prequel* e ci mostra l'infanzia di Michael sino alla sua fuga dal manicomio è imperniata sulla rappresentazione degradante della famiglia Myers come luogo di incubazione del trauma, mentre la seconda metà di *H 2007* sviluppa – per opposizione – la rappresentazione della famiglia Strode. Quest'ultima ci appare come una famiglia adottiva (Laurie non è la loro figlia biologica) che cementa i propri legami attraverso l'appartenenza di classe ed è per questo destinata a incontrare la furia "restauratrice" di Michael. È in questa inedita attenzione sul rapporto economico fra i nuclei familiari che si annida la vera sfida politica di *H 2007*, che nella sua radicale riappropriazione del testo originale rende possibile una varietà di letture che *H* lasciava volutamente allo stato di pura suggestione.

## 6. Conclusione

Riscritture continue, tentativi di aggiornamento a nuove sensibilità e rianimazioni "post-mortem" sembrano dunque essere alla base dei processi interte-

stuali che riguardano lo *slasher*, filone ancora oggi dotato di grande forza mitopoietica. Se da un punto di vista metariflessivo questo appariva già evidente al termine della prima ondata di questo fenomeno, culminata nel già citato *Scream*, estasi postmoderna di una formula ridotta a matrice eternamente produttiva, la condizione contraddittoria entro cui si colloca il sottogenere nello scenario contemporaneo è forse ben esemplificata da un passaggio del già citato *TCM 2022*. Ad un certo punto del film, il killer fa irruzione su un pulmino dove un gruppo di adolescenti sta tenendo una festa e, poco dopo, dà il via alla consueta mattanza. Per tutta risposta, le vittime si mettono a *streammare* l'evento in diretta su Instagram e TikTok, mentre lo spettatore può vedere il flusso dei commenti in diretta (p.e. "That's look so fake!").

Nel suo essere volutamente eccessiva, questa sequenza interroga il posizionamento del film (e in qualche modo dell'intero filone) all'interno della nuova economia/ecologia del cinema su piattaforma: qual è il ruolo che queste immagini, vecchie ma ancora vitali, possono giocare in questo spazio di circolazione e contaminazione fra immaginari? Se, da un lato, la presenza di Netflix e di altri servizi streaming (come Shudder, specializzato nel genere horror) offre certamente nuovi spazi di emergenza per lo *slasher*, dall'altra questa nuova componente *corporate* impone ristrutturazioni di forma ed estetica che sono certamente rilevanti (come dimostra il caso del recente remake di *Hellraiser*, David Bruckner, 2022). Se dunque i legami intertestuali sono al contempo garanzia di poter perpetuare uno statuto culturale, dall'altro sembrano oggi insufficienti a garantirne la preservazione; non stupisce, allora, che frammenti di queste narrazioni abbiano negli ultimi anni cominciato ad uscire dal contesto cinematografico e seriale, per invadere – per esempio – lo spazio del videogioco, in pieno accordo con la logica della transmedialità (Bertetti 2020). Si pensi, soltanto per menzionare un esempio che meriterebbe un più ampio approfondimento, a *Dead by Daylight*, dove tutti i personaggi più iconici della storia dell'horror contemporaneo diventano personaggi giocabili in una sorta di grottesca versione di guardia e ladri. Anche fuori dallo schermo e con una carne completamente digitale, in altri termini, lo *slasher* non cessa di provocare brividi di terrore.

## Note

<sup>1</sup> Non è possibile sintetizzare qui la fortuna che la figura della *final girl* ha assunto nelle iterazioni contemporanee dello *slasher* a cavallo tra cinema e televisione (si pensi al film *The Final Girls* diretto da Todd Strauss-Schluson o alla serie *Scream Queens*), ma gli *horror studies* hanno da tempo segnalato come proprio questo ruolo archetipico sia oggi al centro di un profondo processo di aggiornamento e riscrittura, che se da una parte ne aggiorna le caratteristiche facendola uscire dai propri confini definitivi (come accade *High Tension*, film di Alexandre Aja in cui *final girl* e killer finiscono per coincidere), dall'altra ne problematizza lo statuto di genere (come avviene nella recente trilogia Netflix *Fear Street*) (cfr. Paskiewicz, Rusnak 2020).

## Bibliografia

- ANTONINI M. (2008), "Halloween – The Beginning", in *Segnocinema*, 150, p. 34.
- BERTETTI P. (2020), *Che cos'è la transmedialità*, Carocci, Roma.
- BIRKENSTEIN J., FROULA A., RANDELL K. (2010, eds.), *Reframing 9/11: Film, Popular Culture and the "War on Terror"*, Bloomsbury, Londra-New York.
- BOCCHI P.M. (2008), "Il nero e il bianco del male", in *Cineforum*, 471, pp. 43-5.
- BRIEFEL A., MILLER S.J. (2011, eds.), *Horror After 9/11: World of Fear, Cinema of Terror*, University of Texas Press, Austin.
- CASSETTI F. (2015), *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano.
- CAUSO M., DI GIORGIO D. (2011), "La maschera e l'identità. Su *Halloween – La notte delle streghe* di John Carpenter", in *Filmcritica*, 613, pp. 131-7.
- CLOVER C. (1992), *Men, Women, and Chainsaws: Gender and the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Princeton.
- CREED B. (1993), *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, Abingdon-New York.
- DE PASCALIS I., PESCATORE G. (2018), "Dalle narrazioni estese agli ecosistemi narrativi", in PESCATORE G. (a cura di), *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie tv*, Carocci, Roma, pp. 19-30.
- DESIO G. (1991), "Nightmare 6: La fine", in *Film*, 2:8, pp. 42-3.
- DIKA V. (1987), "The Stalker Film 1978-1981", in WALLER G.A. (ed.), *American Horrors. Essays on the American Horror Film*, University of Illinois Press, Chicago, pp. 86-101.
- DUSI N. (2006), "Replicabilità audiovisiva", in DUSI N., SPAZIANTE L. (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Meltemi, Roma, pp. 95-155.
- ELLIOTT-SMITH D. (2016), *Queer Horror Film and Television: Sexuality and Masculinity at the Margins*, I.B. Tauris, Londra-New York.
- FLOYD N. (1985), "Friday the 13th – A New Beginning", in *Monthly Film Bulletin*, 52: 619, p. 246.
- FREELAND C.A. (1995), "Realist Horror", in ID. (ed.), *Philosophy and Film*, Routledge, London, pp. 126-42.
- GAYNOR S.M. (2022), *Rethinking Horror in the New Economies of Television*, Palgrave Macmillan, Cham.
- GENETTE G. (1997), *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino.
- GRÜNBERG S. (1995), "Entretien avec Wes Craven", in *Cahiers du Cinéma*, 491, pp. 60-1.
- HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA V., RAYA I. (2021), "Male Monsters Still Stalk, Yet More Violent: A Comparative Analysis of Original Slasher Films and Their Remakes", in *Sexuality and Culture*, 26, 1167-89.
- HUDDLESTON J. (2005), "Unmasking the Monster: Hiding and Revealing Male Sexuality in John Carpenter's *Halloween*", in *Journal of Visual Literacy*, 25:2, pp. 219-36.
- INNOCENTI V. (2015), "Serialità", in CARLUCCIO G., MALAVASI L., VILLA F. (a cura di), *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, Carocci Roma, pp. 273-84.
- JENKINS H. (2006), *Cultura convergente*, Apogeo, Milano.
- KENDRICK J. (2009), "Razors in the Dreamscape: Revisiting *A Nightmare on Elm Street* and the Slasher Film", in *Film Criticism*, 33:3, pp. 17-33.
- ID. (2016), "The Terrible, Horrible Desire to Know: Post-9/11 Horror Remakes, Reboots, Sequels and Prequels", in MC SWEENEY T. (ed.), *American Cinema in the Shadow of 9/11*, Edinburgh University Press, Edimburgo, pp. 249-68.
- KERMODE M. (2003), "What a Carve Up!", in *Sight & Sound*, 13:12, pp. 12-6.
- KNÖPPLER C. (2017), *The Monster Always Returns: American Horror Films and Their Remakes*, Columbia University Press, New York.
- KRISTEVA J. (2006), *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali,

- Bologna.
- KVARAN K.M. (2016), "You're All Doomed! A Socioeconomic Analysis of Slasher Films", in *Journal of American Studies*, 50:4, pp. 953-70.
- LEE N. (2008), "The Return of the Return of the Repressed! Risen from the Grave and Brought Back to Bloody Life: Horror Remakes from *Psycho* to *Funny Games*", in *Film Comment*, 44:2, pp. 24-8.
- LEEDER M. (2014), *Halloween*, Auteur, Hartwell Crescent.
- LEITCH T. (1990), "Twice-Told Tales: The Rhetoric of the Remake", in *Literature-Film Quarterly*, 18, pp. 138-49.
- LOWENSTEIN A. (2005), *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema and the Modern Horror Film*, Columbia University Press, New York.
- MALAUSSA V. (2002), "Jason X", in *Cahiers du Cinéma*, 570, p. 88.
- ID. (2009), "Vendredi 13", in *Cahiers du Cinéma*, 643, pp. 40-1.
- ID. (2014), "Soleil noir", in *Cahiers du cinéma*, 705, pp. 12-6.
- MARKERT J. (2011), *Post-9/11 Cinema: Through a Lens Darkly*, Scarecrow Press, Lanham.
- MERRITT N. (2010), "Cannibalistic Capitalism and Other American Delicacies: A Bataille Taste of *The Texas Chain Saw Massacre*", in *Film-Philosophy*, 14:1, pp. 202-31.
- MIOLATO G. (2019), "Halloween", in *Segnocinema*, n. 215, pp. 38-9.
- MITTEL J. (2017), *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie TV*, miminum fax, Roma.
- NEWMAN K. (1988), "Jason Lives: Friday the 13th Part VI", in *Monthly Film Bulletin*, 55: 651, pp. 112-3.
- ID. (1989), "A Nightmare on Elm Street 5: The Dream Child", in *Monthly Film Bulletin*, 56: 664, p. 146.
- ID. (2010), "A Nightmare on Elm Street", in *Sight & Sound*, 20:7, 64.
- NORCEN L. (1995), "Nightmare - Nuovo incubo", in *Segnocinema*, XV:72, pp. 56-7.
- NOWELL R. (2010), *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle*, Continuum, New York.
- PASKIEWICZ K., RUSNAK S. (2020, eds.), *Final Girls, Feminism and Popular Culture*, Palgrave Macmillan, Cham.
- PETRIDIS S. (2019), *Anatomy of the Slasher Film: A Theoretical Analysis*, McFarland & Company, Jefferson.
- PHILLIPS, K.R. (2012), *Dark Directions: Romero, Craven, Carpenter, and the Modern Horror Film*, Southern Illinois University Press, Carbondale.
- PIEMONTESE P. (2000), *Remake. Il cinema e la via dell'eterno ritorno*, Castelvevchi, Roma.
- PRINCE S. (2009), *Firestorm: American Film in the Age of Terrorism*, Columbia University Press, New York.
- SHEPPARD D. (2018), "His Body, Himself: Mark Patton and the Performance of Heterosexuality in *A Nightmare on Elm Street 2: Freddy's Revenge* (1985)", paper presentato al convegno *Cine-Excess XII*, Birmingham City University, 8-10 novembre 2018.
- ROCKOFF A. (2016), *Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film 1978-1986*, McFarland & Company, Jefferson.
- ROSEWARNE L. (2020), *Why We Remake: The Politics, Economics and Emotions of Film and TV Remakes*, Routledge, Abingdon.
- ROUYER P. (1995), "Freddy sort de la nuit. Freddy 8½", in *Positif*, 411, pp. 40-1.
- WEE V. (2013), *Japanese Horror Films and their American Remakes*, Routledge, Abingdon.
- WETMORE K.J. (2012), *Post-9/11 Horror in American Cinema*, Continuum, New York.
- WOOD R. (1983), "Beauty Bests the Beast", in *American Film*, 8, pp. 63-5.



# Rinnovamenti oscuri. Orrore e umanizzazione del vampiro e dello zombie tra folklore, cinema e serialità televisiva

MIRKO LINO

Università degli studi dell'Aquila  
mirko.lino@univaq.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.505>

## Parole chiave

Vampiri  
Zombie  
Folklore  
Cinema  
Serie Tv

## Keywords

Vampire  
Zombie  
Folklore  
Cinema  
TV Series

## Abstract

Partendo da una breve ricognizione delle "invenzioni culturali" del vampiro e dello zombie, questo studio vuole riflettere sulle corrispondenze allegorico-testuali che intercorrono tra le due figure, provando a delineare le coordinate principali di una dialettica tra continuità della tradizione e forme di trasformazione e rigenerazione. L'analisi si svolgerà lungo una triplice articolazione temporale-tematica, utile a definire il quadro delle corrispondenze storiche, culturali e medialità che intercorrono tra le due figure. Inizialmente ci si rivolgerà al contesto dei rispettivi *albori folklorici*, al fine di tracciare gli elementi di una matrice archetipica delle fantasie attorno alle due figure. Successivamente, ci si focalizzerà sulla *coagulazione (trans)mediale*, ovvero il processo di uniformità dell'intricato inventario delle voci del folklore in forme letterarie e filmiche che hanno fissato un canone narrativo e visivo. Infine, il percorso terminerà con l'*umanizzazione ironica*, una tendenza riscontrabile soprattutto della serialità televisiva contemporanea, in cui è ravvisabile una rigenerazione dell'inventario allegorico e figurale dei vampiri e degli zombie, articolata lungo i richiami intertestuali alle forme del passato e il loro transito in generi differenti dall'horror.

Looking at the transit of the vampire and the zombie from their folkloric frames to those of cinema and television seriality, a picture emerges composed of incessant mutual contaminations, transformations and regenerations. Starting from a brief survey of the "cultural inventions" of the vampire and the zombie, this study aims to reflect on the allegorical-textual correspondences between the two figures, trying to outline the main coordinates of a dialectic between continuity of tradition and forms of transformation and regeneration. The analysis will be carried out along a threefold temporal-thematic articulation, which is useful in defining the framework of historical, cultural and media correspondences between the two figures. Initially, we will turn to the context of their respective *folkloric beginnings* in order to trace the elements of an archetypal matrix of fantasies around the two figures. Next, we will focus on *(trans) medial coagulation*, that is, the process of unifying the intricate inventory of folklore voices into literary and filmic forms that have established a narrative and visual canon. Finally, the analysis will end with *ironic humanization*, a trend found especially in contemporary television seriality, in which a regeneration of the allegorical and figural inventory of vampires and zombies can be discerned, articulated along intertextual references to past forms and their transit through genres other than horror.

## 1. Introduzione. Ombre e sovraimpressioni

In *White Zombie* (*L'isola degli zombies*, 1932) di Victor Halperin, primo film sul "voodoo zombie", l'attore Bela "Dracula" Lugosi<sup>1</sup> interpreta lo stregone Murder Legendre il cui mefistofelico sguardo trasforma la giovane Madeleine in uno zombie. Lo scontro finale tra lo stregone e i salvatori della vittima viene allestito all'interno di un castello gotico la cui presenza stona vistosamente con la cornice esotica dell'isola di Haiti in cui è ambientata la storia. L'anomala collocazione del castello non rispondeva a una scelta espressiva del regista, quanto alla possibilità di risparmiare sul budget a disposizione servendosi di una scenografia già utilizzata nel *Dracula* di Tod Browning, uscito l'anno precedente (Flint 2009: 15; Luckhurst 2015: 75) e reso celebre proprio dall'eccentrica interpretazione di Bela Lugosi nel ruolo del vampiro.

Le immagini topiche di *The Night of the Living Dead* (*La notte dei morti viventi*, 1968) di George Romero, in cui schiere di zombie assediano ossessivamente un gruppo di persone rifugiate in una casa sperduta nella campagna, traggono il loro nucleo figurativo dall'ambientazione del romanzo survivalista *I Am Legend* (*Io sono leggenda*, 1954) di Richard Matheson, dove il protagonista, Robert Neville, l'ultimo uomo rimasto sulla terra<sup>2</sup> dopo una catastrofe radioattiva, ogni notte subisce l'estenuante assedio di orde di vampiri rinchiuso nell'abitazione che ha reso inespugnabile.

Questi esempi alludono allo stagliarsi dell'ombra lunga del vampiro sulla nascita e il successivo sviluppo del cinema sugli zombie, ma indicano altresì un tessuto di scambi e intrecci tra le due figure che oggi caratterizza la produzione contemporanea e in maniera incisiva la serialità televisiva.<sup>3</sup> Ed è propriamente all'interno di questo tessuto di derivazioni e contaminazioni che diviene possibile cucire tra le due figure diverse corrispondenze storico-culturali e mediali.

Rispetto allo zombismo, il vampirismo gode, infatti, di una più longeva istanziazione nell'immaginario culturale, grazie anche alla fitta circolazione mediale che ne ha garantito l'affermazione: dai racconti gotici della prima metà del XIX sec., al successo editoriale del romanzo *Dracula* (1897) di Bram Stoker, divenuto successivamente oggetto di riduzioni teatrali e cinematografiche autorizzate e non<sup>4</sup> (Skal 2001; 2004).

Le cronache sui vampiri cominciarono a diffondersi capillarmente in Europa a partire dalla prima metà XVIII sec., per elaborare simbolicamente l'instabilità politica tra l'Impero asburgico e le sue periferie orientali; quelle sullo zombie rispondono al profondo sentimento di minaccia verso il voodoo radicato nell'isola di Haiti, il cui apice venne raggiunto durante la colonizzazione statunitense nella prima metà del XX secolo (1915-1934). Nonostante le evidenti distanze storiche, le due entità teratologiche condividono la collocazione in precise zone geografiche attorno alle quali si sono sviluppate fantasie sull'orientalismo/esotismo secondo gli schemi di una conflittuale dialettica tra potere centrale e margini dell'impero. E nonostante la loro differente figurazione sociale – in ambito letterario e cinematografico il vampiro viene identificato nell'immagine di un'aristocrazia secolare;<sup>5</sup> lo zombie con quella di un sottoproletariato suicida (Bishop 2010; Giuliani 2016; Fojas 2017) – i rispettivi sviluppi culturali rivelano il medesimo processo di transito dal folklore all'intrattenimento di massa, lungo cui entrambe le figure hanno dato forma a fantasie sull'alterità culturale (Bishop 2010; Weinstock 2012). Vampiri e zombie, inoltre, condividono una comune natura frammentaria con cui problematizzare le ipotesi di realtà consolidate; la loro presenza nell'immaginario collettivo non smette di rivelare la fallacità del nostro sistema di categorizzazione della realtà fenomenica. Un sistema che entra in crisi con le descrizioni di anatomie oscure, in cui le paure e i desideri, le ansie e le fantasie che vibrano in un preciso momento storico trovano la loro carnalizzazione (Cohen 1996:4). Il corpo del mostro diviene pensabile allora come un costruito culturale (ibidem), un segno complesso:

un glifo che cerca uno ierofante [...] il mostro significa altro rispetto a se stesso: implica sempre uno spostamento, abita sempre l'intervallo tra il tempo del disordine che lo ha creato e il momento in cui viene accolto, per nascere nuovamente (ibidem).<sup>6</sup>

In questo quadro di similitudini e differenze, appare determinante il duplice ruolo del cinema di *coagulator* delle tracce testuali con cui si è cominciato a elaborare sistematicamente il folklore originario sui vampiri e gli zombie, e di *archivio* da cui attingere per la rigenerazione degli assetti figurativi e tematici

che si sono attestati nell'intrattenimento degli ultimi vent'anni.

Ora, grazie ai massicci sconfinamenti in generi diversi dall'horror e una straordinaria diffusione crossmediale, la dimensione concettuale sedimentata nei secoli precedenti delle due figure ha cominciato a non essere più esaustiva: vampiri e zombie rinascono continuamente. E alla luce di tali premesse, l'obiettivo di questo studio è quello di riflettere proprio sulle corrispondenze allegorico-testuali tra le due entità, provando a tracciare le coordinate principali della dialettica tra continuità della tradizione e forme di trasformazione e rigenerazione. Pertanto, l'analisi si svolgerà lungo una triplice articolazione temporale-tematica. Inizialmente ci si rivolgerà al contesto dei rispettivi *albori folklorici*, al fine di tracciare gli elementi di una matrice archetipica delle fantasie attorno alle due figure. Successivamente, ci si focalizzerà sulla *coagulazione (trans)mediale*, ovvero il processo di uniformità dell'intricato inventario delle voci del folklore in forme letterarie e filmiche che hanno fissato un canone narrativo e visivo. Infine, il percorso terminerà con l'*umanizzazione ironica*,<sup>7</sup> una tendenza riscontrabile soprattutto della serialità televisiva contemporanea, in cui è ravvisabile una rigenerazione dell'inventario allegorico e figurale dei vampiri e degli zombie, articolata lungo i richiami intertestuali alle forme del passato e il loro transito in generi differenti dall'horror.

## 2. Albori folklorici. Apparizioni dai confini del mondo

Le prime tracce del vampirismo e dello zombismo si dispongono all'interno della cornice di credenze folkloriche sulla minaccia del ritorno in vita dei morti. Seppure le rispettive superstizioni riguardino aree geografiche ed epoche differenti, si rilevano però delle attitudini rassomiglianti nell'elaborazione del desiderio di controllo delle diversità culturali.

Vampiri e zombie sono inquadrabili come mostri *cross-culturali* (Luckhurst 2015:14), frutto dell'ambiguo incontro tra il mondo rurale, primitivo ed esotico-esoterico dei Balcani e dei Caraibi con quello dei rapidi progressi della modernità industriale dell'Occidente. Dalla cosiddetta "cintura dei vampiri" – i territori compresi tra la Germania e la Grecia (de Ceglia 2023: 39) – proveniva una terminologia eterogenea con cui inventariare le credenze sulle entità demo-

niche notturne (incubi, succubi, fantasmi, ecc.) e i ritornanti (*strigoi, moroi, upiri*, ecc.),<sup>8</sup> dalla cui combinazione si è gradualmente sostanziata l'idea del vampiro. Lo zombie invece è una figura che germina all'interno delle credenze voodoo, sviluppatasi spontaneamente per elaborare il trauma delle massicce deportazioni di schiavi africani nei territori caraibici durante la colonizzazione francese del XVIII sec. (Bishop 2010; Kee 2011; Moreman e Rushton 2011).

Il termine *vampiro (vampyr)* comincia a essere impiegato nel 1725 dal medico militare Frombald, in riferimento allo strano caso di Peter Plogojowitz, un contadino il cui cadavere venne riesumato per essere trafitto con un paletto e infine bruciato (Groom 2019: 47). Due anni dopo, un altro caso, quello del contadino Arnod Paole, diffuse in maniera capillare l'interesse sul vampirismo al di fuori dei confini asburgici. Anche in questa circostanza, il resoconto proveniva da un medico militare austriaco, Johan Flückinger, inviato da Vienna a controllare cosa stesse accadendo nelle zone rurali attorno a Belgrado. Come riporta il medico austriaco, Paole era tornato in vita dopo una quarantina di giorni dal decesso causato da un *vrykolakas*<sup>9</sup> turco, e aveva strangolato e ucciso quattro persone. Una volta riesumato, il suo cadavere si presentava intatto, "con sangue fresco che gli sgorgava da occhi, naso, bocca e orecchie" (cit. in Ivi: 52). Il resoconto di Flückinger fu seminale, sia per la dovizia di particolari medici tali da inquadrare il vampiro all'interno di una cornice empirica, considerandolo a tutti gli effetti un'entità reale e autentica, sia perché il suo rapporto tradotto nelle principali lingue europee, contribuendo così al "clamore mediatico" del vampirismo (Ivi: 54). Infatti, negli anni successivi, arrivarono ulteriori cronache provenienti da altri villaggi rurali delle Serbia – non a caso, Groom la definisce una "seconda ondata" di vampirismo (Ivi: 51) – che si allineavano al caso descritto da Flückinger, andando così a comporre un canone fisiologico ed eziologico del vampiro: un cadavere intatto, fresco, con all'interno sangue abbondante e molto liquido, capelli e barba cresciuti a dismisura, che di notte usciva dalle bare per aggredire la gente e succhiargli il sangue (Ivi: 54). Paole divenne dunque un modello attorno al quale costruire un'idea generale e riproducibile del vampiro, tale da riscontrare anche il forte interesse da parte delle scienze naturali del XVIII alle prese con le scoperte sulla ma-

terialità anatomica del cadavere e la sua deperibilità fisiologica (la perdita di sangue, il disfacimento dei tessuti organici, la fuoriuscita di gas e umori, ecc.). Il corpo del vampiro “alla Paole” divenne una sorta di officina per perfezionare le conoscenze anatomiche a partire da alcune fantasie sull’anormalità cadaverica; del resto, proprio la fascinazione verso l’anomalia legittimò sul piano morale la possibilità di poter infierire sui cadaveri (infilzandoli con dei paletti di legno), sezionarli (decapitandoli ed estraendo loro il cuore), e infine purificarli (annullarli) attraverso la cremazione.

Le suggestioni attorno al voodoo si legano, anche in questo caso, a un’istanza politica, ovvero il contenimento della destabilizzazione degli equilibri economico-coloniali internazionali avvenuta nei primi anni del XIX secolo con l’indipendenza di Haiti dal potere francese. Il voodoo ha immediatamente raccolto attorno a sé una forte curiosità e un ricco immaginario della barbarie, soprattutto per il ruolo di aggregatore delle diverse etnie africane ridotte in schiavitù e per la minaccia rivoluzionaria che dopo l’indipendenza dell’isola dal controllo francese avrebbe potuto travolgere tutta l’area caraibica (Kee 2011: 12-13). Pertanto, i suoi culti vennero interpretati come retaggi di un primitivismo osceno<sup>10</sup> e sanguinario, causa principale dell’irriducibile amoralità degli haitiani e della loro incapacità di governarsi autonomamente. Questa mistificazione si è consolidata in diverse tipologie di testi (cronache di viaggio, trattati etnologici, giornalismo, ecc.) che prediligevano il facile sensazionalismo negromantico allo studio sistematico della società haitiana attraverso delle fonti dirette. Il voodoo, pertanto, veniva considerato profondamente connotato alle necessità elementari della vita primitiva nei tropici, sessualmente e socialmente crudele, dedicata a sacrifici umani, cannibalismo e magia nera<sup>11</sup> (cit. in Rhodes 2001: 70-71).

Uno dei testi divenuto immediatamente popolare fu *Hayti, or the Black Republic* (1884) di Spenser St. John, un’analisi pseudo-antropologica del nesso tra vudismo e cannibalismo. Come nel caso di Flückinger, anche qui l’autenticazione dei fatti narrati passa dall’autorevole rispettabilità dell’autore: St. John visse per dodici anni ad Haiti svolgendo diverse mansioni governative e raccogliendo così numerose suggestioni (più che materiali e fonti, poiché come egli stesso ammise non partecipò mai a un rito voodoo [ivi: 72]) sul cannibalismo e i sacrifici umani prati-

cati dagli haitiani. Tuttavia, bisogna attendere i primi del Novecento per veder comparire nella trattazione saggistica e giornalistica il termine “zombie”. La parola veniva usata in riferimento a elementi diversi: una divinità voodoo dalle fattezze di serpente, oppure il mito di Jean Zombi, uno schiavo ribelle (ivi: 75). Solo negli anni Venti del secolo scorso lo zombie ha iniziato a essere identificato con l’idea del morto vivente e a riferirsi alla pratica della *zombificazione*, in cui uno stregone (*bokor*) sottrae l’anima ai vivi rendendoli entità catatoniche, prive di volontà, simili a degli automi di carne, intrappolati in azioni meccaniche e ripetitive. Le vittime dello stregone venivano poi condannate a vagare presso i cimiteri, o utilizzate per lavorare senza pausa nelle piantagioni di zucchero di proprietà delle grandi multinazionali, rendendo così lo zombie una solida e duratura allegoria di un assoggettamento totale alle sovrastrutture del potere (politico, economico, sociale, ecc.), e rappresentante emblematico del sottoproletariato coloniale.

Una volta tracciate alcune consonanze tra le origini del vampirismo e dello zombismo – fantasie sull’esotico, circolazione testuale, attestazione di verità, ecc. – appare opportuno rivolgersi brevemente agli assetti allegorici in comune. Innanzitutto, vampiri e zombie si configurano come dei dispositivi per la costruzione degli stereotipi culturali ed etnici sull’alterità, su cui si modellano delle strategie per delimitarne la diffusione o l’invasione. Attorno alla loro dimensione politica si è addensata la fantasia di una “colonizzazione inversa” (Groom 2019; de Ceglia 2023; Bishop 2010; Degoul 2011), ovvero la minaccia di subire l’azione sovversiva dell’Altro, o di divenire come l’Altro, e pertanto sono inquadrabili anche come i prodotti di una ideologia della paura (Bishop 2010: 52-53). Ma questa prospettiva non rimanda tuttavia a una visione univoca delle motivazioni politiche che hanno innescato la loro diffusione e popolarizzazione. Il vampirismo e lo zombismo rispondono, infatti, a una duplice modalità di elaborazione delle politiche imperialiste: quella di opposizione verso il potere – a cui allude, ad esempio, Nick Groom per spiegare l’invenzione del vampiro nei Balcani<sup>12</sup> – con cui una popolazione conserva la propria memoria storica, soprattutto dopo annosi processi di decolonizzazione – come sottolinea Franck Degoul per lo zombismo haitiano;<sup>13</sup> quello di una strumentalizzazione sistematica da parte del potere che passa per mistificazioni incantatrici con cui le-

gittimare le aspirazioni e le manovre geopolitiche di controllo e mantenimento degli equilibri politici tanto nell'Europa balcanica<sup>14</sup> quanto nell'esotica zona caraibica.<sup>15</sup>

### 3. Coagulazioni (trans)mediali. Stoker, Seabrook e i loro adattamenti cinematografici

Il disordinato accumulo di forme che precedono il vampiro e lo zombie tradizionali trova una solida organicità figurale e narrativa a partire da due testi che hanno riscosso immediatamente un importante successo editoriale: *Dracula* di Bram Stoker e *The Magic Island* (1929) di William Seabrook. I due libri trovarono poi un efficace prolungamento in una catena di adattamenti, prima teatrali e successivamente cinematografici, che negli anni Trenta proiettarono definitivamente le due figure teratologiche nella cultura di massa.

Con *Dracula* le fantasie sette e ottocentesche sul vampiro confluiscono definitivamente in un unico testo letterario e, soprattutto, in un'unica figura. L'immagine del conte Dracula veicolata da Stoker rappresenta l'icona indiscussa del vampirismo, tanto da divenirne il sinonimo totale. Il romanzo rielabora in chiave narrativa alcuni aspetti del folklore demonico da cui emergono le prime fantasie sul vampiro – sono numerosi i riferimenti agli affanni e i turbamenti del sonno, soprattutto dei personaggi femminili, tipici della tradizione degli *incubi* – e si ritrovano cenni ai fatti storici legati alla tradizione dei voivodi del casato dei Drăculești. La commistione tra storia documentabile e credenze demoniche viene incorniciata in un onirismo turbato (il sonnambulismo di cui è affetta Lucy) e infestato da un'animalità predatoria (le numerose descrizioni delle trasformazioni del conte) che re-inquadra la fascinazione romantica della morte nella vita della precedente letteratura gotica (ci si riferisce principalmente a Byron, Polidori e Le Fanu)<sup>16</sup> nei codici di una sepolcralità sporca (inscritta nei costanti riferimenti alla polvere secolare nelle stanze del castello di Dracula, sopra le casse da morto in cui giace, ecc.). Diversi momenti nel romanzo sono dedicati poi a un'intrigante dialettica tra superstizione (la scoperta dell'esistenza dei vampiri) e scienza medica (lo studio serrato sulle malattie mentali da parte di Seward e Van Helsing; l'insistenza sulle trasfusioni di sangue per tentare di salvare Lucy), sancendo un

forte nesso tra l'esplorazione scientifica dei tessuti umani con quelli psicologici e sociali. Inoltre, l'idea moderna del progresso viene espressa nell'attenzione verso le "nuove" tecnologie delle comunicazioni (telegrammi, fonografi e giornali) e alla loro integrazione con le forme tradizionali (lettere e pagine di diari) e con le pratiche comunicative al limite del razionale, come l'ipnotismo (usato da Van Helsing su Mina per conoscere le mosse del conte) e la telepatia (usata dal conte per comunicare con i suoi adepti). Gli elementi sin qui descritti trovano un'efficace articolazione in un montaggio di testi (pagine di diari, epistole, telegrammi, articoli di giornale, documenti notarili, e altro) e una organizzazione polifonica, che esprimono a livello formale tutta la modernità dirimpante del vampirismo. La modernità si dispiega anche attorno al motivo della "circolazione", riscontrabile tanto testualmente nelle allusioni alla circolazione del sangue, dei messaggi, dei personaggi (da est verso ovest e viceversa), quanto editorialmente: alla circolazione dei messaggi e del flusso sanguigno corrisponde, infatti, la fortunata circolazione (trans) mediale del romanzo.

Il primo adattamento autorizzato fu la pièce teatrale *Dracula* (1924) di Hamilton Deane, scritta nel 1924 e successivamente riadattata per il pubblico americano nel 1927 da John L. Balderston e prodotta da Horace Liveright, che vedeva il ruolo del Conte interpretato da Bela Lugosi, la cui performance divenuta iconica per l'espressività tra il diabolico e il posticcio accentuata dal suo naturale accento ungherese gli garantì il ruolo anche nell'omonimo film del 1931 di Tod Browning. Ed è proprio nei percorsi di questi adattamenti che la figura di Dracula trova una sua precisa scritturazione, sostituendo il raccapriccio corporeo, la bestialità e la componente maledetta e terrosa con una rfigurazione che incarna una visione fascinosa del passato, tale da allinearsi proprio alla tradizione del vampirismo letterario della prima metà dell'Ottocento<sup>17</sup> espunta dal romanzo di Stoker. Difatti, nel film la presenza del conte non suscita alcun raccapriccio in Lucy e Mina, anzi, si ammanta del dirompente fascino dell'ignoto,<sup>18</sup> segnando così la fortunata iconizzazione del vampiro cinematografico.

Invece, *The Magic Island* non è un testo di finzione, ma un'indagine sul voodoo attraverso le esperienze dirette che il suo autore raccolse ad Haiti. Il ricorso di Seabrook a uno stile sensazionalistico, accentuato



dall'uso della prima persona e intervallato da riflessioni con un taglio quasi etnologico, garantirono al libro un immediato successo. Mosso dall'intento di reinquadrare la relazione tra la società haitiana e il voodoo in maniera più obiettiva rispetto alla produzione letteraria precedente (Rhodes 2001: 78), Seabrook risolve l'incertezza semantica che avvolgeva il termine zombie riscontrandone la presenza nel sistema sociale haitiano, coagulando le suggestioni affastellate nelle cronache precedenti attorno a una precisa paura sociale. Lo zombie che emerge in *The Magic Island* assume lo status di figura teratologica in grado di competere con la lunga tradizione di mostruosità "importate" dall'Europa,<sup>19</sup> come si evince dal dialogo tra l'autore e Polynice, una delle sue conoscenze più strette durante il periodo ad Haiti: "Mi sembra che questi lupi mannari e vampiri siano cugini di primo grado di quelli che abbiamo a casa, ma non ho mai sentito parlare, tranne che ad Haiti, di qualcosa di simile agli zombi" (Seabrook: 1929: 93-4).<sup>20</sup> Inoltre, Seabrook insistette molto nell'attribuire allo zombie una realtà empirica, provando a rimuovere qualsiasi retaggio con il sovrannaturale: nel capitolo *...Dead Men Working in the Cane Fields*, ad esempio, viene menzionato l'articolo del codice penale dell'isola in cui la zombificazione viene condannata penalmente.<sup>21</sup> Nel processo di coagulazione della figura dello zombie si ravvede allora la medesima costruzione di autenticità che, dai rapporti di Flücklinger a seguire, aveva caratterizzato le testimonianze sui casi di vampirismo. In *The Magic Island*, pertanto, lo stato zombico viene restituito accuratamente prima dalla descrizione di Polynice: "creature cenciose che [...] fissano in silenzio, come persone che camminano in stato confusionale" (Ivi: 95);<sup>22</sup> e successivamente da quella dell'incontro diretto di Seabrook in una piantagione di zucchero: "Arrancavano come mostri, automi [...] gli occhi erano i peggiori. Non era la mia immaginazione. Erano davvero simili agli occhi di un morto, non ciechi, ma fissi, senza concentrazione, senza vista"<sup>23</sup> (Ivi: 100). Seabrook dunque fissò in maniera convincente uno spazio, un ruolo e, soprattutto, un aspetto allo zombie, in grado di suscitare sia curiosità e scandalo verso una cultura esotico-esoterica che faceva comunemente parte del quadro politico-economico americano, sia di avviare una riflessione critica verso le politiche dell'imperialismo (esattamente

come era avvenuto ai tempi dell'Impero asburgico con la comparsa del vampirismo). E sebbene alcune voci di specialisti si alzarono contro i contenuti del libro tacciandoli legittimamente di non avere una solidità etnologica, Seabrook senza eliminare del tutto l'impronta pregiudiziale e moralistica tipica del lavoro di St. John, riuscì a far conoscere gli aspetti più suggestivi e minacciosi della cultura voodoo al pubblico di massa, giocando abilmente tra i regimi della costruzione della verità e la materia ingannevole della finzione. Ed è proprio questa verità ingannevole ad aver favorito l'ondata mediale che travolse lo zombie a cavallo tra gli anni Venti e Trenta e che proseguì in un eclettismo di forme tipiche della cultura pulp (Weinstock 2017; Hand 2011). Anche lo zombie venne incanalato in un sistema di adattamenti, che vide seppur brevemente fare il suo ingresso in scena in teatro prima del suggellamento della sua identità spiccatamente cinematografica. Nel 1932, Kenneth Webb portò sul palcoscenico *Zombie*: un tentativo di narrativizzare lo zombie situandolo nella medesima cornice esotica descritta da Seabrook.<sup>24</sup> Nello stesso anno, uscì in sala *White Zombie* diretto e prodotto dai fratelli Halperin che compresero immediatamente il vantaggio di portare sullo schermo un soggetto così squisitamente nordamericano e privo di ingombranti diritti d'autore (come lo era invece il soggetto di *Dracula*). Il film si inserisce lì dove il progetto di Webb aveva fallito<sup>25</sup> e intensifica in chiave gotica<sup>26</sup> alcuni momenti tipici del libro di Seabrook. Una delle scene più orrorifiche del film trae l'ispirazione dalla descrizione dell'aspetto dello zombie redatta in *The Magic Island*. Più volte la "sembianza di vita meccanica"<sup>27</sup> che Seabrook (1929: 93) aveva colto nello zombie viene esplicitata nel film, come quando Legendre mostra a un suo ospite i propri operai zombie al lavoro nella fabbrica di zucchero, e uno di questi precipita in una macina che lo schiaccia lentamente e inesorabilmente, tra la totale indifferenza degli altri zombie che continuano il loro ripetitivo lavoro con lo sguardo assente.<sup>28</sup> *White Zombie* avvia una decisiva tipizzazione figurale dello zombie e della sua narrazione filmica, tracciando le coordinate tematiche e gli schemi conflittuali principali (tra mondo industriale ed esotismo esoterico; tra cristianesimo e voodoo; tra bianchezza e nerezza; tra maschile e femminile)<sup>29</sup> che verranno ribadite, rielaborate e anche intensificate nei suc-

cessivi film sul voodoo.<sup>30</sup> I tratti cinematografici del voodoo zombie rispondevano dunque al crocevia di problematiche che vibravano nella società americana degli anni Trenta e Quaranta, trovando una tremenda semplificazione nelle fantasie sulla superiorità morale della bianchezza e dell'impero (Kee 2011: 15), proprio nel momento in cui il controllo politico degli Stati Uniti su Haiti era ormai in crisi. Successivamente, lo zombie divenne una delle icone dei radiodrammi horror e della produzione pulp di storie e fumetti. Proprio da tale amalgama eclettica di contaminazioni spregiudicate tra generi, media e figure, alla fine degli anni Sessanta è emerso un "nuovo paradigma" rigenerativo dello zombie (Bishop 2010), accordato su un nuovo tessuto intertestuale ben rappresentato da *The Night of the Living Dead* di Romero. Nel film confluiscono le suggestioni provenienti dagli EC Comics della serie *Tales from the Crypt*, l'horror hitchcockiano di *The Birds* (*Gli uccelli*, 1963), il nichilismo survivalista di *I am Legend* di Matheson, e altre tracce provenienti dai numerosi b-movies degli anni Cinquanta<sup>31</sup>, e una serie di nuove idee fulminanti, con cui intercettare efficacemente le ansietà di una postmodernità *in fieri* (la metafora del divoramento antropofagico come consumo della merce; l'indistinguibilità tra l'umano e il mostruoso con cui si chiude il film). Con il suo ciclo di film sul *living dead*<sup>32</sup> Romero ha ricalibrato il corpo dello zombie sull'oscenità cadaverica e sulla deperibilità dell'umano (la cura per il dettaglio sulle membra sbranate, l'eviscerazione e la copiosità del sangue), senza scartare definitivamente i riferimenti allegorici con lo zombie coloniale, anzi, rimodulandoli nel quadro della complessità tardo capitalista: la ripetizione meccanica di gesti e azioni dello zombie voodoo vengono commutati nell'inarrestabile istinto ripetitivo dello zombie postmoderno di divorare i vivi; l'effetto perturbante del corpo senz'anima vira nettamente verso l'abiezione del cadavere esibito, da cui scompare qualsiasi traccia dell'interiorità del soggetto (Kristeva 2006) a favore invece della spettacolarizzazione delle sue interiora. Questi tratti instradano lo zombie antropofago in una imprescindibile e duratura estetizzazione *splatter*<sup>33</sup> che ne sigla lo standard visuale con cui viene identificato immediatamente nell'immaginario contemporaneo.

#### 4. Umanizzazioni ironiche. What We Do in the Shadows e iZombie

Come ha scritto Stacey Abbott:

nel ventunesimo secolo, il vampiro e lo zombie sono sempre più integrati e intrecciati, impegnati in un dialogo in cui film, televisione e letteratura riconoscono implicitamente la loro relazione e la crescente influenza reciproca (2016: 4).<sup>34</sup>

Secondo la studiosa, gli scambi tra le due figure – assieme all'ibridismo sempre più diffuso generalmente tra le figure teratologiche – si consolida a partire dall'ingresso dell'horror nella sfera dell'intrattenimento della post-televisione.<sup>35</sup> Nel contesto della serialità contemporanea, i tratti *splatter* tramandati dal film horror possono ancora trovare un'efficace persistenza (come è avvenuto ad esempio con la serie Tv *The Walking Dead* [2010-2022] che intensifica l'eccesso visivo del *body horror* "alla Romero"), ma anche una radicale estromissione; e proprio questa attenzione all'*igiene anatomica* coincide spesso con il tentativo di esplorare ulteriori elaborazioni morfologiche e narrative delle figure teratologiche, anche rovesciando o elidendo in chiave ironica alcuni capisaldi della loro lunga tradizione.

La rigenerazione figurativa dei vampiri e degli zombie oggi è ampiamente battuta e anche inventariata: termini quali "post-zombie" (Lino 2021b) o il più generico *new millennial zombie* (Dendle 2011) non solo indicano il superamento dell'ormai tradizionale paradigma *splatter*, ma specificano l'indistinguibilità del morto vivente dall'umano oltre i codici visivi e metaforici dell'orrore. Decade infatti la caratteristica macchia cadaverica dal corpo a favore di un aspetto sempre più umano, così come viene superata la monolitica assenza di una coscienza: lo zombie contemporaneo conquista la capacità di pensiero che gli era stata negata a priori, apparendo pertanto un'entità senziente, capace di creare tessuti sociali (problematici o meno) tanto con i simili quanto con (o contro) gli umani.<sup>36</sup> Così come le storie del vampiro contemporaneo (il *new millennial vampire*) tendono a inserirsi in un'ampia tematizzazione del contagio (Bacon 2023), generalmente assente nella sua tipizzazione classica e invece centrale nella zombie fiction (Lino 2021a), lo zombie oggi viene inscenato secondo delle modalità che rimandano all'individualismo tipico del

vampiro (Abbott, 2016: 93). La tendenza all'ibridismo e all'interscambiabilità di caratteri permette allora di rileggere le fantasie folkloriche e le iconizzazioni classiche come strumenti epistemologici per orientarsi nelle fitte trame dell'immaginario attuale, pervase da un costante ricorso a un mostruoso sospeso tra tradizione e cambiamento. Difatti, nella produzione contemporanea la carica perturbante accumulata dai vampiri e dagli zombie nella tradizione del cinema horror appare smussata e domata, permettendo alle due figure di essere continuamente re-inquadrate in storie e reti tematiche anche distanti, come quelle sull'integrazione (conflittuale o ironica) nei tessuti sociali dell'umano.

La serie *What We Do in the Shadows* (FX 2019 -)<sup>37</sup> ruota attorno a un gruppo di vampiri, incapaci di districarsi tra le abitudini dell'umanità contemporanea, le cui vicende vengono mostrate, con buona dose di ironia e black humor, come gli episodi di un *reality show*. Il ricorso metatestuale a un format dell'intrattenimento post-televisivo allude anche all'istanza di un pubblico intradiegetico, esplicitando dunque l'integrazione della mostruosità vampiresca nel tessuto mediale contemporaneo. Ed è proprio lungo il crinale tra le sintesi degli immaginari sulle origini del vampirismo, articolate consapevolmente nelle specifiche caratterizzazione dei protagonisti<sup>38</sup>, e la spettacolarizzazione televisiva che la serie dispiega una riflessione sull'esaurimento della potenza del perturbante che ha caratterizzato la tradizione del genere horror. Non è un caso, infatti, che lungo gli archi narrativi venga composta una precisa mappatura delle maggiori mitologie teratologiche - lupi mannari, streghe, fantasmi, sirene, zombie (ovviamente) - al fine di rovesciarne il fascino perturbante appannaggio di una ironia che, nel caso del vampirismo, ad esempio, si regge sul parossismo delle proprie caratteristiche principali (la secolarità, la sete di sangue e la lussuria). L'obiettivo della scomposizione dell'immaginario tradizionale trova poi un intrigante riscontro nell'enciclopedizzazione iconografica del vampirismo sciorinata nei diversi episodi: alcune vicende passate dei personaggi vengono confessate davanti alla troupe televisiva, e accompagnate da una caleidoscopia di "immagini d'archivio" (incisioni tratte dai bestiari medievali, dipinti celebri che indagano il demonico, raffigurazioni incluse in grimori, ecc.) in cui vengono spesso raffigurati artificialmente gli stessi protago-

nisti, creando sì un effetto sicuramente umoristico, ma materializzando l'idea della tradizionale secolarità del vampiro. Il duplice espediente intermediale dell'enciclopedia di immagini e dell'aderenza tra racconto seriale e spettacolo televisivo conduce la sopravvivenza culturale del vampirismo verso un rapporto di stretta interdipendenza con l'umano (le sue abitudini, i suoi media). L'umanizzazione del vampiro viene quindi costruita lungo diversi richiami meta-testuali (l'organizzazione del racconto mediante la formula del reality show) e delle precise costruzioni narrative: le diverse stagioni illustrano il bizzarro percorso di formazione di Guillermo, il goffo servitore umano, che progressivamente assume il ruolo (non senza diverse problematiche) di custode (anzi, di vero e proprio bodyguard) della sopravvivenza materiale della (non)vita dei protagonisti, nonostante sia nota la sua discendenza dallo stokeriano ammazzavampiri Van Helsing.

*iZombie* (The CW 2015-2019)<sup>39</sup> argomenta saldamente l'inclusione del morto vivente nelle trame sociali disponendo la trama sugli schemi del *crime* e gli intrecci su quelli del *teen drama*. La giovane protagonista, Liv Moore, diviene una zombie dopo aver partecipato a un party, e successivamente trova un impiego come assistente in un obitorio forense. Ma la caratteristica più evidente di Liv (*nomen omen*) è proprio quella di sentirsi più viva dopo l'accidentale trasformazione in zombie, rovesciando radicalmente la dimensione mortifera tipica del morto vivente. A questo paradosso si aggiunge anche un profilo eticamente corretto e perfettamente integrabile a livello sociale: innanzitutto, il lavoro le permette di placare la tipica fame insaziabile da zombie, nutrendosi dei cervelli nei corpi morti che attendono di essere refermati, senza quindi sbranare i vivi (diversamente dagli altri zombie che la circondano). Inoltre, nutrendosi del cervello dei morti acquisisce la capacità di vedere i loro ultimi ricordi, aiutando così la polizia di Seattle a risolvere diversi casi di omicidio. Liv quindi contribuisce a riportare ordine al caos della violenza umana. In particolare poi, la capacità visionaria la rende simile a una medium in grado di rendere contiguo il mondo dei vivi e quello dei morti. Con tali premesse, la serie applica allora una sistematica epurazione dello *splatter* che caratterizza il tradizionale cinema zombie;<sup>40</sup> non solo, la netta distanza dal paradigma horror originario viene continuamente esplicitata sino a diven-

tare uno dei principali motivi narrativi. Per prendere piena coscienza della sua nuova condizione, Liv attinge direttamente all'immaginario romeriano, come quando si ritrova a guardare con curiosità *The Night of the Living Dead*. Alla fine della visione non si riconosce nelle immagini sullo schermo che raffigurano lo zombie privo di identità. Ed è proprio in questa trama di riflessi non corrispondenti tra l'archivio di immagini tradizionali sullo zombie e la fantasia di una sua umanizzazione che si determina il ravvivamento del morto vivente come figura emblematica con cui ragionare attorno al reinserimento della morte nei tessuti sociali, ovvero di ripensarlo come costruito culturale per espungere paradossalmente l'idea della morte dalla morte stessa.

Allora, gli archivi iconografici e le enciclopedie di figure del passato, le scene cult di film e le numerose citazioni presenti in *What We Do in the Shadows* e *iZombie* costituiscono un tessuto documentale vivido e pulsante delle teratologie tradizionali, su cui l'intrattenimento contemporaneo opera tutte le scomposizioni, i sezionamenti, le recisioni (anche nette) e le ricuciture necessarie per provare a comprendere il senso delle trasformazioni che segnano la secolare relazione tra l'umano e i mostri.

## Note

<sup>1</sup> Il nome dell'attore viene riportato con l'appellativo "Dracula" nelle locandine promozionali del film con l'obiettivo di raccogliere un pubblico già abituato al genere horror; per approfondimenti, si veda l'esauritivo lavoro di Rhodes (2001) sui paratesti di *The White Zombie*.

<sup>2</sup> Il romanzo di Matheson ha avuto un notevole successo, ad oggi infatti si contano tre adattamenti cinematografici: *The Last Man on Earth* (*L'ultimo uomo sulla terra*, 1964) di Ragona/Salkow; *The Omega Man* (1975: *Occhi bianchi sul pianeta Terra*, 1971) di Boris Sagal; *I Am Legend* (*Io sono leggenda*, 2007) di Francis Lawrence.

<sup>3</sup> Come sottolinea Stacey Abbott (2016), il processo di scambio delle rispettive caratteristiche trova la sua centralità proprio nel romanzo Matheson, uno dei primi a rifigurare il mito del vampiro al di là della sua tradizione gotica e a non incentrare la vicenda su un unico vampiro in un mondo umano, ma al contrario su un unico uomo in un mondo ormai totalmente vampirizzato.

<sup>4</sup> È emblematico il caso di *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu, il vampiro*, 1922) di Friedrich Wilhelm Murnau: la vedova di Stoker infatti vinse la causa legale ottenendo la distruzione della pellicola; tuttavia, Murnau riuscì a salvarne una copia. Per approfondimenti di veda Skal (2001; 2004).

<sup>5</sup> Nella tradizione popolare invece si lega al mondo rurale e alle sue superstizioni.

<sup>6</sup> Traduzione mia.

<sup>7</sup> Concetto preso in prestito da Jeffrey Andrew Weinstock (2016: 204).

<sup>8</sup> Per un sistematico approfondimento di rimanda al ricco studio di Francesco Paolo de Ceglia (2023).

<sup>9</sup> Termine di origine greca per identificare il vampiro.

<sup>10</sup> Anche per via dell'usanza di appropriarsi delle iconografie dei santi cristiani per rappresentare le proprie divinità (*loa*); per approfondimenti, si veda lo studio etnoantropologico di Alfred Métraux (2015: 326).

<sup>11</sup> Rhodes, inoltre, sottolinea come il sentimento di timore verso la rivoluzione haitiana fosse emersa soprattutto durante la guerra civile americana, poiché considerata dai proprietari di schiavi sudisti una ulteriore minaccia alla loro economia (2001:70).

<sup>12</sup> "In un certo senso, i vampiri indicavano che il suolo stesso si stava sollevando in un atto di strana resistenza: essi incarnavano la volontà della popolazione contro l'innaturale sottomissione da parte delle potenze asburgiche" (2019: 62).

<sup>13</sup> "La zombificazione viene utilizzata come indicatore culturale che stabilisce l'haitinità attraverso una riappropriazione positiva, attraverso un "inversione simbolica" di quei tratti che precedentemente erano attribuiti in modo esogeno. La zombificazione, da simbolo di haitinità negativa – una visione esogena incentrata sulla barbarie – si trasforma in un simbolo di haitinità positiva" (2011: 38) (traduzione mia).

<sup>14</sup> "la situazione [era] però ingenerata anche da un cortocircuito burocratico tra centro e periferia [...] dal desiderio di portare nei territori sudorientali [...] un ordine poliziesco [...] a creare il mostro era, di conseguenza, l'applicazione di una logica giuridico-amministrativa urbana a consuetudini perlopiù rurali [...] era quindi l'ansia di controllo

degli Austriaci e la loro azione di contrasto alle pratiche riesumatorie ad alimentare e portare al parossismo il fenomeno dei vampiri" (de Ceglia 2023: 29).

<sup>15</sup> "La rivoluzione di Haiti ha privato gli europei e gli americani bianchi della capacità di "civilizzare" il mondo nero [...] pertanto, Haiti doveva essere demonizzata in modo da creare una situazione in cui le forze civilizzatrici del mondo bianco potessero salvare la nazione da se stessa" (Kee 2011: 11 traduzione mia).

<sup>16</sup> Per un approfondimento sulla letteratura gotica sul vampiro e il contesto culturale del vampirismo della prima metà del XIX secolo, si veda Groom (2019: 115-136; 167-188).

<sup>17</sup> Lo dimostrano bene i versi di una poesia cimiteriale recitati da Lucy nel primo incontro con Dracula durante uno spettacolo teatrale.

<sup>18</sup> La stessa sera, nell'intimità della camera da letto, Lucy e Mina ammettono l'indubbio fascino di Dracula.

<sup>19</sup> Proprio come era avvenuto con *Dracula*, sbarcato negli Stati Uniti tramite la sua riduzione teatrale e "adattato" narrativamente agli orientamenti di gusto del pubblico americano; inoltre, Balderston e Liverlight avevano anche curato la riduzione teatrale del *Frankenstein* di Mary Shelley.

<sup>20</sup> Traduzione mia.

<sup>21</sup> Seabrook cita l'Articolo 249: "È altresì qualificato come tentato omicidio l'impiego, nei confronti di chiunque, di sostanze che, senza provocare la morte effettiva, producano un coma letargico più o meno prolungato. Se, dopo la somministrazione di tali sostanze, la persona è stata sepolta, il fatto sarà considerato omicidio, qualunque ne sia l'esito." (1929: 103 traduzione mia).

<sup>22</sup> Traduzione mia.

<sup>23</sup> Traduzione mia.

<sup>24</sup> Rhodes (2001: 83-88).

<sup>25</sup> Infatti, Kenneth Webb citò per plagio i fratelli Halperin.

<sup>26</sup> L'attitudine gotica non risiede unicamente nella presenza del castello menzionato nell'introduzione di questo lavoro, ma si riscontra nella suddivisione manichea tra luce e ombra, e in un certo ricorso a un'estetica della spettralità, soprattutto nella messa in scena delle vittime femminili, spesso rappresentate ammantate da un biancore virgineo, al pari di fantasmi. Inoltre, lo schema narrativo ripropone quello del più fortunato *Dracula* di Browning, presentando la vicenda di un gruppo di uomini che deve salvare una fanciulla vergine dalle mire sessuali di un mostro che con i suoi poteri sovranaturali riesce a controllarne la volontà.

<sup>27</sup> Traduzione mia.

<sup>28</sup> La scena diviene ancora più terrificante grazie all'intrigante uso del sonoro che insiste sui crepitii e i cigolii delle pulegge e delle presse manovrate dagli zombie, facendo sì che i suoni occupino un volume consistente, se non primario, all'interno dello spazio di rappresentazione.

<sup>29</sup> Si vedano le analisi molto approfondite di Rhodes (2001) e Bishop (2010: 64-81).

<sup>30</sup> Tra questi si ricordano, *Ouanga, or the Love Wanga* (1936) di Ge-



orge Terwilliger, *Revolt of the Zombies* (1936) di Victor Halperin, *I Walked with a Zombie* (*Ho camminato con uno zombi*, 1943) di Jacques Tourneur, *Revenge of the Zombies* (1943) di Steve Sekely.

<sup>31</sup> Per una ricognizione più esaustiva sulle influenze e le ispirazioni che contribuirono all'ideazione di *The Night of the Living Dead* si veda Bishop (2010: 96-103)

<sup>32</sup> Oltre a *The Night of the Living Dead*, si contano: *Dawn of the Dead* (*L'alba dei morti viventi*, 1978), *Day of the Dead* (*Il giorno degli zombi*, 1985), *Land of the Dead* (*La terra dei morti viventi*, 2005), *Diary of the Dead* (*Le cronache dei morti viventi*, 2007), *Survival of the Dead* (*L'isola dei sopravvissuti*, 2009); mentre *Twilight of the Dead*, il film postumo di Romero, morto nel 2017, è in fase di riproduzione.

<sup>33</sup> Non è un caso che sia stato lo stesso Romero ad usare questo termine per parlare dei suoi film sullo zombie (McCarty, 1984).

<sup>34</sup> Traduzione mia.

<sup>35</sup> Con questo termine Abbott (2016: 94-99) si riferisce alla moltiplicazione dei canali, l'incremento delle piattaforme digitali e nuovi sistemi produttivi accompagnati da flussi crossmediali di una circolazione incessante del mostruoso su altre forme medial e comunicative. Tratti simili si trovano nella ormai famosa concettualizzazione della *complex tv* proposta da Jason Mittell (2017).

<sup>36</sup> Alcuni titoli cinematografici sono emblematici in questa direzione come *Land of the Dead* (*La terra dei morti viventi*, 2005) di George Romero, *Warm Bodies* (2013) di Jonathan Levine e *Army of the Dead* (2021) di Zack Snyder.

<sup>37</sup> Adattamento seriale dell'omonimo film neozelandese del 2014 di Jemaine Clement e Taika Waititi, autori anche della serie tv.

<sup>38</sup> La figura di Nandor, l'implacabile rimanda alle credenze su un'origine ottomana del vampiro; Lazslo al libertinismo dandy britannico; Nadja alla tradizione balcanica, mentre Colin Robinson (il personaggio più atipico e forse per questo il più originale) incarna il potere psichico del vampirismo. Nella serie non mancano poi numerosi riferimenti alle varianti delle iconografie vampiriche: dal Barone, che rimanda all'effigie del Nosferatu di Murnau; il Sire che allude alla sfera demoniaca, ecc. ovviamente restituite attraverso l'espedito di un *detournement* corrosivo.

<sup>39</sup> La serie è l'adattamento dell'omonimo fumetto creato da Chris Roberson, autore anche della serie tv, e pubblicato dalla DC Comics.

<sup>40</sup> Queste non vengono mai sbrunate scenicamente da Liv, piuttosto vengono diligentemente cucinate e condite, in modo da smussare una possibile dose di disgusto nell'atto antropofagico.

## Bibliografia

- ABBOTT S. (2016), *Undead Apocalypse: Vampires and Zombies in the Twenty-First Century*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- BACON S. (2023), *Contagion and the Vampire: The Vampiric Body as Locus of Disease and Global Epidemics in 21st Century*, Palgrave Macmillan, London.
- BISHOP K. W. (2010), *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*, MacFarland, Jefferson.
- DE CEGLIA F. P. (2023), *Vampyr. Storia naturale della resurrezione*, Torino, Einaudi.
- COHEN J. J. (1996), "Monster Culture (Seven Thesis)" in ID. (ed.), *Monster Theory: Reading Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 3-25.
- DEGOUL F. (2011), "We are the mirror of your fears: Haitian Identity and Zombification", in CHRISTIE D., LAURO S. J. (eds.), *Better Off Dead: The Evolution of the Zombies as Post-Human*, Fordham University Press, New York, pp. 24-38.
- DENDLE P. (2011), "Zombie Movies and the 'Millennial Generation'", in CHRISTIE D., LAURO S. J. (eds.), *Better Off Dead: The Evolution of the Zombies as Post-Human*, Fordham University Press, New York, pp. 175-186.
- FLINT D. (2009), *Zombie Holocaust: How the Living Dead Devoured Pop Culture*, Plexus, London.
- FOJAS C. (2017), *Zombies, Migrants, and Queers: Race and Crisis Capitalism in Pop Culture*, University of Illinois Press, Champaign.
- GIULIANI G. (2016), *Zombie, alieni e mutanti. Le paure dall'11 settembre a oggi*, Le Monnier, Milano.
- GROOM N. (2019), *Vampiri. Una nuova storia*, il Saggiatore, Milano.
- HAND R. (2011), "Undead Radio: Zombies and the Living Dead on 1930s and 1940s Radio Drama", in CHRISTIE D., LAURO S. J. (eds.), *Better Off Dead. The Evolution of the Zombies as Post-Human*, Fordham University Press, New York, pp. 39-49.
- KEE C. (2011), "They are not men... they are dead bodies: From Cannibal to Zombie and Back Again", in CHRISTIE D., LAURO S. J. (eds.), *Better Off Dead. The Evolution of the Zombies as Post-Human*, Fordham University Press, New York, pp. 9-23.
- KRISTEVA J. (2006), *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano.
- LINO M. (2021a), "Post-Apocalypse Now. Cinema e serialità zombie come pre-mediazione del contagio: spazi, media e lockdown", in FIORENTINO F., GUGLIELMI M. (a cura di), "Spazi chiusi. Prigioni, manicomi, confinamenti", *Between*, 8:22, pp. 113-138: <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/4911> (ultimo accesso, Febbraio 2023).
- ID. (2021b), "E la morte fuggirà loro' Post-zombi e ritornanti. Elementi formali e tematici per un'apocalittica della serie TV", in BALDACCI A., BRYSIK A. M., SKOCKI T. (a cura di), *Variazioni sull'apocalisse. Un percorso nella cultura occidentale dal Novecento ai giorni nostri*, Peter Lang, Berna.
- LUCKHURST R. (2015), *Zombies: A Cultural History*. Reaktion, London.
- MCCARTY J. (1984), *Splatter Movies: Breaking the Last Taboo of the Screen*, St. Martin's Press, New York.
- MÉTRAUX A. (2015), *Il vodu haitiano. Magia, stregoneria e possessione*, Ghibli, Milano.
- MITTELL J. (2017), *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*, Minimum Fax, Roma.
- MOREMAN C.M.; RUSHTON C.J. (eds.) (2011), *Race, Oppression and the Zombies: Essays on Cross-Cultural Appropriations of the Caribbean Tradition*, McFarland, Jefferson.
- RHODES G. D. (2001), *White Zombie: Anatomy of a Horror Film*, McFarland, Jefferson.
- SEABROOK W. (1929), *The Magic Island*, Harcourt, Brace.
- SKAL D. J. (2001), *The Monster Show: A Cultural History of Horror*,

- Revised Edition, Farrar, Straus and Giroux, New York.
- SKAL D. J. (2004), *Hollywood Gothic: The Tanged Web of Dracula From Novel to Stage to Screen*, Faber and Faber, London.
- STOKER B. (2016), *Dracula*, Einaudi, Torino.
- WEINSTOCK J. A. (2012), *The Vampire Film: Undead Cinema*, Wal-  
flower Press, Main.
- ID. (2016), "American Vampires", in HASLAM J., FAFLAK J. (eds.),  
*American Gothic Culture: A Companion*, Edinburgh University  
Press, Edinburgh, pp. 203-221.
- ID. (2017), "Zombie TV: Late-Night B Movie Horror Fest", in LAURO  
S. J. (eds.), *Zombie Theory: A Reader*, University of Minnesota  
Press, Minneapolis-London, pp. 20-31.
- ID. (2020), *Monster Theory Reader*, University of Minnesota Press,  
Minneapolis-London.

# Muoversi da fermi. *Severance*, le backrooms e gli spazi liminali

FRANCO MARINEO

Accademia di Belle Arti di Palermo  
franco.marineo@gmail.com

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.506>

## Parole chiave

Backrooms  
Spazi liminali  
Coscienza  
Distopia  
Perturbante

## Keywords

Backrooms  
Liminal spaces  
Consciousness  
Dystopia  
Uncanny

## Abstract

Nel mondo inquietante e distopico della serie televisiva *Severance*, gli impiegati di una misteriosa multinazionale si sottopongono a una procedura chirurgica che scinde la connessione tra la vita trascorsa al lavoro e quella personale: quando lavorano dimenticano la propria vita al di fuori dell'ufficio. La scissione implica un movimento immobile che attiva i diversi livelli della loro coscienza. Mentre sono al lavoro, i protagonisti camminano quasi smarriti dentro un labirinto pallido e mesto, fatto di corridoi in cui il loro spostarsi senza scopo si ripete stancamente. *Severance*, con il suo movimento duplice e paradossale, condensa varie narrazioni transmediali che raccontano lo spostamento tra vari livelli di coscienza e connette il suo misterioso mondo al fenomeno delle Backrooms: spazi infiniti e deserti, un vuoto perturbante e l'incantamento di uno spostarsi che riguarda l'immobilità più che lo spazio e il movimento.

In the eerie and dystopian world of the TV series *Severance*, the employees of a mysterious conglomerate undergo a surgical operation severing the connection between work and personal life and they forget everything about life outside the office for the duration of the workday. The severance they undergo implies a motionless movement that switches the different levels of their consciousness. While at work, the characters walk and wonder through a labyrinth of pale, sad hallways that look like a space in which this aimless shift repeats itself. *Severance*, with its double, paradoxical movement, condenses various transmedia narratives focused on the slipping between different levels of consciousness and links its sinister world with the fictional concept of Backrooms: infinite and desert spaces, uncanny emptiness and the enchantment of a displacement that refers to immobility more than to space and movement.

La serie televisiva *Severance* (2022), prodotta da Apple TV e creata da Dan Erickson, è incentrata su un gruppo di impiegati della Lumon Industries, una misteriosa azienda che pare essere un gigante delle biotecnologie anche se, per tutta la prima stagione, non è mai chiaro quali siano le merci o i servizi prodotti dai suoi lavoratori. Alcuni dipendenti si sottopongono volontariamente a un procedimento di Scissione (*Severance*, appunto) che provoca in loro uno sdoppiamento finalizzato a cancellare, ogni volta che entrano negli uffici dell'azienda, tutti i ricordi della propria vita non lavorativa. Il fenomeno di cancellazione funziona anche in senso inverso: terminato il proprio turno, non appena abbandonano la sede della Lumon, gli impiegati 'scissi' diventano completamente inconsapevoli delle mansioni svolte sul posto di lavoro, dei propri colleghi e di tutto ciò che li circonda nelle ore trascorse in ufficio. Lo sviluppo narrativo della serie si incentra proprio su questa doppia vita e sulle sovrapposizioni – possibili e proibite – tra i due piani della coscienza che si vengono a creare nelle esistenze di alcuni di questi lavoratori: c'è chi vorrebbe fuggire da questa inestricabile condizione, chi scopre l'esistenza di una serie di misteri legati alla Lumon, chi intravede la possibilità di aprire un varco tra le due dimensioni apparentemente impossibili.

Oltre a essere una lampante metafora dell'alienazione del lavoratore rispetto al proprio ruolo, all'oggetto prodotto dal proprio lavoro e alla propria vita (Marx 2004), la procedura della scissione immaginata dai creatori di *Severance* pare essere l'ennesima declinazione di un modo compresso e paradossale di intendere il movimento, lo spostamento: una maniera non inedita di intendere il concetto di transito che sembra ancorarsi in maniera profonda ad alcuni dei nodi concettuali dell'attuale panorama mediale e comunicativo.

Per *Avatar* (2009) e i suoi sequel, James Cameron ha immaginato la mescolanza di DNA umano e Na'vi che consente agli umani di sospendere le attività vitali del proprio corpo organico per 'abitare' un corpo 'altro', estraneo, in un movimento molto teorico che dissolve i contorni identitari per raccontare un continuo transito di coscienza e (addirittura) anima che permette agli ibridi di poter muoversi nell'atmosfera di Pandora. Nel romanzo *Ready Player One* (2011) tutto ruota intorno a un mondo virtuale dentro cui si ritrovano le coscienze di milioni di 'giocatori' do-

tati semplicemente di un visore e di guanti aptici: la bolla di Oasis (*Ontologically Anthropocentric Sensory Immersive Simulation*) non è vista come uno spazio puramente ludico, ma è diventata – nel futuro immaginato da Ernest Cline nel suo romanzo e visualizzato da Spielberg nell'adattamento diretto nel 2018 – un vero rimpiazzo della cosiddetta 'vita vera' o 'reale', tanto che essere dentro Oasis produce effetti che possono avere ripercussioni persino dopo aver dismesso guanti e visore. Anche qui, dunque, uno slittamento tra piani di coscienza che implica un movimento puramente mentale, uno spostamento che non ha più a che fare con l'attraversamento dello spazio fisico. *Inception* (2010) di Christopher Nolan si basa sulla possibilità tecnologica di uno strumento capace di costruire uno spazio di 'sogno condiviso' cui si accede grazie a un farmaco: da fermi (e addormentati) ci si sposta, con un movimento frenetico e inarrestabile, dentro spazi vertiginosi in cui il tempo si dilata a dismisura e all'interno dei quali si svolgono azioni ipercinetiche da cinema *action* che Nolan contrappunta inquadrando i soggetti che sognano dentro l'immobilità del loro sonno.

*Severance* radicalizza queste intuizioni e si articola lungo due movimenti paralleli, entrambi paradossali. Il primo è quello che avviene all'interno dell'ascensore dove i lavoratori 'scissi' transitano istantaneamente dallo stato di coscienza della loro vita non lavorativa a quello di dipendenti; un movimento segnalato visivamente da un leggero 'effetto Vertigo' e da un lievissimo slittamento di alcuni tratti somatici: un rilassamento dei muscoli facciali, una istantanea chiusura delle palpebre, infine una specie di rapido risveglio mentre le coordinate spaziali interne all'ascensore mutano impercettibilmente. Così davanti al nostro sguardo di spettatori c'è un corpo immobile che contiene una coscienza che si sposta pur nella costrizione di uno spazio angusto deputato a certificare il passaggio tra i due piani identitari. Uno scivolamento fra due poli del sé che non comunicano tra loro, un passaggio che si svolge nella immobilità quasi assoluta e dentro uno cubicolo in cui il movimento si offre come subito e non come compiuto. Perché, in definitiva, quello cui assistiamo non è soltanto un passaggio tra due differenti livelli di coscienza che si co-appartengono, ma finisce per coincidere con una forma di frammentazione identitaria, in un'esplosione di differenti soggettività che, incidentalmente, abita-

no lo stesso corpo.<sup>1</sup> Un corpo che contiene molteplici sé, come racconta in modo particolarmente esplicito la sigla iniziale di *Severance*, realizzata dall'artista tedesco Extraweg e focalizzata sull'idea del viaggio faticoso, estenuante, che le molte identità (ciascuna con il proprio bagaglio di emozioni e ricordi, a volte colte in una relazione vicendevolmente conflittuale) compiono nell'attraversare una vita 'scissa' come quella di Mark Scout, il protagonista della serie. Sembra di ritrovare il paradossale muoversi dei protagonisti di *La città e la città*, romanzo in cui China Miéville ambienta una sospesa crime-story nelle località di Beszél e Ul Qoma, due città che occupano lo stesso spazio geografico (con distinte zone di appartenenza e alcuni punti di sovrapposizione che Miéville definisce "intersezioni") e nelle quali i cittadini di una città sono obbligati a imparare a 'disvedere', cioè non percepire persone ed edifici dell'altra città.

L'altro movimento che la serie racconta è l'instabile spostamento che i dipendenti della Lumon devono compiere per arrivare, una volta usciti dall'ascensore, sul proprio posto di lavoro o per raggiungere altri dipartimenti e spazi comuni dell'azienda. Camminando con loro vediamo interminabili corridoi, indistinguibili tra loro se non per qualche minimo dettaglio, che si snodano per centinaia di metri, tutti illuminati artificialmente perché privi (come quasi tutti gli ambienti della Lumon in cui si svolge la serie) di finestre o aperture verso un invisibile fuori. E poi porte chiuse, enormi spazi scarsamente riempiti, oscuri anfratti e ancor più oscuri ambienti che servono a glorificare la storia e la grandezza della famiglia che ha fondato la Lumon. Spostarsi dentro l'azienda, allora, significa percorrere spazi infiniti, tutti uguali, un girare a vuoto che spesso dà allo spettatore l'impressione di osservare dei criceti impegnati a muoversi all'interno della loro ruota e, quindi, destinati a rimanere sempre, ossessivamente, *sur place*. Alcuni, talvolta, sembrano perdersi e sorprendersi di quanto grande sia lo spazio della Lumon e, addirittura, paiono sopraffatti quando notano alcuni spazi apparsi da un giorno all'altro, come se gli ambienti anonimi dell'azienda si generassero autonomamente. Il creatore della serie, Dan Erickson, ha più volte parlato di alcune delle principali fonti di ispirazione di *Severance*: dal videogame *The Stanley Parable*<sup>2</sup> alle strisce di *Dilbert*<sup>3</sup> fino ai film *The Truman show* (1998) o *The Matrix* (1999). Ma per trovare un rimando a questa geografia

impossibile che *significa* l'azienda e la sua misteriosa spazialità, bisogna guardare a un altro spunto che Erickson ha riconosciuto in qualche intervista, e cioè l'oscura leggenda urbana delle backrooms.

4chan, il sito imageboard divenuto celebre anche per aver ospitato e amplificato alcune delle più assurde tesi cospirazioniste di cui si nutre l'estrema destra americana, nel 2019 è stato attraversato da un'immagine apparentemente neutra che, in seguito, ha dato origine a una slavina mediale di interessanti proporzioni. Un'anonima fotografia di un ufficio deserto, illuminato da itteriche luci al neon, tappezzeria gialla e un latente senso di abbandono. Chi ha avviato la discussione aveva invitato gli altri utenti a utilizzare il board per postare 'immagini inquietanti' caratterizzate da 'qualcosa di strano': da qui la pubblicazione di una lunghissima serie di immagini che ritraggono luoghi fantasmatici, corridoi senza finestre, stanze vuote illuminate da neon sfiniti, tutti spazi che (pur distanti e diversi tra essi) sembrano coappartenersi in un continuum irreali ed enorme in cui perdersi o confrontarsi con le proprie paure. Una raccolta di non luoghi che comportano una potente separazione dalla realtà esterna, incubatori di alienazioni assortite e di derive atemporali. E, infatti, la didascalica che accompagna la foto indica con esattezza l'impossibile localizzazione di questi luoghi, situati in una sorta di spazio inverificabile cui si accede passando attraverso le fratture che si aprono sulla superficie del reale (Lloyd 2022).

Il fenomeno delle backrooms inizia da lì, proprio come nel 2009 da un concorso per foto ritoccate con photoshop era partito il controverso caso dello *Slender Man*, un personaggio di fantasia che lentamente è diventato protagonista di cortometraggi, film, videogiochi, fan art, fino a trascinare dentro la cronaca nera per colpa di alcuni adolescenti che hanno quasi compiuto degli omicidi affermando di essere stati spinti proprio da questa creatura orrificica e immaginaria. Allo stesso modo, le backrooms sono diventate protagoniste di sterminati thread (anche su reddit) e di una nutrita serie di videogiochi, per essere anche raccontate da Kane Parsons, un sedicenne americano, in un cortometraggio che ha raggiunto quasi cinquanta milioni di visualizzazioni su Youtube, e pochi mesi fa la A24 ha annunciato la realizzazione di un film diretto dallo stesso Parsons e prodotto (tra gli altri) da James Wan. Le backrooms, dunque, sono una collezione



ne di immagini, sono concrezioni visuali di una certa postura dell'immaginario, sono una proiezione vagamente onirica di un horror vacui fortemente umano. Luoghi cavi che operano per sottrazione, mostrando un vuoto che sembra continuamente rimandare a qualcosa che c'era e ora manca, a qualcuno che ha abitato quei posti e che ora è svanito. Sono, quindi, le backrooms, un chiarissimo invito a colmare questo vuoto, a bilanciare l'inquietudine dell'assenza con un catalogo virtualmente infinito di 'forme di presenza'; da qui, ovviamente, muove la enorme serie di operazioni mediali gemmate, come è successo per altri fenomeni creepypasta, da un semplice post su un sito. La misteriosa atmosfera che emana dalle immagini delle backrooms sembra essere assimilabile alla categoria dell'*eerie*, centrale nell'ultimo libro scritto da Mark Fisher prima della morte.

La tranquillità tanto di frequente associata all'*eerie* – si pensi all'espressione «calma inquietante» (*eerie calm*) – ha a che vedere con il distacco dalle urgenze del quotidiano. La prospettiva dell'*eerie* ci può dare accesso alle forze che governano la realtà ordinaria ma che sono normalmente nascoste, così come a spazi del tutto al di là della realtà ordinaria. È questa liberazione dall'ordinario, questa fuga dai confini di ciò che normalmente consideriamo realtà che spiega almeno in parte il fascino speciale dell'*eerie* (Fisher 2018: 13).

L'*eerie*, però, non è solo 'l'inquietante' della traduzione italiana. Ha direttamente a che fare con quella articolata e imprevedibile sensazione offerta dalla percezione dell'assenza di qualcosa o di qualcuno lì dove, invece, dovrebbero essere. E la Lumon sembra essere un tempio eretto per rendere omaggio a una forma quasi distillata di 'eeriness', un santuario in cui tutto ciò che è presente sembra essere fuori posto e, viceversa, in cui tutto quello che manca, che non vediamo, insiste minacciosamente come, per rifarci alle parole di Fisher, a voler mostrare "l'assenza della propria presenza".

Le backrooms sono parte essenziale di un altro, più ampio fenomeno collegato a internet, quello degli spazi liminali, luoghi (fisici e mentali) caratterizzati da un senso di provvisorietà, da una condizione transitoria, di intervallo fra due spazi o due stati psicologici. La liminalità è uscita dai confini della psicologia o dell'antropologia (pensiamo ai riti di passaggio che modificano lo status sociale e psicologico dell'indi-

duo e alla condizione di sospensione tra due tappe della propria trasformazione)<sup>4</sup> ed è progressivamente diventata una sorta di sotto-estetica della rete, capace di dare forma e visibilità a un angosciante senso di sospensione che, evidentemente, attrae moltissimi utenti del web: gli spazi liminali cristallizzano l'essenza nostalgica e minacciosa di uno spazio abbandonato, di un ambiente sorprendentemente svuotato; si mostrano come zone che paiono immobilizzate in una dimensione impermanente e che provocano un immediato senso di spaesamento. L'inquietudine nasce certamente dal *disorientamento*, ma se la difficoltà nell'orientarsi prevede concettualmente il senso di un movimento inceppato, di uno spostarsi senza che si abbia chiarezza sulla forma e sulla direzione di questo spostamento, la *transitorietà* di cui le backrooms sono impregnate implica un passaggio, uno scivolare da una dimensione a un'altra, da una condizione a un'altra. E sottolinea la sospensione di questo movimento che, con il suo essere immobilizzato in un punto incerto situato tra l'inizio e la fine, sembra comunque incapace di concludersi, di definirsi. Pur nella profondissima distanza che li separa, l'impalcatura teorica di *Severance* ricorda alcuni video di Bill Viola, quelli in cui a dominare la messa in scena è l'estremizzazione dello *slow motion*: opere in cui il movimento si fraziona, si atomizza, si scompone in un rallentamento estremo che trasforma ogni video in un rosario di attese, in uno sfinimento cronologico, in un muoversi immobile. Movimento puramente cinematografico, forse, geneticamente connesso allo specifico funzionamento combinato del proiettore e della pellicola; movimento, per dirla con Epstein, che si offre come "serie di arresti" (Epstein 1994: 261), come "somma di pause" (ivi: 138), in una dialettica che si spinge fino a una restituzione visuale del paradosso zenoniano di Achille e della tartaruga. Walter Benjamin, scrivendo a proposito dell'articolato concetto di "immagine dialettica", ha insistito sul valore profondo di quel curioso confine che separa immobilità e movimento, sull'irrisolvibile transitorietà che non ha a che fare con la ricomposizione di una contraddizione, di un'opposizione, ma con l'esitazione, con la pausa:

Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costel-

lazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso ma un'immagine discontinua, a salti (Benjamin: 516).

*Severance* esplicita questa specificità dell'"abitare l'intervallo", insistendo proprio sull'impossibile evasione da una dimensione esclusivamente liminale. Lo fa sin dalla prima puntata, mostrando il tentativo di Helly (la neo arrivata nel reparto di Macrodata Refinement) di fuggire dai confini dello spazio lavorativo immediatamente dopo aver effettuato la procedura della scissione e, per così dire, aver preso servizio: ogni suo sforzo collassa nel continuo ritornare al punto di partenza, apre una porta per lasciarsi alle spalle un corridoio e finisce per ritornare allo stesso corridoio dal quale intendeva fuggire, in un loop inestricabile che racconta la dimensione incongrua e contraddittoria degli interni della Lumon. Il movimento diventa avvistamento ciclico, è uno spostamento che non attraversa alcuno spazio, che si incanta nella dimensione di un'immobilità paradossale. Helly non può lasciare quel luogo perché alla sua coscienza scissa non è concesso di muoversi al di fuori dei confini del proprio spazio di appartenenza: così si ritrova sempre lì, divorata da una necessità di fuga (di un movimento verso fuori) che si scontra con una cornice che impedisce la presenza di un fuori. Di qualsiasi fuori.

Analizzando un celebre quadro di Francis Bacon, *Portrait of George Dyer and Lucian Freud (1967)*, Gilles Deleuze si concentra sulla testa di Dyer che, nella tela, occupa contemporaneamente due posizioni: girata verso la nostra sinistra, con lo sguardo diretto a un immaginario fuori campo, e voltata in direzione di Freud, ruotata di 180 gradi rispetto all'altra postura. È la stessa cosa che accade nel finale di *Lost Highway (1997)* di David Lynch, quando la faccia di Fred (interpretato da Bill Pullman) comincia a muoversi spaventosamente, scossa e devastata da una violenta serie di convulsioni che portano i suoi contorni ad assumere varie posizioni all'interno di un medesimo fotogramma. Una sorta di composizione del movimento, come accade nel *Nu descendant une escalier (1911)* di Duchamp o nel cubismo sintetico. E non sembra essere un caso che, nel terzo episodio della prima stagione di *Severance*, Petey, un personaggio secondario ma essenziale allo sviluppo narrativo visto che

ha provato a fuggire dalla dicotomizzazione imposta dalla scissione, all'interno di un'allucinazione si ritrovi a disegnare una mappa del piano in cui lui e Mark lavoravano insieme e che, interrogato dallo stesso Mark su cosa stia disegnando, risponda: "tu che ti rimetti al lavoro, secondo lo stile cubista". Cubismo, dunque, un'unica immagine che contiene varie prospettive su uno stesso oggetto: esattamente come muoversi pur restando fermi perché ancorati alle due dimensioni della tela. Tenendo insieme proprio le peculiari declinazioni del movimento che avvicinano, appunto, il cubismo, il futurismo, il *Nudo* di Duchamp e Bacon, Deleuze richiama quei "livelli di sensazione" spesso citati da Bacon a proposito delle proprie opere, descrivendoli come "una sorta di arresti o di frazioni del movimento, che ricomporrebbero il movimento sinteticamente, nella sua continuità, velocità e violenza" (Deleuze: 89). La vertiginosa insistenza con cui *Severance* racconta questa ossessiva mobilità senza spazio sembra riguardare proprio la volontà di mettere in scena uno spostamento ingabbiato, una sorta di continua ricognizione del *dove* inchiodata a una paralisi del *quando*.

anche quando il contorno si sposta, il movimento consiste più nell'esplorazione amebica, cui la figura si dedica dentro il contorno, che nello spostamento medesimo. [...] non è il movimento che spiega i livelli di sensazione, bensì sono i livelli di sensazione a spiegare quanto resta ancora del movimento. E, in effetti, benché la pittura di Bacon renda il movimento con molta intensità e violenza, non è questo, in ogni caso, ciò che propriamente gli interessa. Si tratta, al limite, di un movimento sul posto, di uno spasmo (ivi: 90).

Ecco, sono spasmi quelli che attraversano le esistenze dei protagonisti di *Severance*. Sono microscopici viaggi *sur place* che testimoniano la paradossalità dello spazio costruito da Erickson e dal suo staff di creativi intorno agli esseri umani che si ritrovano perduti e assediati da questa declinazione della liminalità. In una traiettoria narrativa in cui si crea una dicotomia, una forma di opposizione tra due stati, due condizioni, due realtà, emerge spesso questa interessante attenzione verso ciò che si situa nello spazio *fra* i due poli dell'opposizione. Esattamente come avviene nei video di Viola. Immaginando una realtà resa friabile in ciascuna delle sue declinazioni si depotenzia l'idea stessa di movimento, le si sottrae

pregnanza, senso. Del resto, interrogato durante una cena a proposito della duplicazione come effetto accessorio della Scissione, Mark afferma: "Non c'è un altro io, non c'è un'altra persona. Sono sempre io, faccio il mio lavoro" Persino lo spostamento tra le due individualità, tra le due coscienze sembra essere un movimento incapace di avvenire. Perché quel che conta non è l'affiorare di due personalità o due ego distinti: il senso distopico di *Severance* oltre a collocarsi nella dimensione alquanto satirica rispetto a un certo modo di intendere il lavoro, si annida proprio in questo sfuggire la mera contrapposizione tra un dentro e un fuori e si distilla nel nucleo di questa pausa, di questa impasse che è sì stallo ma anche, etimologicamente, distopia intesa come spazio negativo, come luogo spiacevole. Un luogo che non è né dentro né fuori le mura della Lumon. Un luogo nel quale ridurre il movimento a sterile perlustrazione, senza alcuna possibilità di fuga.

## Note

<sup>1</sup> “Noi non possiamo più pensarci come un ‘io’ separato e distaccato dal mondo. La nostra soggettività non è più un nucleo stabile e autonomo che rispecchia il mondo, lo ordina con la sua razionalità, gli conferisce un senso: è un grumo temporaneo, di una densità appena sufficiente a garantire una parvenza di identità, destinato a sciogliersi e a riformarsi, ogni volta diverso, in quel paesaggio che, adesso lo vediamo, non è che un flusso di informazioni continuo, dinamico, sempre al confine fra stabilità e instabilità” (Caronia 1996: 86).

<sup>2</sup> *The Stanley Parable* è un videogioco (ideato da Davey Wreden e pubblicato da Galactic Cafe nel 2013) in cui un dipendente di un'azienda si ritrova a dover risolvere il mistero che sta dietro l'improvviso e inquietante svuotamento del suo labirintico ufficio.

<sup>3</sup> *Dilbert* è una serie di strisce a fumetti (creata da Scott Adams) che demolisce, con sarcasmo e surreale ironia, la vita quotidiana di un ufficio, mostrando l'assurdità dei rapporti relazionali tra i dipendenti e l'ottusa vacuità del potere esercitato dai dirigenti nei confronti dei sottoposti.

<sup>4</sup> Si vedano, a proposito, Van Gennepe (2013) e Turner (2019).

## Bibliografia

- BAZIN L. (2019), *La dystopie*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand.
- BENJAMIN W. (2000), *Opere complete IX. I “passages” di Parigi*, Einaudi, Torino.
- BROOKER M.K. (1994), *The Dystopian Impulse in Modern Literature*, Greenwood, Westport.
- BRUNER J. (1986), *Actual Minds, Possible Worlds*, Harvard University Press, Cambridge.
- CARONIA A. (1996), *Il corpo virtuale. Dal corpo robotizzato al corpo disseminato nelle reti*, Franco Muzzio, Padova.
- CLAEYS G. (2013), “Three Variants on the Concept of Dystopia”, in VIEIRA F. (a cura di), *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*, Cambridge Scholars, Newcastle.
- CLINE E. (2011), *Ready Player One*, ISBN, Milano.
- DELEUZE G. (1995), *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata.
- DI MINICO E. (2018), *Il futuro in bilico. Il mondo contemporaneo tra controllo, utopia e distopia*, Meltemi, Milano.
- EPSTEIN J. (1994), *Écrits sur le cinéma (1919- 1937)*, Paris Experimental, Paris.
- FISHER M. (2018), *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Minimum Fax, Roma.
- FOUCAULT M. (2006), *Utopie Eterotopie*, Cronopio, Napoli.
- HAYLES N.K. (1999), *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, The University of Chicago Press, Chicago-London.
- LLOYD A. (2022), “The Backrooms: la foto di un ufficio vuoto diventata meme inquietante”, in *Vice*, 31 marzo, <https://www.vice.com/it/article/5dga98/the-backrooms-ufficio-vuoto-meme> (consultato il 20-2-2024)
- MARX K. (2004), *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi, Torino.
- MIEVILLE C. (2011), *La città e la città*, Fanucci, Roma.
- THOMASSEN B. (2006), “Liminality”, in HARRINGTON A., MARSHALL B., Müller H.P. (eds.), *Routledge Encyclopedia of Social Theory*, Routledge, London.
- TURNER V. (2019), *La foresta dei simboli*, Morcelliana, Brescia.
- TURNER V. (2022), *Antropologia, liminalità, letteratura*, Morcelliana, Brescia.
- VAN GENNEPE A. (2013), *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino.

---

**MODELLI, PRATICHE  
E PARADOSSI DI  
CONFIGURAZIONE  
INTERSEMIOTICA E  
TRANSMEDIALE NELLA MUSICA**



# La musica trap spagnola, tra cultura urbana e rigenerazione del linguaggio colloquiale

ENRICO LODI

Università di Pavia  
enrico.lodi@unipv.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.513>

## Parole chiave

Trap spagnola  
Linguaggio giovanile  
Cultura urbana  
Innovazione linguistica

## Keywords

Spanish trap music  
Youth language  
Urban culture  
Linguistic innovation

## Abstract

L'intento di questo articolo è riflettere sul fenomeno culturale della musica trap spagnola in relazione alla sua marcata creatività linguistica. Questo genere, non sempre rappresentato nei principali canali di comunicazione *mainstream* ma detentore dei record di ascolti sulle piattaforme di streaming, ha integrato nel proprio linguaggio diversi elementi della cosiddetta "cultura urbana", appropriandosi di codici provenienti da altri generi (come il *reggaeton* e il *flamenco*) ma anche da altre sfere simboliche e semiotiche (videogiochi, social network, pornografia, gergo della marginalità, movimenti di protesta contro le oligarchie finanziarie, immaginari come quello sudamericano o arabo...) riflettendo tali ibridazioni in un gergo estremamente dinamico. Con questo contributo si intendono presentare i primi risultati di una ricerca sul genere della trap spagnola, studiata finora con approcci di taglio per lo più sociologico o di reportage, che ne hanno trascurato la dirompente carica linguistico-figurale.

The aim of this article is to approach the cultural phenomenon of Spanish trap music in relation to its high linguistic creativity. Although this genre is not always represented in the main mainstream communication channels, it is the most popular among young generations and it has integrated various elements of the so-called "urban culture" into its language. In few years, it has appropriated codes from other genres (such as *flamenco* and *reggaeton*) but also from other symbolic and semiotic spheres (video games, social networks, pornography, social marginality, protest movements against financial oligarchies, imaginaries related to South America or the Arab culture...) reflecting such hybridizations in an extremely dynamic jargon. This article intends to present the first results of a research on the Spanish trap genre, which has rarely been studied from a linguistic and rhetorical point of view.

## 1. Da Atlanta all'Albaicín

Spesso banalizzata come semplice evoluzione del rap, la musica trap costituisce invece un genere molto caratterizzato, riconoscibile in particolare dal punto di vista tecnico-sonoro e da quello tematico. Come per ogni fenomeno sociosemiotico, tuttavia, per comprenderlo appieno occorre considerare tutte le "connessioni testuali, [...] riferimenti espliciti tra differenti ambiti discorsivi", con una "valutazione delle pratiche e delle esperienze, di cui rendere conto sul piano dei significati e degli effetti di senso" (Spaziantè 2007: 12). In questo quadro, il primo elemento da ponderare è il contesto sociale geografico ed economico d'origine del genere.

La musica trap nasce negli Stati Uniti poco prima del 2000 diffondendosi nei sobborghi impoveriti di alcuni stati come l'Alabama e la Georgia. In particolare, si afferma nelle periferie suburbane di Atlanta, dove diventa una sorta di colonna sonora delle attività illegali svolte nelle tante *trap houses*, le case abbandonate elette a luogo di spaccio dai gruppi malavitosi della zona e che, com'è ormai noto, hanno dato il nome al genere a prescindere dall'assonanza con il termine "rap". Per molti versi, la Atlanta degli anni Novanta si poteva presentare come una versione più periferica del Bronx newyorkese degli anni Sessanta e Settanta: "un territorio fatto [...] di binari, immense autostrade e con l'aeroporto più grande del mondo, ma al contempo, pieno di luoghi abbandonati, strade labirintiche e vicoli ciechi dove proliferavano le *trap houses*" (Lecce, Bertin 2021: 78).

Questa analogia, però, non va presa alla lettera. Tra il rap metropolitano nato negli anni Settanta e la trap georgiana c'è infatti una grande differenza: mentre nel Bronx di quegli anni gli MCs avevano spesso provato a convogliare l'energia negativa della marginalità usando la musica come strumento di critica sociale (Toop 1992), nella trap questo posizionamento è del tutto assente. Se quel rap portava con sé un importante filone 'consapevole', la trap canta la vita marginale senza proporsi quasi mai una riflessione critica e, al contrario, ne esalta spesso gli aspetti edonistici e violenti, risultando in questo semmai più vicina alla tradizione del cosiddetto gangsta rap.

Limitando l'analisi alle sue origini, quindi, la trap si presenta come un *South rap* che, a differenza del rap della *East* o della *West Coast* di quegli stessi anni, è

concepito per lo più come musica di intrattenimento. E, del resto, marcata com'è da ritmi ipnotici e da club, la musicalità lisergica delle canzoni trap appare in effetti più compatibile con la narrazione di una quotidianità caratterizzata soprattutto dal vuoto esistenziale e da una preferenza accordata all'alienazione narcotica rispetto alla presa di coscienza morale. In altri termini, la trap si è affermata come un nuovo, diverso, "rap che veniva suonato nei club" e che "si discostava dall'immaginario hip hop fatto di graffiti, breakdance, freestyle e testi *conscious*, puntando maggiormente sul suono, molto più *artificiale* e in un certo senso *ballabile*." (Bertolucci 2020: IX).

Sul piano tecnico, il tratto musicale più evidente è la processazione elettronica che caratterizza quasi tutti i pezzi trap. La presenza costante dell'*auto-tune*, che permette di intonare 'roboticamente' la voce e le basi composte avvalendosi della famosa *drum machine* TR-808 su ritmi più elevati – spesso anche doppi – rispetto al rap, ha reso immediatamente riconoscibile il genere, classificandolo agli occhi di molti come una sorta di rap "più melodico" (Zukar 2017: 261). Questo – ed è un primo dato che interesserà la nostra analisi – ha favorito le contaminazioni con altri tipi di musica e di linguaggi. Così, se i precursori apparsi sulla scena di Atlanta sono state figure legate al crimine come i membri della Black Mafia Family<sup>1</sup> o loro conoscenze strette come T.I.<sup>2</sup> e il rivale Gucci Mane,<sup>3</sup> la musicalità modulabile della trap, unita al suo potenziale dirompente, le ha presto permesso di contaminarsi con altri generi di tendenza e ha trovato adepti anche al di fuori del suo ambito d'origine. Nel giro di pochissimi anni, autori emergenti come i Migos e Travis Scott hanno iniziato a combinare queste sonorità con quelle della EDM (acronimo *Electronic Dance Music*) e allo stesso tempo si sono fatti conoscere sottogeneri come la più malinconica *emo trap* di artisti come Lil Peep o XXXTentacion,<sup>4</sup> ma anche ibridazioni con le basi elettroniche della dubstep o, caso ancora più rilevante, con le sonorità più vivaci e sensuali della musica latina, in particolare del reggaeton, determinanti per l'ascesa del genere ai vertici di tutte le classifiche mondiali (Suárez 2017; Setaro 2018; Camparrós 2022).

È con queste caratteristiche già ben consolidate che la trap approda anche in ambiti linguistici non anglofoni e, in particolare, in quello di lingua castigliana. In Spagna, il contesto sociale in cui attecchisce è per

molti versi analogo a quello americano: come accaduto negli Stati Uniti, anche l'Europa entra nel secondo decennio del Duemila in piena crisi economica; la bolla speculativa immobiliare è esplosa, aumentano gli sfratti e le occupazioni abusive di edifici. Il rigore delle politiche economiche penalizza in particolare le classi povere e i paesi periferici come Spagna, Grecia e Italia. Nel 2015 la disoccupazione giovanile spagnola raggiunge il suo picco ed è tra le più gravi d'Europa; ampie zone del paese sono depresse al punto da avviarsi a una vera desertificazione demografica.

In quegli stessi anni, il rap (rappresentato in Spagna da artisti come El Chojin o Los Chikos del Maíz) era ancora la musica più di moda tra i giovani delle grandi città: accompagnava i movimenti di protesta con i suoi tanti riferimenti alla situazione economica e sociale, rappresentando nel complesso le istanze dei giovani della classe media preoccupati per il futuro del loro paese. Ma il suo messaggio non era arrivato nelle zone più povere; non era attecchito nei quartieri dove ancora oggi tanti giovani sono del tutto indifferenti alla politica e spesso conducono vite prive di ogni prospettiva di riscatto. Città come Murcia e Granada, dove il rap non aveva mai preso il posto dei generi popolari tradizionali, e in particolare del flamenco, diventano così le nuove Atlanta spagnole: lontano dai maggiori centri culturali, in quartieri sempre più desolati, la musica trap si afferma proprio come era successo pochi anni prima in America. Lo racconta, tra gli altri, l'artista trap di origine gitana Fat Montana:

A dispetto di quello che si potrebbe pensare, il rap non attecchì in buona parte di questi quartieri, [...] 'nel nostro non si ascoltava rap. Io vengo dal flamenco! [...] la nostra musica era trap, perché... era come parlare della strada. I ritmi del rap che andavano di moda non ci piacevano' (Rey Gayoso 2021: 591).<sup>5</sup>

Sin dalla sua prima comparsa, quindi, la trap spagnola si è caratterizzata per una forte componente di discontinuità, specie nei confronti del rap, e vede affermarsi artisti di estrazione sociale bassa, estranei alle inquietudini politiche dei figli del ceto medio anche se molto più colpiti di questi ultimi dalle dure conseguenze della crisi globale. I primi esponenti del movimento sono sfacciatamente estranei a ogni tipo di impegno; come accaduto in America, i loro testi non contengono alcun elemento di critica sociale diretta

e anzi propongono nel complesso una forte, orgogliosa, adesione identitaria e linguistica alla vita di strada dei loro quartieri, ostentando vestiti di marca e gioielli che sono riusciti a comprarsi con i proventi delle loro attività spesso illecite.

La rottura rispetto al rap è palese, e trova il suo momento iconico nel 2014 quando, al festival *Madrid004*, Daniel Gómez (in arte Kaidy Cain), sferra un pugno al noto artista rap N-Wise poco prima della sua esibizione protestando, tra le altre cose, per l'ipocrisia dei 'vecchi' artisti rap e il peggior trattamento economico riservato dal festival ai giovani emergenti. Ma il vero messaggio è che il nuovo movimento è sfacciato e non ha padri, non riconosce alcun precursore. Gómez giustificherà poi il gesto in un video amatoriale in cui lui e il compagno Yung Beef (all'anagrafe Fernando Gálvez Gómez) mangiano pasta scondita e bevono coca cola mentre rivendicano, in un discorso radicalmente colloquiale, il loro diritto di affermarsi anche senza la spocchia pseudointellettuale dei rapper.<sup>6</sup>

E infatti i nuovi *traperos* si prendono la scena. Il loro programma è chiaro:

saturare i social con tre, quattro o anche più pezzi a settimana, inondati di *Auto-Tune*, ripetendo in modo quasi ossessivo che loro non sono rapper, mostrando la loro adorazione per il denaro, apprezzando e addirittura producendo reggaeton, salsa e altri generi latini che in quel momento erano vituperati. Il loro impegno quasi malato nel far ballare il pubblico nei loro concerti e a rimanere con più gente del pubblico sul palco che sotto lo scenario trasformò i loro concerti in feste (Madjody 2018).<sup>7</sup>

È in questo clima che emergono le nuove figure destinate a guadagnare, in pochissimi anni, molta più popolarità dei loro predecessori sulla scena urbana. Tra queste, si afferma in particolare il collettivo barcellonese conosciuto come Pxxr Gvng (letto all'inglese *Poor Gang*), i cui membri sono accomunati, al di là dell'iniziale indigenza, da simili retroterra socioculturali: Yung Beef, originario dell'Albaicín, l'antico quartiere arabo di Granada, Khaled, anch'egli granadino di madre marocchina, lo stesso Kaidy Cain, del quartiere operaio di Carabanchel (Madrid) e Steve Lean, barcellonese di famiglia uruguayana, vicino anche alla 808 Mafia di Atlanta.

Accanto a queste figure che, specie nei casi di

Yung Beef e Kaydy Cain, hanno poi sviluppato una fortunata carriera solista, iniziano a circolare anche i nomi di tre artisti barcellonesi: i fratelli Kinder Malo e Pimp Flaco (all'anagrafe Teodoro e Daniel Pedraja Batista) e Cecilio G. (pseudonimo di Joan Cecilia Ruiz), personalità radicalmente anticonformista e vicina per molti versi all'estetica punk.<sup>8</sup> Accanto a loro, poco più tardi, sono diventati popolari cantanti del cosiddetto *trap levantino* come il colombiano Yung Sarria e Kidd Keo (operativi ad Alicante), caratterizzati da una minore autoironia e in parallelo da una maggiore adesione all'immaginario più duro del trap di strada.<sup>9</sup> Anche le donne, pur meno presenti, sono molto più rappresentate rispetto a quanto accadeva nel rap. Alcune figure in particolare, come La Zowi – a lungo compagna di Yung Beef – o La Albany, hanno trovato una loro collocazione e una riconoscibilità stilistica ben precisa all'interno del genere.

Il filosofo Ernesto Castro, autore di uno degli studi più approfonditi sul fenomeno sociale della trap spagnola, interpreta questo momento come il passaggio da un rap "triplamente virtuoso" – fatto e ascoltato da maschi, eticamente connotato, e attento ai virtuosismi metrici – a un nuovo genere che, pur con le caratteristiche menzionate sopra, diventa per antonomasia la "musica della crisi" spagnola (Castro 2019: 47-80). Questa si fa cassa di risonanza delle contraddizioni della società liberista, con i suoi contrasti tra ricchezza e povertà di cui gli artisti trap sembrano la condensazione perfetta. Con simili premesse, la popolarità della trap è cresciuta fino al punto di assumere il monopolio indiscusso di quella che viene oggi chiamata 'musica urbana' spagnola, ovviamente suscitando da subito anche gli appetiti dell'industria musicale, ma resistendo almeno in parte alla fagocitazione identitaria del mainstream proprio grazie alla sua carica autoparodica e al suo carattere contraddittorio.

Come segnalava Setaro già nel 2018, le visualizzazioni di Youtube e le riproduzioni su Spotify dei cantanti trap confermano il primato, oggi ancora più netto, di questa musica tra i giovani e più precisamente tra le cosiddette generazioni Y e Z, dove il primo termine sarebbe applicabile ai nati tra il 1980 e il 1994, e il secondo, interessando i nati tra il 1995 e il 2012, risulta ancora più legato a un segmento di popolazione per il quale l'uso di internet costituisce un'esperienza integralmente nativa, molte delle cui esperienze sono

rappresentate in questa musica e si ripercuotono anche sul linguaggio.<sup>10</sup>

Nonostante i testi spesso scabrosi, il successo della trap ha permesso anche in Spagna la sua contaminazione con altri generi, con sempre più frequenti collaborazioni con artisti estranei alle realtà descritte qui sopra. Esempio per eccellenza di questo fenomeno è la cantante Rosalía che, mantenendo sempre il suo legame iniziale con il flamenco 'd'accademia', si è mossa lungo una traiettoria che ha intercettato anche la trap, per approdare infine ai vertici delle classifiche internazionali grazie alle sonorità reggaeton e pop. Allo stesso tempo, è diventato molto vivace anche il dialogo dei *traperos* spagnoli con quelli di ambito ispano-americano che, estendendone il pubblico, ha favorito la rilevanza economica del movimento e ha anche messo in luce l'attivazione di processi di migrazione e ibridazione comunicativa.<sup>11</sup>

## 2. Un gergo specializzato

Gli artisti spagnoli considerati in questa analisi sono, per le ragioni esposte sopra, gli stessi che ne hanno determinato maggiormente la diffusione sin dai primi anni dalla sua comparsa. Il panorama che compongono è variegato anche dal punto di vista linguistico. In particolare, se i membri della Pxxr Gvng hanno sviluppato un codice proprio e inizialmente esclusivo, i levantini Kidd Keo e Yung Sarria sono più inclini alle contaminazioni con l'inglese e all'adozione di linguaggio di strada di tematica spesso 'criminale', mentre Pimp Flaco, Kinder Malo e Cecilio G. mostrano colloquialismi meno argotici e trasversali al linguaggio giovanile 'medio'. Accanto a queste figure, si prendono in considerazione anche alcune artiste trap, dal momento che anch'esse sono apparse nel primo periodo di popolarità del genere e, pur meno note, hanno fatto valere anche linguisticamente la loro componente di genere.<sup>12</sup>

Al di là delle singole specificità, comunque, il linguaggio di questi autori è altamente specializzato in relazione alle tematiche sviluppate nei testi soprattutto a livello lessicale. Come si è visto anche negli studi sulla trap di altre aree culturali (Bertolucci 2020; Kaluza 2018; Setaro 2018), questo genere abbraccia una serie limitata e ben precisa di temi-cardine: le esperienze di vita sulla strada e "nel blocco", il commercio e l'uso di sostanze stupefacenti, il rapporto

bulimico con il denaro e una raffigurazione ipersensualizzata del femminile.

Il primo dei temi elencati qui sopra, la vita di strada, costituisce una sorta di scenario generale in cui vengono declinati anche gli altri. Quasi tutti gli artisti, di fatto, ricorrono a espressioni consuete del registro colloquiale castigliano per designare le loro aree di provenienza. Sono disseminati ovunque riferimenti al *barrio* (il quartiere) o alla *calle* (la strada), rivendicati con orgoglio e in contrapposizione ad altri possibili ambienti più raffinati, come si vede ad esempio nell'emblematica canzone *Motriles*,<sup>13</sup> in cui Yung Beef accentua questa contrapposizione, specificando: *Estamos en la calle, que le follen al parque*.<sup>14</sup> Il quartiere, per la sua marginalità, è spesso denominato anche *guero* o *gueto* ("ghetto"), ma non mancano termini inglesi come *hood* o *block* (anche nell'adattamento spagnolo *bloque*).

Più originale è il vocabolario legato alle attività che in tali periferie vengono svolte, e in particolare quello del *trapicheo*, ossia il commercio di stupefacenti. La specializzazione lessicale di questo ambito è molto elevata e vede una prevalenza del termine-ombrello di origine americana *josear* ("arrangiarsi", in particolare proprio commerciando beni illegali), derivato a sua volta dal verbo inglese "to hustle", di cui ha mantenuto la genericità semantica. In questa cornice, i riferimenti alla droga e al suo commercio sono senza dubbio i più specializzati. Le sostanze si confezionano e si vendono nella *trampa*, calco semantico di "trap" (*house*) che spesso viene evocata anche in inglese e che talvolta si nomina anche con l'espressione più autoctona *punto*, anch'essa legata alla sfera semantica della chiusura.

Le sostanze menzionate più spesso sono marijuana e hashish (con onnipresenti riferimenti a *hierba*, *weed*, *cogollo*, *paki*, *ladrillos*...) e la *lean*, la sostanza psicotropa tipicamente sciolta in bibite gassate come Sprite o SevenUp, anch'esse quindi direttamente associate al consumo di questi oppioidi diventati una droga-bandiera del genere, molto popolare tra i giovani (Blázquez Puerta 2020). L'estetica colorata di queste sostanze porta anche alla formulazione di allusioni 'sinestetiche', in cui all'evocazione del colore è legato più o meno direttamente il simbolismo narcotico. In particolare, sono molti i richiami ai toni accesi come il rosa e il fucsia nel vestiario. Nella canzone *Creo que no* di Israel B, ad esempio, il cantante lo

propone come il colore definitorio della sua estetica: *Voy siempre de rosa como un caramelo, me puedes llamar Doffamingo*,<sup>15</sup> con un ulteriore richiamo al personaggio della serie manga *One Piece*.<sup>16</sup>

Tutti questi riferimenti, di norma, risultano più funzionali a una sorta di poetica della vita di strada che non all'elogio delle droghe in sé.<sup>17</sup> Ciò si osserva, ad esempio, nella *Intro* all'album *a.d.r.o.m.i.c.f.m.s.2*, in cui Yung Beef menziona la *trap house* proprio in contrasto con il mondo della classe media benestante con le sue università e le borse di studio: *Lo que la calle estaba esperando, el barrio, la trap house / Que le follen a la universidad, papi / [...] / Aquí no llega la beca, papi, je*.<sup>18</sup> Il senso di appartenenza si esplicita così anche attraverso le attività illegali<sup>19</sup> e richiama al contempo diverse dimensioni ed espressioni della vita di gruppo, dal calco dell'inglese *ganga* (per "gang", molto usato da Kidd Keo), alla *clica* (dall'inglese *clique*, a sua volta presente) con cui si condividono le esperienze e anche una sofferenza (una *pena*) spesso molto simile a quella cantata nella tradizione flamenca. I tanti riferimenti ai bambini cresciuti tra le difficoltà quotidiane non escludono, in altre parole, la "passione triste" di un senso generale di solitudine (Benasayag, Schmit 2004) che la vita di strada non cancella.

Analogamente, anche il denaro è oggetto di costante riflessione, anche perché è associato in modo biunivoco al successo e all'affermazione personale. Esso è evocato sia come provento delle attività illecite, sia come mezzo per il cambiamento di vita grazie ai soldi fatti con la musica. Il contrasto è spiegato bene in questi versi di *Nike tiburón* del collettivo *Los Alemanes*, in cui persino la scelta di cantare si spiega come mero strumento per fare soldi, in contrasto con il rap etico dei predecessori: *Mami 'toy en el trap / Y si rapeo es porque veo money (Cash) / Un joseador, na' que ve' a esos huevone*.<sup>20</sup> Pur tra molte contraddizioni e di norma senza alcuna valorizzazione etica, quindi, la passione per la creazione musicale si descrive come alternativa ai precedenti commerci.<sup>21</sup> Nel brano *Yo con mi man* di Yung Sarria, ad esempio, questa intercambiabilità appare chiara nel verso: *seguimos vendiendo perico porque por corona no hacemos conciertos*.<sup>22</sup> Ancora, in *Southside*, Yung Beef arriva persino a usare il denaro come antonomasia metaforica dell'orgoglio e del bene: *Mi familia es mi orgullo, es mi dinero*.<sup>23</sup> E il denaro, ovviamente, ser-



ve per acquistare gli oggetti che dimostrino il potere economico raggiunto (Roberts 2017), con la conseguente disseminazione nei testi di riferimenti a marche costose (*Gucci, Prada, Cartier, Amiri...* ma anche simboli di streetwear come le scarpe *Nike tiburón*, le *Jordan*<sup>24</sup> o le *Air Max*) e a una generale ostentazione della spesa e dello sperpero, spesso esposta in modo così iperbolico da risultare autoparodico e paradossalmente sintonico con un parallelo elogio della povertà (come mostra il nome stesso di "Poor Gang").<sup>25</sup>

La visione materialista del mondo catalizzata attorno alla presenza simbolica del denaro si ripercuote anche nella rappresentazione della donna che, spesso, appare ridotta a un oggetto di consumo tra gli altri. Anche in questo ambito, tuttavia, sono diffuse le contraddizioni, specie in un contesto dove i padri sono comunque per lo più deboli o assenti (Lecce, Bertin 2021: 160) e l'unica figura adulta di riferimento sembra essere la madre. Così, se da una parte si osserva una rappresentazione ipersessualizzata del corpo femminile, scomposto feticisticamente nelle sue parti (*culo, pussy, coño, toto, papa*, ecc.) a cui spesso sono dedicate intere canzoni,<sup>26</sup> il codice fraterno prevalente (*bro, hermano, familia, pana* ecc.) coesiste con una rappresentazione della madre quale sola figura di cui cercare l'approvazione. In altre parole, si dà una poco sostenibile ma diffusa dicotomia *mama vs putas*, come si vede nel verso nel verso in cui Pimp Flaco sostiene che "*Si estoy cantando, hermano, no es para el Panamera / Es para quitar a mi madre de fregar escaleras / No hagas caso a la fama, es una zorra embusterá*", o in quello di Yung Beef che sostiene "*yo lo hago por la mama, ellos por fama: son bitches*".<sup>27</sup>

### 3. Un genere linguisticamente produttivo

Da quanto si è visto, quindi, la trap in lingua spagnola costituisce un genere molto produttivo dal punto di vista linguistico, e un aspetto primario di tale produttività risiede nel suo lessico specializzato, particolarmente dinamico proprio attorno ai nuclei tematici più centrali. L'evocazione di 'immagini' ricorrenti che si affermano per *flash*, del resto tipica del linguaggio colloquiale-conversazionale (Briz Gómez 2008) e di quello colloquiale in genere (Briz Gómez 1991: 50), è amplificata dallo smarcamento diffuso dalla norma grammaticale che conferisce ulteriore risalto a ter-

mini ed espressioni.<sup>28</sup>

La creatività della trap passa però anche attraverso il contatto con altre lingue, che favorisce processi di prestito, spesso adattato, e di calco. Rientrano in questo quadro verbi come *flexear* (con la sostantivazione morfologica *flexeo* dall'inglese)<sup>29</sup> o nomi come *haters* e *beef*, che nel gergo trap inglese designano l'antagonismo pubblico-artista e che ricorrono come una vera isotopia del genere (Gusmani 1986). Proprio il fenomeno del *dissing* (la diffamazione dell'avversario) viene reso col verbo spagnolo *tirar* e si attesta anche attraverso il sostantivo *tiradera*.<sup>30</sup> Tale tendenza risulta di fatto estrema nel caso specifico del collettivo Pxxr Gvng. Tra i termini più ricorrenti, nelle loro canzoni si trovano, oltre agli adattamenti già menzionati, sostantivi come *goofy* ("sfigato"), *goonie* ("amico") o *ratchet* ("ragazza"). Proprio il sostantivo *ratchet*, in particolare, si è diffuso nello spagnolo giovanile dopo essere stato usato anche da altri artisti, come le *traperas* La Albany o la stessa Zowie, e costituisce una deformazione dell'aggettivo inglese *wretched* (letteralmente "miserabile, squallido"), passando a designare tipicamente la giovane ragazza 'randagia' che si identifica con la cultura urbana, ascolta musica trap e ne condivide l'estetica.

L'inglese non è comunque l'unica lingua che risuona nello spagnolo della trap. Proprio in ragione del suo legame con l'immaginario delle minoranze socialmente marginali, molti testi presentano anche termini ed espressioni che provengono dall'arabo e dal caló, la lingua della comunità gitana in Spagna, oltre che ovviamente dalle varietà americane del castigliano. Sono diffusi, ad esempio, arabismi come *habibi* ("amico"), *djin* ("genio, tipo") o *hauma* ("quartiere"), o termini gitani come *lache* (usato come sinonimo di *vergüenza*, "vergogna"), *camelar* ("voler bene"), oltre all'onomatopeico *arriquitaun* (derivato dall'inglese "arrive in town" e legato al contesto anglofono di Gibilterra, ma oggi usato come incitazione alla performance flamenca). Al flamenco è ascrivibile, inoltre, la presenza di suffissazioni diminutive altrimenti poco diffuse come *-ico*<sup>31</sup> (*primico, penica...*).

Molto frequente, infine, è l'uso di termini ispano-americani da parte di artisti peninsulari. Si riscontrano così *pana* ("amico"), *carro* ("auto", per *coche*) o *jevo* ("fidanzato"), o usi ancora minoritari in Spagna come *papi, mami, negra* per riferirsi all'interlocutore sentimentale.

Ormai contaminata con il reggaeton, la trap ha contribuito così fortemente alla globalizzazione delle varietà colloquiali ispanofone, come si vede in particolare con alcuni termini diventati *verba omnibus* (Beinhauer 1991) del genere, ad esempio nel caso già osservato di *josear*. Anche *perrear* – e il sostantivo *perreo* – costituisce un caso curioso, dal momento che, ancora nel 2023, non è registrato nell’accezione corrente dal dizionario della Real Academia nonostante indichi in tutto il mondo ispanofono i movimenti sensuali tipici dei balli latini.<sup>32</sup>

Anche se in misura più limitata, la tendenza alla commistione interlinguistica si estende al piano sintattico e dà luogo a frequenti fenomeni di *code switching* e *code mixing*.<sup>33</sup> In alcuni casi, addirittura, le lingue chiamate in causa sono tre, come nel testo di Kahled che, in *Dont have panic*, recita in una sola frase: *I’m a muslim, que le follen a esos kāfir*.

Così, per quanto sia nato come linguaggio volutamente grupppale ed esclusivo (Kaluža 2018), il gergo della trap spagnola si è fatto anche nucleo vivace di riarticolazione e rigenerazione linguistica, capace di rendere iperbolicamente, nella sua forma artistica, tendenze proprie della lingua colloquiale che al contempo ravviva e influenza amplificandone la diffusione. Il segno di tale colonizzazione linguistica si può vedere sia nel travaso di parte del suo lessico specifico ad artisti che coltivano generi più trasversali e che raggiungono centinaia di milioni di utenti (come i già citati Quevedo o Rosalía), sia – ma i due fenomeni sono interconnessi – nella evidente diffusione di elementi comuni a tale gergo nel linguaggio comune.<sup>34</sup>

Lontana ormai dal solo riferimento a una vita di spaccio ed espedienti, la trap ha fagocitato i registri dei più disparati ambiti della vita giovanile odierna, dai social network ai cartoni animati, dai videogiochi<sup>35</sup> fino alla cultura cinematografica, e ha consolidato in questo modo un gergo riconoscibile, che ormai due generazioni sentono come proprio.

## Note

<sup>1</sup> In particolare, i fratelli Flenory, che nel che nel 2015, dopo un decennio di egemonia, vengono condannati a 30 anni per diversi reati.

<sup>2</sup> Nato ad Atlanta nel 1980, T.I. (pseudonimo di Clifford Joseph Harris Jr.), è stato autore nel 2003 di *Trap Muzik*, l'album che ha consacrato il nome del genere.

<sup>3</sup> Sempre da Atlanta, nel 2005, Gucci Mane (pseudonimo di Radric Delantic Davis) pubblica l'album *Trap House* per poi diventare grazie alla sua abbondante produzione la prima vera trap star.

<sup>4</sup> È notevole come quasi tutti gli artisti nominati condividano un comune retroterra culturale e siano legati alle periferie del Sud degli Stati Uniti: i Migos sono di Lawrenceville, Georgia; Gucci Mane è cresciuto ad Atlanta, come anche T.I.; Travis Scott a Houston e XXX-Tentacion nell'entroterra della Florida. Inoltre, l'elenco proposto è solo limitato ai 'fondatori' del genere e ad alcune delle personalità di spicco che si sono affermate negli anni seguenti, ma la lista potrebbe essere molto più estesa: dai *beatmaker* famosi come 808 Mafia, TM88, Lex Luger, Southside, presenti in album e mixtape oggi noti come *XO Tour Life3* di Lil Uzi Vert o *Monster* di Future, oltre ai lavori di French Montana e molti altri.

<sup>5</sup> "Contra lo que pudiera parecer, el rap no caló en buena parte de estos barrios, donde primaban el flamenco, los ritmos latinos y los beats acelerados del trap estadounidense. Como indica Montana: 'En nuestro barrio no se escuchaba rap. ¡Yo vengo del flamenco! [...] Nuestra música era trap, porque... era como hablar de la calle. Los ritmos de rap que se estaban haciendo no nos molaban'" [Tutte le traduzioni presentate in questo contributo sono mie].

<sup>6</sup> I segni del disinteresse di questi nuovi artisti, nati per lo più negli anni Novanta del secolo scorso, sono disseminati ovunque nei loro testi. Tra questi, è abbastanza emblematico un verso della canzone di Yung Beef intitolata (non a caso) *Michael Juggson*, in cui il cantante sostiene: *soy el rey del pop, le follon al hip hop* ["sono il re del pop, che si fotta l'hip hop"], rivendicando una vicinanza maggiore all'immaginario del pop commerciale rispetto a quello cui era legato il movimento rap.

<sup>7</sup> "Saturar las redes con tres, cuatro o incluso más temas por semana, inundados de Auto-Tune, reiterando casi de manera obsesiva que ellos no son raperos, mostrando su adoración por el dinero, alabando e incluso atreviéndose con el reggaetón, la salsa y demás géneros latinos tan denostados en ese momento. Su empeño casi enfermizo por hacer bailar al público en sus conciertos e incluso acabar siendo más gente encima que debajo del escenario, convirtió sus conciertos en fiestas."

<sup>8</sup> Nella prima fase di affermazione del genere trap, Cecilio G. è stato riconosciuto come il cantante forse più creativo e rappresentativo del genere insieme a Yung Beef, anche se le sue vicissitudini biografiche, legate in particolare ai suoi problemi legali e di abuso di sostanze stupefacenti ne hanno condizionato negativamente la carriera. Nonostante questo, Cecilio G. è diventato un personaggio *cult* per gli estimatori del genere, grazie anche alle sue apparizioni televisive come quelle al popolare programma *La Resistencia* e all'intervista per *El País* alla cantante Carlota Cosials, in cui l'irriverenza di Cecilio come intervistatore ha portato a una clamorosa interruzione dell'intervista stessa.

<sup>9</sup> Kidd Keo, in particolare, incarna in modo quasi prototipico questo modello, grazie anche agli anni trascorsi a Toronto e alla padronanza dell'inglese che nei suoi pezzi alterna al castigliano.

<sup>10</sup> Secondo una nomenclatura alternativa (Twenge 2018), la generazione Y sarebbe costituita dai cosiddetti *Millennial* e la Z dalla *iGeneration*, dove la *i* farebbe riferimento a una generazione "iperconnessa", "inclusiva" (in quanto più tollerante a livello di scelte di genere), ma anche "instabile" (con un aumento statistico incisivo di disturbi psicologici) e "isolata", tutte caratteristiche che sono spesso tematizzate nei testi di molte canzoni trap.

<sup>11</sup> Un fenomeno di grande successo, anche se più sul piano cantante-produttore, è stata la collaborazione tra il canario *Quevedo* e il produttore argentino *Bizarrap* che con il brano *Music session vol. 52* si sono collocati in testa a tutte le classifiche mondiali.

<sup>12</sup> Saranno solo marginali e sporadici, invece, i riferimenti ad autori emersi più di recente e a quelli che hanno intrapreso un percorso più 'pop'.

<sup>13</sup> Il termine, oltre a fare riferimento a Motril, paese della costa di Granada, vicino all'area di provenienza di Yung Beef, è associato anche una condizione sociale e lavorativa umile. Secondo il *Diccionario* della Real Academia Española, *motril* è un "Muchacho que sirve a labradores" (<https://dle.rae.es/motril>).

<sup>14</sup> "Siamo in strada, fanculo il parquet".

<sup>15</sup> "Sono sempre vestito di rosa come una caramella. Mi puoi chiamare Doflamingo". Il personaggio della serie manga *One Piece* Doflamingo appare sempre vestito di rosa come un fenicottero a cui il suo stesso nome contiene il riferimento.

<sup>16</sup> I pionieri di questa estetica sgargiante sono *trapper* americani come *6ix9ine* o *Lil Pump*. In ambito spagnolo non sono escluse, a ogni modo, letture problematiche legate al consumo di stupefacenti, come si vede ad esempio in molti dei testi di Cecilio G. Nel brano *Million Dollar Baby*, il barcellonese riassume il suo percorso accidentato tra problemi legali e mentali relazionati con la dipendenza dalle sostanze: *A los 18 no sé bien qué paso / A los 19 me encerraron en el penal / A los 20 me dejé de drogar / A los 21 me volví a drogar* ("a 18 anni non so bene cosa sia successo / a 19 mi chiusero in carcere / a 20 smisi di drogarmi / a 21 ripresi a drogarmi").

<sup>17</sup> Ovviamente ci sono anche eccezioni, come ad esempio quella del più recente fenomeno della trap basca del collettivo *Chill Mafia* e in particolare dell'artista *Ben Yart*, che sposa una poetica narcocentrica, incentrata sul consumo di stupefacenti e nell'esaltazione dei suoi effetti senza nascondere anche le criticità.

<sup>18</sup> "Quello che stava aspettando la strada, il quartiere, la trap house / fanculo l'università, papi / [...] / qui non arriva la borsa di studio, papi, ahah".

<sup>19</sup> Sembra quasi programmatico, in questo senso, il testo della canzone *Lil Romeo* di Yung Beef, in cui si specifica anche la differenza tra le droghe leggere (consumate) e quelle pesanti (commerciate): *Papi, somo' delincuente' / No hablo con policia' / Fumamo' marihuana y vendemos cocaína / La esquina es tu madrina y la Trap house es tu prima* ("Papi, siamo delinquenti / non parliamo con la polizia / fumiamo marijuana e vendiamo cocaina / l'angolo [di strada] è la tua madrina, e la trap house è tua cugina").

<sup>20</sup> "Mami sono nella trap / E se rappo è perché vedo money (Cash) / Un ragazzo di strada [un *joseador*], niente a che vedere con quei coglioni [dei rapper]".

<sup>21</sup> Come ricorda Bertolucci (2020: 13) di norma, "di droga consumata si parla al presente, di droga venduta si parla al passato".

<sup>22</sup> “Continuiamo a vendere cocaina perché a causa del coronavirus non facciamo concerti”.

<sup>23</sup> “La mia famiglia è il mio orgoglio, è il mio denaro”.

<sup>24</sup> Spesso, questi oggetti sono così centrali da essere scelti come titoli delle canzoni. Gli esempi sono molteplici; oltre alla già menzionata *Nike Tiburón de Los Alemanes*, si veda anche *Jordan Manchás* (Jordan macchiate) di *Skinny Flex* e *El Patron 970*. Un discorso analogo a quello delle marche di vestiti vale anche per le automobili, dove si vede un’alternanza di marchi costosi e di auto più abbordabili ma sempre sportive o ‘gitane’, come le Seat (Los Alemanes), le BMW (Kidd Keo) o le Toyota (Pimp Flaco).

<sup>25</sup> Merita un riferimento, qui, per il suo carattere emblematico, il verso in cui Yung Beef invita un interlocutore fittizio a tenere forte una valigetta (“el maletín”, idealmente rubato) per poi accelerare verso l’Albaicín e far piovere denaro con il tipico *make it rain: Loco trinca el maletín (Skrr), vámonos de rally / Me subo pa’ l’Albayzín (Yeah) y hago make it rain (Wow)*.

<sup>26</sup> È il caso di *Tu coño es mi droga* di Pxxr Gvng, in cui il testo consiste nella monotona reiterazione di questa equivalenza tra organo femminile e sostanza stupefacente.

<sup>27</sup> “Se sto cantando non è per il [Porsche] Panamera / è perché mia madre non debba più pulire le scale / Non fidarti della fama, è una prostituta imbrogliata” / “io lo faccio per la mamma, loro per la fama, sono *bitches*”. In fondo, però, anche la mamma finisce talvolta per essere fagocitata dall’immaginario trap e il suo apprezzamento si esprime secondo i criteri del valore commerciale. Si veda il verso di Kahled in *Dont have panic with Khaled: La mama pa’ mi es lo mas expensive* (la mamma per me è la cosa più *expensive*).

<sup>28</sup> Come si è accennato, proprio il forte valore simbolico di determinati ambiti favorisce il ricorso a una sinonimia spesso radicale e inedita, che attinge e coagula diverse varietà del castigliano. Ad esempio, nella rappresentazione del femminile, gli artisti trap non impiegano quasi mai termini neutri come *chica* o *mujer*, preferendo colloquialismi anche poco usati come *negra* o *gitana*, oltre ai più generici *churri*, *choni* etc. D’altro canto, sostantivi come *zorra* o *puta*, sono usati con una tale frequenza da risultare parzialmente desemantizzati nell’idioletto di alcuni autori, come avviene nel caso di La Zowi, che si definisce ripetutamente proprio come *puta*, con l’intento implicito di neutralizzare la marca dispregiativa del termine. Si veda, a questo proposito, anche l’apparizione di La Zowie nel popolare programma televisivo *La Resistencia* (16 gennaio 2020), in cui l’artista consegnò al conduttore David Broncano un biglietto da visita col suo nome e, a mo’ di professione, la scritta *puta* sul retro.

<sup>29</sup> Dall’inglese to flex per “ostentare soldi/status”, con un valore analogo al prestito, altrettanto frequente, di *ballin’*.

<sup>30</sup> È molto attestato anche il sostantivo *tiradera*. Si veda, a questo proposito, uno dei pezzi più popolari di Pimp Flaco, denominato appunto *haters*, dove il fenomeno si descrive con espressioni ibride come: *tirar beef* alternate a più castigliane *hablar mierda* o *contar cuentos chinos*.

<sup>31</sup> Si veda, oltre al caso già citato di *penica*, l’esempio più recente della canzone *No sé k me pasa* di Ben Yart, che adatta in chiave basca alcuni versi tradizionali flamenchi che includono parole come *primico*, “cugino”, o il già menzionato *lache*.

<sup>32</sup> Il *Diccionario* della RAE riporta per “Perrear” solo i riferimenti alle accezioni centroamericane traducibili in “sottrarre con l’inganno”

(Costa Rica), “disprezzare qualcuno” (Venezuela) e “essere un donnaiolo” (Costa Rica). <https://dle.rae.es/perrear>. Il verbo è invece riconosciuto, per quanto solo come americanismo, dal *Diccionario de americanismos* della ASALE (*Asociación de Academias de la Lengua Española*).

<sup>33</sup> Tra i possibili esempi, la già menzionata *Perdedores del barrio* riporta il verso: *La vida es bien cabrona. Por eso me río de ella like si fuera una broma*: “La vita è proprio stronza. Per questo rido di lei come fosse uno scherzo”, o ancora in *Trap life* dove Kidd Keo recita: *Keo never doubt, all this shit ain’t go stop me / But no pasa na’, el Keo se adapta fácil*: “Keo, nessun dubbio, tutte queste stronzate non mi mermeranno / Ma non fa niente, il Keo si adatta con facilità”.

<sup>34</sup> Non è oggetto di questo articolo una valutazione quantitativa di tale fenomeno, che tuttavia risulterebbe evidente in qualsiasi indagine “corpus based” profilata sul linguaggio colloquiale giovanile, in particolare sul piano lessicale e anche limitatamente alla sua evoluzione diacronica degli ultimi due decenni.

<sup>35</sup> Spesso i contenuti di intrattenimento per l’infanzia e l’adolescenza sono accostati a temi molto meno innocenti. Per fare un esempio, nella canzone *Me perdí en Madrid*, Yung Beef dice *baby, estoy high como Dumbo* evocando attraverso il paragone con il personaggio Disney il proprio stato di ebbrezza da stupefacenti (*estoy high*).

## Bibliografía

- ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Diccionario de americanismos*, [www.asale.org](http://www.asale.org).
- BLÁZQUEZ PUERTA A. (2020), “Fentanilo de acción rápida: indicaciones, diagnóstico y abordaje de problemas relacionados con su uso”, in *Medicina de familia*, 21:1, pp. 30–43.
- BEINHAUER W. (1991), *El español coloquial*, Gredos, Madrid.
- BENASAYAG M., SCHMIT G. (2004), *L’epoca delle passioni tristi*, Feltrinelli, Milano.
- BERTOLUCCI A. (2020), *Trap game. I sei comandamenti del nuovo hip hop*, Hoepli, Milano.
- BRIZ GÓMEZ A. (1996), *El español coloquial: situación y uso*, Arco Libros, Madrid.
- ID. (2008), *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmagramática*, Ariel, Barcellona.
- CAMPARRÓS M. (2022), *Namerica*, Einaudi, Torino.
- CASTRO E. (2019), *El trap. Filosofía milenial para la crisis en España*, Errata Naturae, Madrid.
- COSTELLO M., WALLACE D. F. (1990), *Signifying Rap. Rap and Race in the Urban Present*, Ecco Press, New York.
- GUSMANI R. (1986), *Saggi sull’interferenza linguistica*, Firenze, Le Lettere.
- KALUŽA J. (2018), “Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potential”, in *Journal of Media, Communication & Film*, 5:1, pp. 23–41.
- LECCO S., BERTIN F. (2021), *Generazione trap. Nuova musica per nuovi adolescenti*, Mimesis, Milano-Udine.
- MADJODY (2018), “Del rap a la música urbana en España: Los años que cambiaron el juego” in *Vice*, 24 settembre, [www.vice.com](http://www.vice.com).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, [www.dle.rae.es](http://www.dle.rae.es).
- REY-GAYOSO R., DIZ C. (2021), “Música trap en España: estéticas juveniles en tiempos de crisis” in *AIBR Revista de Antropología Iberoamericana*, 16:3, pp. 583–607.

- ROBERTS B. (2017), *A Brief History of Bling: Hip-Hop Jewelry Through the Ages*, [www.highsnobietty.com](http://www.highsnobietty.com).
- RONCORONI L. (2018), *Hip-Hop. Metamorfosi e successo di beat e rime*, Arcana, Roma.
- SETARO S. (2018), "How trap music came to rule the world" in *complex.com*, [www.complex.com](http://www.complex.com)
- SIBILLA G. (2003), *I linguaggi della musica pop*, Bompiani, Milano.
- SPAZIANTE L. (2007), *Sociosemiotica del pop. Identità, testi e pratiche musicali*, Carocci, Roma.
- SUÁREZ G. (2017), "Latin trap was one of 2017's most overlooked music trends", in *vice.com*, [www.noisey.vice.com](http://www.noisey.vice.com).
- TOOP D. (1992), *Rap. Storia di una musica nera*, EDT, Torino.
- TUSÓN Valls, A. (1997), *Análisis de la conversación*, Ariel, Barcellona.
- TWENGE J.M. (2018), *Iperconnessi. Perché i ragazzi di oggi crescono meno ribelli, più tolleranti, meno felici e del tutto impreparati a diventare adulti*, Einaudi, Torino.
- ZUKAR P. (2017), *Rap. Una storia italiana*, Baldini e Castoldi, Milano.



# Dalla canzone al grande schermo. Movimenti di traduzione (audio)visiva e di rigenerazione mediale nel panorama italiano

LUCA BERTOLONI

Ricercatore indipendente  
bertoloni.luca@gmail.com

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.508>

## Parole chiave

Movimento  
Intermedialità  
Rigenerazione  
Canzone  
Cinema italiano

## Keywords

Movement  
Intermediality  
Regeneration  
Song  
Italian Cinema

## Abstract

In questo contributo verranno esplorati alcuni snodi intermediali del rapporto tra canzone e cinema nel panorama italiano. Dall'analisi emergeranno due tipologie di movimenti: uno sintagmatico, che, in parallelo allo sviluppo del sistema dei media nazionale e della relazione tra le due industrie culturali, genera una serie di forme e formati di interazione differenti; e uno paradigmatico, che considera le canzoni come dispositivi culturali che agiscono in maniera diversa a seconda del contesto entro cui sono collocate. Tre, poi, gli specifici movimenti individuati: dal film sonoro al film-canzone; dagli usi d'autore alle contaminazioni post-moderne; dall'idea documentaria alla *liveness* mediata. Di tali movimenti, che sono esplorati attraverso alcuni esempi significativi, sono poi messi a fuoco i due poli di attrazione: le modalità di traduzione (audio)visiva che il cinema italiano ha applicato nel suo ricorso alla canzone, e le rigenerazioni medialie che realizza il cinema stesso una volta che impiega le canzoni rimettendole in circolo ex-novo nel panorama mediale. L'indagine si pone dunque l'obiettivo di proporre un modello di analisi dell'interazione tra canzoni e cinema da una prospettiva intermediale applicabile anche ad altre tipologie di schermi utilizzati nella società postmediale.

This paper explores some intermedial steps of the relationship between song and cinema in the Italian media landscape. Two types of movements emerge: a syntagmatic and a paradigmatic movement. The former stands out in parallel with the development of the national media system and the relationship between the two cultural industries, generating some different forms and formats of interaction; the latter considers songs as cultural devices that act differently depending on the context in which they are placed. In particular, three specific movements are identified: from the sound-film to the song-film; from authorial uses to post-modern contaminations; from the documentary idea to the mediated liveness. The paper explores this movements through some significant examples, and shows two of the most interesting changes: the modes of (audio) visual translation that Italian cinema has applied in its use of the song, and the media regenerations that cinema itself achieves once it employs the songs. The aim of the study is to propose a model for the analysis of the interaction between songs and cinema from an intermedial perspective that could also be applied to other types of screens used in the postmedia society.

In Italia<sup>1</sup> il cinema ha da sempre manifestato un intenso legame con il mondo della canzone, che si è esplicitato in diacronia sia attraverso una serie di ibridazioni intermediali di differenti tipologie (alcune addirittura che precedono l'avvento del sonoro, Valentini 2007) che in svariate forme di sperimentazione e contaminazione tra modelli formali differenti.<sup>2</sup> Questo legame viene ri-negoziato con maggior intensità nei panorami mediali contemporanei dominati dalla cultura visuale, in cui il legame tra canzoni e schermi assume un connotato fortemente ecosistemico (Ugenti 2016) che attua un più deciso detrimento della dimensione del puro ascolto, richiedendo l'interpellazione – da parte sia dei fruitori che degli studiosi – di altri elementi che esulano dalla dimensione formale-testuale della canzone “pura”, ossia quella fatta di musica, parole e interpretazione.

Nonostante questa così florida e fortunata convergenza, la riflessione sul rapporto tra canzone e cinema nel nostro paese è stata affrontata dalla critica filmologica soltanto a partire dagli anni Novanta,<sup>3</sup> durante i quali sono emersi prima alcuni pregiudizi di natura estetica (Miceli 2009), e poi alcune difficoltà sia tassonomiche che metodologico-concettuali,<sup>4</sup> evidenti per esempio nell'ampissimo e spesso poco preciso novero di termini con cui si sono definiti i lungometraggi costruiti intorno all'interazione tra schermo, canzone, performance e messa in scena (musical, film-concerto, film-opera, musicarelli, musical post-moderni, docu-film-concerto, film-canzone, movie-clip, etc.). Con gli anni Duemila la situazione sembra essere parzialmente cambiata, sia grazie alla realizzazione di contributi più mirati, dedicati a determinate aree geografiche, a singoli decenni o a specifici generi, che soprattutto grazie all'introduzione di nuove metodologie più attente alla dimensione intermediale e transmediale dell'incontro tra canzoni e immagini (Tomatis 2021), che hanno consentito di superare la vecchia opposizione visione-ascolto a favore di una considerazione più ampia e globale dell'esperienza di fruizione della canzone sullo schermo (Cecchi 2019a), che si articola lungo due traiettorie separate ma strettamente legate: quella formale e quella culturale.

Grazie a questo sguardo intermediale è così emersa negli studi di settore la centralità degli itinerari compiuti dai singoli brani, che permettono loro di vagare tra i media e di approdare anche sul grande

schermo agendo attivamente sulla “costruzione del [loro] immaginario, della [loro] narrazione e della [loro] comunicazione” (Soldani 2023: 19), nonché consentendo agli studiosi di esplorare quei “processi di (ri) scrittura, amplificazione e ampliamento dell'immaginario” (ivi: 20) che si manifestano nell'incontro con i media audiovisivi, come il cinema (e non solo).

In questa sede vorremmo provare ad affrontare il rapporto tra canzone e cinema in Italia proprio dal punto di vista dei passaggi intermediali (Sibilla 2018; Dusi 2015; Vittorini 2019): partendo dall'assunto teorico dimostrato da Pietro Montani (2020: 92), secondo cui il cinema sarebbe oggi più che mai “da collocare in via di principio all'origine di qualsiasi indagine genealogica sulle trasformazioni che [...] le tecnologie digitali hanno impresso al nostro rapporto con le immagini”, scorreremo lungo un arco di tempo il più possibile ampio il rapporto tra queste due forme culturali sul piano delle pratiche, chiedendoci in che modo il cinema italiano abbia usato le canzoni, come siano cambiati – nel corso del tempo – i processi di uso e riuso, e quali scopi siano stati perseguiti dal ricorso alle singole pratiche. Crediamo che una riflessione del genere possa essere utile oltre che per focalizzare alcuni passaggi che hanno portato alla configurazione attuale del rapporto tra canzone e cinema in Italia, anche per affrontare con una consapevolezza differente l'analisi di alcune delle pratiche di fruizione musicale che oggi “difficilmente possono essere descritte con il termine ‘ascoltare’” (Tomatis 2023: 23), come quelle sperimentate sui social audiovisivi, particolarmente diffuse nella quotidianità mediale degli italiani (e non solo).

Per poter mettere a fuoco la questione abbiamo individuato due grandi linee di movimento differenti che coinvolgono il transito delle canzoni verso il grande schermo: una prima diacronico-cronologica, di orizzonte sintagmatico, che si estende in orizzontale, la quale, scorrendo in parallelo alla storia del nostro cinema e della nostra canzone, dei dispositivi di fruizione e del mutare del panorama mediale del nostro paese, mostra come il trasformarsi della convergenza tra le due industrie consenta loro di esplorare e sperimentare formati molto diversi nel corso del tempo; una seconda linea semantico-culturale, paradigmatica e verticale, lungo la quale le canzoni, private del loro contesto originale, trasformano il loro messaggio (e si trasformano loro stesse) grazie all'apporto

delle immagini e alla loro (ri)collocazione in un nuovo contesto sia testuale che culturale. Esploreremo allora, pur senza pretendere di essere esaustivi, né di formulare periodizzazioni rigide, alcuni snodi di questi due movimenti intermediali che hanno portato la canzone nel nostro paese a ri-locarsi dietro il grande schermo. In particolare, ci concentreremo dal punto di vista linguistico (Sibilla 2018) sulle modalità traduttive (Zecca 2013) attuate dal cinema e sulle rigenerazioni mediali generate dall'incontro con le immagini, con la messa in scena e con nuovi contesti.

Pur non evitando un taglio sostanzialmente compilativo, ci preme – infine – provare a dimostrare come l'applicazione del concetto di movimento a tale questione possa risultare efficace per mostrare non solo (e non tanto) delle linee di evoluzioni, ma soprattutto l'intrinseca e dinamica intermedialità della canzone italiana, nonché il suo carattere multimodale, la sua estrema vitalità e la sua costante capacità attrattiva nei confronti delle comunità di ascoltatori e spettatori.

### 1. Dal film sonoro al film-canzone

La prima linea di movimento evidenziata coinvolge tutta la storia del nostro cinema, e riguarda il transito della canzone sullo schermo sotto forma di performance musicale.

Sin dagli albori del nostro cinema, infatti, la canzone viene percepita nella sua dimensione esecutiva, processuale e discorsiva, comparando in alcuni titoli che ne evocano, pur in assenza della dimensione sonora, l'andamento musicale sul livello del discorso.<sup>5</sup> Con l'avvento del sonoro la contaminazione coinvolge la realizzazione del film sia su un piano tecnico che sul piano della messa in scena, e si manifesta in una serie di filoni definiti da Gianni Borgna (1985: 77) proprio "all'italiana", la cui italianità non ha, però, un connotato strettamente diatopico,<sup>6</sup> ma va ricercata nella forza centrifuga e centripeta esercitata dalle canzoni nei confronti delle immagini, che si dà nella messa in scena di performance che catalizzano ex-novo l'attenzione degli spettatori. Tale forza si dispiega attraverso la presenza attrattiva di una vasta gamma di performer già noti presso il nascente pubblico di massa, dai cantanti lirici che si improvvisano attori di cinema (come Beniamino Gigli), fino agli attori di teatro che, grazie alle possibilità di essere ripresi dalla

macchina da presa, possono allargare il proprio pubblico raggiungendo una notorietà maggiore proprio tramite i numeri musicali agiti sul grande schermo (come accade per il giovane Vittorio De Sica). Questo primo movimento dal punto di vista intermediale si rifà al medium del teatro, di cui viene sollecitata la dimensione (già mediologica) di "ambiente percettivo che modula l'esperienza sensibile" (Del Gaudio 2020: 76), ricostruito sul grande schermo. Un primo modello riconoscibile è quello dei film-rivista di Mario Mattoli (1898-1980), non a caso ex-impresario teatrale, che si diffonde nel decennio in cui la convergenza intermediale tra canzone e cinema inizia a farsi significativa sul piano produttivo, ossia gli anni Trenta (Valentini 2007: 161), permettendo ad attori come Totò e Macario di sperimentare i propri numeri di successo sul grande schermo; un secondo è quello dei film-opera (Pescatore 2001), nei quali si "sfrutta in modo creativo la cultura musicale del passato" (Bisoni 2020: 85) offrendo una forma di ri-mediazione e di ri-locazione (Casetti 2015) dell'opera lirica e della sua esperienza fruitiva. Le trasposizioni cinematografiche degli impianti teatrali restano, tuttavia, statiche e didascaliche: i pochi esperienti che si staccano da tale modello, come *Carosello napoletano* (Ettore Giannini, 1954), nel quale viene rielaborata in chiave onirica la tradizione melodica, sembrano essere destinati – come ha osservato Simone Arcagni (2006: 26) – all'insuccesso, poiché il pubblico italiano, a differenza di quello americano, fatica a recepire una via più originale e creativa alla messa in scena performativa di canzoni, preferendo limitarsi a fruire sul grande schermo, in un lasso di tempo relativamente conciso (sollecitando quello che Peppino Ortoleva [2022: 317] definisce il paradigma della brevità della canzone), numeri con canzoni analoghi a quelli fino ad allora già fruibili a teatro, in modelli testuali codificati come appunto la rivista o l'opera.

Con gli anni Cinquanta il medium di riferimento non è più il teatro, ma la televisione, dove le performance sono tuttavia soltanto visive, e non realmente sonore per via dell'impiego del playback (Bratus, Corbella 2018): la nascita del Festival di Sanremo (1951) e, soprattutto, l'avvio della sua trasmissione (nel 1955, Facci, Soddu 2011),<sup>7</sup> si fanno garanti di una nuova forma di convergenza con il mondo del piccolo schermo, che coinvolgerà sia le canzoni, che godranno di una diffusione ancora più rapida che le imprimerà nel

panorama mediale nazionale donandole un nuovo statuto riconoscibile che il cinema potrà modellare e ri-mediare a suo piacimento,<sup>8</sup> che i performer, sia i diretti protagonisti del mondo musicale (si pensi alla fortuna di Nilla Pizzi) che i suoi personaggi secondari, come presentatori o soubrette (Locatelli, Mosconi 2021: 14-15). I nuovi film che restituiscono questa tappa del movimento performativo della canzone sul grande schermo si svincolano così dai modelli teatrali cercando di offrire un'esperienza di fruizione musicale nuova basata sul fatto che la canzone è ormai "un oggetto culturale così forte [...] da riuscire a "imporre" al cinema la propria forma di apparizione abituale" (Buzzi 2013: 86); Bioni (2020: 133) li definisce non a caso "film-canzone", ossia pellicole che, a partire dalla popolarità intermediale (sonora e visiva) di brani e attori, "rilocano la canzone al cinema e riconfigurano l'ascolto musicale legandolo alle modalità della visione cinematografica", generando al contempo nuove forme di autorialità performative (Caldiron 1999: 143-156, Bertoloni 2022a: 95) che vedono protagonisti proprio i performer che cantano, che si fanno autori delle pellicole incentrate su di loro scrivendole e ri-scrivendole con la loro azione performativo-intermediale.

Tra i tanti modelli filmici sui performer che, tra la fine degli anni Cinquanta e i primi Sessanta, riscuotono un grande successo di pubblico (come le commedie musicali o i film-sexy, che ereditano gli stilemi del film-rivista sul piano delle singole sequenze musicali ma non su quello strutturale, Brunetta 2003), uno spazio di primo piano è occupato dal musicarello,



Fig. 1 | Gianni Morandi in una delle prime sequenze di *In ginocchio da te* (E. M. Fizzarotti, 1964).

a lungo osteggiato dai musicologi del secolo scorso, ma da circa un ventennio diventato oggetto di una significativa "rilettura critico-storica" (Buzzi 2013: 84); in queste pellicole le performance non sono più isolate, ma vengono iscritte all'interno di costruzioni diegetiche (di norma elementari), influenzando la struttura della narrazione e garantendo alle pellicole un legame ancor più solido con il target di riferimento (un mondo giovanile di cui si cerca di mettere in scena le istanze di contrasto generazionale) e con le industrie produttive del mondo musicale.

Dal cinema degli urlatori (1958-1963) fino al periodo d'oro (1964-1970), che segna la più grande fortuna del genere grazie alla trilogia di Ettore Maria Fizzarotti con Gianni Morandi e al successivo profluvio produttivo di pellicole che vedono come protagonisti, tra gli altri, Caterina Caselli, Little Tony, Gigliola Cinquetti e Al Bano Carrisi, il musicarello si configura come il modello formale più fortunato di film-canzone in Italia, tanto che, nei decenni successivi, influenzerà in qualche modo anche una serie di pellicole (che Arcagni definisce musicarelli postmoderni; cfr. 2006: 153) ormai lontane nel tempo dagli afflitti generazionali e socioculturali degli anni Sessanta (Bioni 2020), ma che resteranno ancora legate a quelle specifiche modalità di messa in scena biografico-performative. Tra gli esempi possiamo annoverare: a) film interpretati da cantanti professionisti che cercano di raccontare la storia della propria carriera sul grande schermo, come Max Pezzali in *Jolly Blu* (Stefano Salvati, 1998), in cui gli stilemi del musicarello si ibridano con quelli del videoclip; b) film che si presentano come traduzioni intersemiotiche di concept album, come *Questo piccolo grande amore* (Riccardo Donna, 2009), nel quale la rimediazione dell'omonimo e celebre album di Claudio Baglioni avviene però a livello della colonna sonora e non sul piano della performance, inscenando un contrasto tra il protagonista/alter ego del giovane cantautore (come nei musicarelli) e la voce anziana di Baglioni che commenta come *voice over* interiore le vicende leggendo i pensieri del protagonista (Bertoloni 2022b); c) film in cui il performer principale si muove a proprio agio tra entrambe le due industrie culturali, giocando così un ruolo autoriale ancora più complesso che intreccia cinema e canzone: è il caso, per esempio, dei primi film di Checco Zalone come *Cado dalle nubi*, Gennaro Nunziante, 2009 (Bertoloni 2022a). In parallelo, nel decennio degli anni Ses-

santa emerge una nuova consapevolezza da parte delle comunità di ascolto, che vede nel 1968 – come dimostrano Corbella e Bratus (2019: 49) – un punto significativo di svolta nel passaggio da una cultura della rappresentazione senza *liveness* a nuove forme di mediatizzazione della *liveness* stessa (Auslander 2008): negli anni della contestazione le performance di canzoni sul grande schermo assumono così un nuovo statuto ideologico che alimenta gli universi narrativi delle canzoni e i mondi (intermediali) delle culture giovanili, donando alle canzoni un'inedita possibilità di espressione enunciativa proprio grazie alla collocazione di performance inedite sul grande schermo.

In questo primo movimento la canzone viene sollecitata come dispositivo performativo inter-diegetico, e contribuisce in modo sostanzioso alla messa in scena di sequenze che, in qualche modo – per quanto contestualizzate nella diegesi – assumono comunque uno statuto testuale quasi autonomo rispetto al resto del testo-film.

## 2. Dagli usi d'autore alle contaminazioni postmoderne

Il secondo movimento si sviluppa non tanto nella messa in scena (e nella performance), ma lungo la colonna sonora, terreno che consente di "fare emergere i sostrati ideologici che informano l'impiego di musica al cinema da una prospettiva" multipla: autoriale, testuale e fruitiva (Corbella 2020: 10-11). Come è ormai noto nella letteratura di settore, la scelta di una canzone da inserire nella colonna sonora – soprattutto nel caso di brani già editi prima dell'uscita del film – non è mai asettica, ma tesse una rete complessa di significati che agiscono sul piano sia testuale che extratestuale. Questa inedita innervazione intermediale delle canzoni nel panorama mediale del nostro paese si attesta, secondo alcune ricerche condotte nell'ultimo decennio (Buzzi 2013; Locatelli, Mosconi 2021), nel ventennio che copre gli anni Cinquanta e i Sessanta, con una specifica applicazione "autoriale" che si sviluppa nel periodo più circoscritto degli anni del boom economico (1958-1963): in questa fase le canzoni sono utilizzate come oggetti *ready-made* facilmente riproducibili e impiegabili nelle pratiche di montaggio con intenti di natura promozionale, estetica e semantica. L'originalità di questo movimento

– ossia la collocazione della canzone come oggetto sonoro e il suo utilizzo come elemento discorsivo di montaggio – si colloca non tanto sul piano formale, laddove le modalità sono analoghe a quelle della colonna sonora priva di parole, ma su quello delle pratiche: sono infatti gli autori – compositori e registi – che stabiliscono quali canzoni inserire e in quale momento della pellicola, e che quindi, nel caso di una canzone già edita, ri-configurano il contenuto e i concetti di brani che possiedono un alto grado di predeterminazione formale precedente al film stesso, mentre, nel caso di canzoni composte apposta per il film, possono intessere con esse un rapporto più complesso sia intertestuale (quasi transmediale) che produttivo (anzi, le due componenti nella storia del nostro cinema risulteranno spesso legate).<sup>9</sup> In questo modo le canzoni subiscono un ulteriore processo di traduzione intersemiotica, poiché al triplice linguaggio musicale, verbale e performativo si aggiunge il supplemento di mediazione delle immagini, che sollecitano le istanze di senso della canzone tramite una traduzione figurativa che rimodula e riconfigura l'esperienza schermica.

Un'applicazione di tale novità, secondo la ricerca di Mauro Buzzi (2013:111-113), è data dal riuso di canzoni di successo come *Guarda come dondolo* da parte di registi come Dino Risi, che ne *Il sorpasso* (1962) le attribuisce funzioni di senso importanti e complesse; fra gli altri registi innovatori che possiedono una "maggior consapevolezza [...] che permette loro di far fruttare il contributo musicale, facendogli assolvere molte più funzioni di quanto non fossero nelle disponibilità del fare cinema precedente" (Buzzi 2013: 29), lo studioso annovera anche Salce, Lattuada, Pietrangeli e Pasolini. Quest'ultimo, in particolare, intesse un dialogo ancora più complesso con l'immaginario canzonettistico nazionale scegliendo Domenico Modugno – che rappresenta "un condensato dei complessi rapporti mediali di cui è al centro la musica in questi anni" (Valentini 2011: 51) – prima per interpretare i titoli di testa di *Uccellacci e uccellini* (1966), poi per recitare in *Che cosa sono le nuvole* (da *Capriccio all'italiana*, 1968), uno "dei momenti più solari e felici dal punto di vista creativo dell'intera carriera registica pasoliniana" secondo Brunetta (2007: 240): il celebre cantante conclude l'episodio nei panni dell'immondezzaro, cantando ed interpretando un omonimo brano co-firmato insieme al regista stes-



so (autore delle parole), che suggella l'allegoria della messa in scena pasoliniana contro l'illusione della libertà umana attraverso una sincretismo tra immagini (quel Totò-maschera che guarda alle nuvole, in quello che sarà considerato il suo testamento spirituale), testo della canzone e interpretazione, il tutto rimarcato dalla presenza di un personaggio ben impresso nel patrimonio cognitivo degli spettatori, qui profondamente riconfigurato dall'uso che ne fa Pasolini stesso (come ha fatto, peraltro, anche con Totò).

Nei decenni successivi il cinema italiano inserirà sempre di più le canzoni di successo (o di autori/interpreti di successo) nella colonna sonora, ripresentandole attraverso ri-usi d'autore che si manifestano in svariate pratiche, che vanno dai semplici richiami diegetici – spesso in posizioni di preminenza sintattica (ossia nei titoli iniziali o finali) – fino a configurazioni di senso e di forma decisamente più complesse e originali, come quelle realizzate da Nanni Moretti a partire dagli anni Ottanta (Bertoloni 2021). Nello stesso periodo la canzone italiana, che nel frattempo aveva avviato un percorso di rivendicazione culturale (Tomatis 2019), vede sempre di più nel cinema una nuova possibilità espressiva, un inedito palcoscenico mediale e un oggetto culturale dotato di un riconoscimento estetico maggiore rispetto ad essa stessa (dunque, un mondo a cui guardare per imparare): si generano così nuovi punti di incontro – sempre sia produttivi che estetici – tra mondo della canzone d'autore e del cinema (Bassetti 1990), sia grazie a cantautori sconosciuti che, in cerca di notorietà, si sperimentano come interpreti sul grande schermo (è il caso di Ivano Fossati, che ancora sconosciuto canta la sigla di *Beati i ricchi*, 1972, Salvatore Samperi, o di Claudio Baglioni, scelto da Franco Zeffirelli per cantare i brani del suo *Fratello sole, sorella luna*, 1972, ben prima del grande successo popolare), che grazie a cantautori già noti che si mettono in gioco come autori dietro la macchina da presa, come Paolo Pietrangeli, che nel suo film *I giorni cantati* (1979) fa recitare Ivan Della Mea, Giovanna Marini e Francesco Guccini, che interpretano diversi brani della loro produzione sull'eco delle identificazioni culturali delle comunità giovanili che si sono sviluppate a partire dal '68 (Bratus, Corbella 2018).

Con la seconda metà degli anni Sessanta la canzone è ormai "un oggetto culturale talmente forte [...] da riuscire a imporre al cinema la propria forma

di apparizione abituale, costruendo un contesto di presenza nel quale il film si piega a essere edificato a piena immagine del disco" (Buzzi 2013: 86-87). Si sviluppano così i primi film che a livello di montaggio cercano di ricostruire la struttura antologica della *soundtrack* di brani già editi, con un ventaglio di operazioni molto diverse tra loro che vanno dall'originale ventaglio antologico (Buzzi 2011) di *Io la conoscevo bene* di Antonio Pietrangeli (1965), secondo Corbella (2020: 18-19) "un esempio a suo modo eccezionale della via italiana alla compilation soundtrack" poiché possiede "un impianto narrativo che procede a strappi non consequenziali", realizzati "per mezzo di continui salti temporali" costruiti dalle canzoni che ritmano la vita della protagonista come se fossero un album di fotografie, facendo procedere in parallelo "l'organizzazione visiva con quella sonora", sino al successivo *Sapore di mare 2 un anno dopo* (Cortini 1983), costruito già dal titolo intorno ad un brano di vent'anni prima di Gino Paoli impiegato prima nei titoli di testa, modellati diegeticamente proprio sul testo del brano con sequenze che riquadrano le situazioni descritte dal cantautore, e poi nel finale nelle riprese di una performance dello stesso Paoli, nella quale è attivata la "funzione di visualizzazione dell'atto di fruizione" (Bisoni 2020: 151) già propria del film-canzone, che dunque funge da cornice configurativa di carattere ambientale e sociale di tutta la pellicola e delle abitudini estive narrate all'interno.

Negli anni Settanta, e soprattutto con i primi anni Ottanta, il ri-uso delle canzoni diventa una pratica ampiamente percorsa da tutto il cinema italiano, in particolare dalle commedie, terreno ideale per ospitare elementi che, una volta sviluppata e conclusa la crisi della canzone d'autore, nonché attuata una nuova ri-configurazione sociale e pubblica della figura del cantautore (Colombo 2012), sono fruibili e utilizzabili come risposta semplice, spontanea e immediata alla "crisi delle grandi narrazioni e all'autoreferenzialità del discorso" (Tomatis 2019: 526) che si attesta nel periodo. L'uso della canzone nelle colonne sonore si fa così postmoderno, e si manifesta in una contaminazione nostalgica (o al limite parodica) tra brani del passato, che godono di una nuova fortuna e di una ri-collocazione nel circolo del panorama mediale nazionale, e situazioni del contesto presente, in linea con un cinema realizzato da autori cresciuti – come evidenzia Brunetta (2007: 102) – con "un'alfabetizza-

zione linguistica" televisiva a base di "Caroselli, sceneggiati, varietà e Canzonissime". Tale contaminazione assume due direzioni, che si sviluppano proprio a partire dagli anni Ottanta: una che ri-configura la canzone dietro lo schermo come un medium collettivo che interpella gli spettatori e li invita ad un'azione fisico-corporea (Tomatis 2020); una che potremmo definire più concettuale, legata al contenuto verbale delle canzoni e alla sua ri-negoziazione (testuale e culturale) che si verifica nell'incontro con le immagini. Entrambe le direzioni sono sperimentate proprio nelle commedie: Tomatis (2019b: 80), per esempio, ha osservato come l'esordio del cinepanettone con *Vacanze di Natale* (Vanzina-1983) "ricollegghi la musica a un contesto di *entertainment*", presentando una colonna sonora antologica in cui presente e passato musicale si mescolano e svolgono una funzione di mero tappeto sonoro in cui il pubblico si identifica e si sente coinvolto; al secondo filone appartengono invece sequenze che hanno ri-configurato l'itinerario (e l'immaginario) di singoli brani del passato, come quella in macchina di *Tre uomini e una gamba* (Massimo Venier, 1997), in cui Aldo, Giovanni e Giacomo si lasciano andare ad un coinvolgente, partecipato e nostalgico ascolto della hit di Roberto Vecchioni *Luci a San Siro* (1971), che non si limita ad essere un brano a cui i due milanesi del trio sono legati, ma interpella esperienze sociali di fruizione (l'ascolto in macchina di musicassette) e relazioni di senso più complesse come l'abbandono della propria terra e della propria vita nel momento della partenza per il matrimonio verso il sud. Con gli anni Duemila queste operazioni di recupero mediale si moltiplicano, e intorno ad esse vengono costruite intere pellicole a partire dai titoli (Gipponi 2011): si pensi a *Notte prima degli esami* (Fausto Brizzi, 2006), incentrata sul celebre brano di Antonello Venditti degli anni Ottanta – di cui la pellicola cerca di ripresentare il contesto socioculturale anche grazie alla ricostruzione del *soundscape* dell'epoca (con brani degli Europe e di Raf) –, o *Nessuno mi può giudicare* (Massimiliano Bruno, 2011), in cui il brano evocato dal titolo è ripresentato attraverso una cover performata da Paola Cortellesi che lo rimette in circolo nel panorama mediale degli anni Zero.

Più complesse sul piano semantico le operazioni che coinvolgono il cinema documentario: un esempio è la nota rimediatazione d'archivio realizzata da Alina Marazzi in *Un'ora sola ti vorrei* (2002), che

sfrutta la rinnovata fortuna dell'omonimo brano degli anni Trenta riproposto da Giorgia cinque anni prima dell'uscita del film per realizzare una complessa operazione intermediale di recupero memoriale di materiali d'archivio, oppure le costruzioni filmiche di cantautori/registi come Franco Battiato (Brunetta 2007: 627) o Luciano Ligabue (Codeluppi 2020), limitandosi soltanto ai due casi più noti, autori di pastiche post-moderni che entrano in dialogo con i loro universi creativi che si configurano allora come ecosistemi intermediali (Pescatore 2018) alimentati anche da altri formati mediali (per Battiato la pittura, per Ligabue, la letteratura), nonché dal lavoro di montaggio e di ri-mediazione attuato nelle canzoni delle *soundtrack* sia a livello formale che semantico.

Questo secondo movimento, che si sviluppa a partire dagli anni Cinquanta, risulta particolarmente attivo ancora oggi, e sfrutta a piene mani sia lo stratificarsi sempre più complesso della nostalgia mediale moderna (Morreale 2009), che la maggior accessibilità – da parte del pubblico – a tracce sonore e a canzoni estremamente diversificate, nonché ormai quotidianamente disponibili grazie alla loro portabilità sui Social.

### 3. Dal documentario alla liveness mediata

Il film della Marazzi, come è stato notato in più occasioni, esemplifica una nuova tendenza intermediale del cinema documentario nazionale (Cecchi 2016), all'interno del quale anche la canzone può assumere un mandante narrativo di primo piano. Il terzo e ultimo movimento che vorremmo mettere a fuoco è proprio quello in relazione all'idea documentaria stessa, ossia quel mezzo che è al contempo "capace sia di testimoniare che di fabbricare il reale" (Bertozzi 2018: 11), e che permette lo sviluppo di nuove forme di ri-negoziazione tecnica della *liveness* (Auslander 2008) in modo da arrivare a coinvolgere il pubblico tramite un evento spettacolare che ha tutti i caratteri dell'*hic et nunc*, e che viene fruito da spettatori che si sentono parte di esso a livello fisico-spaziale (Del Gaudio 2020).

Questo afflato documentario è intrinseco ad entrambi i movimenti già tracciati, e coinvolge parimenti pratiche di rappresentazione (soprattutto nel primo movimento) e pratiche di ascolto e fruizione (soprattutto nel secondo). La rappresentazione della canzone

sullo schermo, infatti, dal momento che “svolge una funzione in grado di collocare l’esperienza dell’ascolto in una posizione diversa sia dalle pratiche ordinarie di consumo musicale sia dalla fruizione delle performance live” (Bisoni 2020: 135), rinegozia il complesso processo di documentazione di una performance o di un ascolto ricorrendo anche ad altri elementi rispetto a quelli sonori, e innescando così un “processo di rimediazione che va ad incidere sulla costruzione di una ‘persona’ mediale la quale [...] diventa essa stessa ‘funzione’ del prodotto discografico o audiovisivo” (Garda, Rocconi 2016: 4). Il prodotto finale audiovisivo appare allora come una costruzione finzionale che si propone, all’interno di un nuovo ambiente di consumo protetto, come una simulazione mediata di un’esperienza di fruizione reale, nonché come un’inedita esperienza di fruizione stessa, sempre reale, seppur “controllata e reiterata” (Bisoni 2020: 135). Non solo: i film-canzone e i musicarelli si presentano spesso anche come veicoli documentari delle vicende biografico-artistiche degli attori del mondo della canzone, talvolta mascherate attraverso scheletri diegetici preimpostati, altre volte invece più attenti a ricreare una narrazione più esplicitamente documentaria grazie al ricorso a fonti medialità più dirette, sia sonore che figurative. Questa convivenza duale all’interno della dimensione audiovisivo-documentaria non deve affatto sorprendere: come ha osservato Dario Cecchi (2016: 9), infatti, il cinema documentario oscilla sempre (e, nell’epoca dell’intermedialità, ancora di più) tra “forme della narrazione fortemente incentrate sul compito di attestare la realtà quale essa è [...] e dispositivi schiettamente finzionali”.

Un’esemplificazione concreta di tale antinomia è rappresentata dall’impiego di canzoni nella riconfigurazione italiana del biopic musicale: alcuni film afferenti a questo filone, che ha riscosso – almeno negli ultimi tre decenni – un rinnovato indice di produzione e di gradimento (come tutti i biopic, Tagliani 2019) grazie ad una virata del proprio campo di pertinenza (dalla musica classica verso il pop, Scognamiglio 2019) non si sono soltanto limitati a ricreare finzionalmente le vicende biografiche degli artisti a cui erano dedicati, ma ne hanno ri-mediato il loro patrimonio iconografico e (audio)visivo impiegandolo sia nei processi mimetici utili alla ricostruzione diegetica, che in ibridazioni intermediali attuate a partire dal recupero di materiali d’archivio (soprattutto performance e esi-

bizioni live), dunque muovendosi in un terreno interstiziale tra pratiche narrativo-diegetiche ed altre più specificatamente documentarie. Una pellicola esemplificativa, in questi termini, è il recente *Fabrizio De André e PFM – Il concerto ritrovato* (Veltroni 2020), non a caso proiettato in modalità *theatrical* – dunque, proposto come un concerto sul grande schermo –, per poi essere condiviso su piattaforme digitali e in DVD. Nel film vengono ibridati due ordini differenti di immagini: 1) i filmati ritrovati<sup>10</sup> di un concerto della tournée di Fabrizio De André con la PFM (fino ad allora rimasti inediti), realizzati da un cineoperatore di tv locale e recuperati dalla Sony nel 2019, che ne ha restaurato sia le immagini che le tracce sonore; 2) le immagini inedite, riprese apposta per l’occasione, curate dal regista Walter Veltroni, con interviste relative alla storica tournée realizzate nell’ottobre 2019 e rivolte ai collaboratori del cantautore genovese (dalla moglie Dori Ghezzi ai fotografi e ai membri della PFM stessa).

Il prodotto finale si presenta come la perfetta crasi tra un docu-film (la prima parte con le nuove riprese) e un film-concerto (la seconda parte con le riprese del concerto, sulle quali sono stati effettuati diversi interventi di montaggio, sia orizzontali che verticali, come l’aggiunta dei testi autografi dei brani curati dallo stesso De André, con implicazioni autenticanti tutte da indagare), ponendosi sulla stessa linea di prodotti costruiti con una grammatica sostanzialmente televisiva, ma pensati direttamente per il grande schermo come forme di ri-negoziazione e di ri-mediazione dell’esperienza della *liveness*, come *Zerovskji – Solo per amore* (Morbioli 2018), film-concerto dedicato ad una tournée di Renato Zero in cui il regista cerca di restituire l’effetto-spettacolo attra-



Fig. 2 | Un fotogramma di *Fabrizio De André e PFM – Il concerto ritrovato* (Veltroni 2020).

verso virtuosismi immersivi della macchina da presa, o *In questa storia, che è la mia* (Antonini 2021), film-opera tratto dall'omonimo album di Claudio Baglioni e girato in teatro durante le zone rosse (per via della pandemia da Covid-19) a inizio 2021, nel quale tutto l'ambiente-teatro si fa garante di una messa in scena complessa in cui inquadrature, tracce musicali e montaggio dialogano tra loro per offrire una chiave di lettura semantica completamente inedita – in termini figurativo-performativi – a tutto l'album (e, nello stesso tempo, l'evento si propone come un surrogato della *liveness* tradizionale in un momento di chiusura degli spazi pubblici per i concerti – il film infatti viene condiviso, prima che in sala, sulla piattaforma italiana It'sArt).

Docu-film e film-concerto sono allora modelli sempre più diffusi nel mediascape contemporaneo del nostro paese, che si ibridano tra loro e condividono gli stessi intenti, rappresentando un nuovo movimento delle canzoni (e, potremmo dire, degli universi diegetici, narrativi e culturali dei loro autori e performer) verso il grande schermo: non è infatti un caso che il primo biopic dedicato a Fabrizio De André, cantautore al centro di una serie di processi complessi di rigenerazione mediale a livello agiografico (Bertoloni 2024), – ossia *Fabrizio De André principe libero* (Facchini 2018) – si presenti come un'intersezione formale e semantica di queste due dimensioni, ibridando esibizioni live interpretate da un performer che mimeticamente (a livello figurativo e vocale) ricrea la figura del cantautore (Luca Marinelli), tracce cantate da De André e inserite nella colonna sonora con funzione di commento, e un'esibizione live del cantautore stesso, che attinge ad un suo concerto ben impresso nel patrimonio cognitivo degli spettatori (Bertoloni 2022c).

In questo movimento le canzoni allora non si spostano da sole, ma insieme ai macrotesti spettacolari in cui vengono inserite o ricollocate, che sono a loro volta ri-configurati dal medium cinematografico per offrire un'esperienza di *liveness* differente, che talvolta permette di fruire di una dimensione concertistica inedita sia nel caso di eventi più o meno contemporanei, che nel caso di concerti del passato i cui artisti sono ormai scomparsi.

#### 4. Conclusioni

Riprendendo quanto esposto in queste poche pagi-

ne, possiamo notare come la canzone nella storia del cinema italiano abbia agito come dispositivo sia formale che culturale lungo un piano d'azione semiotico-intertestuale e uno identificativo-sociale.

A livello semiotico-formale quando la canzone italiana appare sul grande schermo condiziona la messa in scena e il tessuto filmico grazie ai suoi elementi testuali (parole, musica, performance) riconfigurati dai processi di (audio)visione e ri-modulati dagli intenti degli autori cinematografici, che possono far prevalere un linguaggio sull'altro o far emergere il suono della canzone rispetto a quello ambientale (o viceversa). Il ventaglio della risemantizzazione coinvolge soprattutto il secondo dei movimenti che abbiamo individuato, in cui la canzone viene utilizzata nel suo statuto testuale autonomo, e di cui viene sollecitato una sorta di verbocentrismo, dal momento che queste canzoni "viste", come notava negli anni Novanta Sergio Bassetti (1990: 29-30), possono "generare nel patrimonio cognitivo dello spettatore un incremento di concentrazione sull'elemento sonoro verbale, a tutto detrimento della attenzione – e quindi della percezione – nei riguardi di quello visivo".<sup>11</sup> Un aspetto che invece coinvolge tutte e tre i movimenti sul piano formale è la natura costitutiva e costruttiva della canzone nei confronti di nuovi ambienti mediali di condivisione e di ascolto, sia diegetici che extradiegetici, che da un lato possono restituire pratiche socialmente e storicamente collocate, e dall'altro si configurano essi stessi come inediti punti di accesso all'esperienza di fruizione di una canzone. A livello culturale-sociale invece questi movimenti della canzone verso il grande schermo hanno permesso – e permettono tutt'ora – di allargare su un piano intermediale (e transme-



Fig. 3 | Un fotogramma dal film-opera di Claudio Baglioni *In questa storia, che è la mia*.

diale) il pubblico di un artista, oppure di offrire allo zoccolo duro dei fandom nuove forme di fruizione della vicenda biografica, dell'esperienza e dei brani dell'artista stesso, nell'ottica di un allargamento sia verticale che orizzontale della segmentazione delle comunità di ascoltatori (secondo logiche da sempre sfruttate dalle due industrie culturali e dai loro punti di incontro, Tomatis 2019), e nell'idea di sedimentare anche sul piano visivo e iconico (Spaziante 2016) una serie di contenuti musicali presso le comunità che vi si identificano e che in qualche modo li fanno propri.

Queste due traiettorie d'azione sono osservabili forse in uno degli usi più esemplificativi della canzone italiana sul grande schermo nel nostro cinema, realizzato da quel regista che ha dimostrato grande interesse e inedite capacità nell'utilizzo della canzone come dispositivo formale e culturale sollecitando al contempo istanze performative, semantiche e documentarie (quindi in linea con i tre movimenti che abbiamo evidenziato), ossia Nanni Moretti (Cecchi 2019b, Bertoloni 2021). Nella celeberrima sequenza del "processo" e della piscina di *Palombella rossa* (1989) il brano di Franco Battiato *E ti vengo a cercare* (1988) perde infatti tutte le sue connotazioni originali: la traccia viene presentata solo con la base musicale, che funziona come un oggetto *ready made* piegato dal regista alla sua costruzione filmica, mentre la voce che canta è prima quella del solo Moretti, che si esibisce in una performance diegeticamente estemporanea, documentata e documentaria che ri-semantizza sia il testo originale che la stessa azione del protagonista diegetico, e poi quella del coro dello



Fig. 4 | Nanni Moretti incomincia a cantare sulla base di Franco Battiato in *Palombella rossa*.

stadio, che interpella una condivisione-comunione degli spettatori già sollecitati dal gioco degli sguardi in macchina dell'attore.

La messa a fuoco di queste tre traiettorie di movimento e di rigenerazione mediale delle canzoni non è fine a sé stessa, ma lascia spazio a nuovi interrogativi, più aperti al contemporaneo: si possono riscontrare movimenti analoghi anche sui nuovi piccoli schermi degli smartphone e nelle piattaforme dei social audiovisivi? Quale può essere la relazione tra le pratiche di traduzione audiovisiva che abbiamo messo in evidenza nel cinema con quelle percorse oggi all'interno della cosiddetta scrittura estesa (Montani 2020)? E poi: esiste un rapporto generativo tra questi modelli formali-culturali e quelli che affollano l'attuale panorama mediale?

Siamo tuttavia convinti che, per intraprendere riflessioni di questa tipologia, un buon punto di partenza sia rappresentato proprio dalla (ri)considerazione del rapporto tra canzone e cinema e dalla messa a fuoco dei movimenti tra i due media:<sup>12</sup> è infatti grazie a movimenti come questi che le canzoni smettono di essere concepite come testi (o come edizioni), ma, rifacendosi alla concettualizzazione di Alessandro Cecchi (2019: 22-23), come

campi di possibilità di una nuvola di relazioni (o di mediazioni) storicamente e culturalmente situate, che comprendono edizioni, performance live, performance "mediatizzate" e produzioni medialità in genere riferite discorsivamente a uno stesso titolo, che si pone in relazione con le diverse esemplificazioni come l'etichetta di un contenitore con i suoi contenuti, per quanto disparati sul piano fenomenologico, e non come un calco rispetto alle sue "riproduzioni".

Le vite intermediali (Soldani 2023) delle canzoni italiane, nonostante siano ormai molteplici, e nonostante si sviluppino ormai soprattutto sui piccoli schermi e sulle piattaforme social e in rete, sono tuttavia storicamente transitate dal grande schermo, che ne ha riconfigurato le narrazioni e il loro immaginario in termini che forse devono ancora essere esplorati fino in fondo da parte della critica di settore.



## Note

<sup>1</sup> Il paesaggio mediale del nostro paese è stato negli ultimissimi anni oggetto di differenti disamine sociosemiotiche, storiche e culturali che hanno cercato sia di restituire “il peso decisivo che ha assunto la convergenza delle filiere audiovisive con le industrie musicali e dello spettacolo dal vivo nella costruzione di modelli identitari condivisibili nell’epoca della riproducibilità tecnica del talento” (Locatelli, Mosconi 2021: 7), sia di mettere a fuoco la specifica via italiana alla codificazione di alcuni concetti legati al mondo della *popular music* nostrana, tra cui la stessa etichetta di canzone italiana, ridiscussa in termini storico-sociali come codificazione culturale e non più come definizione testuale di genere (Tomatis 2019; Carusi, Merluzzi 2021).

<sup>2</sup> Ricca è ormai la bibliografia relativa ad alcuni momenti-chiave dell’ibridazione tra i due mondi e le due industrie, tra cui Locatelli, Mosconi 2011; Buzzi 2013; Bioni 2020; Locatelli, Mosconi 2021; Locatelli, Mosconi 2024.

<sup>3</sup> Nella raccolta curata da Sergio Bassetti (1990) troviamo, per esempio, i primi interventi di musicologi come Franco Fabbri o Sergio Miceli.

<sup>4</sup> Secondo Maurizio Corbella (2020: 14) “l’aspetto che fa dell’Italia un caso a parte [...] è che l’arroccamento di buona parte della musicologia italiana su posizioni di rifiuto del *cultural turn* e dei *popular music studies* negli anni Novanta ha condotto a una sostanziale diluizione sul lungo periodo dell’impatto di questi paradigmi”.

<sup>5</sup> Come ha osservato Paola Valentini (2007: 159), infatti, il cinema italiano delle origini “fin dagli anni Dieci intrattiene un rapporto privilegiato con la canzone”, che si manifesta negli echi dei titoli di pellicole come *Torna a Surriento* (Ubaldo Maria Del Colle, 1919) o *Voce e notte* (Oreste Gherardini, 1919), che attingono alla seconda canzone napoletana in voga nel decennio precedente (Fabbri 2008: 17).

<sup>6</sup> Queste etichette apparentemente localizzanti (napoletana, all’italiana) sono in realtà, come è noto, etichette configurative sul piano culturale e del riconoscimento identitario-riappropriativo attuato da una parte del pubblico; a tal proposito si veda la prospettiva culturalista applicata dai lavori di Fabbri (2008) sino a quelli di Tomatis (2019), nei quali viene peraltro dato grande spazio all’italianità della prima canzone napoletana.

<sup>7</sup> Nello stesso anno (1955) il playback viene introdotto anche al Festival.

<sup>8</sup> Si pensi per esempio a *Lo sai che i papaveri* (Metz, Marchesi 1952), pellicola che si apre con l’iconico incipit del brano di Nilla Pizzi performato dalla cantante, ma le cui parole mutano dal secondo verso (ossia quando si è già realizzato il processo di riconoscimento) trasformandosi in una versione cantata dei titoli di testa, secondo una modalità che sarà impiegata, successivamente, anche da registi come Pasolini (“Lo sai che i papaveri / è un film con Walter Chiari / Anna Maria Ferrero / e Carlo Campanini”).

<sup>9</sup> Come si può notare dalle molte sinergie tra registi e compositori di canzoni nel panorama italiano: Mario Monicelli ed Enzo Jannacci, Gabriele Muccino e Jovanotti, Brunori Sas e Massimo Venier, etc.; senza dimenticare casi di collaborazione più sporadici, come quello tra lo stesso Muccino e Claudio Baglioni, o tra Paolo Genovese e Francesco De Gregori.

<sup>10</sup> Il cui ritrovamento è evocato già nel titolo con intento fortemente pubblicitario.

<sup>11</sup> Molte delle funzioni della canzone sullo schermo (tra cui quelle an-

noverate in Buzzi 2013 e in Bioni 2020) considerano proprio il mandante narrativo-discorsivo del linguaggio verbale.

<sup>12</sup> Anche se ci siamo occupati solo del movimento dalla canzone al cinema, sarebbe altrettanto interessante esplorare il movimento contrario, secondo una strada condotta raramente nella letteratura specialistica (Bertoloni 2020).

## Bibliografia

- ARCAGNI S. (2006), *Dopo Carosello. Il musical cinematografico italiano*, Falsopiano, Alessandria.
- BASSETTI S. (a cura di) (1990), *Sapore di sala. Cinema e cantautori*, La Casa Usher, Firenze.
- BERTOLONI L. (2020), “Possibilità intermediali della forma-canzone tra cinema, scrittura, performance e new media. Il caso di Claudio Baglioni”, in *Cinergie. Il cinema e le altre arti*, 18, pp. 117-129.
- ID. (2021), “Forma-canzone e audiovisivo. Compilation soundtrack nel cinema di Nanni Moretti”, in *L’Avventura. International Journal of Italian Cinema and Media Landscape*, 6:2, pp. 241-256.
- ID. (2022a), “L’autorialità intermediale di Checco Zalone tra cinema, canzone e rete”, in *Imago. Studi di cinema e media*, 25, pp. 89-108.
- ID. (2022b), “Dall’album all’ecosistema”, in BERTOLONI L., FEDELE I., SANTAMARIA C. (a cura di), *Cinquant’anni di Questo piccolo grande amore. Una storia lunga mezzo secolo*, Santelli, Milano, pp. 51-66.
- ID. (2022c), “Voci, cantautori e schermi. Fabrizio De André principe libero”, in *Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e di visioni*, 47, pp. 253-261.
- ID. (2024), “La figura di Fabrizio De André e il costruito culturale del cantautore. Pratiche di agiografia mediale tra voce, icona e immaginario”, in LOCATELLI M., MOSCONI E. (a cura di), *Il Paese dei cantautori. Voci del contemporaneo tra parole, musica e media*, Mimesis, Milano-Udine, in corso di stampa.
- BERTOZZI M. (2018), *Documentario come arte. Riuso, performance, autobiografia nell’esperienza del cinema contemporaneo*, Marsilio, Venezia.
- BIONI C. (2020), *Cinema, sorrisi e canzoni. Il film musicale italiano degli anni Sessanta. Produzione, consumo, forme espressive e questioni di genere*, Rubettino, Soveria Mannelli.
- BRATUS A., CORBELLA M. (2018), “This Must Be the Stage: Staging Popular Music Performance in Italian Media Practices around ‘68”, in *Cinéma&Cie. International Film Studies Journal*, 31, pp. 31-50.
- BRUNETTA G. (2003), *Guida alla storia del cinema italiano*, Einaudi, Torino.
- ID. (2007), *Il cinema italiano contemporaneo. Da “La dolce vita” a “Centochiodi”*, Laterza, Roma-Bari.
- BUZZI M. (2011), “Il giradischi di Adriana. Pietrangeli e l’uso della canzone pop in *Io la conoscevo bene*”, in LOCATELLI M., MOSCONI E. (a cura di), “Cinema e sonoro in Italia (1945-1970)”, *Comunicazioni sociali*, 33:1, pp. 74-83.
- ID. (2013), *La canzone pop e il cinema italiano. Gli anni del boom economico (1958-1963)*, Kaplan, Torino.
- CALDIRON O. (1999), *Il paradosso dell’autore*, Bulzoni, Roma.
- CARUSI P., MERLUZZI, M. (a cura di) (2021), *Note tricolori. La storia dell’Italia contemporanea nella popular music*, Pacini, Pisa.
- CASETTI F. (2015), *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano.
- CECCHI A. (a cura di) (2019a), *La musica fra testo, performance e media. Forme e concetti dell’esperienza musicale*, Neoclassica, Roma.

- ID. (2019b), "Idiosincrasie generazionali. Musica e media nel cinema di Nanni Moretti degli anni Ottanta", in *Biblioteca teatrale*, 129-130, pp. 111-129.
- CODELUPPI V. (2020), *Ligaland. Il mondo di Luciano Ligabue*, Mimesis, Milano-Udine.
- COLOMBO F. (2012), *Il paese leggero. Gli italiani e i media tra contestazione e riflusso (1967-1994)*, Laterza, Roma-Bari.
- CORBELLA M. (a cura di) (2020), "La compilation soundtrack nel cinema italiano", in *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia*, IV: 7.
- DEL GAUDIO V. (2020), *Théatron. Verso una mediologia del teatro e della performance*, Meltemi, Milano.
- DUSI N. (2015), *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità*, Mimesis, Milano-Udine.
- FABBRI F. (2008), *Around the clock. Una breve storia della popular music*, UTET, Torino.
- FACCI S., SODDU P. (2011), *Il Festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*, Carocci, Roma.
- GARDA M., ROCCONI E. (a cura di) (2016), *Registrare la performance. Testi, modelli, simulacri tra memoria e immaginazione*, Pavia University Press, Pavia.
- GIPPONI E. (2011), "Mi ritorna in mente. Hit e evergreen del decennio cinematografico", in CANOVA G., FARINOTTI L. (a cura di), *Atlante del cinema italiano. Corpi, paesaggi, figure del contemporaneo*, Garzanti, Milano, p. 300-305.
- LOCATELLI M., MOSCONI E. (a cura di) (2011), *Cinema e sonoro in Italia (1945-1970)*, in *Comunicazioni sociali*, 33:1.
- ID. (a cura di) (2021), *Italian pop. Popular music e media negli anni Cinquanta e Sessanta*, Mimesis, Milano-Udine.
- ID. (a cura di) (2024), *Il Paese dei cantautori. Voci del contemporaneo tra parole, musica e media*, Mimesis, Milano-Udine, in corso di stampa.
- MICELI S. (2009), *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, Lim, Lucca.
- MONTANI P. (2020), *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi, Milano.
- MORREALE E. (2009), *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma.
- ORTOLEVA P. (2022), *Il secolo dei media. Stili, dinamiche, paradossi*, Il Saggiatore, Milano.
- PESCATORE G. (2001), *La voce e il corpo. L'opera lirica al cinema*, Campanotto, Udine.
- SCOGNAMIGLIO R. (2019), "Compositori sullo schermo. Il biopic musicale in Italia", in *Quaderni del CSCI. Rivista annuale di cinema italiano*, 15, pp. 54-60.
- SIBILLA G. (2018), *I linguaggi della musica pop*, Bompiani, Milano.
- SOLDANI M.T. (a cura di) (2023), *Itinerari della canzone tra i media. Immaginari, narrazioni, trasmissioni*, Neoclassica, Roma.
- SPAZIANTE L. (2016), *Icône pop. Identità e apparenze tra semiotica e musica*, Mondadori, Milano.
- TAGLIANI G. (2019), *Biografie della nazione. Vita, storia, politica nel biopic italiano*, Rubettino, Soveria Mannelli.
- TOMATIS J. (2019), *Storia culturale della canzone italiana*, Il Saggiatore, Milano.
- ID. (2020), "Nostalgia, romanticismo e cafonate terribili. La musica da cinepanettone", in *Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia*, 7, pp. 73-93.
- ID. (2021), "La popular music in una prospettiva transmediale. Il caso della trap in Italia", in *Chigiana. Journal of Musicological Studies*, 51:3, pp. 61-76.
- ID. (2023), "Playing (with) the Smartphone" in MARINO G., SURACE B. (a cura di), *Tik Tok. Capire le dinamiche della comunicazione ipersocial*, Hoepli, Milano, pp. 21-42.
- UGENTI E. (2016), *Immagini nella rete. Ecosistemi mediali e cultura visuale*, Mimesis, Milano-Udine.
- VALENTINI P. (2007), *Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Le Lettere, Firenze.
- ID. (2011), "'Tutto il mondo fra le mani, e una voglia di cantar'. Domenico Modugno icona di passato e futuro dell'Italia melodica", in MOSCONI E., LOCATELLI M. (a cura di), "Cinema e sonoro in Italia (1945-1970)", *Comunicazioni sociali*, 33:1, pp. 46-57.
- VITTORINI F. (2019), *Nuove narrazioni mediali. Musica, immagine, racconto*, Patron, Bologna.
- ZECCA F. (2013), *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Forum, Udine.

# Spiders from Mars. (Re)-Configuring Musicians' Stories through their Songs

MICHELE SALA

Università degli studi di Bergamo  
michele.sala@unibg.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.514>

## Keywords

Popular Music  
Pop culture  
Titles  
Self-representation  
Non-fictional narrative

## Abstract

The present article investigates the idea of movement in terms of re-generation, re-writing and re-semiotization, where movement is not to be intended only as the one from one code to another, but from one dimension to another (from experiential to textual), from one position to another (from surface to core, from general to particular, and vice versa), from one discursive perspective to another (from extended to brief, from detailed to synthetic, and vice versa). More specifically, this analysis focusses on Popular Music artists' biographies and autobiographies, where the artist's life experience is morphed into a textual artefact, a story, and, notably, the focus will be on the type of titles that writers choose for these stories. Being musicians known for their musical output – simply put, their songs – the present investigation seeks to see how biographers and autobiographers resort to song references in order to provide impactful and coherent handles for their stories, that is to say, titles that will, firstly, help identify the artists in connection to a recognizable part of their production, secondly, that may embody and condense the sense of such stories in catchy one-liners and, thirdly, that will anticipate and cohere with the contents to be found in the ensuing texts.

## 1. Introduction

### 1.1. Texts as Cultural Objects

Besides being configurations of meanings or communicative events, texts are first and foremost cultural products. As such, they are meant to be relevant within a given culture or community as “agents of socialization that can evoke curiosity, respect or concern” (Kesebir, Kesebir 2017: 259). Cultural artefacts do not just reflect the creator’s mind in terms of ideas, creativity or intentions, but, for them to be relevant, they need to be both appealing and accessible for audiences, and this goal can be attained, on the one hand, by referring to epistemological repositories of meanings available to a given community (cf. Higgins 1996; Markus, Kitayama 2010) – thus participating in forms of dialogism (Bakhtin 1981), where contents and ideas branch off and feed off reciprocally – and, on the other, by resorting to shared formal repertoires, codes or frames for meaning codification which, ultimately, will also be the pointers to their own decodification (Even-Zohar 2005; Halliday 2003; Consonni, Sala 2023).

In the specific case of narrative texts, these formal codes are the discursive and narratological conventions through which we represent time and space; state and events; characters, action and thought; logic, sequencing and complexification; correlation, co-occurrence and causation; figure and ground; finiteness and indefiniteness; completion and fragmentation, etc. (Bal 1997). In any act of creation, in fact, ideas, intuitions and epiphanies have to percolate such representational filters (i.e. notably, the temporal, the sequential and the structural axes) for ideas to converge into structures, for fragments to acquire narratological coherence, for fabula to become plot, and for a series of functions to be perceived as a story (as unconventional as it may be, cf. also Wolff 1993).

At a more superficial and eminently textual level, chapter segmentation and titles are among such formal conventions. But while the division of long texts into chapters is not a universal feature in narrative, the use of title, indeed, is: “[a] text without a title lacks the pragmatic dimension, and thus cannot reach the outside world. It is confined to the home of its author [...], imageless, without a public, without a destiny” (Besa 1997: 328). In fact, as has been observed, “how

[could we] manage to handle anything, especially things fabricated from words, without verbal handles?” (Levin 1977: xxiii). But titles are not just useful handles to locate and access a given text, they are instead linked to the ensuing text by a solid and binary relation of signification, whereby a title is “a sign apropos another sign, a sign that is none other than its text” (Besa 1997: 324). In the light of this, it appears to be particularly worthwhile to investigate the function of titles as the key to, the bridge towards, or the reflection of the associated texts. On this basis, this study discusses processes of semiotization (or, more precisely, of re-semiotization, as we will see) by focussing on the specific case of titles of musicians’ autobiographies and biographies (A&Bs), both of which are a particular kind of narrative, analysing how musicians and their biographers use song lyrics to epitomize, condense and synthesize – typically in catchy one-liners – the artists’ lives or the sense of their stories. To orderly do this, it is relevant to point out the main difference between fictional and non-fictional narrative, in that the appeal of the related titles depends on the epistemological character of the two (sub-)genres.

### 1.2. Semiotization of the Immaterial

Fictional literature hinges on semiotizing principles which are, not only typical, but exclusive to it. Firstly, in fiction, the ‘story’ coincides with the structure(s) it has been given through writing, or, more simply, the story is its own writing: “Because it is made up, a story ends where it ends. In this way there is a connection between the kind of shape and the kind of truth we expect in fictional narrative” (Abbott 1988: 597). Fictional narrations, as open, incomplete or fragmented as they may appear, are always self-contained and self-sufficient: all elements needed for their processing are text-internal or made available text-internally. When they are not, they so are by design.<sup>1</sup>

Secondly, precisely on the basis of the above, the reading of a fictional text presupposes on the part of the reader “a willing suspension of disbelief” (as Coleridge put it), whereby anything that does not cohere, infringes expectation or goes against our experience of reality is unproblematically accepted within the economy of the text. In other words, “to write fictively is to mystify; to read fictively is willingly to be mys-

tified" (Abbott 1988: 606). Free from constraints to "external validity" (Lucaites, Condit 1985), narrative fiction is typified by some intrinsic 'satisfying wholesomeness' (Buckley 1984) where, within the text, everything (action, thought, dialogue, voice, plot, language, style, structure, etc.) holds together, and this guarantees for the text's 'artistic' self-sufficiency (Abbott 1988: 610; Middleton 2002; Barounis 2016; Olsen 2016). In this context, one of the main concerns for the writer "is to give presence, via words, to that which is in fact absent [and] to underline certain elements which are in fact offered to our consciousness, by enhancing their presence. [...] One such procedure, and one that is far from innocent, is the title" (Besa 1997: 323) which provides readers with *a priori* ideas and expectations about what they are going to read, and offers them hermeneutic perspective and orientative guidance (Weinrich 1976).

### 1.3. Semiotization of the Material

The same 'satisfying wholesomeness', which is inherent in fiction, is the goal that non-fictional narrative – notably A&Bs – aims to attain (Buckley 1984: 40).

In fact, although narratologically similar to fictional texts, A&Bs are indeed meant to codify parts of experiential and factual reality, really occurred events or 'true stories': as with fiction, here, too, ideation needs to be processed through recognizable semiotization codes for stories to be appreciated as 'satisfying' and 'wholesome', but, unlike fiction, here ideation reflects portions of actual reality (Heilbrun, Weimer 1993) and is accountable for their external validity (on this basis, semiotization here is indeed an act of re-generation or re-creation – namely, turning experiential matter into textual content).

While fictional texts can be compared to landscape paintings, non-fictional ones – and markedly A&Bs – are maps and, as such, are meant for a purpose: they provide ways to read, understand, find direction and navigate a specific territory following a preferred trajectory (for instance, in order to get from point A – an individual's actual or symbolic beginning – to point Z – the actual or symbolic end). Secondly, there is a motivation justifying their writing and reading: A&Bs are not just intended or expected to present some potentially interesting story, but rather to bring to light some little known real-life anecdotal elements and

place them into some overarching context, to shed light on specific events, dynamics or developments, to present points of view, evaluation, etc., either subjectively and through internal focalization, typically in the case of autobiography (Karpiak 2003), or from a more external and, possibly, detached perspective, with biography (Schabert 1982). In both cases texts are driven by context and external reality that can be resorted to – both by writers and readers – as a reference point against which to measure, balance (for writers) and verify (for readers) the factual accuracy of what is told in the text. In fact, autobiography is "fiction that uses facts, [...] designed, even when the author does not say so, to make a fable of his life [and] present a public image of himself" (Kazin 1964: 211; Skilleås 2006), where "underlying all of [these promptings] is the desire, implicit in any imaginative literary undertaking, to record what for the writer is 'the truth'" (Cavaliero 1985: 156). The case of biography is not different in that "because of its peculiar relationship to what we call 'fact' – [biography] seems to have an obligation to the empirical world that the novel does not have" (Rose 1982: 111; Edel 1978). This external verifiability determines the response of the reader who, based on his/her understanding, "validates or rejects the work [by] comparing the real and the represented [through] the visual, mental and verbal comparison of what we read with what we think we know" (Nadel 1984: 2; Harrison 2003).

One way to point to the 'truth' in the text is by co-signifying it in titles, either metatextually, through labels like 'autobiography', 'biography' or 'true story' – or, referentially, by using references immediately recognizable or easily verifiable in connection to a given individual's life. When the narratee is a politician, this reference could be a quote from one of his/her popular speeches (think of titles such as *Churchill: We Shall Never Surrender. The Life and Legacy of Winston Churchill*; *Yes We Can: A Biography of President Barack Obama*; *I Have a Dream: Martin Luther King Jr. The Unauthorized Biography*); in the case of sportspersons, it could be a metaphor reflecting their physical prowess or an expression used by commentators to refer to their exploits (*Air. Michael Jordan Biography Book: The Life of a Basketball Legend* – 'Air Jordan' being the player's nickname; Mike Tyson's autobiography *Iron Ambition* – 'Iron Mike' being Tyson's nickname); in the case of actors or directors, the title



or a line from one of their films (*John Cleese: And Now for Something Completely Different* – the latter expression being a line from the Monty Python’s movie of the same title; *Audrey Hepburn: Fair Lady of the Screen* – where *My Fair Lady* is the title of a movie where Hepburn has a leading role) etc. In the case of musicians, truth-related framing can be attained by a reference to their songs.

#### 1.4. Pop Musicians

As mentioned above, this analysis focusses on how musicians’ A&Bs use intertextual references to songs to introduce the artist’s life, career, rise to fame and even fall from grace and, more specifically, how song-based titles (henceforth SBTs) can be used to *inform* (in its etymological sense of conferring form), re-shape or re-frame the musicians’ public persona (from social and factual to textual), with respect to the public’s expectations and knowledge of the artist.

For the scope and purpose of this paper, we label as ‘artists’ or ‘musicians’ those involved in writing, playing or performing popular music (PM) in English as native speakers, and active mainly in the Anglophone world (i.e., UK, US, Australia and Anglophone Canada). Not being this a study in musicology or music theory, we take here the label PM as an umbrella term to include a variety of genres, ranging from pop to rock, from folk to punk, to new wave, ska, reggae, hip-hop, etc., however restricting, or over-general, or obsolete these labels may be. What is the rationale behind the selection of PM artists? Because, unlike classical musicians and composers – whose identity, work, and impact are critically assessed and academically framed (being extensively studied by music experts, critics, scholars, etc. and being their opus operationalized and institutionalized through modeling and pedagogy) – PM artists, despite having their niche of appreciation (or fandom), are likely to strive to find their place in music history or PM ‘mythology’ – be it for purely recognition purposes, or to re-launch their career, or for some economic return. In fact, even though PM has been, and is, the subject of thorough examination in established research domains such as Popular Music Studies and musicology (Tagg 1982; 2012; Frith 1988; 1996; Middleton 1990; 1993), the focus of such research tends to be on aspects of creation, performance, circulation, impact,

and cultural relevance of PM as a product, rather than on its producers and their stories. Hence, a possible way for PM artists to claim their cultural relevance is indeed by providing a complementary dimension and context to their musical output, that is by disclosing what is ‘behind the scene’ – i.e., what background they are from, what they managed or failed to accomplish, what brought them to make certain decisions, why they wrote/sung a given song and what is the meaning of it, etc. On account of the fact that PM artists are appreciated for their songs, and that they are very often associated to or remembered in connection to some of those songs (i.e., David Bowie-‘Heroes’; John Lennon-‘Imagine’; New Order-‘Blue Monday’; Frankie Goes to Hollywood-‘Relax’; Blur-‘Boys vs Girls’; Lush-‘Deluxe’, etc.), it will be interesting to see whether and how such songs are used in A&B titles as attractors to intrigue potential readers or as key through which to interpret the musician’s story.

## 2. Material and Methods

This is an exploratory analysis intended to broadly outline the possible commonalities found in musicians’ SBTs, without ranking them in terms of frequency or distribution over times, contexts and cultures.

Given its exploratory character, this investigation carries out a qualitative analysis of a relatively large collection of A&B titles – notably, 150 autobiographies and 150 biographies – collected through Google and Amazon searches (via the platforms’ search boxes and the ‘related searches’ options) by using as few restrictions as possible, so as to have a sample that is as general and varied as possible. Searches were wide-ranging, little controlled, and not restricted to particular music genres (pop, rock, reggae, etc.), movements (punk, shoegaze, Britpop, etc.), decades (60s, 80s, etc.), or in terms of the artists’ success (chart ranking, record sales, sold-out dates, media exposure, etc.), persona (engaged artists, singer-songwriters, chart toppers pop stars, etc.), public image (audience favourites, media hypes, press ‘darlings’, etc.), or longevity (one-hit wonders, decade-lasting careers, etc.), etc. – although all of these criteria may be covariates worth investigating in the future and sure to provide interesting results. The only filters applied here, in order to make mate-

rials coherent, concern, firstly, the musicians' provenance and language – as seen above, all artists considered here are from Anglophone cultures, and their songs and A&Bs are written in English – and, secondly, the presence of some chronological discontinuity between the musicians' heyday and the moment of A&B writing – therefore, only artists mainly active (in terms of record releases, touring, etc.) before the year 2000 were selected, thus excluding contemporary and currently active artists at the beginning or in the early stages of their artistic career. The latter choice is related to the specific focus of this research on re-writing, in that the gap distancing past success/fame from the moment of writing allows space and perspective for re-semiotization: for example, in autobiographies, the artist-as-writer, now, tells the story of the artist-as-musician, back then; in biographies, we are presented with the story of an entire career from the vantage point of its later stages – which may help give shape, direction and relevance to an articulated series of events. The third criterion used for corpus selection is represented by the title's intertextual character. In fact, not all A&B titles are constructed around reference to songs: for this analysis only SBTs (either openly and verbatim or in ways to be worked out) were considered.

Analysing the way musicians' stories are re-configured in the titles of books telling their lives is not meant for purely classification purposes, but mainly because titling strategies are, on the one hand, cognitive attractors for readers, favouring text location and selection and, on the other, hyper-condensed informative shortcuts to the musician's life, and, as such, expectations setters (Nile Rodgers' *Le Freak* anticipates the artist as an eccentric maverick; the SBT *Heroes & Villains* [The Beach Boys] anticipates the story of the band in terms of conflict between individuals, etc.).<sup>3</sup> The assumption is that crystallizing life stories and complex experiences through songs is indeed an impactful re-codification strategy, where ideational transparency and interpersonal attractiveness are textually channelled through and made memorizable by the recognizability of the cited song. From a different angle, this analysis will allow us to see how the cultural object represented by the musician's A&B is re-configured in the terms of another cultural object, that is the musician's opus.

## 2.1. Titles

Titles are pre- or early-textual resources (Virbel 2002; Hartley 2004; 2009) consisting of single words, phrases or relatively short (mostly verbless) expressions, that are linked to longer texts which they end up being inextricably associated to (i.e., *Ulysses* 'is' the novel authored by James Joyce, and not just its title; similarly, *Psycho* is one of Hitchcock films; the 'Sunflowers' is Van Gogh's painting; *Loveless* is one of My Bloody Valentine's album releases; 'Flaxen Nuance' a song by Hectic, etc.). Since they are produced to be consumed (Even-Zohar 2005), and, as such, they need to be appealing, most cultural objects – with very few exceptions (see advertising) – are assigned a title. With written artefacts, appeal – i.e., "the power to invoke interest in reading and to set off an action of reading" (Dali 2014: 22) – is a cognitive stimulation that has to be negotiated with the potential reader's interests, and expectations (Beard, Thi Beard 2008) which, in the specific case of A&Bs, are likely to be related to what one already knows about the narratee's life and the reader's willingness to 'find out more' about it.

To better operationalize the notion of appeal, the various functions of titles (van Dijk 1988; Kronrod, Engel 2001; Virbel 2002; Hartley 2005; Moncombe 2018) are here systematized in relation to the systemic-functional metafunctions (Halliday 2003), namely, the ideational one (concerning content codification), the interpersonal (codifying the rhetorical relationship between writer and reader), and the textual (related to the materiality of the language).

At the ideational level, SBTs account for informativeness, transparency and framing. Informativeness and transparency are responsible for making the content of the ensuing text cognitively accessible, typically by making the identity of the musician easily identifiable (i.e., Woody Woodmansey's *Spider from Mars: My Life with Bowie* is a title which is relatively easy to process in that the namesake The Spiders from Mars, before/besides being the name of Bowie's backing band where Woodmansey was the drummer, comes from one of Bowie's songs – namely, 'Ziggy Stardust' – then replicated in the title of the album release containing it – *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars*). Framing, instead, refers to the angle through which a giv-

en content is presented, which may vary in terms of focalization (either internal, in the case of *We Are the Clash* – implied by the use of the first person – or external, in third-person formulations like *A Man Called Destruction: The Life and Music of Alex Chilton*) or of semantic dimension (i.e., Bruce Springsteen's *Born to Run* presupposes a dynamic, open and positive dimension; the participle in *Torn Apart* [Ian Curtis], instead – based on Joy Division's song 'Love Will Tear Us apart' – posits a static, conclusive framing).

At the interpersonal level, SBTs are responsible for attractiveness and impact, both of which are negotiated on the basis of previous knowledge (referential, affective, evaluative, etc.) that readers may have: the reader is thus offered hints and cues – stimulating curiosity rather than satisfying it – which need to be processed or worked out, thus producing a 'crossword' effect (Pendleton 1990; Isani 2011) which is particularly rewarding once the song reference is spotted and processed (i.e., John Lydon's *Anger is an Energy: My Life Uncensored* or Kim Gordon's *Girl in a Band* are likely to be particularly engaging for those who recognize, in the former case, the closing line of PIL song 'Rise' and, in the latter, a reference to the lyrics of the Sonic Youth number 'Sacred Trickster' – while the same phrases would sound purely referential for those lacking such knowledge). On this basis, SBTs at this level enhance engagement by presupposing a privileged and almost private communication between writer and readers, where 'competent' readers are expected to be able to detect references which are diluted, dissipated or only evoked rather than plainly worded out.

At the textual level, SBTs account for recognizability and processability, and – within the boundaries of linguistic, structural, and formal constraints of the language – are responsible for enhancing naturalness and idiomaticity (Sinclair 1991) in the codification of meanings, and for maximizing their memorizability. One of the resources to favour recognizability and memorizability is represented by intertextuality, in that mention – producing a 'slogan' effect, (Strutton / Roswinanto 2014) – facilitates retention (i.e., a biography with *You Really Got Me* in the first part of the title is likely to be easily recognized – and memorized – as being connected to The Kinks, authors of the eponymous song, even before reading the disambiguation in the second part of the title, which reads

in fact *The Story of the Kinks*).

Given this distinction, or, more appropriately, given the interplay between metafunctions, the assumption guiding this analysis is that ideational transparency and informativeness, on the one hand, and interpersonal attractiveness and impact, on the other, are channelled through and enhanced by intertextual references to songs, at the textual level. In other words, we will see how song-based intertextual references can be exploited with the function of both ideational and interpersonal facilitators.

The most common title structure found in our corpus is represented by compound formulation, where two self-standing parts (phrases, clauses or full-sentences) are separated by a punctuation sign (usually a full-stop or a colon) or are semiotically distinguished in terms of letter size, style, font, colour, position on the page, etc., where one part contains the intertextual song reference while the other some metatextual information (lexicalized though labels like, *biography, autobiography, book, memoir, tale, etc.*, often including modifiers like, *uncensored, official, authorized, etc.*) or referential information (*the life of..., the world of..., etc.* associated to the name of the musician, especially in the case of biographies), as in the examples below:

*Read & Burn* [intertextual]. *A Book about Wire* [metatextual]  
*Under the Ivy* [intertextual]. *The Life and Music of Kate* [referential]  
*Ranking Roger's I Just Can't Stop It* [intertextual].  
*My life in the Beat* [referential]  
*Gary Numan's Praying to the Aliens* [intertextual].  
*An Autobiography* [metatextual]

For this analysis only the intertextual part of titling structures will be considered.

### 3. Analysis

#### 3.1. (Inter)textual Elements for ideational Re-configuration

Ideation-based appeal can be attained by using in titles song excerpts which are taken to reflect and epitomize the musician's persona, life, and work. Writers may resort to song lyrics to portray the musicians

in at least three sensibly different ways: as *protagonists* of their own experience, as *wanderers* through contexts, and as functions in *story-telling* (either as story-tellers themselves or as object of story-telling).

The musician as protagonist is alluded to by SBTs where the artist is depicted as the active agent (or the doer) of his/her own story, that is typically found in formulations lexicalizing the musician's internal hypostases (i.e., character, psychology, attitude, emotion, beliefs, etc. cf. Barthes 1977) which are therefore presented as character-defining and key to understanding the dynamics between musicians and external situations and, ultimately, to interpret the ensuing narration. By using the notional cluster figure vs. ground, these SBTs can be said to represent the musician as a self-standing context-independent figure, or the figure against (or even without) the ground, as in the following cases:

Andy Taylor's *Wild Boys*  
*Typical Girls? The Story of the Slits*  
 Billy Idol's *Dancing with Myself*  
*Whores: An Oral Biography of Perry Farrell and Jane's Addiction*  
*The Light Pours out of Me* [John McGeoch]

As we can see, protagonist SBTs, on the one hand, posit a subjective framing for the ensuing A&B – whereby the musician is configured as the semantic centre of the narration – and, on the other, are essentialist in character, in that, mainly due to their inherent brevity, such formulations rhetorically exclude character development or change. In fact, in the examples above, by the title Andy Taylor chooses for his story, one expects him to be and (always) behave as a wild boy, the Slits to always approach life as atypical girls (note that the expression *Typical Girls* in the SBT is followed by a question mark which falsifies the denotation of the expression), Billy Idol to behave as mavericks and loners normally would, Jane's Addiction to be outcasts flaunting or unintimidated by stigmatizations, or John McGeoch to be a continuous source or carrier of inspiration (if we take the term 'light' as a metaphor for inspiration).

The musician as wanderer is found in those formulations portraying the musicians as a thematic patient (i.e. passive observer, undergoer of an action or participant in a situation), where the emphasis is

on the ground behind the figure, which confers relevance to it as if through a backlight effect. This is represented by SBTs configuring the musicians' story through his/her external hypostases (i.e. place, time, experience, background, education, etc.), that is as a (more or less linear) ride through times and contexts, as can be seen in the examples below:

Chirs Hillman's *Time Between*  
*There Was a Light. The Cosmic History of Chris Bell and the Rise of Big Star*  
*Perfect Sound Forever. The Story of Pavement*  
*Stephen Stills. Changing Partners*  
*Tricky's Hell Is round the Corner*

Formulations like these establish a circumstantial framing, for instance positing a temporal scaffolding – in Chris Hillman's, Chris Bell's (note the use of the simple past, which distinguishes the past time, where the light was, from the present) and Pavement's SBTs (note the adverb 'forever') – or alluding to external constraints, upon which the artist has little or no control, as the experiential conditions determining the musicians' life – i.e. constant change for Stephen Stills' story, or the dealing with dangerous situations for Tricky's story. Moreover, wanderer SBTs imply semantic openness, fluidity and movement – especially along the temporal axis – and presuppose possible changes – suffice to consider Stills' SBT where change is not only semantically represented through the verb, but also morphologically expressed through the progressive form.

The musician as story-telling function is found in those SBTs which configure the artist as the narrator of his/her own story, that is the initiator and director of the act of writing, notably in autobiography or, when the artist is referred to as the metatextual object of narration, that is as a narrative role rather than just a text-external individual, in biography. By evidencing the presence of the narrator, A&B SBTs flaunt and explicitate a narratological framing, which not only presupposes a narratee, a narration, and a reader, but also forms of narratological filtering (selection, sequencing, organization, prioritization, etc.) which are inherent in any act of narration. This can be seen in titles like the following:

Tony Hadley's *To Cut a Long Story Short*

Bob Dylan's *Chronicles*  
 Adam Ant's *Stand and Deliver*  
 Sara & Keren's *Really Saying Something. Our Story Are You Receiving?* [Killing Joke]

These formulations posit a discursive framing, in that the musician's life is not primarily presented as experience, but as semiotization, that is as a narrative re-configuration of experiential reality. As such these semiotizations may be expected to be biased, or at least one-sided, and possibly lacking detail or referential completeness (see Tony Hadley's SBT), but, at the same time, they are also rhetorically presented as being delivered by someone who, as story-teller, is a reliable source of information (see Sara & Keren's SBT). In addition to that, from a purely narratological perspective, these SBTs imply ideas of conclusiveness, in that a story is told only once it has occurred, or can be 'cut short' (see, notably, Tony Hadley's SBT).

### 3.2. (Inter)textual Elements for Interpersonal Engagement

In SBTs, interpersonal appeal can be achieved by formulations attributing roles to the author of A&Bs which reflect and presuppose a certain level of interest and competence on the part of the reader, and play with those assets, thus intriguing the readership by creating expectation through either open song-based references, allusions or hard to be worked out cues. This cognitive stimulation can be carried out by portraying the writer as an *usher*, a *guide* or a *charmer*.

The writer as usher is found in those formulations which engage the reader as a devotee, that is someone who gets the song reference in SBTs because it is obvious, that is impossible not to be noticed by appreciators of a given musician. The appeal of usher SBTs resides precisely in their being easily accessible and immediately recognized as quotes from some popular songs, as in the following cases:

*House of Fun. The Story of Madness*  
*In a Big Country* [Stewart Adamson]  
*Dark Entries. Bauhaus and Beyond*  
*Forever Changes. Arthur Lee and the Book of Love*  
*Peter Hook's Unknown Pleasures*

By articulating the usher metaphor, we can say that usher SBTs invite 'visitors' into the story by signalling where the main entrance is (i.e. the reference to the musician's most popular piece(s) of work). In these cases, no special knowledge of the artist's entire output is required. In fact, in the former three examples above, the book titles replicate the title of (one of) the most successful songs by Madness, Adamson's band – Big Country – and Bauhaus, respectively, while the latter cases reproduce the titles of critically acclaimed albums by Love and Joy Division, respectively.

The writer as guide addresses the reader as a connoisseur, someone having archival knowledge of the musician's output (in terms of chronology, discography and song lyrics) not restricted to its most successful segments, but encompassing also rare and unreleased material, and extending to include also side-projects and collaborations between the musician and other artists. The ideal readers are expected to be able to detect references to less known or obscure songs and are likely to find such testing of their archival knowledge to be particularly intriguing. Instances of guide SBTs are the following examples:

Steve Jones' *Lonely Boy*  
 Stewart Copeland's *Strange Things Happen*  
 Steve Kilbey's *Something Quite Peculiar*  
*Paint My Name in Black and Gold. The Rise of the Sisters of Mercy*  
*On the Periphery. David Sylvian. A Biography*

Through such formulations the writer as guide welcomes readers into the text, not from the main entrance, but rather by providing specific cues and direction as to how to navigate the musician's story on the presupposition that they are already familiar with the main outline of the artist's production. For instance, the first example above references a song co-written by Jones (with Paul Cook), original member of the Sex Pistols, which is not as popular as any of the songs featured on the band's only official album release (before their 1978 split and 1996 reunion) – namely, *Never Mind the Bollocks* – and is instead taken from the less popular OST for the movie *The Great Rock'n'Roll Swindle*. The second example uses a title taken from Copeland's output as a solo artist (under the pseudonym of Klark Kent), which is



markedly more obscure than any reference to the work of Copeland's main band – The Police – would have been. Kilbey's autobiography title reproduces the opening line of one of the Church's songs ('Under the Milky Way'), whose intertextual aspect is likely quite hard to detect for the general public, and, similarly the Sister of Mercy's biography SBT quotes a line from one of the band's earliest and lesser known numbers ('Heartland'). On the same basis, even more rewarding for expert readers is detecting in Sylvian's biography SBT an excerpt from a Nine Horses song ('Snow Borne Sorrow') – Nine Horses being a collaboration between Sylvian and other artists, whose output is arguably less known than anything issued by Sylvian's original band – Japan – or by him as a solo artist.

The writer as charmer is found in SBTs which engage the reader as a maven, that is someone who is familiar with the artists' production not just in terms of discography, chronology and lyrics, but also in terms of song structure and content: in other words, someone who knows both what is in a song – words, rhyme, rhythm, style, sound, etc. – and what is beyond a song – notably, its genesis, inspiration, purpose, hidden references, etc. On the basis of this advanced knowledge, maven readers can detect semantic allusions or structural alterations (i.e. truncation, wording modification, term substitution, syntactic calques, etc.), and the writer as charmer typically offers such 'puzzles' to be worked out, as in the following cases:

*Paperback Beatles*

Lol Tolhurst's *Cured. Tales of Two Imaginary Boys Fool the World. The Oral History of a Band Called Pixies*

*Gang of Four. Damaged Gods. A Biography*

*Love with a Passion called Hate. The Inside story of the Jam*

Charmer SBTs can be said to discursively 'take the readers for a ride', both literally – accompanying them along narrative pathways or through little known territories – and figuratively – dazzling, deceiving or cheating them, by offering information that is not as expected, or, more precisely, providing fragmented hints on the assumption that readers will be able to work them out. In the examples above, for instance,

the impact of the SBTs is achieved when the reader detects the pun in the Beatles biography SBT, which calques the Beatles' song 'Paperback Writer', or the alteration in Tolhurst's SBT, which modifies the Cure's song 'Three Imaginary Boys' – besides containing the pun Cure (band's namesake) vs cured (participle of a semantic verb) – or the French-to-English translation in the Pixies biography title (translating the Pixies' album title *Trompe le Monde*), the punning calque in the Gang of Four biography, modelled after the band's number 'Damaged Goods', or the syntactic modification of a line from the Jam song 'Start!' ("someone in this life loves with a passion called hate") in the band's biography.

#### 4. Discussion

The outline of the different SBT typologies provided above allows us to see how intertextual song references in A&B titles can function as re-semiotizing resources. In fact, they are used to re-write the musician's story – told over hundreds of pages in the associated A&B – in the most synthetic and appealing way, that is through one-liners meant to epitomize the sense of the musician's story, notably by giving priority to certain meanings over others and presenting them as key for understanding the artist's life. At the ideational level, meanings that are prioritized concern the musicians' attitude towards their own experience and the telling of such experience, while at the interpersonal level they are meant to signal the degree of detail about the musician's life the narrator is willing to disclose to readers. In other words, at the ideational level, SBTs posit a horizontal re-semiotizing dimension, pointing to different ways of moving through life and approaching events, while at the interpersonal level SBTs establish a vertical reading, presupposing a dichotomy between a surface and a deeper level of detail in the story – controlled by the writer – and of knowledge and interests – on the part of the reader.

More precisely, as far as ideation is concerned, musicians' stories can be re-semiotized from either an internal or external angle, that is by conferring priority to either the musicians themselves, as agents, or to their stories, as action. The internal dimension is implicit in protagonist SBTs where the artist is portrayed in terms of agency and persona, through song

references that often co-signify attitudinal meanings which can be read as expressions of honesty, self-confidence or even bolstering arrogance (see, for instance, the case of *Whores: An Oral Biography of Perry Farrell and Jane's Addiction*). External framing, instead, is found in re-semiotizations which depict the musician's life as a series of events favoured or limited by external conditioning (wanderer SBTs) or as the assemblage of memories and recollections then discursively organized and structured for them to be recognized as (more or less) coherent stories (story-telling SBTs). Both cases presuppose some form of distance – either circumstance-based or narratological – between actors and their agency, on the one hand, and actions, on the other, which allows rhetorical space for perspective, that is for potential explanation, commentary, and justification (besides self-assertion) that are made possible by interpreting experience from different angles, distant standpoints and through broader outlooks. At the interpersonal level, SBTs, by presupposing an ideal reader (appreciator, connoisseur, maven), also implicitly reflect the sense of importance attributed to the musician as producer of cultural objects. In fact, usher SBTs, by referencing songs that contributed to the artist's popularity (as limited and relative as it may be), on the one hand, appeal to wider audiences – thus implying that wider audiences may be interested in the musician's story – and, on the other, they implicitly purport the musicians' contribution to PM, whose relevance is depicted in terms of popularity with, impact on and accessibility for the general public. The other title typologies (guide and charmer SBTs), instead, by variably codifying forms of gate-keeping, overrule appeal to general public and favour appeal to competent readers with various degrees of knowledge of the musician's output (connoisseur, maven). By presupposing an 'inner circle' accessible only to those who are capable of getting obscure references (guide SBTs) or capable of 'cracking codes' (charmer SBTs), this form of engagement not only implies and strengthens special bonds between musician and readers, but belies a specific sense of relevance for the musician which is not to be measured in quantitative terms or in terms of public response, but possibly according to more qualitative criteria, such as the musician's creativity, originality, diversity of output and exceptionality – which, as such, may not be im-

mediately apprized by all PM appreciators.

## 5. Conclusion

PM artists' A&Bs are cultural products and, as such, they are expected to "carry the footprints of the social context in which they were created [...], reflect their creators' minds, which are in turn shaped by the surrounding social scene, [...] strive to maximize the relevance of their messages to their audiences [so as to] evoke an interest in, and elicit a response from, their audiences" (Kesebir, Kesebir 2017: 259-250; Markus, Kitayama 2010). The specificity of these cultural artefacts lies in the fact that they are demand-based structures (Consonni, Sala 2023), i.e., meant to fulfill the readers' curiosity, interest or knowledge gaps concerning some specific individual(s), therefore the audience's response is likely to depend on the text's ability to address such demands. As a consequence, the relevance of these texts depends on the degree to which the story presented is perceived as mirroring the narratee's reality. The musicians' output, i.e., their songs, is indeed a portion of such recognizable reality: in fact, "the idea that there exist some correspondence between the biography [or autobiography] of the singer-songwriter and his or her songs seems unquestionable" (Brackett 1995: 14).

In this analysis we have seen that song references in SBTs are not simply used for their attractive potential or aesthetic quality, but they are indeed resources through which to re-create and re-write the musicians' story in hyper-synthetic, concise, and condensed ways.

The notions of re-creation, re-writing or, in general, re-semiotization are all grounded around the idea of movement, not just from one code to another, but, more generally, from one position to another, one dimension to another, one system to another (i.e., from where one stands to where one wants to be, from what we know to what we want to know, from what is charted out and clearly mapped to what needs framing), all of which presuppose a sense of dynamics, direction and, ultimately, purpose. Indeed, re-semiotization brings with it two essential characteristics, namely novelty and purposefulness. Novelty, in that re-semiotizing operationally corresponds to and brings about some form of content updating, upgrading, or is meant to make content appropriate

to novel settings. This is precisely the embodiment of purposefulness, in that re-semiotizing is almost necessarily triggered by the awareness of new concerns (i.e., the need for transparency, completeness, impact, appropriateness), of existing constraints (hence the need for transformation), and of representational possibilities (offered by different channels, media and modes), and is driven by the desire to make meanings relevant for new contexts of use.

However, while novelty is the effect of any re-semiotizing process, movement and purpose are its driving forces. In the light of this, and on the basis of what has been observed throughout this analysis, the function of SBTs as re-semiotizing structures becomes clear. As a matter of fact, SBTs do codify both movement and purpose at both the ideational and interpersonal level. Ideation embodies movement going from the experiential dimension (the musician's life) to the textual one (the musician's story), while purpose transforms extended texts (hundred-page narrative) into concise formulations (one-liners). Similarly, at the interpersonal level, movement turns what is distant and public (the musician as a social figure, as producer of cultural objects) into what is close, accessible and private (the musician as the character of a story expressly written for the reader to enjoy), while purpose favours the merging of the referential and informative dimension (what the reader already knows) with engagement and attractiveness (what the reader still wishes to find out).

## Notes

<sup>1</sup> From another angle, while it is virtually impossible to determine to what point an author deliberately decides to make a text demanding, obscure or impenetrable, it is instead plain that with fictional narrative the reader has very few text-external elements to which to resort in order to disambiguate what does not seem to cohere in the text.

<sup>2</sup> De Man (1979) goes as far as defining autobiographies purely on the basis of this criterion, as “any book with a readable title-page [...] where the author declares himself the subject of his own understanding” (1979: 921-922).

<sup>3</sup> Henceforth, autobiography titles will be indicated as “Musician’s *Title*”, while biographies as “*Title* [Musician]” – unless the name of the musician is already part of the title, in which case the specification in square brackets is omitted. The name of the biographer and other editorial details (date of publishing, publisher, etc.) will be omitted for space constraints and also because little relevant to the present analysis.

## References

- ABBOTT P. (1988), “Autobiography, Autography, Fiction: Groundwork for a Taxonomy of a Textual Category”, in *New Literary History*, 19:3, pp. 597-615.
- BAL M. (1997), *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto University Press, Toronto.
- BAKHTIN M. (1981), *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin.
- BAROUNIS C. (2016), “Alison Bechdel and Crip-Feminist Autobiography”, in *Journal of Modern Literature*, 39:4, pp. 139-161.
- BARTHES R. (1977), “The Death of the Author”, in *Image, Music, Text*, (trans. S Heath), Fontana, London, pp. 142-148.
- BEARD D., THI-BEARD K. (2008), “Rethinking the Book: New Theories for Readers’ Advisory”, in *Reference and User Services Quarterly*, 47:4, pp. 331-335.
- BESA J. (1997), “Title, Text, Meaning”, in *Textual Practice*, 11:2, pp. 323-330.
- BRACKETT D. (1995), *Interpreting Popular Music*, University of California Press, Berkeley.
- BUCKLEY J. (1984), *The Turning Key: Autobiography and the Subjective Impulse since 1800*, Harvard University Press, Cambridge.
- CAVALIERO G. (1985), “Autobiography and Fiction”, in *History, Theory, Criticism*, 8:2, pp. 156-171.
- CONSONNI S., SALA M. (2023), “Towards a Heuristic Typology of Frames qua Frames: Operationalising Frame Analysis across Domains, Media and Modes”, in *Textus*, 1, pp. 25-50.
- DALI K. (2014), “From Book Appeal to Reading Appeal: Redefining the Concept of Appeal in Readers’ Advisory”, in *Library Quarterly*, 84:1, pp. 22-48.
- DE MAN P. (1979), “Autobiography as De-facement”, in *Modern Language Notes*, 94:5, pp. 919-930.
- EDEL L. (1978), “Biography: A Manifesto”, in *Biography*, 1: 1, pp. 1-3.
- EVEN-ZOHAR I. (2005), “Polysystem Theory Revised”, in *Papers in Culture Research*, pp. 38-49.
- FRITH S. (1988), *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*, Polity, Cambridge.
- ID. (1996), *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Oxford University Press, Oxford.
- HALLIDAY M.A.K. (2003), *On Language and Linguistics. Vol. III*, Continuum, London.
- HARRISON B. (2003), “British Biography, Large and Small”, in *History Compass*, 1, pp. 1-4.
- HARTLEY J. (2004), “Current Findings from Research on Structured Abstracts”, *Journal of the Medical Library Association*, 92:3, pp. 368-371.
- HARTLEY J. (2005), “To Attract or to Inform: What Are Titles for?”, in *Journal of Technical Writing and Communication*, 35:2, pp. 203-213.
- ID. (2009), “Writing an Introduction to the Introduction”, *Journal of Technical Writing and Communication*, 39:33, pp. 321-329.
- HEILBRUN C., WEIMER J. (1993), “Is Biography Fiction?”, in *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, 76: 3, pp. 295-314.
- HIGGINS E. (1996), “Knowledge Activation: Accessibility, Applicability, and Salience”, in HIGGINS E., KRUGLANSI A. (ed.), *Social Psychology: Handbook of Basic Principles*, Guildford Press, New York, pp. 133-168.
- IFANTIDOU E. (2009), “Newspaper Headlines and Relevance: Ad Hoc Concepts in *ad hoc* Contexts”, in *Journal of Pragmatics*, 41:4, pp. 699-720.
- ISANI S. (2011), “Of Headlines & Headlines: Towards Distinctive Linguistic and Pragmatic Genericity”, *ASP [Online]*, 60 (last accessed January 15<sup>th</sup>, 2024).
- KARPIAK I. (2003), “The Ethnographic, the Reflective, and the Uncanny. Three ‘Tellings’ of Autobiography”, *Journal of Transformative Education*, 1:2, pp. 99-116.

- KAZIN A. (1964), "Autobiography as Narrative", in *Michigan Quarterly Review*, 3, pp. 210-216.
- KESEBIR S., KESEBIR P. (2017), "A Growing Disconnection from Nature Is Evident in Cultural Products", in *Perspectives on Psychological Science*, 12:2, pp. 258-269.
- KRONROD A., ENGEL A. (2001), "Accessibility Theory and Referring Expressions in Newspaper Headlines", in *Journal of Pragmatics*, 33, pp. 683-699.
- LEVIN H. (1977), "The Title as A Literary Genre", in *The Modern Language Review*, 72:4, pp. xxiii-xxxvi.
- LUCAITES J., CONDIT C. (1985), "Re-constructing Narrative Theory: A Functional Perspective", in *Journal of Communication*, 35:4, pp. 90-108.
- MARKUS H., KITAYAMA S. (2010), "Cultures and Selves: A Cycle of Mutual Constitution", in *Perspectives on Psychological Science*, 5, pp. 420-430.
- MIDDLETON D. (2002), *God, Literature and Process Thought*, Routledge, London.
- MIDDLETON R. (1990), *Studying Popular Music*, Open University Press, Milton Keynes.
- ID. (1993), "Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap", in *Popular Music*, 12, pp. 177-190.
- MONCOMBLE F. (2018), "The Deviant Syntax of Headlines and Its Role in the Pragmatics of Headlines", in *E-rea*, 15:2. Available at: <https://journals.openedition.org/erea/6124> (last accessed on January 15<sup>th</sup>, 2023)
- NADEL I. (1984), *Biography: Fiction, Fact and Form*, Palgrave Macmillan, New York.
- OLSEN F. (2016), *On the Teaching of Literature: From Charismatic Secrecy to Joyful Revelation*, Sussex Academic Press, Eastbourne.
- PENDLETON W. (1990), "Title as Epitaph: Preterition in John Ruskin's Autobiography", in *CEA Critic*, 53:1, pp. 16-28.
- ROSE P. (1982), "Biography as Fiction", in *Triquarterly*, 55, pp. 111-124.
- SCHABERT I. (1982), "Fictional Biography, Factual Biography, and their Contaminations", in *Biography*, 5:1, pp. 1-16.
- SINCLAIR J. (1991), *Corpus, Concordance, Collocation*, Oxford University Press, Oxford.
- SKILLEÁS O. (2006), "Knowledge and Imagination in Fiction and Autobiography", in *Metaphilosophy*, 37:2, pp. 259-276.
- STRUTTON D., ROSWINANTO W. (2014), "Can Vague Brand Slogans Promote Desirable Consumer Responses?", in *Journal of Product & Brand Management*, 23:4-5, pp. 282-294.
- TAGG P. (1982), "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice", in *Popular Music*, 2, pp. 37-67.
- ID. (2012), *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-musos*, Mass Media Music Scholars' Press, New York.
- VAN DIJK T. (1988), *News as Discourse*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale.
- VIRBEL, J. (2002), "Éléments de description du titre. Inscription spatiale du langage : structure et processus", in *Actes ISLsp*, pp. 123-134.
- WEINRICH H. (1976), "Streit un Metaphern", in *Sprache in Texten*, Klett, Stuttgart, pp. 328-341.
- WOLFF J. (1993), "Interpretation as Re-creation", in *The Social Production of Art. Communications and Culture*. Palgrave, London, pp. 95-116.



---

**NON-LINEARITÀ, ITERATIVITÀ,  
SERIALITÀ.  
MANOVRE DI MOBILITAZIONE  
DELLA TESTUALITÀ**

# Su alcune serialità nella poesia francese contemporanea. Jacques Ancet, Alain Suied, Christophe Tarkos

FABIO SCOTTO

Università degli studi di Bergamo  
fabio.scotto@unibg.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.519>

## Parole chiave

Poesia  
Jacques Ancet  
Alain Suied  
Christophe Tarkos  
Serialità

## Keywords

Poetry  
Jacques Ancet  
Alain Suied  
Christophe Tarkos  
Seriality

## Abstract

L'articolo propone una riflessione sulla serialità nella poesia francese contemporanea. Dopo avere mostrato come la stagione simbolista introduca la transgenericità formale che fa incamminare la poesia verso la prosa, individua nelle tipologie seriali legate alla titolazione dei testi e all'articolazione metrica e retorica del linguaggio, le peculiarità della *contrainte* assunta. Lo studio individua poi nell'opera di tre autori del Secondo Novecento alcune delle forme prevalenti di serialità. In Jacques Ancet si tratta di una serialità isostrofica, che propone frammenti isostrofici e isosillabici; in Alain Suied di una serialità poematica, basata sulla reiterazione anaforica, e in Christophe Tarkos di una serialità calligrammatica, che fonde parola e disegno attraverso un uso geometrico della pagina. Indipendentemente dalle differenze della forma espressiva, queste poetiche trovano un punto di contatto nella dimensione spazio-temporale del testo che agisce come un elemento unificante della voce poetica.

The article proposes a reflection about French contemporary poetry. After showing how Symbolism introduced a formal transgenericity that took poetry to the prose, he identifies some typologies of seriality belonging to the text's titles or to the metrical and rhetorical organization of the language. The study finds in the work of three authors of the Second half of the 20th century some of the most typical forms of seriality. In Jacques Ancet's poems, we can see an isostrophical and an isometrical seriality; in Alain Suied's texts, a poematical seriality based on the anaphor; in Christophe Tarkos' work a calligrammatical seriality using words and drawings in a geometrical way. But for some stylistic differences, these three poetics have a point of contact in spatial and temporal dimension which acts as a unifying element of the poetical voice.

## 1. Alcune tipologie contemporanee

Fin dalla stagione simbolista la poesia s'incammina verso la prosa poetica con modalità d'integrazione tra verso e prosa – ad esempio, in prosimetri come *Une saison en enfer* di Arthur Rimbaud (1873), poi di prosa lirica, come *Les Illuminations* (1886) dello stesso, o *Les Chants de Maldoror* di Lautréamont (1869) – che inaugurano una nuova modalità espressiva destinata a incidere profondamente e a consolidarsi nella contemporaneità. Michel Sandras, rammenta Marie-Paule Berranger (2004:51), attribuisce il ricorso al poema in prosa e alla scrittura frammentaria a un "moto di diffidenza verso i grandi affreschi poetici ed epici dei secoli precedenti e del Romanticismo trionfante".<sup>1</sup> Né vanno dimenticati *Gaspard de la Nuit* (1842) di Aloysius Bertrand, le prose poetiche in tal senso pionieristiche del primo Ottocento, dal *Centaure* (1840) a *La Bacchante, poème en prose* (1861) e al *Cahier vert, journal intime 1832-1835* (1921, postumo) di Maurice de Guérin, né tanto meno testi emblematici della condensazione del senso nella *rêverie* della prosa quali *Sylvie* (1853) e *Aurélia* (1855) di Gérard de Nerval, cui Baudelaire guarderà con ammirazione.

Questa svolta radicale tipicamente francese segnerà un evento fondamentale pari solo forse all'avvento del verso libero, da alcuni visto, dopo *Crise de vers* (1897) di Mallarmé, come il momento metricamente tragico della "crisi della poesia" (Roubaud 2000: 205). In effetti, pur se nel Novecento Paul Valéry tenderà a separare la poesia in versi dalla prosa (Valéry 1957: 1332), la lirica francese spesso si proporrà, da allora in poi, come un'alternanza di verso e prosa anche nella stessa raccolta, senza che ciò ne metta mai in dubbio la poeticità di genere.

Se ciò è tanto più vero in autori come Francis Ponge, che di fatto scrivono poesia sempre in forma di prosa poetica così da attenuarne l'invisa cantabilità, vi sono poeti come René Char, Philippe Jaccottet e Yves Bonnefoy che spaziano liberamente dal verso al frammento prosastico, pur nella convinzione di fare sempre, al di là della forma adottata, atto di poesia. Il lettore di poesia francese contemporanea si trova quindi spesso di fronte a testi che alternano verso e prosa e che, nelle ricerche più avanguardistiche, ricorrono a dispositivi misti e transgenerici che fanno del testo poetico una produzione spuria e ibridata anche da altri linguaggi. Nelle produzioni poetiche at-

tuali la serialità continua però a essere un tratto riconoscibile, quando non anche, a volte, programmatico.

Senza alcuna pretesa di esaustività dovendo ora qui fornire qualche accessorio esempio di tipologie di serialità nella lirica contemporanea, noto che, come nella narrativa la successione della trama, allorché presente, è scandita dal succedersi di capitoli numerati o meno, così nella poesia l'articolazione poematica in sezioni di una raccolta propone, a suo modo, una narrazione lirica che è fatta d'impulsi in avanti e retrospettivi, di analessi e prolessi, all'interno delle quali agiscono anche tipologie di titolazioni ricorrenti. Le modalità seriali vanno dalla struttura globale del testo alla sua titolazione, e alla ciclicità tematica, ciò secondo principi riconducibili:

a) alla serialità di poesie con lo stesso titolo all'interno di una o più raccolte, si pensi alla titolazione ricorrente in Yves Bonnefoy di testi come "Une voix", o "Une pierre" (Bonnefoy 2010:134 sgg.) o "Tombeau de..." (ivi: 938, 942) già di ottocentesca memoria;

b) alla riproduzione di uno schema strutturale e formale per l'arco di un'intera raccolta, ovvero di un libro nel quale tutti i testi siano composti dallo stesso numero di versi, a volte anche isosillabici e/o monostrofici che indichino una serialità spazio-temporale datasi anche come *contrainte* (Noël 1995; Ancet 2004);

c) alla variabile ologrammatica oulipiana della *contrainte* (la serialità fono-anaforica dei sonetti ologrammatici di Queneau 1961);

d) alla modalità calligrammatica che integra parola e segno grafico in una serialità binaria "segno+parola", che molto deve ad Apollinaire, ma che poi assume nelle avanguardie forme assai eterogenee, dal disegno che sostituisce il testo verbale per diventare esso stesso narrazione pittorica (Michaux 2004: 761-813), al testo poetico che integra, in una dimensione post-poetica, altri generi quali il fumetto o il fotogramma nelle seconde avanguardie formaliste, come in Denis Roche, Jean-Marie Gleize o Pierre Alferi.

L'approccio alla serialità che qui propongo terrà conto di taluni aspetti teorici di poetica ineludibili strettamente correlati alla tematica seriale, ovvero la poetica del *ressassement* (Rabaté 2001), intesa come il ritorno di temi o motivi reiterati di continuo all'interno del testo e che ricavano da questa ripetizione il loro sovrappiù di senso; la poetica del ritmo di Henri

Meschonnic, intesa come “l’organizzazione del movimento della parola nel linguaggio”, (Dessons-Meschonnic 1998: 235-236), che, superando la coincidenza tra metro e ritmo, introduce all’oralità della scrittura individuando nella serialità fono-prosodica di catene verbali di suoni, oltre ogni distinzione fra verso e prosa, la cifra che identifica la soggettività scrivente, ovvero il “continuo” della sua voce. Si tratta di una voce che non riduce mai il testo al proprio mero senso e che vede trans-verbalmente nel valore costitutivo e semantico del suono la matrice del senso (Bonney 1994:28).

Vedremo ora come in alcune opere emblematiche di tre poeti del Secondo Novecento, rispettivamente Jacques Ancet (1942), Alain Suied (1951-2008) e Christophe Tarkos (1963-2004), la modalità seriale assuma, nell’ordine, un carattere isostrofico di tipo-spazio-temporale, una numerazione progressiva di natura poetica, o una modalità mista di tipo caligrammatico che fonde testo e disegno.

## 2. Jacques Ancet: la serialità isostrofica

Nell’abbondante produzione poetica e non solo di Jacques Ancet, autore di innumerevoli raccolte, ma anche di prose, saggi, romanzi e traduzioni dallo spagnolo di autori maggiori (da Francisco de Quevedo a Luis de Gongora, da Vicente Aleixandre a Jorge Luis Borges, da María Zambrano a José Angel Valente e Antonio Gamoneda...), la costruzione dell’opera poetica privilegia per lo più un tema per raccolta, sviluppato ora attraverso una sorta di *contrainte* spazio-temporale che si traduce in una struttura monostrofica e isometrica di identica lunghezza quantitativa, tale da imprimere alla successione di testi anepigrafi una costante continuità sequenziale (Ancet 2004), ora attraverso la successione di testi la cui titolazione attesta una successione temporale di tipo diaristico scandita dalla progressione delle ore (Ancet 2000).

Nel primo caso, quello della raccolta *La dernière phrase précédé de On cherche quelqu’un* (Ancet 2004), dedicata a José Angel Valente, i testi di un’unica strofa per pagina, composta di nove versi novenari, si succedono a indicare una sorta di corrispondenza tra l’orizzontalità e la verticalità dello spazio testuale. Questo conferisce al testo una misura ritmica costante che lo fa incedere secondo misure ripetute sul piano sia vocale che pausale, come nel testo inci-

pitario seguente:

Tutto si è fermato. Il tempo non è altro  
che l’attesa di un giardino, un cielo  
troppo lento perché si possa intuire  
quel che dicono le grida delle cornacchie  
sullo spento chiarore del prato.  
O il rumore del giorno che se ne va  
senza storia con la morte venuta  
e ripartita. Non la si è vista.  
Semplicemente, si è sentito il freddo.<sup>2</sup>

Il componimento liminare della raccolta allude, non a caso, tematicamente al tempo arrestato della morte, con chiaro riferimento alla scomparsa del poeta dedicatario della raccolta occorsa l’anno stesso della sua pubblicazione, e della figura paterna altrove anche evocata (“Si lascia il corpo sanguinante del padre”, leggiamo infatti più avanti, Ancet 2004: 129). Dico “tempo arrestato”, con riferimento al romanzo *L’Arrêt de mort* di Maurice Blanchot (1948), dove si evidenzia la tematica della morte come “impossibilità di morire”; qui Ancet, agendo sulla *palette* sensoriale, costruisce un paesaggio sonoro dove le sequenze fono-ritmiche esprimono cratilisticamente, con la reiterazione seriale dei suoni bi-consonantici [cr], [cl] e [pr], il contrasto fra il grido delle cornacchie e il colore smorto del prato: “ce que disent les cris des corneilles/ sur la clarté éteinte du pré”.

La morte rappresenta un arresto del tempo, un istante invisibile rivissuto nella memoria dell’esperienza del trapasso dell’altro, un suono scomparso (“la rumeur du jour qui s’en va/sans histoire”), se essa è giunta e scomparsa (“venue et repartie”) senza lasciare altra traccia che non sia la sensazione fisica di un refolo di vento (“le froid”). Il ricorso, che è costante nel libro, all’impersonalità del soggetto contribuisce a rendere la postura di chi scrive apparentemente più distante dalla materia trattata, che egli osserva come dall’esterno nel suo scorrere, dove ogni pagina appare quasi la goccia che cade regolarmente nello stesso luogo, con ritmo continuo.

Lo conferma il testo immediatamente successivo nel quale si fa riferimento a un identico paesaggio in cui tutto appare immutato, ma ci si ritrova soli, per la perdita di qualcuno che si ritira alla vista e ne restano solo “frammenti di volto”, in un “silenzio intermitten-

Si è semplicemente sentito cadere  
 il giorno sullo stesso paesaggio.  
 Nulla era cambiato ma nulla era  
 più come prima. L'albero o la recinzione  
 fuggivano il loro nome. Una mano toccava  
 una materia oscura. Si era  
 soli in un silenzio intermittente.  
 Lo si è sempre. Qualcuno si ritira.  
 Vi sono frammenti di volto.<sup>3</sup>

Mi pare che il ricorso all'aggettivo "intermittente" sia omologo alla modalità seriale adottata dal poeta, che per l'appunto reitera, su uno stesso schema formale, un'univocità di paesaggio resa scena teatrale e mentale di un percorso di infinità della sparizione.

Lo attesta un passo ulteriore, che sposta l'attenzione sulla nominazione fatta specchio di un meccanismo di rifrazione fra il corpo e il linguaggio. Chi vive ha una visibilità che tuttavia non appartiene al linguaggio, se nella poetica dello sguardo di Bernard Noël (1988), autore ad Ancet caro, la "camera oscura dello sguardo" trasforma il "visibile" in "leggibile", dove "la parola" copre la cosa rendendola "invisibile", o meglio, inudibile:

Talvolta, in una parola, se ne trova uno.  
 All'inizio non lo si riconosce.  
 Non si sa se sia un riflesso  
 o lo sguardo che vi fissa ancora  
 dal suo scintillio notturno, o i denti  
 che brillano, molto distanti nel sorriso.  
 Oppure, nel rumore dei giorni, una bocca,  
 che parla, senza voce, come bloccata  
 in una frase che non s'intende.<sup>4</sup>

Se la parola può avere un volto, fosse quello dell'amico scomparso tornato sorridente in sogno o del padre perduto, tuttavia essa emana da una bocca "senza voce", fissa, forse per la sopraggiunta morte, in una frase inudibile, impronunciabile. Allora l'intermittenza si lascia invadere dal silenzio dell'assenza di parola, ovvero di fiato, facendo affiorare nella continuità frammentaria del discorso lo spettro del vuoto, dell'assenza di parola, sinonimo di morte.

Esiste un *ressassement* qui affidato al termine "voce", che scandisce intermittenzemente la presenza della bocca viva che pronuncia emanando parola e

suono, voce che manca, che riemerge e si rende udibile speranza di un lamento, ossimoricamente muta e insopprimibile, come un monito: "Si abbandona il volto e, muta/ la voce che non si cessa d'intendere".<sup>5</sup>

La vocalità lirica di Jacques Ancet s'iscrive, secondo Sandrine Bédouret-Larrabarru (2011), "in questa dialettica dell'apparenza e del reale, dell'immagine e del racconto, del resto forse più accosta al recitativo, del fisso e del mobile".<sup>6</sup>

Nella raccolta *Vingt-quatre heures, l'été* (Ancet 2000), il modello assunto essendo il libro d'ore, il poeta, fin dal *Prélude* (ivi: 9-10), enuncia chiasticamente che "Ogni ora è una poesia, ogni poesia un'ora".<sup>7</sup> Ne consegue una successione di testi inizialmente aforistici, designati da titoli come "Une heure", "Deux heures", in successione temporale di un giorno non cronologicamente esplicitato (mancano il mese e l'anno). A ogni scatto orario del giorno, un testo cristallizza l'istante nella sua dimensione visiva di stato della luce, d'eventi connessi alla natura e alla vita del quotidiano, senza riprendere del libro d'ore la preghiera, semmai assumendo una postura che lascia agire il tempo sulla sensibilità momentanea allo scopo di fissarne qualche briciola di vita:

#### *Le sette*

Il chiaro fuoco dardeggia, giunge a brillare  
 sulle foglie. Non si sente  
 la minaccia di quanto arde.  
 Si sa semplicemente il vivo  
 con le ali, il blu  
 acuito da galli. Il cielo  
 è nuovo. Cerca il suo nome.<sup>8</sup>

Jacques Ancet qui imprime all'approccio poetico una misura cronologica che diaristicamente lo avvince al ritmo seriale del tempo. Il tempo diventa quindi la modalità centrale del moto della scrittura, la indirizza e la determina fino a divenirne il personaggio principale: un tempo che si dice nel tempo e per il tempo del suo durare, se, come scrive, "quel che inizia è già/ quel che dura",<sup>9</sup> finché, allo scoccare della ventiquattresima ora, tutto s'arresta e la parola lascia il posto al silenzio: "D'un tratto non resta nient'altro/ che il più perfetto silenzio".<sup>10</sup>



### 3. Alain Suied: la serialità poetica

Nato a Tunisi da una famiglia di origini ebraiche, poeta, saggista e traduttore dall'inglese (di Dylan Thomas, John Keats e William Blake), fin dai suoi esordi nel 1968 sulla rivista *L'Éphémère*, poi con la raccolta *Le Silence* (1970) presso il Mercure de France, Alain Suied ha sviluppato negli anni una ricerca di natura lirico-spirituale che ha indubbiamente a che vedere con la parola originaria biblica e la diaspora. A ragione, Michèle Finck, introducendo un volume che raccoglie gli atti di una giornata di studi a lui dedicata all'Université de Strasbourg il 7 febbraio 2013, parla di un "etica dell'alterità",<sup>11</sup> che si traduce poi in una sorta di dialogo ininterrotto con il lettore. Critico dell'immagine, fedele a una sintassi dell'elementare e del "semplice", in contrapposizione stilistica al pur amato Paul Celan, Suied elabora una ricerca poetica che fa della reiterazione tematica e lessicale una costante ben riconoscibile. Ne deriva un percorso segnato strutturalmente da testi con un titolo contrassegnati da un numero romano progressivo, il quale attesta la natura poetica della sua scrittura.

Ne *Le pays perdu* (Suied 1997), la reiterazione grammaticale anaforica del pronome personale soggetto "noi" marca l'esigenza di una condivisione con l'Altro chiamato a condividere quanto affermato dall'Autore in un movimento, che egli vuole collettivo, di presa di coscienza. A tale postura enunciativa s'alterna quella di un ricorso al "tu/tuo" del correlativo oggettivo eliotiano e montaliano, che si vale di una costruzione asindetica la quale ricorre litanicamente all'anafora, come nella *Kyrielle* religiosa:

SIAMO AL MONDO?

VI

Nel tuo sguardo, ci sono  
generazioni di dolori  
ripostigli di silenzio  
fami di lupo.

Nel tuo sguardo, c'è  
Il grido senza linguaggio  
di un bambino ferito.

Nel tuo sguardo, c'è  
il nero centro delle nostre rinunce.

Nel tuo sguardo, c'è  
una nascita dimenticata.

Nel tuo sguardo, c'è  
la traccia dell'eternità  
la forma segreta del nulla  
la pazienza della luce.<sup>12</sup>

La matrice filosofica del pensiero poetico di Suied, ben avvertibile nel lessico di natura astratta utilizzato (dolore, silenzio, linguaggio, nascita, eternità, nulla...), a tratti fonde le due modalità pronominali del "noi" e del "tu", come a volere indicare l'esigenza di assumersi individualmente la responsabilità dell'istanza collettiva rivolgendosi a un "tu", altro "io", costitutivo del "noi":

IX

Siamo al mondo?

Forse.

Il bagliore del simbolo

Solo

illumina questo percorso

Nel pensiero, i due  
versanti dell'abisso, l'unica  
risposta della trasmissione.

Tu devi avanzare:

tu sai che sola

un'eco

ti giungerà

dell'orizzonte inalienabile

ma

di quel resto di luce

tu coronerai

il vivente.<sup>13</sup>

Analoghi anaforicità reiterata troviamo in *Histoire illustrée de l'invisible* (Suied 2002), dove un verso di carattere gnomico funge da monostico, isolato *refrain*. Il "noi" è qui chiamato a dolersi dell'ineluttabilità del tempo e, non potendo fare ritorno, sentenzia la perdita definitiva attraverso la clausola ripetuta, che suona da campana a morto, come in un coro:

IL LINGUAGGIO DEL DOLORE

IV

Non c'è ritorno.

Ognuno di noi si prepara alla guerra

ordisce il complotto e il dramma  
ognuno di noi vuole ricomporre  
la formula perduta di un passato  
sognato.

Non c'è ritorno.

Ognuno di noi cede al desiderio  
fabbrica la trappola in cui cade  
ognuno di noi vuol ritrovare  
il luogo sognato di un passato  
perduto.

Non c'è ritorno.<sup>14</sup>

La perdita è infatti un leitmotiv di questa poesia, se anche ne *L'Éveillée* (Suied 2004), dedicato alla madre, scomparsa nel 1991, il *nostos* affettivo materno agisce come una forza attiva che anima la sequenza poematica, qui affidata a una misura più lunga e articolata nello sviluppo testuale. L'assente è qui ritrovata presente nel ricordo dei luoghi che ha abitato, senza che per questo l'enigma della scomparsa trovi una spiegazione plausibile. L'anafora regna sovrana in una poesia dalla forte matrice intertestuale biblica che elegiacamente scandisce un elogio nostalgico e dolente:

Il

[...]

Il tempo infinito  
dello sguardo che abbiamo posato  
sul tuo viso puro  
sul tuo viso ritrovato  
sul tuo viso vittorioso  
sul tuo viso più bello  
della felicità  
sul tuo viso più segreto  
della morte  
sul tuo viso più forte  
dell'infelicità, più vero  
del silenzio.

[...]<sup>15</sup>

La poesia di Alain Suied, che mi pare molto debba al tono interrogativo di Edmond Jabès, si situa quindi nel moto iterativo del quesito escatologico, proposto

come una litania di prece inappagata. Se in Jabès sono i vari rabbini *dramatis personæ* a porle, qui il poeta pare assumersi direttamente in plurale persona l'onere di parola, sfuggendo alla metonimia espressiva della delega a terzi. Il fatto è che, come afferma Patrick Werly, in questi testi "questa presenza non appare che come un'assenza imminente"<sup>16</sup> e sono il moto anaforico e la reiterazione lessematica a farne materia e strumento. Infatti, sostiene Sophie Guermès, "la poesia di Suied è anaforica perché è ripetitiva. L'urgenza della testimonianza va di pari passo con la necessità della ripetizione, in un senso certo del tutto diverso da quello cui ricorre Claudel; per i poeti moderni, la ripetizione è sinonimo di ostinazione – tradotta nel suo equivalente musicale, l'*ostinato*".<sup>17</sup>

#### 4. Christophe Tarkos: la serialità calligrammatica e transtestuale

La breve, ma intensa parabola dell'esistenza di Christophe Tarkos, stroncato a soli quarantuno anni da un tumore cerebrale, può essere accostata a talune ascendenze coeve, come quelle della poesia sonora di Julien Blaine e Bernard Heidsieck, oltre che al lavoro performativo di Jerome Rothenberg e Serge Pey (di Manno- Garron 2017: 1109-1113). Si tratta infatti di un autore che fu molto attivo sulle nuove riviste e in collane sperimentali, ma che si esprime soprattutto come *performer*, se, credendo al valore prevalentemente orale della parola, affermò che "una poesia che non può essere letta non è una poesia"<sup>18</sup>. Non di meno, le sue pubblicazioni si segnalano per un tasso di originalità che sfugge ad ogni affiliazione a lui stesso invisita, inclusa quella, la più probabile, con le avanguardie: "io non capisco le avanguardie, io capisco adesso".<sup>19</sup>

L'opera di Tarkos appare insomma come un laboratorio permanente costantemente *in fieri*, un campo aperto di una "neo-avanguardia" individuale che cercando nuovi dispositivi espressivi allarga lo spazio poetico a contaminazioni fra parola e disegno, fra tipografismi e segni, attraverso un lavoro di elaborazione che utilizza materiali disparati senza alcuna progettualità preconcepita, come scrive Gabriel Proulx (2020):

L'opera di Christophe Tarkos si è costruita, forse a immagine della sua poetica, a partire da frammenti di testi, di varie *per-*

*formances*, di poesie pubblicate in rivista come per mezzo di pubblicazioni più tradizionali sotto forma di libri, insomma per agglutinazione, espansione e aggiunte piuttosto che per mezzo di una costruzione pianificata di libro in libro".<sup>20</sup>

È quello che in una rivista creata da Tarkos, Quintane e Pennequin, *Facial*, la quale ebbe un solo numero, viene detto il "faccialismo", ovvero una volontà di affrontare il reale di faccia, a viso aperto, contrappo- nendosi al "mutismo" e lavorando per *collages* e riciclaggi di materiali reali vari riassemblati nel campo testuale per produrre una testualità nuova distante da ogni accademismo e purismo (ivi: 21).

Nella sua produzione edita, che è quella che prendo in considerazione in questa sede, interessante appare quanto rileva Alexandre Mare nella presentazione del volume *Le Kilo et autres inédits* (Tarkos 2022), il quale mette in evidenza l'importanza del lavoro tipografico nell'opera di questo autore: "Christophe Tarkos attribuisce nelle sue pubblicazioni un ruolo importante alla tipografia, al cambio di carattere [...] Vi è spesso in Tarkos un uso della pagina come materia. Il testo e la sua impaginazione sono un'organizzazione, sullo stesso piano dei disegni o delle poesie di una frase che abitano lo spazio del foglio".<sup>21</sup>

Nella raccolta postuma *Le kilo et autres inédits*, il ricorso seriale a testi di tipo enumerativo basati sulla materialità del peso degli oggetti elencati è ben presente. È il caso di "Poids":

[Peso]

Proust, *Du côté de chez Swann*, Folio, Gallimard  
310 grammi

Una scarpa da uomo consumata, la mia scarpa, in pelle  
480 grammi

Un pacchetto di sigarette Winston Light da 25 sigarette  
38 grammi

Un coltello da carne affilato  
40 grammi

Una cassetta audio Ode on the Death of Henri Purcell,  
John Blow,  
The Deller Consort  
80 grammi

Un avocado ben maturo  
255 grammi

La mia tee-shirt grigioazzurra a maniche corte di cotone  
310 grammi

Il dizionario Le Petit Robert  
1880 grammi.<sup>22</sup>

Pesando oggetti del reale, Tarkos inventaria il mondo, lo sottrae all'astrazione, lo riduce alla sua presenza materica, che anche nel peso del dizionario della clausola, soppesa, per così dire, le parole che contiene, dando un peso materico anche al linguaggio, concretizzando l'astratto. Allo stesso modo, talune sequenze prosastiche agiscono per agglomerazioni e parentele nelle quali la ripetizione anaforica dei nomi delle genealogie evocate produce effetti accumulativi certo tributari delle Sacre Scritture, ma anche a loro modo ironici, per via delle sequenze chiasmiche a volte assurde che propongono parlando di una Sacra Famiglia dove Maria sarebbe, nel contempo, madre di se stessa, padre di Gesù e via dicendo:

[JMJ]

maria è la madre di maria, giuseppe, gesù. maria è figlio di giuseppe e padre di gesù e gesù è padre di maria e di giuseppe. maria, giuseppe e gesù sono il padre e la madre di gesù. giuseppe è il padre di maria, e maria e giuseppe sono il padre e la madre di gesù.<sup>23</sup>

Tale caoticismo sillogistico caratterizza anche altre sue opere come *Pan* (Tarkos 2000a), nelle quali, giocando sulla progressione anaforica del ragionamento, l'autore mette in atto un abbassamento del linguaggio poetico alla banalità del linguaggio comune, attraverso una retorica fatta di anadiplosi, tautologie, paradossi, truismi e luoghi comuni usati come materiale espressivo, in un flusso prosastico che appare come una variazione sul tema e può fare pensare all'assurdità dei sillogismi del personaggio del Logicien in *Rhinocéros* (1959) di Eugène Ionesco:

Io sono un poeta francese. Io lavoro per la Francia. Io lavoro alla Francia. Io scrivo in francese. Io sarò un poeta della Francia. Io scrivo in lingua francese. La lingua francese è il

popolo francese. Non esiste popolo di Francia senza la lingua di Francia. La lingua di Francia non esiste che attraverso i suoi poeti, la lingua è una lingua quando è una lingua viva, il poeta vivifica la lingua, rende la lingua viva, essa è viva, è bella [...].<sup>24</sup>

Vi è una dimensione trans-verbale nell'opera di Tarkos che appare evidente nella trilogia *Ma langue*, composta rispettivamente dei volumi *Ma langue. I. Carrés* (Tarkos 2000b), *Ma langue II. Calligrammes* (Tarkos 1998), *Ma langue III. Donne* (Tarkos 2000c).

Nel primo volume il testo è impaginato allo scopo di tratteggiare sempre lo stesso spazio-tempo verbale recintandolo a centro pagina in un quadrato o un rettangolo, che lo fa apparire sia un testo che una superficie, giustificata sui due lati. I titoli propongono una serialità non progressiva sul piano matematico, con numerazioni iperboliche futuribili, quando non anche futuriste, come ad esempio "quadrato 839302853810436514018".<sup>25</sup> La parte iniziale della silloge, di tipo paratestuale, si vuole la "teoria" di questa "pratica"; in "Ma langue est poétique" infatti si legge: "la mia lingua è poetica e ordinata, la mia lingua si accorda in ordine con l'ordinamento della sua grammatica, della sua sintassi, la mia lingua è grammaticale, l'ordine grammaticale della mia lingua è poetico. La grammatica della poesia della mia lingua è bella e feconda e calma e ordinata".<sup>26</sup>

Nella successiva, l'aspetto meta-poetico dell'operazione è già ben evidenziato dal titolo "La poésie est une intelligence" (ivi: 13), nella quale il nesso fra poesia e pensiero è formulato come un'identità assoluta. I "carrés" del resto appaiono l'emanazione diretta di questa teorizzazione per il loro tratto sillogizzante e hanno struttura risolutamente anaforica.

In *Ma langue II. Calligrammes*, titolo che rinvia a Simia da Rodi (IV s. a. C.) e ovviamente alla celebre omonima raccolta di Apollinaire del 1918, la centralità passa al disegno manoscritto a centro pagina, cui corrisponde, a fondo pagina, un monostico manoscritto che può a volte volersi il titolo, o la spiegazione, del disegno, ma che anche rompe spesso ogni nesso logico fra la referenzialità iconica del tratto del disegno e la sua "descrizione" verbale, nel senso che, anche se Tarkos afferma che "il disegno non mente" (ivi: 11), di fatto a "il mio sorriso" corrisponde una semplice linea orizzontale (ivi: 9) e la stilizzazione estrema del disegno agisce quindi più per accenni e

allusioni che non per forme e suoni, come cancellati, in un sostanziale anamorfismo d'elezione, il quale pur non disdegna lo scatologico, se alcune pagine si chiamano "i miei testicoli", "il mio cazzo", e così via.

Si tratta di un'iconicità che forse persegue un bisogno di ritorno all'essenzialità della stilizzazione infantile e a un azzeramento dell'estetica nella riproduzione della verosimiglianza delle forme del reale, anamorfismo che assume un taglio verbalmente de-costruttivo in *Ma langue III. Donne*, dove si leggono stralci di sequenze del tono seguente: "il donato perderà aveva che non mi vede che mi sarà dimenticato/ donato perduto, ho donato per me sempre/ io pensavo amato fatto uno non l'ha fatto/ tu non hai mai avuto il bene, tu lo vuoi, io sono solo con te".<sup>27</sup>

Da queste pratiche risulta un'articolazione della serialità anaforica nell'espressione, grammaticale nella scelta argomentativa e teorica, binaria e spuria nella transverbalità iconica, audace e provocatoria nella sua formulazione seriale a volte de-referenziata.

## 5. Conclusioni

Questo articolo ha inteso proporre una riflessione sulla serialità nella poesia francese contemporanea. Muovendo dal discrimine storico rappresentato dalla stagione simbolista che fa incamminare la poesia verso la prosa, ovvero verso la transgenericità formale, ha poi individuato nel Novecento alcune tipologie seriali legate alla titolazione dei testi, all'articolazione metrica e retorica del linguaggio, alla *contrainte* ologrammatica e alla dimensione calligrammatica.

Attraverso lo studio di alcune opere esemplari di Jacques Ancet, Alain Suied e Christophe Tarkos sono state individuate tre peculiarità seriali contemporanee, nell'ordine la serialità isostrofica, poematica e calligrammatica, lo studio delle quali ha consentito di verificare come in ognuna di esse, fatte salve le evidenti differenze espressive e tematiche, l'aspetto spazio-temporale proponga ogni volta una ri-creazione di una testualità intesa come figurazione, trasfigurazione e passaggio, quando non anche, per meglio dire, paesaggio.

## Note

<sup>1</sup> Ibidem, traduzione mia.

<sup>2</sup> Ancet 2004: 11. Traduzione mia. Ritengo opportuno, di qui in poi, fornire anche la trascrizione del testo originale in nota, allo scopo di evidenziarne nel commento le caratteristiche stilistico-formali. Nel caso specifico citato esso è il seguente: "Tout s'est arrêté. Le temps n'est plus/ que l'attente d'un jardin, un ciel/trop lent pour qu'on puisse deviner/ ce que disent les cris des corneilles/ sur la clarté éteinte du pré./ Ou la rumeur du jour qui s'en va/ sans histoire avec la mort venue/ et repartie. On ne l'a pas vue./ Simplement, on a senti le froid".

<sup>3</sup> Ancet 2004: 12. Traduzione mia. "On a simplement senti tomber/ le jour sur le même paysage./ Rien n'avait changé mais rien n'était/ plus comme avant. L'arbre ou la clôture fuyaient leur nom. Une main touchait/ une matière obscure. On était/ seul dans un silence intermittent./ On l'est toujours. Quelqu'un se retire./ Il y a des morceaux de visage".

<sup>4</sup> Ancet 2004: 13. Traduzione mia. "Parfois, dans un mot, on en trouve un [de sourire]/ On ne le reconnaît pas d'abord./ On ne sait pas si c'est un reflet/ ou le regard qui vous fixe encore/ de son éclat nocturne, ou les dents/ qui luisent, très loin dans le sourire./ Ou, dans le bruit des jours, une bouche./ qui parle, sans voix, comme arrêtée/ dans une phrase qu'on n'entend pas".

<sup>5</sup> Ivi: 126. Traduzione mia. "On quitte le visage, et, muette/ la voix qu'on ne cesse pas d'entendre."

<sup>6</sup> Bédouret-Larrabarru 2011: 72. Traduzione mia.

<sup>7</sup> Ancet 2000: 10. Traduzione mia. "Chaque heure est un poème, chaque poème une heure".

<sup>8</sup> Ivi: 25. Traduzione mia. "Le feu clair remue, vient luire/ sur les feuilles. On ne sent pas/ la brûlure qui menace./ On sait simplement le vif/ avec les ailes, le bleu/ aiguisé de coqs. Le ciel/ est neuf. Il cherche son nom".

<sup>9</sup> Ancet 2000: 27. Traduzione mia. "Ce qui commence est déjà/ ce qui dure".

<sup>10</sup> Ivi: 56. Traduzione mia. "Soudain il ne reste rien/que le plus parfait silence".

<sup>11</sup> Finck 2013: 7-10. Traduzione mia.

<sup>12</sup> Suied 1997: 10. Traduzione mia. "Dans ton regard, il y a/ des générations de douleurs/ des cagibis de silence/ des faims de loup./ Dans ton regard, il y a/ le cri sans langage/ d'un enfant blessé./ Dans ton regard, il y a/ le centre noir de nos renoncements./ Dans ton regard, il y a/ une naissance oubliée./ Dans ton regard, il y a/ la trace de l'éternité/ la forme secrète du néant/ la patience de la lumière".

<sup>13</sup> Ivi: 13. Traduzione mia. "Sommes-nous au monde ?/ Peut-être./ La lueur du symbole/ seule/ éclaire ce chemin/ dans la pensée, les deux/ versants de l'abîme, l'unique/ réponse de la transmission./ Tu dois avancer:/ tu sais que seul/ un écho/ te parviendra/ de l'horizon inaliénable/ mais/ de ce reste de lumière/ tu couronneras/ le vivant".

<sup>14</sup> Suied 2002: 34. Traduzione mia. "Il n'y a pas de retour./ Chacun de nous fourbit ses armes/ ourdit le complot et le drame/ chacun de nous veut recomposer/ la formule perdue d'un passé/ rêvé./ Il n'y a pas de retour./ Chacun de nous cède au désir/ fabrique le piège

où il tombe/ chacun de nous veut retrouver/ le lieu rêvé d'un passé/ perdu./ Il n'y a pas de retour".

<sup>15</sup> Suied 2004: 15-16. Traduzione mia. "Le temps infini/ du regard que nous avons posé/ sur ton visage pur/ sur ton visage retrouvé/ sur ton visage victorieux/ sur ton visage plus beau/ que le bonheur/sur ton visage plus secret/ que la mort/ sur ton visage plus fort/ que le malheur, plus vrai/ que le silence".

<sup>16</sup> Werly 2013: 85-89. Traduzione mia.

<sup>17</sup> Guermès 2013: 36. Traduzione mia.

<sup>18</sup> Ivi: 1111. Traduzione mia.

<sup>19</sup> Ivi: 1110. Traduzione mia.

<sup>20</sup> Proulx 2020: 17. Traduzione mia.

<sup>21</sup> Tarkos 2022: 14. Traduzione mia.

<sup>22</sup> Tarkos 2022: 23. Traduzione mia. "Proust, *Du côté de chez Swann*, Folio, Gallimard/ 310 grammes// Une chaussure d'homme usagée, ma chaussure, en cuir/ 480 grammes// Un paquet de cigarettes Winston Light 25 cigarettes/ 38 grammes// Un couteau à viande tranchant/ 40 grammes// Une cassette audio Ode on the Death of Henri Purcell, John Blow./ The Deller Consort/ 80 grammes// Un avocat bien mûr/ 255 grammes// Mon tee-shirt gris-bleu à manches courtes en coton/ 310 grammes// Le dictionnaire Le Petit Robert/ 1880 grammes".

<sup>23</sup> Ivi: 29. Traduzione mia. "marie est la mère de marie, joseph, jésus. marie est fils de joseph et père de jésus et jésus est père de marie et de joseph. marie, joseph et jésus sont les père et mère de jésus. jésus est le père de marie, et marie et joseph sont le père et la mère de jésus. [...]".

<sup>24</sup> Tarkos 2000a: 77. Traduzione mia. "Je suis un poète français. Je travaille pour la France. Je travaille à la France. J'écris en français. Je serai un poète de la France. J'écris en langue française. La langue française est le peuple français. Il n'y a pas de peuple de France sans la langue de France. La langue de France n'existe qu'à travers ses poètes, la langue est une langue quand elle est une langue vivante, le poète vivifie la langue, rend la langue vivante, elle est vivante, elle est belle".

<sup>25</sup> Tarkos 2000b: 38. Traduzione mia. "carré839302853810436514018".

<sup>26</sup> Ivi: 12. Traduzione mia. "Ma langue est poétique et ordonnée, ma langue s'accorde en ordre à l'ordonnement de sa grammaire, de sa syntaxe, ma langue est grammaticale, l'ordre grammatical de ma langue est poétique. La grammaire de la poésie de ma langue est poétique. La grammaire de la poésie de ma langue est belle et féconde et calme et ordonnée".

<sup>27</sup> Tarkos 2000c: 27. Traduzione mia. "le donné perdra avait qui ne me voit qui me sera oublié/ donné perdu, j'ai donné pour moi toujours/ je pensais aimé fait un il ne l'a pas fait/ tu n'as jamais eu le bien, tu le veux, je suis seul avec toi".



## Bibliografia

- ANCET J. (2000), *Vingt-quatre heures, l'été*, Éditions Lettres Vives, Paris.
- ID. (2004), *La dernière phrase* précédé de *On cherche quelqu'un*, Éditions Lettres Vives, Castellare-di-Casinca.
- BÉDOURET-LARRABARRU S. (2011), "Voir, entendre au service d'un vivre-écrire dans l'œuvre de Jacques Ancet", in BEDOURET-LARRABARRU S., POUILLOUX J.-Y. (éd.), *Jacques Ancet ou La voix traversée*, L'Atelier du Grand Tétras, Mont-de-Laval, pp. 70-81.
- BERRANGER M.-P. (2004), *Les genres mineurs dans la poésie moderne*, P.U.F., Paris.
- BLANCHOT M. (1948), *L'Arrêt de mort*, Gallimard, Paris.
- BONNEFOY Y. (1994), *La petite phrase et la longue phrase*, La Tilv éditeur, Brive.
- ID. (2010), *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Scotto, trad. di D. Grange Fiori e F. Scotto, Mondadori, Milano.
- DESSONS G., MESCHONNIC H. (1998), *Traité du rythme. Des proses et des vers*, Dunod, Paris.
- DI MANNO Y., GARRON I. (2017), *Un nouveau monde. Poésies en France 1960-2010. Un passage anthologique*, "Mille&unePages", Flammarion, Paris.
- FINCK M. (2015), "Introduction", in FINCK M., MAILLARD P., WERLY P. (éd.), *Alain Suied. L'attention à l'autre*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, pp.7-10.
- FINCK M., MAILLARD P., WERLY P. (éd.) (2015), *Alain Suied. L'attention à l'autre*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg.
- GUERMÈS S. (2015), "Des 'poèmes du gouffre et du souffle'", in FINCK M., MAILLARD P., WERLY P. (éd.), *Alain Suied. L'attention à l'autre*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, pp.31-39.
- MICHAUX H. (2004), *Œuvres complètes*, vol. III, éd. établie par R. Bel-lour, avec Ysé Tran et la collab. de M. Cardot, Gallimard, Paris.
- NOËL B. (1988), *Journal du regard*, P.O.L., Paris.
- NOËL B. (1995), *Le Passant de l'Athos*, La Pierre d'Alun, Bruxelles.
- QUENEAU R. (1961), *Cent Mille Milliards de Poèmes*, Gallimard, Paris.
- RABATÉ D. (2001), in collab. con E. Benoit, M. Braud, J.-P. Moussaron e I. Poulin, *Modernité 15: Écritures du ressassement*, PUB, Bordeaux.
- ROUBAUD J. (2000), *La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états du vers français récent*, Éditions Ivrea, Paris.
- SUIED A. (1970), *Le Silence*, Mercure de France, Paris.
- ID. (1997), *Le pays perdu*, Arfuyen, Paris-Orbay.
- ID. (2002), *Histoire illustrée de l'invisible*, Dumerchez, Creil.
- TARKOS C. (1998), *Ma langue II. Calligrammes*, Éditions Al Dante/Niok, Romainville.
- ID. (2000a), *Pan*, P.O.L., Paris.
- ID. (2000b), *Ma langue I. Carrés*, Éditions Al Dante, Romainville.
- ID. (2000c), *Ma langue III. Donne*, Éditions Al Dante, Romainville.
- ID. (2022), *Le Kilo et autres inédits*, a cura di Christoffel e A. Mare, in collab. con CiPM e IMEC, P.O.L., Paris.
- VALÉRY P. (1957), *Œuvres*, éd. J. Hytier, Gallimard, Paris.
- WERLY P. (2015), "Alain Suied: les mots et la mémoire de l'expérience", in FINCK M., MAILLARD P., WERLY P. (éd.), *Alain Suied. L'attention à l'autre*, cit., pp.85-89.

# Per un'estetica dell'attraversamento. Il cinema carrolliano di Terry Gilliam

STEFANO ODDI

Ricercatore indipendente  
oddi.stefano@gmail.com

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.516>

## Parole chiave

Terry Gilliam  
Lewis Carroll  
Alice  
Mito moderno  
Adattamento

## Keywords

Terry Gilliam  
Lewis Carroll  
Alice  
Modern Myth  
Adaptation

## Abstract

Il cinema di Terry Gilliam può essere definito come un'estetica dell'attraversamento, fondata su un ideale osmotico del concetto di confine, inteso come una zona di dialogo fra mondi e tempi diversi e, insieme, un'area di convergenza fra modelli letterari e artistici eterogenei. Il saggio descrive in primis questo carattere liminale dell'opera di Gilliam, illustrando l'estrema varietà dei riferimenti culturali soggiacenti al suo universo estetico, per poi concentrarsi sul ruolo di prominenza svolto nel suo contesto dalla figura di Alice, l'icona letteraria ideata da Lewis Carroll, capace di plasmare profondamente i contenuti e, soprattutto, l'estetica stessa dell'universo *gilliamesque*. Non solo, infatti, il personaggio carrolliano viene evocato a più riprese dal regista nel corso della sua filmografia ma gli stessi temi della trasformazione e del rifiuto della logica ordinaria su cui si fondano le *wonderlands* di Alice paiono fungere da istanza strutturante dei mondi in costante metamorfosi creati da Gilliam.

Terry Gilliam's cinema can be defined as an aesthetic of cross-over, rooted in an osmotic notion of the concept of boundary, meant as an area of communication among different worlds and time frames and, at the same time, a realm in which diverse literary and artistic models merge. The essay first describes this liminal quality of Gilliam's oeuvre, by outlining the wide range of cultural references lying beneath his aesthetic universe, and then focuses on the prominent role played in it by Alice, the literary icon created by Lewis Carroll, capable of shaping the contents and, more importantly, the very aesthetics of the *gilliamesque* universe. Indeed, not only is Carroll's character frequently evoked by the director throughout his films, but the very motifs of constant transformation and refusal of ordinary logic that underpin Alice's wonderlands seem to function as the structuring essence of the ever-changing worlds devised by Gilliam.

Esplorando i mondi favolosi, caotici e debordanti creati da Terry Gilliam in oltre quarant'anni di carriera, è possibile rintracciare nella figura tematica della soglia una sorta di motivo dominante, una matrice strutturale capace di definire l'universo estetico del regista britannico (ma di origini statunitensi)<sup>1</sup> alla stregua di un territorio liminale, caratterizzato da un inarrestabile movimento fra sfere diverse, e tradizionalmente incompatibili, dell'esistenza. Tutti i personaggi di Gilliam – dagli eroi leggendarî tratti dai capolavori della letteratura fantastica agli esploratori contemporanei forgiati sul modello dei cavalieri del Graal,<sup>2</sup> dai viaggiatori nel tempo agli individui comuni colti nello sforzo di evadere dal grigiore della realtà quotidiana attraverso il sogno, le droghe o il potere dell'immaginazione – calcano mondi instabili e mutevoli, accomunati da un netto assottigliarsi del senso del confine. Tony Hood, a tal proposito, parla di una "zona intermedia tra sogno e realtà, nella quale le tanto agognate strutture del passato – registrate nel mito, nella leggenda, nella poesia, nella letteratura, nell'arte e nei racconti della storia – devono confrontarsi con l'indeterminatezza, il fluire e il mutamento del presente" (Hood in Birkenstein, Froula, Randell 2013: 38). Se pure esistono confini nella terra di mezzo a cui il cinema *gilliamesque* dà vita e forma, dunque, questi perdono definitivamente la caratterizzazione divisoria ed escludente che li definisce nel mondo ordinario e si trasformano piuttosto in canali preferenziali di osmosi e interazione, di dialogo e mescolanza, in soglie, appunto. Il limite in Gilliam diventa in pratica ponte, elemento che favorisce lo spostamento incessante fra livelli di realtà (e di irrealtà) normalmente incapaci di interagire, fra luoghi geograficamente non confinanti, fra epoche divergenti e non storicamente sovrapponibili, fra tradizioni culturali e artistiche lontane e apparentemente inconciliabili.

L'opera di Gilliam va intesa perciò, prima di tutto, come un'estetica dell'attraversamento, un cinema *geneticamente* mobile in cui "il fatto di essere trasportati nel tempo e nello spazio divent[a] una costante" (Fioravanti in Dottorini e Melelli 2002: 48), in primo luogo perché gli stessi protagonisti (e, con essi, gli spettatori) sono costretti a vagare, perennemente e senza sosta, in universi diegetici "sospes[i], dove il confine tra il reale e il fantastico, tra il sogno e la realtà, tra la follia e il gioco rimane incerto, privo di una reale delimitazione" (Dottorini in Dottorini e Me-

lelli 2002: 14). È un cinema che nega la stasi, il vuoto e la separazione ed esalta, per converso, lo spostamento, la dislocazione, il transito e il passaggio: il Barone di Munchausen, volando in mongolfiera lontano dal teatro di guerra che strazia il cuore dell'Europa illuminista, si ritrova a passeggiare fra le dune sabbiose di una Luna dechirichiana, fatta di architetture barocche, busti romani e colonne greche; il giovane protagonista di *Time Bandits*, spingendo un po' più in là il muro della sua cameretta, abbandona la Londra ultra-consumistica dei primi anni ottanta e prende ad esplorare i mondi degli eroi che riempiono gli scaffali della sua libreria (dalla Grecia di Agamennone all'Inghilterra di Robin Hood); il Raoul Duke di *Fear and Loathing in Las Vegas* entra ed esce, senza soluzione di continuità, dai mondi lisergici popolati di rettili mostruosi e visioni diaboliche prodotti dall'abuso di droghe sintetiche.

Oltre a contrassegnare l'universo estetico di Gilliam da un punto di vista tematico e narrativo, connettendo i percorsi diegetici di tutti i suoi personaggi alla stregua di avventurose spedizioni verso mondi sconosciuti, questo senso di inarrestabile dinamismo si configura anche come una costante tecnica e stilistica del suo cinema. Ai vorticosi movimenti della macchina da presa e ai repentini cambi di prospettiva e angolazione che spesso caricano le immagini dei suoi film di un senso di spaesamento e vertigine, Gilliam associa infatti un uso estensivo (a tratti quasi esclusivo) del grandangolo, un tipo di lente caratterizzata da focali molto corte e, per questo, capace di accogliere all'interno dell'inquadratura spazi ampi, all'interno dei quali il regista britannico moltiplica a dismisura gli stimoli visivi, saturando il campo di dettagli, punti di vista e linee d'azione. "Io uso anche obiettivi grandangolari", spiega Gilliam:

è più difficile, la maggior parte delle persone usa i teleobiettivi che rendono tutto più facile, perché ti isolano, mettono fuori fuoco lo sfondo, dirigono lo sguardo del pubblico su quel che desideri. Il grandangolo, al contrario, incorpora la stanza per intero e per me è più importante: abbraccia moltissime informazioni allo stesso tempo e il pubblico deve decidere cosa guardare, perché non sono io a puntare il dito. Mi piace il fatto che il pubblico debba pensare, trovare le cose. (Gilliam in Liberti 2005: 15).

Dunque, oltre a intensificare il senso di dinamismo in-

terno all'inquadratura attraverso la proliferazione di situazioni narrative simultanee, l'uso del grandangolo innesca una complementare procedura di *attivazione* dello spettatore, costretto a impegnarsi in "uno sforzo dello sguardo" (Liberti 2005: 41), a muoversi in modo incessante nello spazio del fotogramma al fine di catturare per intero l'enorme quantità di informazioni proposte dal regista che, promuovendo una specie di poetica collaborativa, "non dice in quale direzione guardare e non compone l'inquadratura in modo che ci sia un unico e obbligato centro focale" (ibidem).

Emerge, così, una debordante estetica dell'accumulo indifferenziato che porta a convivere all'interno dello stesso film (o, addirittura, della stessa inquadratura) oggetti, riferimenti artistici e personaggi appartenenti a culture, luoghi e tempi lontanissimi, confusi all'interno di un flusso audiovisivo che si svincola dalla logica ordinaria del mondo reale. L'immagine più efficace per descrivere l'opera di Gilliam pare in tal senso quella – proposta da Dottorini e Melelli – di "un cinema apolide, che si situa in una *no man's land* del cinema" (2002: 10-11), un territorio cioè privo di regole e ordinamenti, non sottomesso alle leggi fisiche e naturali, verso il quale si muovono costantemente forme e figure eterogenee, mescolandosi in modo libero e dando forma a scenari trans-storici e trans-temporali.

Io sono molto eclettico, [*spiega lo stesso Gilliam*] assorbo tutto dai libri, dai film, dalla televisione: poi quando creo qualcosa non so bene da dove viene l'ispirazione. [...] La mia mente è come uno stufato irlandese: quando il prodotto è pronto non puoi dire qual è la patata e qual è la carota (Gilliam in Dottorini e Melelli: 158).

Da un punto di vista prettamente visivo, ad esempio, i film di Gilliam si propongono come veri e propri percorsi di attraversamento della storia dell'arte e del cinema occidentale, come caleidoscopi capaci di (con)fondere motivi e tracce del passato in un *unicum* indefinito e non categorizzabile. La concezione dell'immagine alla base dell'estetica del regista prende le mosse dal processo di trasfigurazione visionaria della realtà quotidiana propugnato dal cinema di Federico Fellini e dai dipinti di Pieter Brueghel e Hieronymus Bosch, dai quali, nello specifico, Gilliam eredita la fascinazione per l'iconografia medievale e,

soprattutto, "il gusto per il grottesco, per il deforme e il difforme" e "la molteplicità e la polifonia delle azioni e del punto di vista" (Liberti 2004: 38-39).<sup>3</sup> Su questa eclettica base di partenza, l'ex-Monty Python innesta poi, di volta in volta, una sterminata serie di citazioni eterogenee, estrapolate indifferentemente dagli *inventari* (tradizionalmente ritenuti incompatibili) della cultura alta e di quella bassa. I mondi esplorati dal Barone di Munchausen, ad esempio, apparentemente plasmati sul modello delle illustrazioni di Gustave Doré, lasciano a tratti balenare l'amore di Gilliam per l'arte italiana attraverso i paesaggi dechirichiani della Luna e l'apparizione improvvisa della *Nascita di Venere* di Botticelli nel regno del dio Vulcano. Similmente, il mondo iper-burocratizzato di *Brazil* mescola l'immaginario del *Metropolis* di Fritz Lang con quello di *Blade Runner*, non esitando nel contempo a omaggiare il cinema di Stanley Kubrick e quello di Sergej Eisenstein con riproduzioni precise di dettagli delle loro pellicole. E, ancora, il futuro apocalittico di *Twelve Monkeys* viene volontariamente costruito come un folle mosaico capace di alternare, sequenza dopo sequenza, i modelli rinascimentali della città ideale e i cartoni animati di Tex Avery, il cinema dei Fratelli Marx e quello di Alfred Hitchcock.

Questo processo di contaminazione emerge inoltre, in modo forse ancora più evidente, nel caotico affastellamento narrativo di generi, fonti e motivi letterari che caratterizza il cinema di Gilliam, significativamente definito da Gabriele Rizza e Chiara Tognolotti alla stregua di "un connettore, un crocevia di serie culturali e materiali eterogenei che si raggruppano, non necessariamente in maniera coerente" (2013: 7). I punti di riferimento del regista, in questo senso, sono numerosissimi e vengono costantemente alternati, fusi e sovrapposti in un *continuum* che assume una caratterizzazione volutamente intertestuale. Così, l'epica cavalleresca di Cervantes e le leggende arturiane del Graal si integrano con gli universi multipli e i paradossi fantascientifici desunti dalla narrativa di Philip K. Dick, gli scenari angoscianti e claustrofobici creati da Franz Kafka si fondono con il senso del distopico di George Orwell, i mondi alogici e fantastici costruiti da Jonathan Swift o dalle fiabe dei Fratelli Grimm si caricano dei caratteri triviali che informano l'immaginario grottesco, carnale e scatologico di François Rabelais. All'interno di questa eclettica costellazione di riferimenti testuali, peraltro, Gilliam

ritorna ossessivamente su alcune figure letterarie, veri e propri archetipi della cultura europea, e popola i suoi mondi multiformi di personaggi tratteggiati esplicitamente su modelli come Lancillotto e Don Chisciotte, Faust e Pinocchio, infondendo così ai suoi universi audiovisivi un carattere di "metastoricità che si riappropria di miti, leggende, luoghi della storia, della cultura e del fantastico occidentale" (Fioravanti in Dottorini e Melelli 2002: 47-48).

Il modello letterario che definisce in modo più radicale il cinema di Gilliam, tuttavia, va probabilmente rintracciato nell'Alice di Lewis Carroll; una filiazione implicitamente confermata dallo stesso regista che, in un'intervista rilasciata a Stewart Klawans, dichiara: "Credo di continuare da sempre a fare *Alice nel Paese delle Meraviglie*, in una forma o nell'altra" (Gilliam e Klawans in Sterritt e Rhodes 2004: 168).<sup>4</sup> Non solo, infatti, tutti i protagonisti del cinema *gilliamesque*, come Alice, vivono esperienze di straniamento nel loro essere continuamente catapultati all'interno di universi sconosciuti, caratterizzati da strutture di senso profondamente diverse rispetto a quelle imposte dal mondo ordinario, ma molti film del regista britannico offrono anche delle esplicite riproposizioni di temi, motivi e personaggi desunti dai due celeberrimi romanzi di Carroll. Non è un caso, ad esempio, che la prima pellicola diretta da Gilliam in solitaria dopo gli esordi collettivi con i Monty Python sia *Jabberwocky*, una fiaba medievale dalle note fortemente satiriche, che – come scrive Peter Marks, "assorbe elementi dal breve [e omonimo] poema di Carroll, parte di *Attraverso lo specchio e quel che Alice vi trovò*, e dà vita a un racconto più esteso incentrato su mostri e forze di mercato" (2017: 11). Allo stesso modo, non è difficile cogliere delle chiare assonanze fra le modalità di viaggio nel tempo e nello spazio (o meglio *fra* i tempi e *fra* gli spazi) che connotano larga parte degli universi diegetici creati da Gilliam e i processi di sprofondamento e attraversamento che caratterizzano l'inizio delle avventure di Alice nel mondo delle meraviglie e in quello al di là dello specchio. In *Time Bandits* e *Twelve Monkeys*, ad esempio, i protagonisti vengono trasportati da un'epoca all'altra per mezzo di cavità e pertugi (i buchi del tempo in cui i nani trascinano Kevin o i canali murari attraverso cui James Cole viene sospinto dalla macchina del tempo costruita dagli scienziati del futuro), veri e propri depositari filmici della tana del Bianconiglio inventata da Carroll. Diver-

samente, in opere come *The Imaginarium of Doctor Parnassus* e *The Zero Theorem*, i personaggi penetrano i propri mondi dei desideri superando rispettivamente la superficie riflettente di uno specchio e quella opaca di uno schermo informatico, materializzazioni precise o tecnologicamente aggiornate del *looking-glass* che apre il secondo capitolo delle avventure di Alice.

Sono inoltre i protagonisti dei film di Gilliam a portare spesso in sé tracce evidenti dell'archetipo letterario creato da Carroll, incarnando di volta in volta la propensione all'evasione fantastica o la matrice onirica delle storie di cui Alice è protagonista. Il Kevin di *Time Bandits*, ad esempio, è trascinato lungo tutto il film in un itinerario di scoperta di mondi meravigliosi che, alla fine, sembrano configurarsi come meri prodotti della sua fervida attività onirica. La Sally di *Munchausen*, in modo simile, si propone come l'innocente custode del potere della fantasia in un mondo asseruito al razionalismo illuminista, tanto che nel finale "ci si chiede se sia mai davvero esistito un barone con le sue avventure, o se tutto sia stato frutto dell'immaginazione" della bambina (Hamel in Birkenstein, Froula, Randell 2013: 61). Allo stesso modo, i protagonisti adulti dei film di Gilliam incarnano una volontà, profondamente carrolliana nella sua essenza, di rifugiarsi in mondi fantastici per sfuggire al grigiore, all'orrore o alla noia del presente. Così il Sam Lowry di *Brazil* trova nell'universo cavalleresco dei suoi sogni un antidoto al conformismo della sua vita da burocrate, il Duke di *Fear and Loathing in Las Vegas* annega nelle visioni dei suoi trip da acido per evitare di fare i conti con il naufragio del sogno americano, il Parry di *The Fisher King* si rifugia in una realtà divergente fatta di elfi, cavalieri erranti e altre creature medievali nel tentativo di sotterrare nelle profondità del suo inconscio il dolore mai elaborato per la tragica morte della moglie. Questo percorso di progressivo avvicinamento all'archetipo letterario si compie definitivamente con *Tideland*, adattamento dell'omonimo romanzo del 2000 di Mitch Culin (a sua volta esplicitamente ispirato ai romanzi di Carroll), in cui la giovane protagonista, Jeliza-Rose, diventa letteralmente Alice, o meglio una versione contemporanea dell'eroina di Carroll, trasformata in un'orfana costretta a inventare un mondo magico popolato di teste di Barbie parlanti, oceani leggendari e mostri marini per sfuggire all'orrore della sua realtà quotidiana. Non è un caso,



in tal senso, che proprio *Tideland* venga considerato da Gilliam come uno dei suoi film più personali e che proprio con la giovanissima protagonista il regista britannico attivi una sorta di identificazione *spirituale*: "Avevo 64 anni quando ho realizzato questo film [*dichiara Gilliam*] e credo di aver finalmente trovato il bambino che si nasconde dentro di me. Si è rivelato essere una bambina".<sup>5</sup> Un'analisi approfondita di questo processo di simbiosi identitaria è offerta da Anna Kérchy che, nella sua ampia ricognizione sugli adattamenti contemporanei dei romanzi di Alice, scrive che *Tideland*

si concentra sull'emergere di un'orrorifica fantasia poetica attribuita ai bambini, più precisamente a una bambina, la quale funge da autoritratto finzionale dell'autore maschio adulto. In questo senso Culin e Gilliam ricordano molto il loro antenato, Carroll, per il quale Alice è stata tanto una musa ispiratrice e una lettrice ideale, quanto un'immagine speculare del suo fantasioso alter ego autoriale. L'immaginazione artistica adulta di Carroll, come quella di Cullin e di Gilliam, attribuisce alla fantasia infantile un 'potenziale' sovversivo capace di contrastare il senso comune, culturalmente condizionato e aridamente razionalistico, della normativizzata verità 'adulta', considerando il *nonsense* come un motore vitale del modo di pensare del bambino [...], un automatismo psichico dell'*homo imaginans* che può essere strategicamente trasformato in uno sforzo etico ed epistemologico teso ad abbracciare in modo empatico la meravigliosa, anche se spesso auto-contraddittoria e incomprensibile, diversità dell'esistenza (2016: 76).

In tal senso, proprio nel suo costituirsi come il segno del definitivo approdo di Gilliam nel territorio estetico di Lewis Carroll (seppur filtrato dall'intermediazione del romanzo di Culin), come il tanto bramato ricongiungimento artistico con la figura di Alice (intesa come l'archetipo di una visione fanciullesca del mondo, non contaminata dai pregiudizi della socializzazione, dalle limitazioni del razionalismo o dai tabù della civiltà moderna), il personaggio di Jeliza-Rose viene eletto dal regista britannico a vero e proprio depositario della sua personale visione del mondo e, va da sé, a sintesi ideale della poetica (e della missione) del suo cinema.

Al di là delle singole materializzazioni filmiche di temi, episodi e personaggi carrolliani, in ogni caso, è possibile evidenziare come gli stessi universi die-

getici creati da Gilliam sembrino strutturarsi sui medesimi principi *ontologici* che definiscono il mondo delle meraviglie di Alice in tutta la sua paradossale, straordinaria singolarità. Nella sua ampia ricognizione dell'opera di Carroll, Gilles Deleuze individua ad esempio nel "fallimento della superficie" (2006: 83) una delle caratteristiche fondative di Wonderland, descritto come un sistema narrativo in cui, appunto,

nulla è più fragile della superficie. [...] La minaccia è dapprima impercettibile; ma è sufficiente qualche passo per accorgersi di una falla ingigantita e che tutta l'organizzazione di superficie è già sparita, rovesciata in un ordine primario terribile. Il non senso non dà più il senso, ha mangiato tutto. In un primo momento si credeva di rimanere nello stesso elemento o in un elemento vicino. Ci si accorge di aver cambiato elemento, di essere entrati in una tempesta (*ivi*: 79).

I tratti delineati da Deleuze compongono in pratica l'immagine di un mondo inesorabilmente mobile, impossibile da definire secondo i criteri classici di ordine, stabilità e compiutezza, caratterizzato piuttosto da un processo potenzialmente infinito di distruzione e metamorfosi. Una simile tensione mutante può essere facilmente riscontrata nei film di Gilliam, corpus estetici multiformi e cangianti nei quali l'ordine costituito va sempre inteso come una dimensione passeggera dell'essere poiché, per usare le parole di Marks,

ciò che all'inizio viene mostrato come uno sfondo irrilevante può rapidamente trasformarsi in un elemento significativo, così come quel che in apparenza si situa in primo piano può in un attimo diventare di secondaria importanza. E ancora, le atmosfere e la traiettoria di una scena possono essere ribaltate improvvisamente da quella successiva, che spesso le si schianta addosso (2017: 96).

A questo proposito, usando una metafora esplicitamente carrolliana, Tognolotti definisce i film del regista britannico alla stregua di vere e proprie "immagini-baule" (2013: 16), costruiti metamorfici fondati su una inarrestabile proliferazione semantica, ambienti estetici in perenne evoluzione all'interno dei quali "da due immagini distinte se ne crea una terza, carica dei significati precedenti ma anche di un senso nuovo e imprevisto capace di spiazzare e gratificare lo spettatore" (*ibidem*). Come i mondi esplorati da Alice oltre la tana del Bianconiglio e al di là dello specchio, gli

universi di Gilliam si affermano in pratica come realtà porose e mutanti, caratterizzate da un'estrema fragilità dello *status quo* e, va da sé, da un processo di continuo ribaltamento delle aspettative. Dietro le mura del Ministero dell'Informazione di *Brazil*, infatti, non si nascondono grigie montagne di scartoffie ma una terrificante macchina di tortura eletta a sistema coercitivo e al di là del buco nero in cui si tuffa Qohen nel finale di *The Zero Theorem* non c'è la morte ma una magnifica spiaggia al tramonto dove vivere, finalmente, l'idillio negato dalla realtà quotidiana.

Un altro aspetto determinante della Wonderland di Carroll va poi individuato nel processo di messa in crisi dei sistemi fondativi della logica ordinaria: Alice vive infatti le sue avventure in una sorta di mondo alla rovescia, governato da parametri fisici (e sociali) che negano platealmente le leggi dello spazio e del tempo, dell'equilibrio e della gravità, del buonsenso e dell'educazione. Si tratta di fatto di "una realtà alternativa fatta di *nonsense* e follia, dove [...] le regole appaiono invertite e gli eventi sono guidati dalla logica dei sogni" (Arnavas 2021: 32), di un universo parallelo in cui i paradigmi operativi della società vittoriana di cui Alice è parte integrante vengono soppiantati da quelli vigenti nell'attività onirica e nella libera associazione del gioco infantile. Anche in questo senso, ovviamente, i mondi creati da Gilliam risultano profondamente in linea con quelli carrolliani poiché, in modo simile, destrutturano i principi del razionalismo empirico posto universalmente a fondamento del vivere associato, attraverso il ricorso a modalità alternative di percezione della realtà: il sogno, in primis, ma anche l'immaginazione, la psicosi e gli stati di intossicazione da droghe. I mondi magici di *Munchausen* e di *Tideland*, così, diventano pure emanazioni della fervida fantasia fanciullesca di Sally e Jeliza-Rose mentre il continuo balzare fra storia e leggenda di *Time Bandits* sembra fatto della stessa sostanza dei sogni del piccolo Kevin. Allo stesso modo, la Las Vegas di Raoul Duke si defigura senza sosta in un vortice lisergico mentre i paradossi temporali di *Twelve Monkeys* e le avventure donchisciottesche di Toby e Javier in *The Man who Killed Don Quixote* si sviluppano in un incerto limbo fra realtà e follia.

Derivazione diretta dello sgretolamento del senso della superficie e del crollo della logica ordinaria su cui Wonderland si fonda è, infine, il concetto deleziano di "puro divenire", l'idea di un "divenire-fol-

le che non si arresta mai" e procede piuttosto "nei due sensi contemporaneamente", di una condizione esistenziale "che schiva sempre il presente, che fa coincidere futuro e passato, il più e il meno, il troppo e il non-abbastanza nella simultaneità di una materia indocile" (Deleuze 2006: 10). Il mondo attraversato da Alice appare infatti sospeso eternamente in una condizione di universale indifferenziazione spazio-temporale: la bambina cresce e rimpicciolisce, avanza e indietreggia continuamente, in un percorso confuso, aggrovigliato e non lineare, in "una dimensione sfuggente, senza inizio né fine, senza risoluzione" (Senna 1997: 20) di cui il *tea party* del Cappellaio Matto e della Lepre Marzolina – ripetuto a oltranza "in un tempo *perpetuo*" (ivi: 24) – diventa il supremo, paradossale compendio. Questo carattere di atemporalità e di paradossale coesistenza degli opposti si configura, ovviamente, come una componente strutturale dello stesso cinema di Gilliam, caratterizzato – come osservato in precedenza – da un "sistematico ricorso all'anacronismo, teso a sconvolgere le nozioni canoniche di realtà e razionalismo" (Marks 2017: 9). Se in film come *Time Bandits* e *Twelve Monkeys*, entrambi incentrati sul tema del viaggio nel tempo, questo aspetto emerge in modo palese per mezzo di una letterale *intermittenza* diegetica di epoche, è in generale l'intera opera del regista britannico a materializzare cinematograficamente il concetto deleziano di "divenire puro", attraverso la costruzione di universi ibridi e mobili, fondati sul presupposto (ovviamente, paradossale) della simultaneità dell'essere nello spazio e nel tempo, nel mondo e nella storia. Non è un caso, ad esempio, che le strade della New York contemporanea di *The Fisher King* vengano calcate da cavalieri medievali di arturiana memoria o che, al contrario, i prodi paladini medievali in cerca del Graal di *Monty Python and the Holy Grail* finiscano per essere arrestati da due poliziotti della Londra del 1975. E, allo stesso modo, è significativo che, nella definizione visiva e scenografica dei numerosi *futuri* che costellano la sua filmografia, Gilliam non faccia mai ricorso a mirabolanti invenzioni ultramoderne ma si affidi piuttosto a un processo di riuso creativo di mode, architetture e oggetti del passato. Questo porta, come scrive Fabrizio Liberti, alla creazione di un "futuro *déjà-vu* con il sapore dell'antico" (2004: 100), a una sorta di avvenire arcaizzante di cui la più lampante espressione è senza dubbio il mondo di *Brazil*.

Aperto da un'emblematica didascalia che situa l'azione in un generico "Somewhere in the 20th Century", infatti, il film si svincola immediatamente da una definizione spazio-temporale univoca, segnalando piuttosto l'intento del regista di "sconvolgere gli assiomi della classica concezione relativistica della realtà, di norma concepita in quattro dimensioni: tre dello spazio e una del tempo" (Wheeler 2005: 105). Gli scenari attraversati da Sam Lowry sfidano ogni possibilità di categorizzazione, imponendosi come un miscuglio inedito di epoche e tendenze culturali desunte dall'intera storia del Novecento, un caleidoscopio trans-temporale all'interno del quale John Ashbrook riconosce riferimenti all'Inghilterra eduardiana, all'Art Deco degli anni venti e perfino all'Espressionismo tedesco (2000: 42). Si tratta in pratica di un paradossale "retro-futuro" (Mc Auley 2014: 10) in cui, come nota Liberti, "un vecchio telefono pubblico [viene] trasformato in un distributore d'ossigeno" mentre i terminali informatici su cui lavorano Sam e i suoi colleghi non sono altro che "vecchie macchine da scrivere costate solo venticinque sterline a cui Gilliam ha aggiunto piccoli monitor in cui le immagini sono ingrandite da pannelli trasparenti deformanti" (2004: 101). Anche da un punto di vista spaziale, inoltre, il film non impone delle precise coordinate di riferimento ma dà vita a un mondo *compreso* che, come Wonderland, "va sempre nei due sensi contemporaneamente", che "è a duplice direzione sempre suddivisa" (Deleuze 2006: 75). Nel suo commento al film rilasciato per la versione DVD di Criterion Collection, Gilliam situa infatti le azioni di *Brazil* sulla soglia di un illogico "confine fra Belfast e Los Angeles", un chiaro *nonsense* geografico che palesa la volontà del regista di condensare nella tetra, claustrofobica, opprimente città in cui si muove Sam Lowry un modello universale (e grottesco) di Occidente, capace di integrare la sfrenata corsa all'immagine e al simulacro di cui Los Angeles (e, nello specifico, Hollywood) è emblema con l'idea di una violenza sociale ancestrale e inestirpabile, tragicamente incarnata da Belfast, uno dei più noti teatri di scontro del conflitto nordirlandese.

Proprio nella sua identità instabile e metamorfica, in tal senso, il microcosmo di *Brazil* sembra configurarsi come una sorta di sineddoche, come il principale modello generatore della serie di universi diegetici creati da Gilliam nel corso della sua quarantennale carriera: mondi delle meraviglie di carrolliana me-

moria dove i confini e le forme stabili si sgretolano, travolti da un dinamismo incessante che trasforma in continuazione i punti di riferimento, dove tutto e il contrario di tutto (l'alto e il basso, il vicino e il lontano, il passato e il futuro...) vivono in simbiosi. Cinema del movimento e della mescolanza, dunque, ma anche, e soprattutto, cinema dell'attraversamento, del limite negato, della soglia infinita: l'universo *gilliamesque* si presenta, in fondo, alla stregua di uno spazio aperto e poroso che, replicando i modelli di illogicità e divenire che governano i mondi di Alice, non pone demarcazioni escludenti e che, proprio in virtù di questa sua genetica non-finitezza, sembra accostarsi all'ontologia originaria del cinematografo, all'idea magica di un "medium rappresentazionale che mette al suo proprio interno il superamento della soglia che separa rappresentazione e realtà" (Pinotti 2021: 178). Se infatti, come scrive Andrea Pinotti, "il cinema nasce come sogno della rappresentazione totale, cioè come sogno della propria eliminazione in quanto medium rappresentazionale, 'immagine-di', consustanziale al taglio del *framing*" (ivi: 190), è indubbio che l'opera di Terry Gilliam, da sempre protesa verso l'annullamento del senso del confine, si ponga come ideale materializzazione di quel sogno ancestrale. Costruendo tutti i suoi film sul motivo dell'attraversamento, elevando l'atto stesso del superamento a unica possibile dimensione dell'essere, Gilliam sembra riportare il cinema alla sua utopia originaria di arte illimitata, o meglio non limitata, di soglia da attraversare in modo totalizzante, al fine di perdersi, come Alice, nei meandri di un mondo diverso.

## Note

<sup>1</sup> Nato a Minneapolis nel 1940 e cresciuto a Los Angeles, Terry Gilliam lascia gli Stati Uniti nel 1967 per trasferirsi a Londra, dove l'anno successivo ottiene la cittadinanza britannica e inizia la sua carriera nel mondo dello spettacolo, unendosi al gruppo comico dei Monty Python. Pur avendo lavorato negli anni con alcune delle più importanti major hollywoodiane, Gilliam ha rinunciato alla cittadinanza statunitense nel 2006.

<sup>2</sup> Il mondo medievale e la ricerca del Graal sono temi strutturali dell'opera di Gilliam, presenti anche nelle opere non tematicamente connesse a quel periodo storico. Ian Christie, ad esempio, nota che "gli eroi di Gilliam [...] sono impegnati in missioni che li conducono verso pericolosi mondi dominati da illusioni, poesia e nonsenso. Sono tutti discendenti moderni degli eroi delle leggende del Graal" (1999: viii). Allo stesso modo, Gilliam spiega la sua fascinazione per il Medioevo evocando "i cavalieri, i castelli, le principesse, i draghi, le creature che devono essere sconfitte, le missioni da compiere [...]". Nulla cambia, e questo mi è sempre piaciuto. Mi interessa l'aspetto di quell'epoca, mi piacciono i dipinti medievali. Mi piace il modo in cui funzionava l'immaginazione delle persone; penso che fossero molto più vivaci. Non si aveva a che fare con l'ego e l'id [...]. Il mondo era popolato da demoni, forze incomprensibili e da un senso di immediatezza" (Gilliam in McCabe 1999: 70). Queste traduzioni e, in generale, tutte le traduzioni in italiano delle citazioni tratte dalle fonti inglesi presenti in questo articolo sono mie.

<sup>3</sup> Parlando della lavorazione di *The Adventures of Baron Munchausen* presso gli studi di Cinecittà, Gilliam dichiara: "Fellini [è] la ragione per cui avevo girato quel film. Fellini è sempre la mia ragione" (Gilliam in Liberti 2004: 26).

<sup>4</sup> È senza dubbio significativo che, nella sua estesa trattazione dedicata ai romanzi di Alice, Jo Elwyn Jones rivendichi una sostanziale affinità fra le specificità drammaturgiche delle opere di Carroll e l'estetica dei Monty Python (decisiva per il processo di definizione del cinema di Gilliam). "Sebbene siano stati fatti diversi tentativi [*scrive Jones*] di trasporre Alice in pellicola, di solito caratterizzati dalla combinazione delle due storie, in pochi sono riusciti a dar vita a opere d'arte indipendenti o a creare versioni capaci di illuminare i testi di Carroll. Se pure, per certi versi, può essere definita 'filmica', infatti, la struttura di Alice è talmente episodica da risultare inadeguata alle esigenze narrative di un film di 90 minuti. [...] Forse il problema dei film dedicati ad Alice è che il trattamento narrativo convenzionale imposto dagli studios hollywoodiani e londinesi ha dato vita a qualcosa di troppo banale e letterale. In ogni caso, c'è ancora spazio per una grande Alice cinematografica, magari prendendo spunto da quel disinteresse per le leggi del tempo e dello spazio che è stato esibito al meglio in tv dai Monty Python, e non dalle commedie cinematografiche di stampo tradizionale" (1998: 90-91).

<sup>5</sup> Citazione tratta dagli extra contenuti nel dvd di *Tideland*.

## Bibliografia

- ARNAVAS F. (2021), *Lewis Carroll's "Alice" and Cognitive Narratology*, De Gruyter, Berlino & Boston.
- ASHBROOK J. (2000), *Terry Gilliam* Oldcastle Books, Harpenden.
- BIRKENSTEIN J., FROULA A., RANDELL K. (2013), *The Cinema of Terry Gilliam: It's a Mad World*, Wallflower Press / Columbia University Press, Londra & New York.
- CHRISTIE I. (1999), *Gilliam on Gilliam*, Faber and Faber, Londra & New York.
- DELEUZE G. (2006 – ed. orig. 1969), *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano.
- DOTTORINI D., MELELLI F. (2002), *La favola della realtà. Il cinema di Terry Gilliam*, Schena, Fasano.
- JONES J. E. (1998), *The Alice Companion: A Guide to Lewis Carroll's Alice Books*, Macmillan, Basingstoke e Londra.
- KÉRCHY A. (2016), *Alice in Transmedia Wonderland: Curiouser and Curiouser New Forms of a Children's Classic*, McFarland & Co., Jefferson (NC).
- LIBERTI F. (2004), *Terry Gilliam*, Il Castoro, Milano.
- MARKS P. (2017), *Terry Gilliam*, Manchester University Press, Manchester.
- MCAULEY, P. (2014), *Brazil*, Palgrave Macmillan & British Film Institute, London.
- MCCABE B. (1999), *Dark Knights & Holy Fools: The Art and Films of Terry Gilliam*, Universe, New York.
- PINOTTI A. (2021), *Alla soglia dell'immaginare. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino.
- RIZZA G., TOGNOLOTTI C. (2013), *Il grande incantatore. Il cinema di Terry Gilliam*, ETS, Pisa.
- SENNA C. (1997), *Cliffs Notes on Carroll's Alice in Wonderland*, Cliffs Notes, Lincoln.
- STERRITT D., RHODES L. (2004), *Terry Gilliam: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson.
- WHEELER, B. (2005). "Reality is What You Can Get Away With: Fantastic Imaginings, Rebellion and Control in Terry Gilliam's *Brazil*", in *Critical Survey*, 17:1, pp. 95-108, <http://courses.umass.edu/comm342/wheeler.pdf> (ultimo accesso 03-03-2024)

# Reiterazione e innovazione nei franchise transmediali.

## Le serie televisive del Marvel Cinematic Universe

PAOLA BREMBILLA

Università di Bologna  
p.bremilla@unibo.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.504>

### Parole chiave

Narrazioni seriali  
Franchise  
Marvel Cinematic Universe  
Serie televisive  
Proprietà intellettuali

### Keywords

Serial narratives  
Media franchise  
Marvel Cinematic Universe  
TV series  
Intellectual properties

### Abstract

In questo articolo si prende in considerazione il caso delle serie televisive del Marvel Cinematic Universe per indagare i movimenti e le negoziazioni, nei franchise mediali, fra due concetti apparentemente opposti: reiterazione e innovazione. Nella prima parte si inquadra il fenomeno all'interno degli studi sulle narrazioni seriali, che permettono di mettere in evidenza l'intrinseca natura duale dei testi aperti, di lunga durata, che reiterano formule ricorsive ma, allo stesso tempo, propongono costanti variazioni. Nella seconda, si impiegano strumenti dei *media industry studies* e degli studi sui franchise per comprendere le dinamiche di proprietà e condivisione delle *intellectual properties* su diversi media. Costruiti questi *framework*, si analizzano le diverse fasi di produzione delle serie TV legate al Marvel Cinematic Universe: il broadcasting con il network ABC, la tv via cavo con il canale Freeform, le piattaforme di streaming con Hulu, Netflix e Disney+. Ci si sofferma quindi sulle modalità in cui le esigenze di ogni singolo canale hanno un impatto sulle narrazioni e sul loro rapporto con i testi filmici. Questo permette, infine, di valutare il ruolo della produzione televisiva all'interno del franchise transmediale.

In this article I take the case of the television series of the Marvel Cinematic Universe to investigate the movements and negotiations, in media franchises, between two seemingly opposing concepts: reiteration and innovation. First, I frame the phenomenon within the main theories on serial narratives, to highlight the inherent dual nature of open-ended, long-lasting texts that reiterate recursive formulas but, at the same time, offer constant variations. Second, I draw on tools from media industry studies and franchise studies to understand the dynamics of ownership and sharing of intellectual properties across different media. Third, I analyze the TV series related to the Marvel Cinematic Universe, focusing on the specifics of each type of television involved: broadcasting with the ABC network, cable TV with the Freeform channel, and streaming platforms with Hulu, Netflix, and Disney+. I focus on how the needs of each individual channel impact narratives and their relationship to filmic texts. This allows me, finally, to assess the role of television production within the franchise.



## 1. Introduzione

Nel 2014, Mark Harris, in un saggio pubblicato sulla rivista online *Grantland*, parla di una “*televisionification* dei blockbuster” per descrivere il fenomeno dei franchise senza fine, le cui uscite cinematografiche sono scandite da ritmi episodici propri delle serie televisive. Hollywood, quindi, che cerca di adottare le strategie di aggancio e fidelizzazione del pubblico propri dei network televisivi, con gli stessi meccanismi fatti di appiattimento delle narrazioni a formule replicabili, nella speranza che le audience continuino a desiderare sempre più dello stesso. Nel 2015, Derek Johnson riprende l’argomentazione di Harris e, in un articolo su *Flow*, ribatte che invece il franchise hollywoodiano è un esempio di equilibrio fra stasi formulaica e dinamismo iterativo. Prendendo l’esempio della svolta nella rappresentazione e inclusione delle diversità, soprattutto in termini di genere ed etnia, dei franchise di supereroi, Johnson sostiene che si tratta di

un cambiamento basato su analisi di mercato e valutazioni calcolate dei rischi, ma che dovrebbe essere riconosciuto come qualcosa di diverso da un semplice *more of the same*. Il franchising, che si sviluppa nel tempo attraverso decenni di strategie industriali, è un luogo in cui possiamo osservare i cambiamenti nelle culture, nelle logiche e nelle tradizioni aziendali (Johnson 2015).

L’analisi di Johnson scaturisce dal testo *Media Franchising* (2013), in cui sostiene che gestire le proprietà intellettuali (da qui in poi, IP) di un franchise mediale significa gestire delle molteplicità che scaturiscono non solo dalla diversificazione delle produzioni, ma anche relazioni strategiche tra gli agenti coinvolti nelle culture aziendali. Se i franchise sono meccanismi che guidano una continua elaborazione culturale e creativa da istanze diverse, la molteplicità è necessariamente definita da tensioni fra testo e contesto, da opposizioni nei vari agenti di produzione, da negoziazioni fra industria e pubblico. Per questo, essi vanno letti come universi persistenti ma in evoluzione, soggetti a continue negoziazioni di significato. Non una stasi reiterativa, quindi, ma una dialettica fra proprietà e condivisione, in cui gli agenti coinvolti negoziano costantemente la loro posizione (economica, produttiva, creativa, identitaria) all’interno sia degli apparati industriali, sia degli universi finzionali

da essi generati, risultando tanto in formule standard di sicuro successo quanto in evoluzioni e innovazioni (Cfr. Johnson 2013).

A partire da tali spunti, in questo articolo consideriamo il caso delle serie televisive dell’universo condiviso Marvel (il cosiddetto Marvel Cinematic Universe, da qui in poi MCU) per indagare i movimenti e le negoziazioni nei franchise mediali fra due concetti apparentemente opposti, quello di *reiterazione* e quello di *innovazione*. Il MCU è un oggetto di osservazione privilegiato in quanto la sua portata, che copre cinema, televisione, piattaforme, fumetti, giochi analogici e digitali ecc., è una strategia multidimensionale: a livello industriale, gli episodi del franchise contribuiscono alla visibilità culturale del brand Marvel e producono effetti sistemici per tutti i prodotti che presentano i personaggi e i loghi del marchio. A livello testuale, il MCU funziona come una versione ipertrofica del serial, in cui le IP vivono in un universo narrativo condiviso da più oggetti testuali multimediali. Inoltre, la sua estensione temporale fa sì che culture produttive e design narrativo cambino a seconda di esigenze in mutamento. Se diversi studi si sono già concentrati sulle novità, non sempre efficaci, portate dal MCU in termini di rappresentazione (McSweeney 2018, Saunders 2019, Meyer 2020, Jankowski 2022), ciò che intendiamo fare qui è spostare lo sguardo sui media e i loro linguaggi e, in particolare, sul ruolo della televisione all’interno del franchise. Riteniamo infatti che una delle complessità dell’indagine di testi molteplici, come quelli appartenenti all’universo condiviso del MCU, sia la loro estensione temporale e spaziale su media differenti, ognuno con le proprie esigenze, le proprie politiche, i propri target, i propri linguaggi. Quando questi media sono parti di una narrazione che deve risultare coesa, emergono allora delle dinamiche evolutive per la ricerca di equilibrio fra ripetizione che crea continuità e innovazione che stimola incertezza e desiderio di proseguire.

Al fine di costruire un quadro di analisi il più possibile sistemico, impieghiamo strumenti per l’analisi delle lunghe narrazioni seriali (Eco 1985; Cardini 2004; Dall’Asta 2009; Kelleter 2017), coniugandoli a *framework* relativi ai *media industry studies* (Grainge 2007; Cucco 2020), agli studi sui franchise (Johnson 2013; Jenkins 2016; Freeman 2017) e ai *television studies* (Brembilla 2018; Jenner 2018). Ci concentriamo quindi sul MCU prima come sistema commercia-

le e narrativo transmediale, poi sul suo ecosistema televisivo, con un approfondimento sul rapporto e gli scambi fra televisione, piattaforme *over-the-top* (OTT) e cinema. In conclusione, discutiamo come i meccanismi formulaici dei media coinvolti siano intrinsecamente portatori di reiterazione e innovazione.

## 2. Una questione di serialità

Le narrazioni dei franchise mediali, siano esse legate a un singolo medium o transmediali, hanno una caratteristica di base: l'organizzazione dei contenuti di tipo seriale. La serializzazione dei racconti inizia molto prima della televisione, con prodotti culturali nati da processi per la produzione veloce e in serie, a catena, per soddisfare una domanda sempre crescente – si pensi ai fumetti, ai romanzi a puntate di fine Ottocento, così come ai film seriali dei primi del Novecento. Le industrie che producono cultura di massa comprendono subito la necessità di "aggancio" dei consumatori sul lungo termine. In particolare, capiscono che la suddivisione delle produzioni

in piccoli frammenti uguali tra loro non nel contenuto, ma nel formato, [mantiene] vivi l'interesse e la curiosità per sapere cosa succederà dopo, accrescendo l'attaccamento e l'affezione alla storia, e moltiplicano in maniera esponenziale il consumo del supporto che la contiene: il giornale, il cinema, la radio, il disco, la televisione ecc. (Cardini 2004: 19).

Il paradigma seriale, in questo senso, diventa il modello produttivo per eccellenza delle industrie culturali popolari, portando allo sviluppo di tecniche di standardizzazione dei processi e dei modelli per ridurre al minimo, da una parte, la variabilità del processo produttivo e, dall'altra, il rischio di insuccesso. I format si fanno standard, ricalcando modi di produzione e di racconto di successo al fine di rendere prevedibile il comportamento del prodotto sul mercato, nonché per fornire agli autori una serie di parametri che possano guidare e facilitare il loro lavoro (Dall'Asta 2009: 37).

Dal punto di vista narrativo, questo risulta nelle caratteristiche fondamentali della serialità: ripetizione, ricorsività, reiterazione, eterni ritorni del già noto, schemi formulaici e meccanismi prevedibili racchiusi in formati standard con archi narrativi, tropi, linguag-

gi e regole ricorrenti. Per dirla come Umberto Eco:

Nella serie l'utente crede di godere della novità della storia mentre di fatto gode per il ricorrere di uno schema narrativo costante ed è soddisfatto dal ritrovare un personaggio noto, con i propri tic, le proprie frasi fatte, le proprie tecniche di soluzione dei problemi (Eco 1985, 130).

Questa breve (e non certo esaustiva) ricognizione ci aiuta a introdurre un punto cruciale della lettura critica dei testi seriali: l'idea che siano produzioni di basso valore culturale poiché standardizzate nelle pratiche industriali e nei formati, nonché perché costruite *ad hoc* per generare valore economico. Si tratta di quello che Amanda Ann Klein e R. Barton Palmer (2016) sostengono essere il problema di percezione dei testi che appaiono come multipli, visti con sospetto perché rifiutano di finire, negando il tipo di chiusura necessaria per analizzare una forma estetica stabile. Essi, al contrario, non hanno limiti definiti: le narrazioni possono essere ri-raccontate, riconfigurate e diffuse, indipendentemente dal numero di volte in cui sembrano arrivare a un finale (Ivi: 12). Tuttavia, è questa caratteristica che ci porta a riconoscere una peculiarità, una sfida, delle narrazioni seriali: dal momento che sono sempre, potenzialmente, riproducibili e "aperte", analizzarle significa lavorare su obiettivi in movimento, che non tendono né alla chiusura né alla forma definitiva. Si tratta certamente di strutture che sono progettate su formati standard, da "fabbrica". Allo stesso tempo, però, proprio data la loro natura aperta e prolungata nel tempo, sono soggette a perpetui cambiamenti. Come sostiene Frank Kelleter (2017) queste narrazioni esistono non solo come strutture programmatiche, ma anche come ambienti aperti i cui progetti continuano a cambiare in interazione con le azioni che esse stesse mettono in moto. In questo senso, l'effetto di unità strutturale non è nella loro composizione ontologica; piuttosto, esso è (ri)prodotto dalla serialità e dai suoi vari agenti di continuazione nell'atto della narrazione in evoluzione (Ivi, 100-102). Da questo punto di vista, quindi, vediamo come i testi seriali possono essere letti come testi complessi, risultato di un costante equilibrio fra ricorrenza e cambiamento, tra formulaicità e dinamismo. A questo proposito, è ancora Eco a parlare di "innovazione nel seriale" non tanto nel gioco delle previsioni sul finale di un determinato raccon-

to, ma nel godimento dell'esecuzione delle azioni per arrivare a quel finale, in una serie di strategie intese a creare un rapporto con l'utente critico che riesce a rintracciare l'innovazione anche all'interno del suo sistema di aspettative (1985: 32).

### 3. Una questione di franchising

Abbiamo definito i testi seriali come obiettivi in movimento in quanto testi multipli e aperti, soggetti al cambiamento nonostante la loro natura produttiva programmatica e standardizzata. Il nostro caso di studio si colloca in questo quadro, ma è un quadro che, a sua volta, si sovrappone ad altre questioni. Le serie televisive del MCU, infatti, si collocano nel piano produttivo di un franchise transmediale, in cui le IP di una conglomerata sono riproposte e riadattate non solo su diverse produzioni, ma anche su diversi media, ognuno con regole industriali, linguaggi, estetiche, talvolta anche pubblici specifici. Inoltre, il canale distributivo per cui queste serie sono prodotte, Disney+, è da prendere in considerazione, da una parte, in relazione al suo status di OTT che risponde a specifiche regole ed esigenze editoriali; dall'altra, in relazione al suo status proprietario, quindi i suoi rapporti di sinergia e competizione. Nella nostra analisi sistemica dobbiamo allora rendere conto di queste ulteriori complessità, per mostrare in che modo l'interazione di questi livelli concorra al design delle produzioni.

Innanzitutto, la dimensione del franchise e dell'interazione fra testi. Il franchise mediale è un modello di produzione di contenuti basato sulla condivisione in licenza di IP fra diverse compagnie che lavorano in sinergia (Cucco 2020: 35-36). Tale integrazione industriale, che può essere sia proprietaria sia di affiliazione, si riflette nelle produzioni che sono concepite non solo come singoli prodotti, ma anche come parti di narrazioni più ampie, il cui accumulo risulta nella costruzione di universi immaginari (Freeman 2017: 95). Secondo la definizione formulata da Clare Parody:

Lo storytelling di un franchise può essere definito come la creazione di narrazioni, personaggi e ambientazioni che possono essere utilizzati sia per generare sia per dare identità a grandi quantità di prodotti mediali e merchandise interconnessi, dando luogo a un'esperienza narrativa prolungata, multitestuale e multimediale (Parody 2011: 104).<sup>1</sup>

Non la sola visione, autosufficiente, di un contenuto, ma una esperienza continuativa, coesa, anche se eterogenea nelle sue forme, perché progettata sistematicamente nell'aggregazione di più testi, su più piattaforme mediali. Creazioni di questo tipo, che vanno a costituire un capitale culturale distintivo, si inseriscono nella coscienza e nello stile di vita dei consumatori, affinché questi continuino a investire tempo e denaro nel franchise. Si tratta di un ambiente commerciale esteso racchiuso in un brand multiforme, che si esplica nell'idea di una esperienza di "intrattenimento totale" (Grainge 2007: 54) caratterizzata non da singole transazioni (es. la vendita del biglietto per vedere un film al cinema), ma dalla somma delle attività correlate che vi fanno riferimento, un processo che si svolge senza sosta attraverso una miriade di punti di contatto ed entrata in un franchise (Jenkins 2006: 63-64).

Sono questi i principi che la Walt Disney Company introduce fin dagli anni Venti, quando inizia ad accumulare proprietà e a concentrare sempre più il loro controllo (Cfr. Wasko 2020). Per proprietà intendiamo qui non solo le IP, ma anche compagnie che operano in settori utili alla Disney per assumere la conformazione di conglomerata mediale intersettoriale. Dagli anni Ottanta e Novanta, la strategia di integrazione Disney si muove sul lato della distribuzione, con l'acquisizione di importanti canali su diversi media, come il network televisivo ABC. Per quanto riguarda i contenuti, dagli anni Duemila la strategia non è più solo quella di creare IP o di prenderle dal dominio pubblico (es. personaggi delle fiabe come Cenerentola, Biancaneve, ecc.), ma anche di acquisire aziende che possiedono risorse di valore. Su tutte, due compagnie che detengono il controllo di altrettanti franchise estremamente popolari: la Lucasfilm con l'universo *Star Wars* e la Marvel con i suoi supereroi dei fumetti. A questa conformazione industriale corrisponde la possibilità di creare un franchise transmediale in quanto esperienza duratura e aggregata, che può sfruttare a pieno tutte le proprietà aziendali e intellettuali Disney.

Dal punto di vista narrativo, il MCU può essere visto come un tentativo di trasferire le logiche della narrazione seriale, in questo caso stabilite nel medium dei fumetti di supereroi, al cinema e in televisione. Come i fumetti, il MCU è organizzato in sotto-serie le cui narrazioni si svolgono all'interno di una diegesi con-

divisa. Nell'universo comune, gli eventi dei testi sono in continuità, le singole opere interagiscono fra loro, personaggi e oggetti si spostano da una sotto-serie all'altra (Brinker 2021: 208). Il progetto dell'universo condiviso è strutturato in fasi, sia produttive che narrative, delimitate dall'uscita di film che seguono le vicende di singoli supereroi (Iron Man, Captain America, Thor, Black Panther, i Guardiani della Galassia, Captain Marvel, Spider Man...), poi riuniti nei crossover corali *The Avengers* (Joss Whedon 2012), *The Avengers: Age of Ultron* (Joss Whedon 2015), *The Avengers: Infinity War* (Anthony e Joe Russo 2018) e *The Avengers: Endgame* (Anthony e Joe Russo 2019). Fra le uscite dei film, le connessioni e la continuità dell'universo è mantenuta da serie TV, cortometraggi, fumetti *tie-in*. In questa architettura emerge una componente strategica di sfruttamento delle risorse (le IP Marvel) in relazione a determinate esigenze di media e mercato, che influiscono sulle modalità produttive e distributive dei prodotti. All'interno di questo macro-livello, che fornisce l'architettura portante dell'universo condiviso, troviamo i micro-livelli dei singoli testi che funzionano sia su una dimensione "chiusa", quella dei prodotti fruibili singolarmente, sia su una "aperta", in quanto matrici di possibili nuove espansioni. Lo svolgimento seriale del MCU nel mezzo cinematografico è relativamente lineare; tuttavia, l'espansione transmediale complica questa linearità introducendo ulteriori modelli di serializzazione.

#### 4. L'espansione televisiva

Il 24 settembre 2013 debutta sul network broadcast ABC la serie *Marvel's Agents of S.H.I.E.L.D.* (2013-2020) primo spin-off televisivo del MCU incentrato sull'organizzazione segreta che coordina le attività degli Avengers. La serie è prodotta da ABC Television Studios, Marvel Television e dalla Mutant Enemy Production di Joss Whedon che, insieme a Jed Whedon e Melissa Tancharoen, figura come creatore. Dal punto di vista narrativo, prende il via dalla fine del film *The Avengers*, diretto proprio da Joss Whedon, riprendendone alcuni personaggi secondari. Di base, gli episodi della serie seguono il formato del poliziesco televisivo ibridato al fantascientifico, con 22 episodi a stagione che mettono in scena, ognuno, un caso settimanale da risolvere e alcune linee narrative che perdurano invece su più stagioni. Sono queste *storylines* che,

spesso, si intrecciano con i capitoli della saga cinematografica e puntano a riempire i "buchi" fra l'uscita dei vari film. Il rapporto gerarchico fra cinema e televisione è evidente: la serie funziona come un testo a sé, che non influenza quello che succede nei film. Eppure, a ogni uscita cinematografica del MCU, essa subisce delle ripercussioni. Già a metà della prima stagione, per esempio, arriva un *crossover* con il film appena distribuito *Captain America: The Winter Soldier* (Anthony e Joe Russo 2014), le cui vicende alterano parte del MCU. Queste trovano un ideale seguito nella serie, che riprende le fila dei colpi di scena del lungometraggio per restarne inevitabilmente alterata. *Marvel's Agent of S.H.I.E.L.D.* rispecchia il formato della lunga serialità broadcast che, nel suo perdurare e nel suo processo produttivo settimanale che anticipa di poche settimane la messa in onda della puntata, è in grado di incorporare nella narrazione input esterni diversificati (Brembilla 2018: 30-40), come appunto le esigenze di coordinamento con l'universo Marvel cinematografico.

Ancora prodotta da Marvel Television e ABC Studios, la seconda espansione televisiva del MCU è *Marvel's Agent Carter* (ABC, 2015-2016), che sviluppa un altro personaggio secondario, Peggy Carter, fondatrice dello S.H.I.E.L.D. introdotta in *Captain America: the First Avenger* (Joe Johnston 2011). Il formato della serie implica un rapporto diverso con il filone di origine. Il network la presenta come una miniserie evento di otto episodi, teoricamente autoconclusiva anche se poi rinnovata per una seconda e ultima stagione di dieci episodi. Il processo produttivo della miniserie prevede che l'intera stagione sia pronta prima della messa in onda, impedendo di fatto l'interazione contingente con i film in uscita. Inoltre, narrando le vicende della giovane Peggy Carter nel 1946, la serie è un prequel degli eventi dei film e di *Agents of S.H.I.E.L.D.*, cosa che rende difficile un'interazione diretta. L'appeal, però, è qui nel racconto di un'eroina che ancora non trova spazio per un film tutto suo, ma che in televisione si allinea al target perlopiù femminile di ABC e, in generale, al filone della serialità che mette in scena donne forti, in racconti di emancipazione ed *empowerment* che si inseriscono in generi tradizionalmente "maschili" come, in questo caso, quello dell'azione e dello spionaggio. Sulla televisione broadcast, il MCU si espande quindi attraverso IP "secondarie" che, sfruttando le possibilità del medium,

sono sviluppate per creare narrazioni parallele. Da un lato, esse riempiono i periodi di attesa fra le uscite cinematografiche e, dall'altro, agganciano nuovi, potenziali, segmenti di pubblico. In questo senso, vanno citate anche serie che portano in televisione delle IP inedite: *Marvel's Cloak and Dagger* (2018-2019) è un teen drama che va in onda sul Freeform, rete via cavo di ABC focalizzata su un pubblico giovane e di famiglie; *Marvel's Runaways* (2017-2019) tiene la stessa linea su Hulu, la piattaforma di streaming prima di tre network statunitensi, ora di intera proprietà Disney.<sup>2</sup> Le due serie sono connesse sia fra di loro, sia con quelle di ABC, mentre non sono mai alterate dagli eventi cinematografici. La loro funzione non è tanto quella di intercettare un pubblico generalista, ma di allargare l'universo a bacini "di nicchia", come i pubblici dei canali via cavo specializzati e delle prime piattaforme di streaming.

### 5. La collaborazione con Netflix

Le serie appena viste sono espansioni dirette nel MCU, in grado di mantenere una coerenza e una continuità creativa con la saga cinematografica grazie al rapporto di proprietà tra la Walt Disney Company, la Marvel Television, il network ABC e la piattaforma Hulu. Visto però il potenziale finanziario del continuo sfruttamento di IP Marvel, la conglomerata non è esente da strategie di cooperazione, come nel caso di Netflix, a cui cede i diritti per la distribuzione di cinque serie prodotte da Marvel Television e ABC Studios, incentrate su altrettanti personaggi: *Daredevil* (2015-2018), *Jessica Jones* (2015-2019), *Luke Cage* (2016-2016), *Iron Fist* (2017-2018), *The Punisher* (2017-2019); i primi quattro supereroi sono infine riuniti nella miniserie crossover *The Defenders* (2017). Nonostante la connessione narrativa con il MCU non sia esplicitata nelle linee narrative, questa è palesata attraverso alcune battute dei personaggi che riconoscono di appartenere a un mondo in cui esistono gli Avengers. La differenza è che quello dei Defenders è una sorta di "sobborgo" del mondo patinato dei blockbuster, in cui le cose sono molto diverse: il crimine non viene da creature aliene, ma da malavita locale; i superpoteri non sono spettacolari, ma tormentano emozionalmente i supereroi stessi; le atmosfere non sono quelle dei rassicuranti generi per famiglie, ma dei *crime dramas* con risvolti psicologi-

ci. Le produzioni Marvel-ABC su Netflix rispondono infatti alle esigenze di distinzione della piattaforma (Brembilla 2018: pp. 82-91; Jenner 2018) presentando forme, temi e contenuti che valgono loro la certificazione TV-MA ("Contenuto per un pubblico adulto"). Anche i discorsi intorno alle serie rimarcano questa differenza, ad esempio Steven DeKnight, showrunner di *Daredevil* dichiara: "Volevamo realizzare uno show letteralmente più *dark* di quello che avremmo visto su un network televisivo"<sup>3</sup> (Britton 2015); Lauren Weeks, production designer, aggiunge: "Non sono le cose che si vedono in *Agents of S.H.I.E.L.D.*, ma quelle che si vedono [nella vita di] tutti i giorni"<sup>4</sup> (Ibidem). Per la Disney la collaborazione rappresenta dunque una nuova possibilità di sfruttare le IP, diversificare la produzione attraverso un canale distributivo che permette modalità di rappresentazione differenti e allargare così il bacino d'utenza del franchise. Il MCU è reiterato ma, allo stesso tempo, le modalità di rappresentazione, le atmosfere, anche i target cambiano, ponendosi come ulteriore versione dello stesso mondo.<sup>5</sup>

### 6. L'ecosistema Disney+

Con il lancio della piattaforma proprietaria Disney+ nel novembre 2019, la Walt Disney Company inizia l'operazione di recupero delle sue IP per farle convergere in un unico spazio di consumo. Il controllo delle *properties*, sia dal punto di vista produttivo che distributivo, è infatti centrale: il valore delle library delle piattaforme di streaming, da Netflix a Prime Video fino ai servizi dei singoli broadcaster o case di produzione, è dato infatti dalla combinazione di abbondanza e diversificazione di contenuti (l'idea che ci sia sempre qualcosa da vedere, per tutti, per mantenere l'utente all'interno dell'ecosistema della piattaforma) ma anche dalla rilevanza di determinate risorse di valore che attraggono l'utente verso una piattaforma piuttosto che la sua concorrente. Dalla sua, la Walt Disney Company ha l'abbondanza delle IP, che allo stesso tempo vantano un forte valore simbolico e culturale: quello dell'immaginario sia del suo brand tradizionale (i "classici" Disney), sia degli *assets* e dei franchise di più recente acquisizione (Pixar, Lucasfilm, Marvel, Fox). In questo paradigma, i contenuti sono "impacchettati" in un ecosistema di consumo basato su un marchio noto e la connessione narrativa



fra i testi dello stesso franchise è un valore aggiunto per mantenere l'utente all'interno della piattaforma. Tenendo presente queste considerazioni, possiamo notare come Disney+ abbia di fatto cambiato le modalità narrative transmediali del MCU attraverso le serie prodotte, questa volta, esclusivamente dai Marvel Studios.

La prima serie originale Disney+ legata al MCU è *WandaVision* (2021) che, nel formato della miniserie, si colloca dopo gli eventi di *Avengers: Endgame* e vede le vicende di due degli *Avengers* "minori", Wanda Maximoff e Vision. Il compito di *WandaVision* non è solo quello di portare avanti la storia dei due personaggi, ma anche di posizionare Disney+ nel MCU e nel mercato dell'intrattenimento, puntando su un originale che fa parlare di sé. La miniserie è una operazione narrativamente sofisticata: si parla di elaborazione del lutto attraverso nove episodi, ognuno un omaggio a un decennio (circa) di sitcom statunitensi – da *I Love Lucy* a *Bewitched*, da *The Brady Bunch* a *Malcolm in the Middle*, fino a *Modern Family*, solo per citarne alcune. Metatestualità, intertestualità, profondità psicologica, scrittura e regia raffinate, che valgono alla serie il plauso della critica e diversi premi prestigiosi, si mescolano a stilemi del franchise Marvel, portando avanti la narrazione e, allo stesso tempo, dichiarando che è iniziata una nuova fase del MCU in cui la televisione, o meglio Disney+, ha la stessa dignità del cinema. Ciò che succede in *WandaVision* ha dirette conseguenze sul film *Dr. Strange in the Multiverse of Madness* (Sam Raimi 2022), le cui vicende sono causate da quanto successo al personaggio di Wanda nella miniserie. Su Disney+, segue l'action drama *The Falcon and The Winter Soldier* (2021), in cui i due *Avengers* del titolo, così come l'intero universo narrativo, affrontano la vita senza Steve Rogers nel tentativo di trovare il nuovo Captain America. La miniserie dai toni *spy-action* riprende le atmosfere dei film di Captain America e le mescola alle regole degli episodi televisivi. Il finale non solo introduce nuove minacce per il MCU, ma anche un nuovo Captain America, protagonista del film *Captain America: New World Order* (Julius Onah 2025). La serie successiva, *Loki* (2021-), è un crime thriller fantascientifico basato sui viaggi fra mondi paralleli in cui esistono diverse versioni dello stesso personaggio. La serie apre la fase del Multiverso, in cui le stesse IP sono adattate in più versioni – un modo per generare uno sfrutta-

mento narrativo e monetario continuo a partire dalle stesse basi. Nell'agosto 2021 si passa all'animazione con *What If...?*, serie antologica in cui, in ogni episodio, una linea narrativa del MCU è immaginata in un'altra versione a partire dalla domanda "Cosa sarebbe successo se...?". Ad esempio, cosa sarebbe successo se Peggy Carter, anziché Steve Rogers, fosse diventata Captain America?. I personaggi sono raffigurati con le medesime fattezze degli attori che li hanno interpretati nel MCU, che sono anche i loro doppiatori. Nonostante dal *live-action* si passi all'animazione, anche alcuni "scenari immaginari" di *What If...?* hanno un ruolo in *Dr. Strange in the Multiverse of Madness*, in cui, ad esempio, in un universo parallelo compare proprio Peggy Carter nel ruolo di Captain America. Alla fine del 2021 arriva, puntuale come in un palinsesto televisivo, lo speciale di Natale: *Hawkeye* riprende l'omonimo personaggio e lo mostra cambiato, indebolito anche da una sordità dovuta alle vicende di *Endgame*. Hawkeye affianca e fa da mentore a una nuova entrata, Kate Bishop, con la quale deve affrontare i nemici e risolvere la situazione per tornare dalla sua famiglia in tempo per Natale. Stabiliti i principi di base con *WandaVision*, le serie del 2021 sono il motore dei cambiamenti dell'intero universo narrativo post-*Endgame*.

Dal 2022, la tendenza è quella dello sfruttamento delle IP attraverso l'introduzione di nuovi personaggi. *She-Hulk. Attorney at Law* (2022) è un legal drama che vede protagonista Jennifer Walters, appunto She-Hulk, cugina dell'*Avenger* Bruce Banner/The Hulk – il quale effettivamente compare nei primi episodi. Come da formato e genere televisivo, la protagonista, un'avvocata, affronta in ogni episodio un caso della settimana, insieme a una linea narrativa più lunga che si dipana nel corso dell'intera stagione. Anche in questo caso, la narrazione è particolarmente sofisticata nella sua metatestualità e intertestualità: la protagonista si rivolge al pubblico guardando in camera e non si esime dal fare continui commenti relativi sia al genere televisivo del legal drama, sia al mondo Marvel. Va infine citata *Ms. Marvel* (2022), sviluppata sul modello delle teen drama, ibridato anche in questo caso all'action. La protagonista è l'adolescente Khamala Khan, una accanita fan degli *Avengers* che, a sua volta, si ritrova ad avere dei superpoteri. I livelli di analisi sono molteplici: Kamala è una delle poche supereroine mainstream a essere di ori-

gine pakistana e musulmana; le sue storie affrontano temi di identità, cultura, religione, famiglia e le sfide che gli adolescenti affrontano nella società contemporanea. Lei stessa, inoltre, è una messa in scena del mondo del fandom Marvel, che a sua volta può essere considerato un agente di cambiamento quando rielabora la produzione "canonica" (cfr. Brembilla 2023). Infine, va rimarcato che la vicenda si intreccia a quella del mondo di Carol Danvers/Captain Marvel, andando così a influenzare gli sviluppi futuri dell'Avenger nel film *The Marvels* (Nia DaCosta, 2023).

## 7. Conclusioni

Le ramificazioni televisive del MCU sono la rappresentazione delle varie forme di espansione proprietaria della Walt Disney Company. Dal punto di vista industriale, sono un ulteriore sbocco per le IP Disney-Marvel; dal punto di vista narrativo, sono uno strumento per espandere l'universo condiviso. Le dinamiche di questi meccanismi rispondono alle esigenze dei media coinvolti, e in particolare degli agenti che vi operano: da ABC a Freeform, da Hulu a Netflix. In questa prima fase di espansione, il rapporto gerarchico è netto: le serie sono collocate, anche solo idealmente, all'interno del MCU, ma non ne influenzano davvero le sorti cinematografiche. Piuttosto, esse funzionano come produzioni che impiegano il brand dell'universo condiviso per rafforzare la programmazione o la library di un player. *Agents of Shield*, *Agent Carter* e le altre sono prima di tutto serie del canale che le manda in onda, ciascuna con le proprie norme di chiusura o apertura episodica, i ritmi di messa in onda o pubblicazione, le necessità dei mercati e dei target di riferimento.

Le serie Disney+ portano diverse novità rispetto alle dinamiche del MCU. In primo luogo, la gerarchia è ribaltata in favore delle serie TV come motore narrativo per i film successivi. Un meccanismo giustificato dal fatto che, effettivamente, i film Marvel sono ora raccolti nello stesso ecosistema di fruizione delle serie. Il collegamento non è più quindi necessariamente fra cinema e (poi) televisione, ma fra produzioni che, in formati diversi, sono comunque disponibili per la visione sulla stessa piattaforma. In secondo luogo, questo movimento ci porta a riflettere sulle forme specifiche di televisione e cinema. Le serie Disney+ reiterano i modelli televisivi (la sitcom, il legal dra-

ma, lo speciale di Natale, il teen drama...), così come reiterano i principi narrativi e industriali del blockbuster, in cui da una parte troviamo l'immediatezza e l'accessibilità delle storie narrate, dall'altra la costruzione di universi complessi che travalicano i confini del cinema per coinvolgere altri prodotti mediali, ogni volta cercando di fornire una versione ancora più stupefacente di quanto visto in precedenza (Cfr. Cucco 2010). In terzo luogo, proprio la combinazione fra televisione e blockbuster è ciò che spinge alla novità: i generi e i formati televisivi sono impiegati come dispositivi metatestuali e intertestuali, che stabiliscono quel "rapporto con l'utente critico" di cui parla Eco. Il blockbuster, a sua volta, diventa una formula per stupire il pubblico portando i suoi principi nelle narrazioni televisive, in linguaggi che sono sempre più liminari e coesi, come le storie che narrano. L'effetto della distribuzione ecosistemica e proprietaria di Disney+ porta quindi a rendere conto di movimenti testuali ed extratestuali reiterativi, appartenenti al regime della serialità, del franchise, del blockbuster e della tradizione di generi e formati televisivi; tuttavia, porta anche a riflettere sui movimenti innovativi nella ibridazione di questi stessi modelli, formulaici per definizione ma in evoluzione per loro stessa natura.

## Note

<sup>1</sup> Traduzione mia.

<sup>2</sup> La piattaforma Hulu debutta nel 2007 come joint venture di NBC Universal Television Group, Fox Broadcasting Company e Disney-ABC Television Group. Dal 2024, la compagnia appartiene interamente alla Walt Disney Company.

<sup>3</sup> Traduzione mia.

<sup>4</sup> Traduzione mia.

<sup>5</sup> A seguito della scadenza dei diritti di distribuzione per Netflix, nel 2022 Disney carica sulla sua piattaforma Disney+ tutte le serie dei Defenders, raccolte in una nuova collezione dal titolo *The Defenders Saga*.

## Bibliografia

- BREMBILLA P. (2018), *It's All Connected. L'evoluzione delle serie TV statunitensi*, Franco Angeli, Milano.
- ID. (2023), "Le evoluzioni dei franchise mediali fra industria e pubblico. Il caso del Marvel Cinematic Universe", in CHIURATO A., BORTOLINI F. (a cura di), *Mediamorfosi. Adattamenti, trasposizioni e franchise nell'era della convergenza*, Pàtron Editore, Bologna, pp. 129 - 142.
- BRINKER F. (2021), "Transmedia Storytelling in the Marvel Cinematic Universe and the Logics of Convergence-Era Popular Seriality", in YOCKEI M. (ed.), *Make Ours Marvel. Media Convergence and a Comics Universe*, University of Texas Press, Austin (TX), pp. 207-233.
- BRITTON P. (2015), "Marvel, Wired? *Daredevil* and Visual Branding in the MCU", in *Antenna. Responses to Media Culture*, <https://blog.comarts.wisc.edu/2015/05/01/marvel-wired-daredevil-and-visual-branding-in-the-mcu/> (ultimo accesso 5/6/2023).
- CARDINI D. (2004), *La lunga serialità televisiva*, Carocci, Roma.
- CUCCO M. (2010), *Il film blockbuster. Storia e caratteristiche delle grandi produzioni hollywoodiane*, Carocci, Roma.
- ID. (2020), *Economia del film. Industria, politiche, mercati*, Carocci, Roma.
- DALL'ASTA M. (2009), *Trame spezzate. Archeologia del film seriale*, Le Mani, Genova.
- ECO U. (1985), "L'innovazione nel seriale", in ID., *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano, pp. 127-142.
- FREEMAN M. (2017), "A World of Disney: Building a Transmedia Storyworld for Mickey and His Friends", in BONI M., (a cura di), *World Building: Transmedia, Fans, Industries*, Amsterdam University Press, pp. 93-108.
- GRAINGE P. (2007), *Brand Hollywood: Selling Entertainment in the Global Age*, Routledge, New York-London.
- HARRIS M., (2014), "The Birdcage: How Hollywood's Toxic (and Worsening) Addiction to Franchises Changes Movies Forever in 2014", in *Grantland*, <https://grantland.com/features/2014-hollywood-blockbusters-franchises-box-office/> (ultimo accesso 5/6/2023).
- JANKOWSKI E. (2022), "Queerbaiting in the Marvel Cinematic Universe", in *Journal of Feminist Scholarship*, 20, DOI 10.23860/jfs.2022.20.11.
- JENKINS H. (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York.
- JENNER M. (2018), *Netflix and the Re-Invention of Television*, Palgrave Macmillan, London.
- JOHNSON D. (2013), *Media Franchising: Creative License and Collaboration in the Culture Industries*, New York University Press, New York.
- ID. (2015), "Stasis, Change and the Televisual Comic Book Franchising", in *Flow*, <https://www.flowjournal.org/2015/03/stasis-change-and-televisual-comic-book-film-franchising/> (ultimo accesso 5/6/2023).
- KELLETER F. (2017), "From Recursive Progression to Systemic Self-Observation: Elements of a Theory of Seriality", in *The Velvet Light Trap*, 79, pp. 99-105.
- KLEIN A. A., PALMER R. B. (2016), "Introduction", in EAD. (eds.), *Cycles, Sequels, Spin-Offs, Remakes, and Reboots. Multiplicity in Film and Television*, Austin, University of Texas Press, Austin, pp. 1-21.
- MEYER M. (2020), "Black Panther, Queer Erasure, and Intersectional Representation in Popular Culture", in *Review of Communication*, 20:3, pp. 236-243.
- MCSWEENEY T. (ed.) (2018), *"Avengers Assemble!": Critical Perspectives on the Marvel Cinematic Universe*, Wallflower Press, London.
- PARODY C. (2011), "Franchising/Adaptation", in *Adaptation*, 4:2, pp. 210-218.
- SOUNDERS R. A. (2019), "(Profitable) Imaginaries of Black Power: The Popular and Political Geographies of *Black Panther*", in *Political Geography*, 69, pp. 139-149.
- WASKO J. (2020), *Understanding Disney*, second edition, Polity Press, Cambridge.

## Irma Vep.

# La serialità delle vampire come trasfusione tra letteratura, cinema e vita

MARTA COLLEONI

Università degli studi di Bergamo  
colleoni.marta@gmail.com

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.517>

### Parole chiave

Vampira  
Rigenerazione  
Letteratura  
Cinema  
Serialità

### Keywords

Female Vampire  
Regeneration  
Literature  
Cinema  
Seriality

### Abstract

Questo articolo ripercorre le origini culturali, letterarie e cinematografiche della *revenante* protagonista di *Irma Vep* (2022), serie TV di Olivier Assayas, per chiarire la sua rilettura del personaggio della vampira. L'analisi richiama la raminga succhiasangue dai poteri soprannaturali nella letteratura ottocentesca francese, per poi rintracciare la sua trasfigurazione in umana criminale dello spazio urbano nei *Vampires* (1915) di Louis Feuillade, serial muto con protagonista la ladra dal nome anagrammatico di Irma Vep. La serie di Assayas rivisita tanto la figura della vampira quanto la filmografia dello stesso regista: Assayas ripropone infatti, in formato seriale, un suo omonimo film del 1996, ossia il dietro-le-quinte della produzione di una serie remake del serial di Feuillade. Quando l'attrice protagonista del remake si perde nel suo personaggio, lo spirito di Irma Vep si impadronisce della sua nuova interprete. L'archetipo della vampira si trasforma così in una metafora del rigenerarsi filmico. Sfidato dall'industria delle piattaforme streaming, lo spirito del cinema risuscita insistentemente, impossessandosi di nuovi veicoli artistici e vivificando la serialità cinematografica à la Feuillade.

This article traces the cultural, literary, and cinematic origins of the female *revenant* starring in Olivier Assayas' latest TV series, *Irma Vep* (2022) to clarify his reinterpretation of the female vampire character. It goes back to the wandering supernatural bloodsucker in nineteenth-century French literature, and traces her transfiguration into the criminal human of urban space in Louis Feuillade's *Les vampires* (1915), a silent serial starring a thief by the anagrammatic name Irma Vep. Assayas' series revisits both the vampire character and the filmography of the director himself: Assayas presents a serial remake of his 1996 film by the same title, namely the behind-the-scenes production of a remake of Feuillade's serial. When the lead actress of the remake loses herself in her character, the spirit of Irma Vep completely takes over her new performer. The vampire archetype thus becomes a metaphor for the regeneration of cinema. While challenged by streaming platforms, the spirit of cinema is insistently resurrecting, just like a female vampire, taking possession of new artistic vehicles and enlivening film seriality à la Feuillade.

EDMOND: Can't believe René agreed to this. He always said he wouldn't touch TV.  
 JÉRÉMIE: But we're not doing TV. It's a serial... exactly like in the silent era.  
 EDMOND: What's the difference?  
 REGINA: Well, it's about going back to the roots. All great novelists in the 19th century were serialized.  
 EDMOND: I hear you, but to everyone else, it's still a TV series based on a silent serial.  
*Irma Vep* (Assayas 2022: ep. 3)

Il regista Olivier Assayas è perseguitato dagli spiriti del passato che si muovono nel nostro presente. L'aveva già dimostrato attraverso la trama spettrale del film *Personal Shopper* (2016), ma con la serie TV bilingue (francese/inglese) *Irma Vep*, prodotta da A24 e apparsa nel 2022 sul canale americano HBO, è andato oltre, occupandosi non dello spettro di una persona ma bensì di quello dell'arte a lui più cara: lo spettro del cinema.

Se nel 1996, anno di uscita del film *Irma Vep* (1996) di Assayas, si sarebbe potuto sospettare in un rifacimento del serial *Les Vampires* (1916) di Louis Feuillade, con protagonista una ladra che è vampira solo nel nome, lo stesso sospetto non potrebbe più sorgere davanti a un'omonima proposta dello stesso regista nel 2022, giacché viene riesumata, a grandi linee, la stessa trama del film del 1996. A ben vedere, qualche scena del serial cinematografico di Feuillade è stata magistralmente ricostruita all'interno di ville sontuose e per le strade di Parigi, ma solo perché funzionale ad una complessa matrisca metanarrativa. La miniserie, come il suo film predecessore, segue infatti il percorso artistico e le vicende personali di un'attrice e di un regista alle prese con un remake dei *Vampires* in formato serie TV. È questo il pretesto cui fa ricorso Assayas, al suo debutto televisivo, per esplicitare che cosa sia, per lui, il cinema. Definire il cinema attraverso il mezzo ritenuto da molti sua antitesi e nemesis non può che celare una provocazione assolutamente voluta. Secondo Assayas, la settima arte può sopravvivere soltanto seguendo l'esempio di una vampira immortale: impossessandosi, con il suo spirito, di nuovi corpi da abitare e nuovi mezzi da sfruttare, in

un costante movimento di morte e resurrezione.

L'obiettivo di questo articolo è quindi quello di chiarire il significato della vampira di Assayas attraverso un percorso interpretativo diviso in tre parti. Innanzitutto, si definiranno i natali della vampira nella cultura francese, e le caratteristiche che la contraddistinguono. In secondo luogo, verrà analizzata la transizione dalla vampira soprannaturale alla Irma Vep novecentesca, e saranno quindi esplicitate le caratteristiche che questa criminale moderna mutua dal modello ottocentesco. Verrà poi indagata, in ultima istanza, la figura della *vamp millennial* di Assayas, per evidenziare come il ciclo di continua morte e resurrezione della vampira diventi metafora dell'inarrestabile rigenerazione della settima arte.

### 1. La vampira prima di Feuillade. Criminale soprannaturale

Un seul regard trop plein de complaisance jeté sur une femme pensa causer la perte de mon âme.  
*La morte amoureuse* (Gautier 1827: 51)

Com'è noto, il termine "vampyre" compare nella lingua francese nel 1732, a seguito della diffusione del rapporto Flückinger,<sup>1</sup> per designare i misteriosi cadaveri non decomposti nella città di Medwegya, in Serbia (Barzagli 1996: 45). Voltaire nomina malvolentieri i "vampires" nel suo *Dictionnaire philosophique* (1764: 386-392), ma non può evitarlo, poiché in quegli anni in Europa non si parla d'altro. E tuttavia, queste nuove creature si fanno strada nella letteratura francese molto più tardi, sulla scia del *Vampyre* di Polidori (1819),<sup>2</sup> grazie alla pièce omonima *Le vampire* (Nodier 1820). Da quel momento in poi, la figura del vampiro, fusione spirituale tra Faust e Don Giovanni (Barzagli: 15-19), si diffonde sempre più nella letteratura mondiale.

Non ci sarà modo di addentrarsi, in questa sede, nella storia del vampiro in Francia e in Europa dall'Ottocento a oggi; esiste già una sterminata bibliografia a proposito e si rimanda, in tal senso, a più ampi e approfonditi studi.<sup>3</sup> Per giungere ad un'adeguata analisi del personaggio di Irma Vep, verrà esaminata in maniera più approfondita la figura della vampira, femminile singolare.<sup>4</sup> Per questo motivo bisogna spostare l'attenzione dal *Vampyre* di Polidori ad un'opera coeva: *Lamia* di Keats. Seduttrice imparentata alla



proto-vampira dei poemi epici del 1801 di Coleridge e Southey (Geraldine nell'incompiuto *Christabel*, e Oneiza in *Thalaba the Destroyer*) e all'Empusa nella *Sposa di Corinto* di Goethe (1797), Lamia è un'equivo-mutaforma dai caratteri serpentinei, una sorta di Lilith. La vampira che si svilupperà di lì a poco in Francia possiederà la stessa variabilità di forma e manifestazione.

Eppure, prima di giungere alla codificazione della vampira nella cultura francese, è doveroso sottolineare l'importanza della sua antecedente settecentesca: la donna libertina. Risultano vampiresche le libertine del Marquis de Sade, donne prive di poteri soprannaturali ma colme di vizi, tra i quali spicca l'inusuale abitudine di assaggiare il sangue altrui. Nella terza versione del suo capolavoro, *La Nouvelle Justine* (1797), compare una fruizione erotica del sangue assolutamente scevra da connotazioni sataniche.<sup>5</sup> Si tratta, più semplicemente, di un ritorno ad una bestialità primordiale, precedente alle applicazioni della legge morale, ed intesa dunque come espressione di un'era di totale libertà. Sregolatezza, libertinaggio, saltuario lesbismo e uno spiccato gusto per la ricchezza e per il sangue saranno tutte caratteristiche della nascita vampira.

Si deve a E.T.A. Hoffmann la prima creatura europea designata con l'appellativo di vampira: si chiama Aurelia, ed è la protagonista del racconto *Vampirismus*, nella raccolta dei *Fedeli di Serapione* (1828). Il primato francese, invece, si ritrova nel racconto *La morte amoureuse* di Gautier, apparso inizialmente nel 1836 sulla *Chronique de Paris* diretta da Balzac. La



Fig. 1 | Eugène Deciny illustrazione per *La morte amoureuse*, 1904. Ed. Romagnol, fonte Gallica.fr

fascinosa cortigiana protagonista, Clarimonde, *revenante* dai capelli biondo cherubino e dagli ipnotici occhi verdi, traghetta il prete Romuald nei sogni di una Venezia incantata. Mentre questo dorme, la vampira approfitta del suo corpo, pungendogli il braccio con una spilla e rubandogli qualche goccia di sangue per mantenersi in vita [Fig. 1]. Sarà il padre Sérapion, dal nome hoffmanniano, ad allontanarlo da questo incubo notturno. Si codifica, attraverso questo racconto e mediante la coeva *Vénus d'Ille* (Mérimée 1837), l'immagine seducente e feroce della vampira dalla parvenza angelica ma dallo sguardo infernalmente ipnotico, tant'è che Barbey D'Aurevilly descriverà gli occhi della sua diabolica Vellini, seduttrice appassionata di sangue d'*Une vieille maîtresse* (1851: 261), con queste parole: "ces yeux vampires [...] vous suçaient le cœur en vous regardant".

Proprio a Gautier furono dedicati i *Fleurs du Mal*, pubblicati nel 1857 ma composti a partire dal 1840. I *fleurs malades* ritraggono spesso donne-vampiro. Nella poesia *Les métamorphoses du vampire*, ad esempio, ricompare lo schema narrativo della *Morte amoureuse*: la protagonista è una donna incredibilmente bella che si rivela una mortifera succhia-sangue in grado di resuscitare, attraverso il sangue dell'uomo, dalle proprie ceneri. Baudelaire scrive un'altra poesia dal titolo *Le vampire*, prendendo in prestito sempre da Gautier la metafora della lama nel cuore (nota di Pichois in Baudelaire 1857: 893).

Toi qui, comme un coup de couteau,  
Dans mon cœur plaintif es entrée;  
Toi qui, forte comme un troupeau  
De démons, vins, folle et parée,

De mon esprit humilié  
Faire ton lit et ton domaine;  
– Infâme à qui je suis lié  
Comme le forçat à la chaîne,

Comme au jeu le joueur têtù,  
Comme à la bouteille l'ivrogne,  
Comme aux vermines la charogne  
– Maudite, maudite sois-tu!

Il veleno e la spada, rimedi al dolore, fungono anche da Sérapion gauteriano, rimproverando il poeta di questo suo innamoramento:

"Imbécile! – de son empire  
Si nos efforts te délivraient,  
Tes baisers ressusciteraient  
Le cadavre de ton vampire!"

Abbondano i riferimenti a un amore ossessivo, velenoso e assoggettante; il sesso della creatura, tuttavia, è qui incerto: si tratta di un uomo, di una donna, o forse, più semplicemente, di un mostro nascosto in ognuno di noi? La combinazione tra sangue e erotismo viene riproposta nella poesia *La Fontaine du Sang*, dove il sangue cola "à flots", come una fontana dai singhiozzi ritmici che straborda e inonda lo spazio urbano della città, soddisfacendo la sete di ogni "créature". I colpevoli di questo dissanguamento sono gli aghi di giovani donne crudeli:

J'ai cherché dans l'amour un sommeil oublié;  
Mais l'amour n'est pour moi qu'un matelas d'aiguilles  
Fait pour donner à boire à ces cruelles filles!

I riferimenti alle donne-vampiro e ai pipistrelli, che con le vampire condividono il vizio dell'ematofagia, continuano in molte altre poesie della raccolta.<sup>6</sup> La vampira di Gautier funge spesso da ispirazione, ad esempio nella donna dagli occhi verdi e avvelenati di *Poison*, la cui saliva morde l'animo dell'amante gettandolo nell'oblio e nelle "rives de la mort" (Baudelaire 1857: 48-49), ma anche nella putrida *Charogne*, cadavere che mistifica il lento progredire della sifilide nel corpo dell'amata Jeanne Duval, "dame créole" (ivi: 62) dagli occhi neri; "l'essence divine / De mes amours décomposés" (ivi: 32), che l'io poetico stringe a sé alla fine della poesia, rimanda tanto alla natura angelica di Clarimonde quanto ai suoi terrificanti resti.

Otto anni dopo i fiori di Baudelaire, Paul Féval pubblica, in una raccolta periodica intitolata "Les Drames de la Mort", *La Vampire* (1865), romanzo poliziesco dagli elementi soprannaturali ambientato a Parigi.<sup>7</sup> La protagonista è la contessa Marcian Gregory (alias Addhema), un'affascinante donna dalla doppia vita: di giorno, è una nobile bionda di origini ungheresi, amante dello studente René De Kervoz, di notte è una vampira dai capelli corvini che miete centinaia di vittime. Quando la criminale verrà scoperta, René ne ucciderà il corpo con un colpo di pistola, ma lo spirito della vampira verrà trasportato fino alle sue natie ter-



Fig. 2 | David Henry Friston, illustrazione per *Carmilla*, 1872.

re balcaniche, dove ucciderà il redivivo conte Szandor e se stessa trafiggendosi il cuore con una sbarra arroventata. Questo finale evocativo si lega tanto al precedente coltello nel cuore del *Vampire* di Baudelaire quanto ad un coltello successivo: quello con cui Quincey pugnalerà Dracula nel celebre romanzo di Stoker (1897).

Féval feconda il mito della vampira per le opere a venire, ed è possibile riscontrare il suo tono investigativo, insieme a tracce della vampira di Coleridge, anche nella celebre *Carmilla* dello scrittore irlandese di origini francesi Joseph Sheridan Le Fanu. Questa novella, serializzata nella rivista letteraria *The Dark Blue* dal 1871 al 1872, scandalizza per il tema dell'amore saffico: la vampira *fin de siècle* non si limita a sedurre fatalmente solo gli uomini, ma pecca pure di lesbismo [Fig. 2].

Queste donne-vampiro legate alla Francia precedono e talvolta ispirano le donne vampirizzate che popolano il *Dracula* di Stoker: l'anticonformista Lucy e le tre mogli del conte, incubi del castello assetati di sangue. Il libro esce nel maggio del 1897, poco dopo l'esposizione della scandalosa *Vampyre* di Philip Burne-Jones, tela accompagnata da un'omonima poesia di Rudyard Kipling (1899) [Fig. 3]. Nel quadro e nella poesia una donna incombe su un uomo sanguinante, suggerendo una femminilità predatrice particolarmente risonante all'epoca di Charcot, Lombroso e Nordau.

Ciò nonostante, la vampira di Feuillade, che comparirà in seguito, avrà poco a che vedere con *Dracula* e molta più familiarità con l'errante criminale parigina di Féval. La vampira che Feuillade eredita è infatti



Fig. 3 | *The Vampire*, 1897. Riproduzione del dipinto di Philip Burne-Jones.

una declinazione urbana della *femme fatale* succhia-sangue, che con lei condivide tre aspetti principali: lo sguardo ipnotico che incontra quello della vittima, il gusto per crimini sanguinolenti e potenzialmente fatali, e il potere di un eterno ritorno attraverso corpi altrui.

## 2. La vamp di Feuillade. Criminale reale

J'entreprenais ce scénario avec qui? Parbleu! Avec des artistes réformés, exemptés... et tous les huit jours visités par l'autorité militaire, menacés de récupération, astreints à la loi Dalbiez... Ah, c'était gai!<sup>6</sup>

Louis Feuillade (Champreux 2000:103)

I vampiri muti di Louis Feuillade non suscitano approfondimenti negli studi dedicati alle rappresentazioni cinematografiche dei vampiri di Cammarota

(1985), Gelder (1994) e Giovannini (1997), ma hanno più successo a seguito del primo remake di Assayas.<sup>9</sup> La ragione sembrerebbe semplice: contrariamente a quanto promette il titolo, di veri vampiri nel serial di Feuillade non se ne vedono da nessuna parte, e l'unico pipistrello rintracciabile nel serial è un fermaporta usato per rinchiudere una coppia nella propria camera da letto, per asfissiarla.<sup>10</sup> I vampiri di Feuillade non sono vampiri, o perlomeno non lo sono in senso soprannaturale, ma lo sarebbero a pieno titolo secondo la definizione filosofica di Voltaire.

Questa mutazione non risulta stupefacente se si ricorda che, in un volume sul vampiro tra la letteratura dell'Ottocento e del Novecento, Sabine Jarrot (1999) evidenzia una progressiva umanizzazione di questa creatura dai natali fantastici, che va di pari passo con la decristianizzazione della società e l'avvento della psicanalisi, disciplina che invita a interrogare la mostruosità insita nell'umano. Eppure, le circostanze novecentesche non sono interamente responsabili dell'umanizzazione del vampiro, dato che già nel Settecento Voltaire aveva immaginato dei vampiri molto, molto umani:

Quoil C'est dans notre XVIIIe siècle qu'il y a eu des vampires! [...] c'est sous le règne des d'Alembert, des Diderot, des Saint-Lambert, des Duclos, qu'on a cru aux vampires [...]! Ces vampires étaient des morts qui sortaient la nuit de leurs cimetières pour venir sucer le sang des vivants [...]. On n'entendait point parler de vampires à Londres, ni même à Paris. J'avoue que dans ces deux villes il y eut des agioteurs, des traitants, des gens d'affaires, qui sucèrent en plein jour le sang du peuple; mais ils n'étaient point morts, quoique corrompus. Ces suceurs véritables ne demeuraient pas dans des cimetières, mais dans des palais fort agréables.

Se è vero che Voltaire si ritrova ad avere torto sulla presenza dei vampiri a Londra e a Parigi, capitali che diventeranno le due ambientazioni urbane predilette da queste creature, è altrettanto vero che riesce ad intravedere una futura e feconda interpretazione del vampiro. D'altronde, lo stesso Lord Ruthven di Polidori non si aggira tra i poveri ma approfitta esclusivamente di cerchie abbienti. Così faranno anche i *Vampires* dello sceneggiatore e regista del cinema muto Louis Feuillade, protagonisti dell'omonimo serial cinematografico composto da dieci episodi realizzati tra il novembre del 1915 e il giugno del 1916. I vampiri di Feuil-

lade sono una gang di criminali sotto mentite spoglie, dalle grandi ambizioni e dai gusti sofisticati, pronti a succhiare risorse altrui anche a costo di terminare vite, se necessario; il tutto senza poteri sovrumani o canini affilati. Sono sufficienti delle buone dosi di arguzia, agilità, prontezza di spirito, e una musa che li guidi: Irma Vep, anagramma di Vampire [Fig. 4]. L'anagramma duplica il rimando alla figura della vampira, poiché anche i nomi della vampira Carmilla, Millarca per il generale Spielsdorf, erano *alias* anagrammati della sua vera identità di contessa Mircalla. Feuillade si rifà spesso alla criminale fantastica di Le Fanu, tant'è che il primo crimine commesso nel serial è una testa mozzata.

L'idea della gang criminale, invece, viene in parte da Féval, e in parte dal fenomeno di cronaca degli apaches, le bande criminali che imperversavano nella Parigi della Belle Époque (cfr. Perrot 1979). Molti giornalisti, romanzieri e *feuilletonistes* traggono ispirazione da questi criminali (Kalifa 1995) e Feuillade non



Fig. 4 | Musidora nella calzamaglia di Irma Vep.

è da meno. Nel 1914 realizza per gli studi Gaumont la trasposizione cinematografica di una serie feuilleton incentrata sul ladro *Fantômas*, ma è anche riduce dall'adattamento di un racconto di Féval, *La Fée des grèves* (1908), ambientato nel 1450 in un Mont Saint-Michel stregato (1908). Pochi anni dopo, Feuillade trarrà dalla *Vampire* di Féval l'ispirazione per personaggi, trame e toni polizieschi e misteriosi per i suoi *Vampires*. Basta leggere l'incipit del secondo capitolo del romanzo di Féval (1865: 20), per intuire fino a che punto il serial muto fu da lui ispirato:

La vampire existait, voilà le point de départ et la chose certaine: que ce fût un monstre fantastique comme certains le croyaient fermement, ou une audacieuse bande de malfaiteurs réunis sous cette raison sociale, comme les gens plus éclairés le pensaient, la vampire existait.

Tra la dimensione soprannaturale della vampira à *la Gautier* e quella più realistica declinata in una banda di malfattori accomunati da una ragione sociale, Feuillade sceglie la seconda opzione. "Vampiri" diventa quindi il nome della gang criminale che terrorizza gli abitanti di Parigi. Il personaggio del detective di Féval, l'anziano maestro d'armi e guardiano dell'obitorio Jean Pierre Severin, detto Gâteloup ("Guasta-lupo"), verrà ringiovanito e ribattezzato Philippe Guérande, reporter impiegato al quotidiano *Mondial*. Il suo fedele aiutante, Germain Patou, verrà trasformato in Mazamette, criminale pentito che non fa più parte della banda dei vampiri, e va a ricoprire il ruolo di aiutante comico di Guérande. I vampiri, à *la Voltaire*, sono dei



Fig. 5 | Louis Feuillade, *Les vampires*, ep. 6. Irma e Moréno.



ladri che saccheggiano ereditiere, miliardari, banchieri, ma che se la prendono anche con chi li disturba, e dunque con Guérande e con la polizia che dà loro la caccia. La misteriosa contessa verrà sostituita da Irma Vep, ladra dallo sguardo irresistibile, e finirà per ammaliare non lo studente René ma un criminale ipnotizzatore dal nome molto simile. In un intreccio da manuale, il capo della gang rivale Moréno, ipnotizzando Irma, ne resterà fatalmente innamorato [Fig. 5], morendo a causa sua nell'ottavo episodio.<sup>11</sup>

Per una donna così letale serve una grande *étoile*. Feuillade la trova in una ballerina dello spettacolo *Révue Galante* delle Folies-Bergère nella primavera 1914.<sup>11</sup> Si trattava di Jeanne Roques, in arte Musidora. Jeanne si scelse questo pseudonimo in onore, guarda caso, di un'altra donna scaturita dall'immaginazione di Gautier: l'innamorata di *Fortunio* (1837), racconto dapprima apparso in *feuilleton* con il titolo *L'Eldorado* sul *Figaro*, dal 28 maggio al 14 luglio 1838. Musidora è una cortigiana sfortunata in amore, una vampira gauteriana solo nelle sembianze (capelli biondi, occhi verdi) che finirà per morire accidentalmente per mano di un ago avvelenato destinato all'amato Fortunio.<sup>12</sup> Jeanne è fisicamente diversa dalla Musidora di Gautier: è mora, come la vampira notturna e assassina di Féval, e ha grandi occhi scuri sottolineati dal kajal che ricordano quelli della Jeanne tanto amata da Baudelaire. Feuillade la sceglie dunque per interpretare la sua versione della Contessa Adhemma di Féval, una criminale dalle numerose identità. A seguito del successo dei *Vampires* e di *Judex*, Musidora diventerà sinonimo di travestimenti e anagrammi grazie ai surrealisti Aragon e Breton, che le dedicheranno la pièce *Le trésor des Jésuites*, in cui ogni personaggio ha per nome un anagramma del suo pseudonimo (Doramusi, Mad Souri, etc.).<sup>13</sup>

Il gioco delle lettere di Irma Vep somiglia a quello di un'altra *femme fatale* bruna dagli occhi penetranti e dallo pseudonimo anagrammatico che suggeriva un'esotica "arab death": l'americana Theda Bara. È importante sottolineare che Musidora comparve sullo schermo come vampira nel dicembre 1915, l'anno in cui Theda Bara fu battezzata "Vamp" (cfr. Giovannini: 197-198) in occasione dell'uscita del suo film *A Fool There Was* (Powell) tratto dall'omonima pièce teatrale di Porter Emerson Browne, che era a sua volta ispirata al primo verso della poesia di Kipling. Il soprannome era inoltre probabilmente motivato dal feroce

bacio vampiresco che l'attrice dava al suo compagno di scena nel film.

Irma Vep, di baci appassionati sullo schermo, non ne dà mai, neanche nell'ultimo episodio del serial in cui si sposa: è troppo impegnata a travestirsi, spiare, rubare, eliminare l'ostacolo del momento e sgattaiolare via, sfoggiando il suo fisico sinuoso in un'aderente calzamaglia nera. Anche quando sembra morta, con un colpo di scena, ritorna in vita come una vera vampira, con una falsa identità sempre diversa.<sup>14</sup> Cantante nel cabaret *Chat Hurlant* di giorno, si trasforma di notte in un'imprendibile criminale affiliata alla società segreta dei Vampiri, emulando la duplicità di Adhemma.

Quando Irma appare sullo schermo, guarda spesso la cinepresa; una vampira, Gautier *docet*, si distingue dallo sguardo ipnotico. Nella sua vamp, c'è l'idea storicamente radicata che la donna (troppo) seducente è sempre ed immancabilmente mortifera, ma non per questo inattaccabile. Moréno riesce infatti ad ipnotizzarla così bene da indurla a sparare al cuore del Grand Vampire, rendendola una vampira dalla criminalità inaudita, poiché giunge addirittura ad attaccare i suoi simili.

La Irma di Musidora è spericolata quanto l'attrice stessa che, per girare parte dell'ottavo episodio, dovette correre tra il set periferico alla stazione di Brunoy e le prove al Palais Royal con Sacha Guitry, drammaturgo che era all'epoca un acerrimo nemico del cinema, e che anche per questo non amava condividere la sua attrice con Feuillade.<sup>15</sup> Quel giorno, Musidora



Fig. 6 | Louis Feuillade, *Les vampires*, ep. 8. Musidora nella scena del treno 1916.





Fig. 7 | Louis Feuillade, *Les vampires*, ep. 8. Musidora nella scena del treno 1916.

si stese sul binario della ferrovia davanti alla cinepresa di Feuillade, facendosi riprendere mentre un treno passava sopra di lei [Fig. 6 e 7]. Poi ritornò in centro Parigi a teatro, in tempo per le prove (Musidora 1916). In questa e in tante altre inquadrature, Musidora, da brava ballerina, offre il suo sguardo e il suo corpo alla macchina da presa ed è proprio grazie a questa resa totale dell'attrice al personaggio di Irma Vep che questa prende vita, non solo nella storia del cinema ma anche in quella di Musidora stessa, diventando l'eroina per la quale verrà maggiormente ricordata. Non sono forse queste le origini di ogni vittima e vampira? L'una soccombe completamente, con lo sguardo e con il corpo, sebbene lo faccia nel nome dell'arte, mentre l'altra incombe su di lei, inglobandola.

Da degna diva del cinema muto durante la guerra, Irma Vep ne incarna il trasformismo, la trasgressione, e la sperimentazione. È una creatura perturbante e



Fig. 8 | Assayas, *Irma Vep*, 1996. Maggie in latex - Dacia Films.

antitetica rispetto agli angeli del focolare del serial: la vedova Augustine, la mamma di Guérande, e la moglie di Guérande, Jeanne, immagine speculare di Irma. Questa contrapposizione detta il riscatto finale nel decimo e conclusivo episodio, in cui Jeanne spara al cuore della "vampira". Dopo questo sparo, la vampira muore definitivamente, e con lei muoiono tutti i suoi poteri: niente più sguardi ipnotici, niente più morti misteriose, niente più episodi di resurrezione.

### 3. La tramp di Assayas. Criminale metanarrativa nel nome dell'arte

JADE: Didn't you use to say I was a spirit?

RENÉ: A free spirit.

JADE: Free spirits appear and disappear at their own will.

*Irma Vep* (Assayas 2022: ep. 6)

Tra il serial di Feuillade e la serie di Assayas<sup>17</sup> è passato oltre un secolo, un secolo ricco di nuove vampire (Conti e Pezzini 2005), al termine del quale Assayas aveva già proposto una riflessione sul cinema, sotto forma di un film dal titolo *Irma Vep* (1996). Come già anticipato, il soggetto di quel film francese è a grandi linee lo stesso della serie TV più recente: durante le riprese di un remake dei *Vampires* di Feuillade, l'attrice principale si immedesima troppo, ritrovandosi posseduta dallo spirito di Irma Vep. In entrambi i casi le attrici protagoniste sono straniere quanto le vampire di Baudelaire, Féval et Le Fanu: l'Irma del 1996 è la cinese Maggie Cheung, nei panni di un'attrice omonima, mentre quella della produzione franco-americana del 2022 è l'americana di origine svedese Mira Haberg, al secolo Alicia Vikander.

La nuova Irma Vep veste una calzamaglia di velluto, filato che suggerisce la lucidità e la morbidezza della seta semitrasparente indossata da Musidora. In una scena della serie TV, i costumisti affermano di voler ritornare ai tessuti di un tempo, quasi dimenticati dopo la profusione delle strette tute in lattice degli anni 2000, sfoggiate non soltanto dalla Black Widow della Marvel e dalle varie reiterazioni di Catwoman ma anche dalle vampire cinematografiche più recenti: la Selene di Kate Beckinsale in *Underworld* (2003) e *Van Helsing* (2004) e la stessa Irma Vep interpretata da Cheung [Fig. 8]. L'Irma del 2022 [Fig. 9] si discosta nettamente da quel modello estetico di *dominatrix*



Fig. 9 | Assayas, *Irma Vep*, 2022. Mira in velluto - A24, HBO.

in latex, riportando in auge la perturbante dicotomia della dura criminale dal costume sottile e impalpabile. Zoe, il personaggio della costumista, esplicita questo rimando: “She’s not afraid of her femininity [...] She seems vulnerable, and that makes her all the more dangerous”.

Anche Mira, anagramma letterale e spirituale di Irma, nasconde pericoli sotto un’apparenza vulnerabile. Di giorno recita, di sera non manca mai alle feste della *troupe*, insieme agli altri attori e artisti del mestiere: creature nottambule quanto lei, dipendenti da crack e sesso, sopravvissuti di un’industria cinematografica che vira sempre di più verso prodotti commerciali. Più che *vamp*, l’attrice millennial e i suoi colleghi sono *tramp*, vagabondi per natura e per mestiere,<sup>18</sup> spiriti fragili eppure tenaci, incuranti della percezione altrui. Questa caratterizzazione li rende simili da una parte ai personaggi dei vampiri criminali di Feuillade e dall’altra, ci ricorda Assayas, attraverso inserti delle memorie di Musidora, agli stessi interpreti dei vampiri di Feuillade, che hanno difeso i loro personaggi lottando contro la censura del quinto episodio,<sup>19</sup> improvvisando le sceneggiature preparate all’ultimo dal regista, e mettendosi costantemente in pericolo. Basti pensare alla scena del treno precedentemente discussa, ma anche alle riprese della scena dell’esplosione nel cabaret,<sup>20</sup> quando una bomba scoppiò così violentemente sul set da provocare inaspettate ferite alle comparse. Il finto cineasta Vidal si lascia ispirare dalle storie di questi attori del cinema muto, temerari apripista degli attori contemporanei, e sfoga la sua antipatia contro Edmond, l’insopportabile interprete di Guérande, sottoponendolo a tutte le torture subite dal suo personaggio:<sup>21</sup> lo lancia per le scale di Montmartre all’interno di una cassa di legno, per poi

lasciarlo appeso a lungo al soffitto durante una scena di tortura per impiccagione. Il chiaro sottinteso è che se dovessimo davvero ricreare le rischiosissime circostanze delle riprese di Feuillade, attrici e attori contemporanei dovrebbero mettere in gioco la propria fisicità tanto quanto gli interpreti di inizio ‘900, impavidi *cascadeurs* di un cinema molto più pericoloso, e molto meno assicurato, di quello odierno.

La questione del budget viene risolta da Regina, assistente di Mira fresca diplomata di una scuola di cinema, quando nell’ultimo episodio viene interrogata sul finanziamento simbolico che avrà a disposizione per il suo primo *feature* film: “More like no budget”, risponde lei, “but that’s fine by me, honestly. That’s the way it should be done”. La precarietà del mestiere del cinema d’autore si può vincere solo attraverso la messa in gioco fisica e mentale degli attori e il coraggio finanziario di chi crea i film dal nulla. Così recita anche il confusionario monologo pronunciato durante una festa da Gottfried, ex porno-star e interprete di Moréno, in precario equilibrio su tavoli, vetri rotti, sedie e calcio balilla:<sup>22</sup>

GOTTFRIED: What brought me to cinema... was a sense of freedom. There were no boundaries. Cinema was the wild west, you know? [...] Why are we making movies now? [...] Who’s willing to put their life on the line for movies? We live in boring... dark, dull times. Where is the sense of adventure? Where’s the mayhem? [...] I try to keep the crazy alive by being such a pain in the ass! [...] I mean, some of you hate me for that, but... yeah. Maybe you’re right! The industry has taken over... cinema. Lawyers, big data... franchises, platforms, you name it. [...] Cinema was for bad guys, and bad girls, like Musidora, like rock ‘n’ roll used to be. Right on!

Vulnerabile e “rock’n’roll”, proprio come Musidora e i suoi *tramp*, è anche la burrascosa vita sentimentale di Mira. Se da una parte l’attrice è una diva contemporanea di cui tutte e tutti s’innamorano al primo sguardo, Zoe e Regina comprese, dall’altra è anche una donna che si è ritrovata tradita e abbandonata dalla compagna Laurie, che della Laura di *Carmilla* ha solo il nome; era lei, infatti, la vera dominatrice della coppia. Come se non bastasse, l’attrice è perseguitata da un altro ex, l’attore inglese Eamonn, che fa rima con “demon” poiché la visita di notte come un incubo. Quando Mira giunge a Parigi da Los Angeles, è stufo di questo suo vagabondaggio, dice a Regina che ha

bisogno di un “good movie”, a cui darsi anima e corpo, e lo trova sotto lo sguardo registico di un uomo dalla salute mentale instabile: René Vidal. Vale la pena ricordare che René è il nome dello studente perduto innamorado della vampira di Féval, mentre il cognome Vidal, oltre a possedere un’evidente consonanza con Feuillade, evoca energie vitali. Il loro remake cinematografico si rivelerà essere, effettivamente, un alternarsi continuo tra morte e vita, disfacimento e ricreazione: Mira e Vidal.

René Vidal parla della propria serie come di un rito di magia nera, crede negli spiriti, e tiene sul tavolino da caffè il libro esoterico *Arcanes Solaires* di Jacques Breyer.<sup>23</sup> Dopo una sua fuga dal set a seguito di una crisi di nervi, Regina lo sostituisce temporaneamente nella direzione dell’episodio *Satanas*, fornendo a Mira le seguenti note di regia: “If you don’t believe in the invisible... then you just don’t make good movies [...] you have to let Irma Vep be you. [...] For *The Vampires* to be art”. Fare cinema, secondo Vidal e Regina, significa incarnare l’arte in senso letterale, offrendo il proprio corpo come il vampirizzato lo offre alla vampira in un processo di trasfusione. Il corollario di questa teoria, oggetto di molte discussioni nei vari episodi, è che in un momento in cui il cinema sta morendo a causa delle piattaforme streaming, tutto è lecito alla sopravvivenza, inclusa la vampirizzazione delle serie TV: è quello che fa il personaggio Vidal, insistendo sul fatto che non stia girando una serie TV ma un serial cinematografico *à l’ancienne*, ed è quello che fa il suo equivalente reale, Assayas.

L’archetipo della vampira criminale va dunque nutrito con sangue sempre nuovo e diverso. È così che è sopravvissuta nelle sue varie reiterazioni: attraverso poesie e narrazioni seriali, prima su feuilleton, racconti e romanzi illustrati e poi in serial e film, nei corpi avvolti da tessuti sempre diversi di ballerine e attrici, accompagnata da sottofondi musicali che spaziano dalle composizioni che Robert Israel ideò per Feuillade fino all’*alternative rock* degli Sonic Youth scelto da Assayas; un’incessante mescolanza volta a (ri)creare arte, o almeno a provarci, ancora e ancora. Il meccanismo metanarrativo di Assayas ripropone la stessa mescolanza. La vita reale si rivela spesso una *mise en abyme* della trama cinematografica, il serial di Feuillade si confonde nel montaggio con il remake di Vidal, mentre varie arti e mestieri confluiscono nella creazione cinematografica. Tutte queste dimensioni s’in-

trecciano l’una all’altra, e da lì scaturisce il sottotitolo della serie *Life imitates art*. Non è solo l’arte ad imitare la vita, ma la vita ad imitare l’arte, in una vivificante trasfusione.

È per dimostrare questa rivivificazione vampiresca dell’arte che Assayas ripropone nel 2022 la trama fantastica già messa in scena nel 1996: il possedimento dell’attrice protagonista da parte dello spirito di Irma Vep. L’attrice non si limita a recitare o danzare come il personaggio, l’attrice è quel personaggio, la incarna e la nutre delle sue forze, al punto da ritrovarsi impossessata fin dal primo momento in cui indossa la calzamaglia sul set e commette, di nascosto, un furto.<sup>24</sup> Irma, (re)vampirizzata, torna in vita e alle sue vecchie abitudini di *flâneuse* dalle forme atletiche e sinuose, vagando sui tetti di Parigi in calzamaglia proprio come nella sua celebre fuga nel serial di Feuillade.<sup>25</sup> Va alla disperata ricerca di qualcosa, facendo irruzione in un appartamento tramite una finestra, sfruttando il buio, il silenzio e le sue movenze da *casadeuse*. Più Mira resta nella calzamaglia di Irma, più Irma prende il sopravvento al punto da smaterializzarla, facendole attraversare tetti e pareti, e spingendola a rubare la collana Tiffany della ex. Quando Vidal abbandona la produzione scoraggiato, Mira/Irma lo visita di notte per convincerlo a tornare. Lui, dal canto suo, riconosce subito lo spirito di Irma, perché è un regista: crede nelle forze invisibili così come crede nel cinema, l’arte di riprodurre e rendere visibile ciò che non lo è.

Assayas offre molti altri esempi di questo attraversamento delle pareti tra arte e vita; se ne citano tre qui di seguito. L’arte imita la vita all’inizio del sesto episodio, quando Mira riflette sui set. “Sets are eerie because they’re real and they’re not real. They



Fig. 10 | Assayas, *Irma Vep*, 2022. Imitation - A24, HBO.

look real, but they're an imitation of reality, just like dreams". Vidal concorda con lei, passando davanti a uno specchio che riflette l'immagine di Mira appoggiata a una colonna, in costume, con capelli raccolti ed espressione seria, mentre Vidal pronuncia la parola: "imitation" [Fig. 10]. Quando Vidal oltrepassa lo specchio, il riflesso è completamente diverso: s'intravede Alicia Vikander a braccia conserte, con camicia casual, capelli sciolti e sorriso, mentre Vidal finisce di pronunciare la parola "reality"; così facendo, Assayas offre uno scorcio della realtà al di là della cinepresa, ricordando allo spettatore che tutto il resto è imitazione, finzione, un sogno [Fig. 11]. Il secondo esempio ricorre nel quarto episodio, quando appare nell'appartamento di Vidal lo spirito della sua ex moglie, Jade, un'attrice di Hong Kong che fu protagonista di una precedente *Irma Vep* di Vidal; un *avatar*, dunque, della Maggie Cheung/Irma Vep del 1996, a sua volta ex moglie di Assayas. In quel momento, il regista ci offre un commovente dialogo immaginario tra il suo *passepertout*, il regista Vidal, e lo spirito della ex. Si può infine individuare un esempio della vita che imita l'arte nell'ultimo episodio, in cui compare, nelle vesti *athleisure* della nuova fiamma dell'ex fidanzato di Mira, Kristen Stewart, la celebre attrice-vampira della saga di *Twilight*, recentemente rivalutata dalla critica anche grazie ai ruoli di spicco che Assayas le ha affidato nei film *Sils Maria* (2014) e *Personal Shopper* (2016). Questa comparsata sembra uno stratagemma volto a indicare allo spettatore cinefilo l'attuale musa di Assayas: l'incontro fortunato tra Stewart e Assayas non è forse uno specchio della comunione artistica tra attrice e cineasta, tema già affrontato nel primo *Irma Vep* (1996), film ante-Stewart, nonché in quest'ultima serie? Stando a questo cameo, il regi-



Fig. 11 | Assayas, *Irma Vep*, 2022. Reality - A24, HBO.

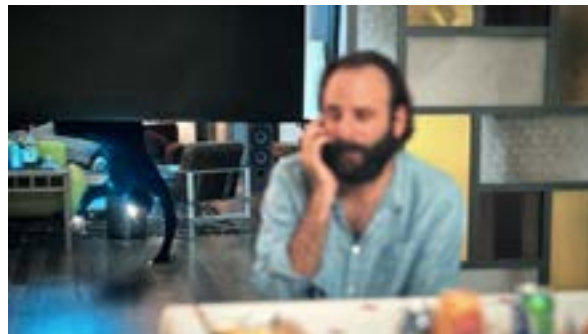


Fig. 12 | Assayas, *Irma Vep*, 2022. Irma prende vita - A24, HBO.

sta è pienamente cosciente e riconoscente di questo confluire tra vita e arte.

\*\*\*

Vampire, *vamp* e *tramp* sono creature transitorie, il cui incantesimo si rompe sempre, alla fine. Nell'ultimo episodio di *Irma Vep*, giunge ad illuminare il set nei panni della moglie di Guérande una giovane promessa del teatro, Galatée, attrice dal carattere pacato quanto il suo nome, nonché interprete dell'amorevole *Bérénice* di Racine (1670). Ucciderà sullo schermo la Irma di Mira che, dal canto suo, è pronta a lasciare Parigi per un altro progetto, un adattamento cinematografico di un romanzo dal titolo celestiale, *Kingdom Come*, in cui interpreterà l'eroina Meredith. Vidal, che ha appena esorcizzato il set a fine riprese, è molto felice per lei: "Meredith is another breed. She has nothing to do with darkness. But everything to do with the light".

Il regista torna nel suo appartamento di Bastille, proietta gli ultimi *dailies* del film in salotto, e telefona alla moglie dalla cucina, pregandola di tornare a casa con i figli, ora che non sarà più consumato dall'arte. "Tu sais, les films m'amènent tellement loin, mais l'amour me ramène toujours à toi". Il film è finito e può prendere vita propria, una vita che non riguarda più chi l'ha creato. Quest'idea viene drammatizzata durante la telefonata di Vidal, quando alle sue spalle l'anima di Irma Vep si materializza dal telo sul quale è proiettata [Fig. 12] ed esce di scena, sui tetti della *rive droite*, come un'ombra che svanisce nella notte della Ville Lumière [Fig. 13]. Ha le sembianze di Mira, ma è Irma Vep: traslucida come una pellicola, fulgida come



Fig. 13 | Assayas, *Irma Vep*, 2022. Fotogramma finale - A24, HBO.

una proiezione, autonoma come l'arte.

Dopo la trasfusione vampiresca tra arte e vita dell'atto creativo, Vidal può finalmente tornare alla sua vera vita, svegliandosi dal suo baudelairiano "sommeil oublié": "Elle se dissipa dans l'air comme une fumée, et je ne la revis plus" (Gautier 1837: 92).



## Note

<sup>1</sup> Nel 1732, il medico militare Johann Flückinger fornisce un resoconto degli esami a cui ha sottoposto i corpi riesumati nel villaggio serbo di Medvegia, evidenziando la mancanza di segni apparenti di decomposizione nei corpi di presunti *revenants*.

<sup>2</sup> Il racconto *The Vampyre* di John Polidori fu pubblicato per la prima volta il 1° aprile 1819 sulla rivista *New Monthly Magazine* da Henry Colburn, con un'erronea attribuzione a Lord Byron (Polidori 1997).

<sup>3</sup> Si vedano a questo proposito gli studi di Barzagli, *Il vampiro o il sentimento della modernità* (1996), Jarrot, *Vampire dans la littérature du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle* (1999), Montclair, *Le Vampire dans la littérature romantique française 1820-1868* (2010), Neiger, *Il vampiro, Don Giovanni e altri seduttori* (1998), Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1981), e Violi, *Dracula. Fantasma* (2017), nonché il capitolo che il fondatore di questa rivista, Alberto Castoldi, dedica ai vampiri nella letteratura nelle sue *Epifanie dell'informe* (2018: 125-162).

<sup>4</sup> Tema già esplorato nello studio di Conti e Pezzini, *Le vampire: crimini e misfatti delle succhiasangue da Carmilla a Van Helsing* (2005) e nel capitolo "Corpi estranei" di Violi (2017: 91-124).

<sup>5</sup> L'incipit del capitolo XVI, ad esempio, si sofferma sui rituali di passaggio del sangue, anche tra donne.

<sup>6</sup> Si veda a questo proposito lo studio di Hadeh (2008).

<sup>7</sup> Dieci anni dopo, Féval riprenderà il tema del vampiro al maschile nel romanzo *La Ville-Vampire* (1875).

<sup>8</sup> Dichiarazione del regista Louis Feuillade tratta da un'intervista con Marcel Allain.

<sup>9</sup> Giovannini consacra loro due pagine, Cammarota si limita ad inserirli in bibliografia, senza indagare oltre, e Gelder non se ne occupa affatto nel volume del 1994 *Reading the Vampire (Incontri con il vampiro, nella traduzione italiana del 1998)* ma li approfondisce considerevolmente in *New Vampire Cinema* (2012), volume in cui conduce uno studio comparato con il film *Irma Vep* (1996). Assayas, con il suo citazionismo, ha riaccessato interesse nell'opera di Feuillade.

<sup>10</sup> *Les vampires*, episodio 10: *Les noces sanglantes*.

<sup>11</sup> *Les vampires*, episodio 8: *Le Maître de la foudre*.

<sup>12</sup> Cfr. Förster (2017: 169, 476). Il suo status di ballerina del music-hall verrà fin da subito sottolineato nei titoli di coda della sua prima apparizione al cinema: il cortometraggio *Le Calvaire* (Feuillade, per gli studi Gaumont).

<sup>13</sup> L'ago avvelenato, costante arma nei racconti dei vampiri, diventerà protagonista nel settimo episodio del serial di Feuillade, *Satanas*.

<sup>14</sup> La pièce fu pubblicata nel numero speciale di *Variétés* intitolato "Le Surréalisme en 1929", giugno 1929. Cfr. a proposito l'articolo di Buisson (2019: 31-47).

<sup>15</sup> Lo fa ad esempio nell'episodio 8, *Le Maître de la foudre*.

<sup>16</sup> Guitry si innamorò del cinema molto più tardi, nel 1935, dopo il suo primo film *Pasteur*. Il rapporto tra Guitry e il cinema è ben delineato nel suo libro sul tema (1977).

<sup>17</sup> Assayas ci propone una serie TV di soli otto episodi: d'altronde, la sua serie si chiama *Irma Vep*, e l'eroina compare nel serial muto solo a partire dal terzo episodio, per otto episodi dei dieci totali.

<sup>18</sup> Per fare un esempio: Mira, inizialmente, si presenta sul set ubriaca, mentre Gottfried, interprete di Moréno, arriva addirittura a impiccarsi in una stanza d'hotel sotto l'effetto della droga. Finisce in coma in ospedale e scappa al suo risveglio, cercando di presentarsi sul set come se niente fosse nell'episodio 6, *The Thunder Master*.

<sup>19</sup> *Les yeux qui fascinent*. La produzione di Feuillade fu momentaneamente bloccata a causa dello scandalo della calzamaglia nera indossata da Musidora, traslucida e a tratti trasparente. Assayas gioca sulla censura dei giorni nostri: Vidal rischia di essere censurato non per le trasparenze, ma per il rifacimento della scena originale in cui Moréno rapiva e toccava una Irma addormentata e incosciente.

<sup>20</sup> *Les vampires*, episodio 7, *Satanas*.

<sup>21</sup> Episodio 5, *L'évasion du morte*.

<sup>22</sup> Nell'episodio 7, *The Spectre*, Gottfried fa un discorso di commiato vagando come un artista di strada nel giardino del set. Prima dei passaggi del monologo citati, Moréno ringrazia Mira e René per avere portato "the ghosts of cinema" sul set della serie televisiva.

<sup>23</sup> Episodio 7, *The Spectre*.

<sup>24</sup> Nel primo episodio, *The Severed Head*.

<sup>25</sup> Episodio 3, *Le cryptogramme rouge*.

## Bibliografia

- BARBEY D'AUREVILLY J. (1851), *Une vieille maîtresse*, Alexandre Cadot, Paris.
- BARZAGHI M. (1996), *Il vampiro o il sentimento della modernità*, Monteleone, Vibo Valentia.
- BAUDELAIRE C. (1975 [1857]), *Les fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, I, ed. curata da Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris.
- BUISSON L. (2016) "De Musidora à Mad Souris. L'influence du cinéma sur *Le trésor des Jésuites* de Breton et Aragon", *L'annuaire théâtral* n. 59, Montréal, pp. 31-47.
- CAMMAROTA M. D. Jr. (1985), *I vampiri. Arte - Cinema - Folklore - Letteratura - Teatro - Storia e altro*, Fanucci, Roma.
- CASTOLDI A. (2018), "I vampiri nella letteratura", in *Epifanie dell'informe*, Quodlibet, Macerata, pp. 125-162.
- CHAMPREUX J. (2000), "Les films à épisode de Louis Feuillade", in *1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, ottobre (fuori serie), p.133.
- COLERIDGE S.T. (1945 [1801]), Christabel, in *I poemi demoniaci*, a cura di Marcello Pagnini, Firenze, pp. 48-87.
- CONTI A., PEZZINI F. (2005), *Le vampire: crimini e misfatti delle succhiasangue da Carmilla a Van Helsing*, Castelvecchi, Roma.
- FÉVAL P. (2004 [1865]), *La vampire*, Éditions Climats et Éditions ombres, Castelnau-le-Lez.
- FÖRSTER A. (2017), "Musidora in the French Silent Cinema", in *Women in the Silent Cinema: Histories of Fame and Fate*, Amsterdam University Press, pp. 169-280, note alle pp. 433-526.
- GAUTIER T. (2002 [1837]), *Fortunio*, in *Romans, contes et nouvelles*, I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris.
- ID. (1993 [1836]), *La morte amoureuse. Contes et récits fantastiques*,

- Larousse, Paris.
- GELDER K. (2012), "Citational Vampires" in *New Vampire Cinema*, British Film Institute, pp. 50-71, London.
- ID. (1998 [1994]), *Incontri con il vampiro*, Red Edizioni, Como.
- GIOVANNINI F. (1997), *Il libro dei vampiri: dal mito di Dracula alla presenza quotidiana*, Edizioni Dedalo, Bari.
- GOETHE W. (1959 [1797]), *La fidanzata di Corinto*, in B. Croce, *Goethe, con una scelta delle liriche nuovamente tradotte*, Laterza, Bari, pp. 191-197.
- GUITRY S. (1977), *Cinéma et moi*, Éditions Ramsay, Paris.
- HADEH M. (2008), *Mythologie de la Chauve-Souris. Le Vampire et ses avatars chez Baudelaire et Barbey d'Aurevilly*, "French Forum", vol. 33, n. 1-2 Winter/Spring, pp. 37-52.
- HOFFMANN E.T.A. (1981 [1821]), *Vampirismo*, Il Melangolo, Genova.
- JARROT S. (1999), *Vampire dans la littérature du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, L'Harmattan, Paris.
- KALIFA, D. (1995), *L'encre et le sang. Le récit de crimes à la Belle Époque*, Fayard, Paris.
- KEATS J. (1967 [1820]), *Lamia*, in Poesie, a cura di A. Grosso Guidetti, UTET, Torino.
- LE FANU J. S. (1993 [1872]), *Carmilla*, Mondadori, Milano.
- MÉRIMÉE P. (2001 [1837]), *La Vénus d'Ille*, Petits Classiques Larousse, Paris.
- MONTACLAIR F. (2010), *Le Vampire dans la littérature romantique française 1820-1868*, Presses universitaires de Franche-Comté, Besançon.
- MUSIDORA, "Comme j'ai passé sous un train", *L'Action*, 20 luglio 1916.
- NEIGER A. (1998), *Il vampiro, Don Giovanni e altri seduttori*, Edizioni Dedalo, Bari.
- NODIER C. (1990), *Le Vampire; Le Délateur*, in *Œuvres Dramatiques, I*, Librairie Droz, Genève.
- PERRON M. (1979), "Dans la France de la Belle Époque, les Apaches, premières bandes de jeunes", in *Les marginaux et les exclus dans l'histoire*, U.G.E., Paris, pp. 389-407.
- POLIDORI, J. W. [1997], *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*, Oxford university press, Oxford.
- PRAZ M. (1982), *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze.
- RACINE J. (1959, [1670]), *Bérénice*, Librairie Larousse, Paris.
- SADE D. A. F. (1979), *La Nouvelle Justine, ou, Les Malheurs De La Vertu*, Union Générale D'éditions, Paris.
- SOUTHEY R. (1821 [1801]), *Thalaba the Destroyer*, London, Routledge. Google Book: [https://books.google.it/books?id=KmmCAAAAQA-AJ&printsec=frontcover&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.it/books?id=KmmCAAAAQA-AJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false), ultimo accesso: 31 marzo 2023.
- STOKER B. (2011 [1897]), *Dracula*, Harper Collins Classics, London.
- VIOLI A. (2017), *Dracula. Fantasm*, Mimesis, Sesto San Giovanni.
- VOLTAIRE (1784 [1764]), "Vampires", in *Œuvres complètes de Voltaire*, vol. 43, Chez Charles-Guillaume Ettinger, Gotha, pp. 386-392.
- cia, serie di 10 episodi prodotta dalla Société des Établissements Léon Gaumont, durata: 417 minuti.
- POWELL F. (1915), *A fool there was* (titolo italiano: *La Vampira*), Stati Uniti, film prodotto da William Fox, durata: 66 minuti.

## Filmografia

- ASSAYAS O. (2022), *Irma Vep*, Francia, miniserie di 8 episodi prodotta da A24 Television, Little Lamb, The Reasonable Bunch e Vortex Sutra, durata: 418 minuti.
- ASSAYAS O. (1996), *Irma Vep*, Francia, film prodotto da Dacia films e Canal+, durata: 97 minuti.
- ASSAYAS O. (2016), *Personal Shopper*, Francia, film prodotto da CG Cinéma e Les Films du losange, durata: 105 minuti.
- ASSAYAS O. (2014), *Sils Maria*, Francia - Germania - Svizzera, film prodotto da Arte, CAB Productions, CG Cinéma, Pallas Film e Vortex Sutra, durata: 124 minuti.
- FEUILLADE L. (1916), *Les Vampires* (titolo italiano: *I Vampiri*), Fran-



## **CODA. E POI**

# Back on Track

FABIO CLETO

Università degli studi di Bergamo  
fabio.cleto@unibg.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.32.523>

## Keywords

Nostalgia  
Science Fiction  
Presentism  
Time  
Generation

## Abstract

This paper addresses the current nostalgia mode, from the most diverse areas of merchandising and cultural production to the very contours of today's 'connected' sociality. Current nostalgia seems to impede creativity and the very idea of a future, which would appear to be unthinkable without being filtered by the the sepia lens of a cosmetic vision of the past. In TV programs, cinema, fashion or advertisement, cars or pop music, our time is the time of quotation, revival, and remake. It is a zombie time in which the future coincides with the generational time one regrets the loss of. It is a cosmetic time of hyperkinetic immobility, in which the future is a retro concept – a time that deprives subjectivity back into a full sense of its contemporaneity.

What follows is the draft of a TEDx talk titled “Nostalgia for the future” which took place on 29 March 2014 in Bergamo. The conference theme was ‘light’, framed in the Enlightenment tradition as a sign of progress, change and innovation. Within such context the talk questioned the very possibility of change – or, better still, the very possibility to conceive the future and linearity of time – in contemporary culture. This paper maintains the conversational mode that first shaped that 18 minutes TEDx talk. Consistent to this frame, the meagre stage directions: a bench right at the centre of the stage, on which a middle-aged man (he must be 45-ish), wearing a worn-out velvet jacket, a t-shirt, jeans, and a pair of ‘fake dirt’ Converse sneakers. From his backpack he extracts some books, a tablet, and a teddy bear. And good evening: he looks up at some imaginary interlocutors in the audience.

Speaking of lights. Last summer, on the hills, I happened to see some fireflies. Probably just three or four of them. I hadn’t seen them for thirty years: my heart skipped a beat. I had virtually forgotten their existence. Do you remember fireflies? Yes: those insects just as beautiful at night as they were disappointing in full light, when we tried and capture their charm. All of a sudden, I remembered them. I remembered seeing them quite often, in the summer evenings, in a small park near my home. Of course: who does not remember them, fireflies, wiped out by pollution, along with butterflies. And now that world was emerging again, in flickers. My first gig: ten-year-old me, the Rockets playing in a small stadium, at walking distance from home. Do you remember? it was 1978, *On the Road Again*, their hit single, the silver varnished ultrapop version of Kraftwerk, one that was good for the whole family, kids included? Well, I do also remember the anisette or coke-flavoured ice lolly that costed a mere 50 liras at the time, and – let’s just state it loud and clear – it was so much better than today’s ice lollies. I remember, after our afternoon snack, turning TV on to watch *Heidi*, whose melancholic touch would soon make room to the *Goldrake* and *Jeeg* robot fights. I do remember – and neatly so, in a seemingly unprocessed subjective take – when my fifth grade school teacher dramatically announced that Aldo Moro’s dead body had been found. And I do remember that

the red Renault 4 hiding his dead body was in fact grey, in our black & white media memory. And the wonder in our eyes, when soon after we got a colour TV set. And a few years later, the remote control! I remember the first video games, the inflatable plastic bubbles ‘Crystal Ball’, the 1982 World Cup (won not apparently by accident like the 2006 World Cup, leaving no traces in the collective imagination: 1982 was incredible, an epic and unique experience, just like Tardelli’s primeval, silent shout after scoring Italy’s second goal), the foreign football players in the early Eighties, Zico playing at Udinese, Falcao at A.S. Roma, our provincial world opening up to the whole world, Socrates playing at Fiorentina and the *saudade*, the nostalgia that Brazilians suffered from as they moved to Italy. It was the first time that I associated the word *nostalgia* to a full category of people, and real ones too: before that, nostalgia was an individual feeling, the one Heidi experienced in Frankfurt as she missed the mountains, her grandfather, Peter, and the goats. Brazilians were suffering, and in some cases their performance was disappointing – Socrates, for instance, was never up to expectations – because they were too far from home, from that primal spot on a fantastic globe that was so much larger than today, whose call never let them settle in here. Or just be themselves.

*I remember*: saying so today means summoning a recent but noble tradition. The tradition of Joe Brainard and Georges Perec, who in the 1970s disarrayed the rules of memoirs and shaped an iconic, inconsequent form of memoir, a paratactic testimony reviving past experiences in images, flashes, fragments of loss. [*He looks among the books on the bench and fetches a couple.*] For my generation this fragmentary memory, this play of *madeleines*, this compulsion to repeat the experience of missing, has turned into a collective obsession. Ten years ago, Matteo B. Bianchi [*showing a book whose cover sports a childish mountains drawing*] made his own personal “I remember” game – in a book that was first published as a joke and whose popularity surprised him – by collecting the Italian Eighties generational memories. I remember Enzo Tortora; I remember the Vermicino tragedy; I remember the *Altra domenica* TV show; I remember Edwige Fenech, Nadia Cassini, Cicciolina; I remember the “Ti spunta un fiore in bocca” advertisement; I remember Big Babol chewing gums; and



so on and so forth, in a train of possible couplings and swerves. That very “I remember” is the performative of a comforting nostalgia for a time that, let’s admit it, was not so bright after all; there were plenty of shadows indeed. We were young is all. Value is only retrospectively added to those very shadows.

[*He stands up, moves into the pool of light, and gets into a more academic attitude.*] In fact, such memory gratification is not exclusive to my own generation, which is the last generation with black & white memories. A hysterical kind of memory agitates today the whole spectrum of generations, including those who, young as they are, never directly experienced what they claim to miss. They miss *somebody else’s* past. The bittersweet of nostalgia is a dominant feature of our time, following a dramatic transformation of its very nature. At the end of the seventeenth century [*he collects and browses a book from the pile on the bench*], it was diagnosed at the University of Basel by Johannes Hofer in his 1688 *Medical Dissertation on Nostalgia*, as a “pain of return” (after its Greek etymology, νόστος – ‘return’ – e άλγος, ‘pain’). At the time nostalgia was the condition suffered by Swiss soldiers who had spent time abroad, and lost their homely bonds, so that they would fall ill, and severely so, to the point of dying. They suffered like Brazilian football players, who are in turn their contemporary heirs and the representatives – within the game metaphor – of the heroism, war-like and identity values whose remains still show in their sports uniforms. That form of nostalgia, the one diagnosed by Hofer, just like the one Brazilians suffered from, was reversible. In fact, you could recover from it. You could go back home. Of course, that might not be enough: if a significant amount of time had elapsed, home was no longer there, it was no longer the same. It had been transformed in the very experience of coming back. And the malady lingered on. Now that is nostalgia as missing not so much a *place* as a *time*: childhood, youth, a ‘being there’ of the past that may only be evoked and regretted. Its matter is photographic in nature, because within its sphere presence is a sign of absence. It is in such form that the nostalgia condition moves from a specific group – the late seventeenth-century soldiers or their late twentieth-century Brazilian heirs – to an entire epoch. Today’s nostalgia is no longer to be found as a prerogative of those who miss an authoritarian past.

[*He confusedly browses books, then gives up.*] First fascist nostalgia, later ‘Ostalgie’ in Easter Europe. Today nostalgia pervades fashion, music, television, cinema, advertisement, and emotional marketing: the most diverse sectors of cultural and commodity production. Which is to say, paradoxically, areas whose imperative is novelty. Right now, it’s the turn of the Eighties, winking at those who grew up in that decade. Everybody refreshes their post-punk adolescence, new wave signs can be spotted everywhere, shoulder pads get huge again, with mullet haircut on top of them. Today’s shoes, suitable to young people and to those who delude themselves into being young again [*he points to his shoes*], are Converse All Star, possibly with fake dirt marks on them, displaying the coolness of poverty, patina without the inconvenience of time, experience without the nuisance of materiality. Smartphone covers look like music tapes; new car models such as Fiat 500 or Mini or the Volkswagen Beetle (whose ad, back in the 1998, read “If you sold your soul in the Nineteen Eighties, here’s your chance to buy it back”) evoke models from the Fifties and Sixties boom. We are obsessed with a past that does not pass, by an omnivorous nostalgia. Recent examples may well be TV programs such as *I migliori anni della nostra vita*, or the hyper-nostalgic 2014 edition of the *Sanremo* music festival. Our time is the time of vintage, revival and ‘retromania’ [*he picks up a bulky white volume sporting a record player on its cover*]: following the mass sampling of the Nineties, our time is marked by remake, reunion, and mash-up aesthetics. Dominated as they are by the language of catastrophe and zombie imagination, the years that started the third millennium do not represent a starting point whatsoever. They just keep calling ghosts back and reviving corpses, mixing up and recombining, serializing, multiplying in a repetition compulsion that extenuates and thwarts creativity.

Significantly, among the technologies that most shaped the new century, drawing spaces and modes of the new ‘connected’ sociality, those that gave birth to the social network era have a specifically nostalgic matrix. Facebook, to start with. Many first got into it because it promised to let you trace your old school pals, and maybe even – nobody’s watching me – delve into the vertigo of possibilities, regretting that ungiven kiss, or smiling for that kiss you *did* give. In Facebook generational groups rooted, say, in

the Seventies or Eighties flourish, enacting identities defined by adolescent experience, and even more, by objects of consumption that shore up a weak as much as fierce sense of belonging. Recently, a quite popular Facebook formula is the "You are from... if...": *You are from* (a certain place) *if* you have done/knew/remember (this or that). It is a practice of geolocation, one that physically locates memory, belonging and so-called 'we sense', and reformulates the principles of authenticity and tradition, combining computer-mediated sociality with the taste, colour and smell of a lost sense of community. The same happens with the other giant of social networks, Instagram: it provides sociality in terms of image filtering, so as to make colours look like the bungled colours of Polaroid snapshots. It is intriguing, by the way, to remark the fact that that Polaroid camera fascinates young people too, i.e., people that never had a chance to use it, and that never had to face the radical economy of time and posing that was required by the dramatically modest number of pictures you could take with it. Unsurprisingly, as a companion to the emotional marketing, to dirty looking sneakers, to scuffed jeans and to vintage looking (but technology hearted) cars, the market has been offering devices that transform your smartphone into a Polaroid snapshot camera, by just adding a microprinter to it. Easily, you can have both state-of-the-art digital technology and the fascinating materiality of bygone times. In other words, you can restore the imperfection of analogic technology, and mimic the excitement of expectation, the frugality-driven renovated intensity of desire.

Today's sociality is a 'retro' sociality, even if it tends to replace the bench [*he turns back and points to the bench, he picks up the tablet and smartphone he had left on it*] with high tech devices that are more and more interconnected with our material and symbolic identity. Such sociality has the taste of immaturity – for the social network is largely a recreational space – and a charming, sepia-tinged past. As if our culture felt its future to be behind its back. Well, not even here is our time radically original. For the origins of such obsession date back to thirty years ago. Nearly forty, in fact. Social historians increasingly tend to identify Eighties as the decade in which time whirls and stops, tasting its end. The symbol of a timeless present may well be the clock of the Bologna Station bombing of 2 August 1980, which was

frozen on 10:25, and which still is so, in memory of the suspension of flux represented by the bomb. That clock tells our suspended time, a time in which the future is unthinkable. It is the time that at the end of the Seventies was announced by the Sex Pistols' self-destructive, mocking yell: *No future for you*. Its iconic representation may be found in the 1985 epochal Zemeckis film, *Back to the Future*, providing at once a symptom of and an emblem for such arrested temporality. I'm pretty sure you remember that movie, taking place in the present of 1985, and that you also remember the city square tower clock frozen into a 1955 time, as well as the DeLorean car that 'Doc' Emmett Brown just turned into a time machine, or Marty's skateboard, quilted jacket and camcorder. You might also remember that, in his escape from a terrorist cell, Marty jumps into the DeLorean that was supposed to bring him a few minutes ahead in the future; his journey into the future, however, brings him by mistake into the past, to 1955, just before a thunder hit the tower clock, when his parents – two utter failures, lacking all self-esteem and motivation – met. That journey back in time is the occasion to deal with the past, to understand it and to modify it. Marty manages in fact to infuse self-esteem into his mother and father, turning those two wrecks into successful people, a virtual epitome of Eighties imagination: a luxury car parked in the alley, a dynamic life and the pleasures of consumption, Marty's parents thus become accomplices to his adolescence, to his consumerist desires and his first love experiences. All they ask back is for him to grow up just like them, to become *exactly* like them. To arrest time.

Marty's journey to the past (which is to say, in fact, the experience of the future as an elaboration of the past) is in fact a time forgery, faking and modifying its progressive line, its inexorability. The 1985 he travels back to is perfectly adequate to the kind of science fiction the movie belongs to: the new 1985 Marty shapes is a forged, suspended time. In a word, it is a *cosmetic time*. Paradoxically, it is the very acceleration of time – with the urgency to share and update, which we know all too well – is the precondition for time being in arrest. It may not be necessary or even appropriate to recall here Giuseppe Tomasi di Lampedusa's *Il Gattopardo* (*The Leopard*), in order to explain such paradox: we are not up to the cultural dignity of that reference. Maybe our animal is far humbler

and more domesticated: our time may well be closer to the Time of the Hamster. The hamster runs its wheel, frenetically and desperately, and the faster it runs – the more it enjoys and updates itself, the more it shows its muscles, socializes, participates, consumes – the more it stays still, entertained and safely confined into its cage. Cosmetic time, the time of hyperkinetic immobility – we may call it ‘non-time’, after Marc Augé – is the seamless time that lets us evade into an immaturity bubble, and paralyses our gaze in a backwards motion, chaining us up to what Douglas Rushkoff calls ‘presentism’. This is the specific kind of nostalgia that permeates our culture. It isn’t only a camouflaging of the past removing its traumas. It is not the regret for a lost time in the past, but what it presupposes, in a far more elusive and yet fundamental way: *nostalgia for the future*. It is a form of nostalgia for a time that has not been lived yet, whose richness resides in its unpredictability, in the excited expectation of the shapeless. It is such form of nostalgia that shapes the work of Daft Punk, the 2014 Grammy Award recipient pop group winning the, combining the robotics imagination with Motown sound. As if they were the progeny of the Rockets, Daft Punk stage future in a retro key, in an album whose title (*Random Access Memories*) speaks of the fragmentary, perishable memory of our time. The novelty of the Noughts and Tens sports a retrofuturistic aesthetics, quotation graphics and late Seventies groove (with glamour zombie Nile Rodgers playing guitar on the “Get Lucky” hit single), so as to evoke its own origins, that fundamental phase in which time got twisted upon itself and lost direction.

Between the Seventies and Eighties, a radical crisis and shift – some may well call it ‘death’ – in science fiction, i.e., the literary genre that in the twentieth century nourished and was fed by the imaginary of exploration, experimentation and discovery. In short, the imaginary of the future. Its funerals were celebrated, one may say, by Steven Spielberg, who in a matter of few years moved from a 1977 film such as *Close Encounters of the Third Kind*, shaped as it is by the frontier epics, to *ET The Extra-Terrestrial*, appearing five years later. We all remember that “Phone Home” ET achingly whispers: ET was a nostalgic alien. His misery made him a contemporary reincarnation of Hofer’s soldiers in the late seventeenth century, and an apt emblem for future nostalgia, the epics of

a future which is irredeemably and melancholically *passé*. Within five years we had moved from the symbolic economy of exploration, from rockets and spaceships, to the era of the Shuttle, whose peculiarity – it is similar to an airplane, for it takes off and later lands back home – decrees the transformation of our imagination on the future. With the Shuttle, Space becomes domestic. Such is Space, in fact, in Alfonso Cuarón’s recent *Gravity* movie (2013), which nostalgically hinges on the fear of breaking off the (umbilical) cord, the gravitational bond with Mother Earth: Space provides the occasion to breath-taking special visual effects, but these seem a matter of astonishment rather than wonder. As if he was acting in a costume drama, George Clooney moves around the Shuttle with a jet pack – the very jet pack that was the new thing thirty years before, in 1984. There is no sign of the wonder guiding Roy Neary’s eyes in *Close Encounters of the Third Kind*: the Clooney character just *plays*. He passes time. Being a daily experience, Space is domesticated: it is now the setting for a catastrophic movie that our childhood would set in the sea or in the sky. Future is now reduced to a matter of gadgets, devices, games that are envisioned: they do not urge time movement, they do not open up new scenarios, nor point to any frontier. They do not entail conflicts: they are not creative.

Even the exploratory mission of Mars One is fundamentally ‘domestic’ in nature. Mars One is a project of human mission to Mars finding its reason and funding in the talent show TV format. Everything, from astronauts’ selection to ‘marsing’ and colonisation, is planned to be filmed and used as material for a TV program: this program will be the economic engine of the whole thing. The participants to this one-way journey – no return is possible, from its very beginning this mission is marked by loss and nostalgia – will be chosen by the audience, and so on. Which virtually equals saying that in the new century Mars, literature, cooking and music are, after all, all different faces of a single, great TV show. *Live, right now*. Ladies and gentlemen, here I give you Space at home. In other words, maybe the cosmetic time we live in really closes not only the twentieth century – the century of science fiction, Progress and the Future – but the whole Modernity project, blocking its symbol, the clock, and the utopia of understanding time, of preserving the past as well as anticipating the future.

This is what today's nostalgic obsession reveals: the regret for a lost ability to project ourselves into the future. We are incapable of thinking the future unless in retrospect. We can foretell some technology, yes, according to what happens in *Back to the Future II*, the film sequel set in 2015 – which is to say, today. Smart fridges telling you when you run out of produce, or smart shoes that lace themselves up, or a floating skate, and so on. That film stated it loud and clear: we do not lack novelties. We lack vision, perspective, the desire to meet and tame the unexpected.

Yes, you are right: of course, one can claim that the future is omnipresent. Everybody invokes its necessity and claim to be its best exegetist. We are obsessed by risk and prevention, surveillance and control of public spaces, including benches [*he looks behind his shoulders*]. This is a way to stage the future too, at least as much as forecasts are. Of course. And yet. On the one side these practices are remnants of the twentieth century. Think of Futures Studies, a discipline which started as a post-WWII attempt at anticipating post-atomic scenarios and have increasingly transformed into a marketing branch: self-lacing shoes, missing milk-ordering fridges and the like are soon to reach our homes. Yes, indeed. On the other hand, such futures paint a frightful picture, one that we cannot bring form and intelligibility to. In other words, the intensity of our claiming the future is an index of the extent to which we miss the future, which no longer holds any promise to radically change our experience of the world. Thinking the future in the shape of a smart fridge, or buying insurance policies and installing video surveillance systems everywhere, are different ways to bind, limit, stake a claim on a future whose shapeless nature is helplessly scaring.

In order to think our current condition, it may be useful to go back to the early twentieth century, when time accelerated and the future, so to speak, exploded. It's a story told in Stephen Kern's 1983 book, by now a classic of cultural criticism. [*He picks up a bulky pink and red volume, and starts looking for a specific page.*] In the early twentieth century intellectuals like Eugène Minkowski and H.G. Wells theorised an *active* and a *passive* mode to face the future. The former implies the fact of actually facing it, confronting and controlling it; the latter means

awaiting, fearing, letting it hit us. Clearly, the human experience of time is a mixture of both modes. There are specific times and conditions, however, when the mixture gets unbalanced. The experience of WWI, for instance, placed soldiers in trenches along the defence line, in a static position of total, unconditioned awaiting. They did not control the future in any way. And that radically passive experience was as devastating as enemy attacks.

Well. One hundred years later, we are immersed in a condition that is surprisingly similar to the one experienced by those soldiers. Our war is no longer fought in actual trenches, that's for sure. It's a war with no certain boundaries and enemies, as well as devoid of any heroic rhetoric. In the cultural economy of the Global War, in the age of infinite terrorism, the enemy has lost his recognisable face and identity. Peace routines and war exceptionality seem to blend. And our civil existence seems to have taken up some of the features of a trench war, albeit without any clear frontlines and any recognisable enemy. And if we recall that nostalgia, the painful longing for a home that cannot be returned to, was born as a soldier pathology, we may understand why nostalgia itself has turned into an epochal condition, and why it has done so with respect to the future, missing an enchanted gaze toward the as-yet-unknown that would be apparently moulded in our hands.

Just like *Gravity*, or *Back to the Future*, or *ET The Extra-Terrestrial* narrate, our uncanny condition is disorientation. We cannot imagine and cognitively dominate the future because we have lost the coordinates of the present, and we live in exile. We barely acknowledge the present as our time – and this happens not only to the elderly, or to those who (like myself) are no longer in their youth, and progressively feel like their time is slipping away. Young people experience precariousness as a living condition, too, and do not feel 'in tempo' in the world they inhabit. There you are: we no longer feel 'at home' here. Maybe we are facing the end of a paradigm; definitely, we are facing an epistemic crisis: the languages and cognitive tools that we employed to make sense of the world no longer work. Surely, easily advertised innovation or the urge to start up and get things done won't be enough. Doing things does not equal setting the clock back into movement again. If we want to 'go home again' we must rearticulate the relationship

between ourselves and the world. Nothing shorter than that. If the tenets of Modernity are in irreversible crisis, we must invent a new language that is not superficially creative, finding new sense to our being-in-the-world and to our being-in-time. As we can see in *Gravity's* best worth – the metaphor of the umbilical cord dominating the film poster and its logline, “Don’t let go” – there is only one thing that is worse than losing one’s home: it is living in the regret of the missed home. Resisting to accept one’s time, to place oneself in the line of Time, in a direction that generates sense, meaningfulness, shape and design [*he points to the capital D in TED, ‘Technology Education Design’*]. For the ‘design’ we are talking about is not simply a matter of interior architecture: it is the design for a living, the project, vision, ability and willingness to take responsibility for the future. We must, in other words, look for a new familiarity with reality, accepting that our new ‘home’ – our value and linguistic universe, our sense-making apparatuses – may not be the home we knew. [*He picks up the teddy bear.*] It should be different, in fact, so that it may accommodate those after us – our kids, our students – as they refuse our world, and bid our ghosts farewell. Maybe they will manage in doing what seems impossible to us right now. Maybe they will fix the clock and set time in movement again: maybe they will reconceive reality, regenerate it. Moving from *re-make* as recreation and entertainment to *re-generation* and the creative sparkle. Abandoning the hamster’s cage, displacing the web and plot of the eternal present. It may be well worth it, and not necessarily for the nobler of intentions. Honestly: are we not tempted to escape the prison of the present – if only, out of curiosity, just to see how it ends?

*On the words and music of Blur’s “Out of Time”, as in the theatre all lights are turned off, the man collects his things and sits on the bench, awaiting.*



## References

- AUGE M. (2008), *Où est passé l'avenir?*, Panama, Paris.
- BIANCHI M. (2004), *Mi ricordo*, Fernandel, Ravenna.
- BRAINARD J. (1970), *I Remember*, Angel Hair, New York.
- BOYM S. (2001), *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York.
- FUKUYAMA F. (1992), *The End of History and the Last Man*, Free Press, New York.
- KERN S. (1983), *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).
- MORANDO P. (2009), *Dancing Days. 1978-1979, i due anni che hanno cambiato l'Italia*, Bologna, Laterza.
- MORREALE E. (2009), *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Rome, Donzelli.
- PANOSETTI D., POZZATO M.P. (eds.) (2013), *Passione vintage. Il gusto per il passato nei consumi, nei film e nelle serie televisive*, Carocci, Rome.
- PEREC G. (1978), *Je me souviens*, Hachette, Paris.
- PRETE A. (ed.) (1992), *Nostalgia. Storia di un sentimento*, Raffaello Cortina, Milan.
- REYNOLDS S. (2011), *Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*, Farrar Straus & Giroux, New York.
- RUSHKOFF D. (2013), *Present Shock: When Everything Happens Now*, Current, New York.

## Autori | Autrici

**Luca Bertoloni** è docente di ruolo di lettere nella scuola secondaria e svolge attività di ricerca in ambito sociosemiotico e mediologico, con all'attivo diverse pubblicazioni in volume e in riviste di fascia A. Si occupa prevalentemente di linguaggi dei media, intermedialità, immaginari audiovisivi, canzone, cinema e serialità popolare, culture mediali, con saggi dedicati a Claudio Baglioni, Fabrizio De André, Checco Zalone, Nanni Moretti, l'immaginario Disney, i prodotti audiovisivi della pandemia, il Festival di Sanremo, la serialità americana e molto altro. Recentemente ha pubblicato la monografia *Frugando parole. Lingua e stile delle canzoni di Claudio Baglioni* (WriteUp, 2023). Membro della Consulta Universitaria del Cinema, collabora stabilmente come autore con Fata Morgana Web (Università della Calabria) e The Italian Song (Georgetown University). Attualmente sta svolgendo alcune ricerche sulla relazione tra canzone italiana e schermi e sulle identità visive dei cantautori italiani.

**Marina Bondi** è docente di Linguistica e traduzione inglese presso l'Università di Modena e Reggio Emilia. Direttore fondatore del centro CLAVIER (Corpus and LAnguage Variation In English Research), ha pubblicato molto nel campo dell'analisi di genere, della PAE e della linguistica dei corpora, con particolare attenzione alla variazione linguistica tra generi, discipline e culture. Le sue pubblicazioni sono apparse su riviste internazionali come *Pragmatics*, *IJBC*, *Journal of Pragmatics*, *Written Communication*, *IEEE Transactions in Professional Communication*, *Discourse Context & Media*, *Lingua* ecc. È editore associato della rivista *ESP*. Il suo interesse recente si concentra sulla diffusione della conoscenza e sull'impatto dei media digitali sul discorso specialistico.

**Daniele Borgogni** insegna Lingua e Traduzione Inglese presso l'Università degli Studi di Torino. Ha pubblicato diversi contributi in riviste specializzate e in volumi su letteratura inglese della prima modernità e del Modernismo, emblematica rinascimentale, teoria e pratica della traduzione, stilistica, linguistica cognitiva. Tra i suoi volumi, la prima edizione critica italiana di *Paradise Regained* di John Milton (2007); la cura di *1Enrico VI*, *2Enrico VI*, *3Enrico VI* e *Cimbelino* per la recente edizione italiana delle opere complete di William Shakespeare (Bompiani 2014-19), la cura di volumi collettanei sul discorso letterario e religioso nell'Europa della prima modernità, sulle forme brevi, sulla transdisciplinarietà.

**Paola Brembilla** è Professoressa Associata all'Università di Bologna, dove insegna Televisione e Media Digitali e co-

## Contributors

**Luca Bertoloni** is a literature teacher in secondary school and pursues independent research in the sociosemiotic and medial fields, with several publications in volumes and in scientific journals. He mainly deals with media languages, intermediality, audiovisual imaginaries, song, cinema and popular seriality, media cultures, with essays dedicated to Claudio Baglioni, Fabrizio De André, Checco Zalone, Nanni Moretti, the Disney imaginary, the audiovisual products of the pandemic, the Sanremo Festival, American series, etc. He has recently published the linguistic monograph *Frugando parole. Language and style of songs by Claudio Baglioni* (WriteUp, 2023). Member of the Consulta Universitaria del Cinema, he collaborates with Fata Morgana Web (University of Calabria) and The Italian Song (Georgetown University). He is currently carrying out some research on the relationship between Italian song and screens and on the visual identities of Italian singer-songwriters.

**Marina Bondi** is Professor of English Linguistics and Translation at the University of Modena and Reggio Emilia. Founding Director of the CLAVIER centre (*Corpus and Language Variation In English Research*), she has published extensively in the field of genre analysis, EAP and corpus linguistics, with a focus on language variation across genres, disciplines and cultures. Her publications appeared in international journals such as *Pragmatics*, *IJBC*, *Journal of Pragmatics*, *Written Communication*, *IEEE Transactions in Professional Communication*, *Discourse Context & Media*, *Lingua* etc. She is Associate-Editor of *ESP journal*. Her recent interest centres on knowledge dissemination and the impact of digital media on specialized discourse.

**Daniele Borgogni** teaches English and Translation Studies at the University of Turin. He specializes in early modern and modernist English literature, European emblematics, translation theory and practice, stylistics, and cognitive linguistics. He published the first Italian critical edition of Milton's *Paradise Regained*; edited *1Henry VI*, *2Henry VI*, *3Henry VI*, and *Cymbeline* for the latest Italian translation of Shakespeare's complete works; co-edited a collection of essays on religious and literary discourse in early modern Europe, on short forms, and on transdisciplinarity.

**Paola Brembilla** is Associate Professor at the University of Bologna, where she teaches Television and Media Digital and

ordina il corso di laurea magistrale in Cinema, Televisione e Produzione Multimediale. I suoi interessi riguardano l'intersezione fra modelli di business, modelli narrativi e contesti socio-culturali nelle narrazioni seriali, in particolare serie tv e franchise mediali. Sull'argomento ha pubblicato saggi in riviste scientifiche e contributi in curatele. Fra le sue monografie, *It's All Connected. L'evoluzione delle serie TV statunitensi* (Franco Angeli 2018) e *Franchise mediali. Industrie, narrazioni, pubblici* (Pàtron 2023). Con Ilaria A. De Pascalis ha curato il volume *Reading Contemporary Serial Television Universes: A Narrative Ecosystem Framework* (Routledge 2018).

**Fabio Cleto** insegna Letteratura Inglese, Storia culturale e Transmedialità all'Università degli studi di Bergamo. Si occupa di storia del presente, cultura visiva, teoria queer, politica della rappresentazione e medialità. Fra i suoi lavori: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject* (University of Michigan Press 1999), *Percorsi del dissenso nel secondo Ottocento britannico* (ECIG 2001), *PopCamp* (2 voll. Marcos y Marcos 2008), *Opale violetto verdeoro* (ECIG 2012), *Intrigo internazionale. Pop, chic, spie degli anni Sessanta* (il Saggiatore 2013), *Fuori scena. Gli anni Zero e l'economia culturale dell'osceno* (ECIG 2014) e *Tempo di serie. La temporalità nella narrazione seriale* (con Francesca Pasquali, Unicopli 2018). Ha curato diverse rassegne culturali e ha scritto per cinema, radio, televisione, giornali, web. Il suo lavoro ha guidato nel 2019 la mostra *Camp: Notes on Fashion* del Metropolitan Museum of Art di New York, e il relativo MET Gala.

**Marta Colleoni** sta per conseguire il dottorato in "Studi Umanistici Transculturali" all'Università degli Studi di Bergamo in cotutela con l'Université Franche-Comté, dove ha integrato il laboratorio ELLIADD e il Centre Jacques Petit. In virtù del suo interesse per i *memory studies* e per la letteratura francese moderna, la sua tesi sonda il ruolo della memoria nel teatro di Jean Giraudoux. Ha contribuito ai Cahiers di questo autore e co-diretto la miscellanea *Spettralità. Tra rappresentazioni classiche e nuove emergenze* (Lubrini Editore, 2019). Ha analizzato, in altri articoli, l'amnesia post-traumatica nei romanzi del primo dopoguerra, il tramonto dell'autorialità nelle riscritture novecentesche del metateatro di Molière, e la poetica fin de siècle delle *Proses Lyriques* di Claude Debussy.

**Stefania Consonni** insegna Lingua e linguistica inglese all'Università degli studi di Bergamo. Si occupa di paradig-

where she is the president of the MA program in Cinema, Television and Multimedia Production. Her interests concern the intersection of business models, storytelling forms and socio-cultural contexts in serial narratives, particularly TV series and media franchises. On the subject, she published essays in scholarly journals and chapters in books. Among her monographs, *It's All Connected. L'evoluzione delle serie TV statunitensi* (Franco Angeli 2018) and *Franchise mediali. Industrie, narrazioni, pubblici* (Pàtron 2023). With Ilaria A. De Pascalis, she edited the volume *Reading Contemporary Serial Television Universes. A Narrative Ecosystem Framework* (Routledge 2018).

**Fabio Cleto** is Full Professor of English Literature and Cultural History at the University of Bergamo. An authority on the theory and practice of camp, on which he published three books (ed., *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, 1999; *Per una definizione del discorso camp*, 2006; *PopCamp*, 2008), his research interests include gender and sexuality, visual and transmedia culture, and the politics of representation. He has published books on nineteenth-century literary dissidence (*Percorsi del dissenso nel secondo Ottocento britannico*, 2001), on the mid-Sixties transatlantic economy of "pop secrecy" (*Intrigo internazionale. Pop, chic, spie degli anni Sessanta*, 2013), on the obscenity of the Noughties (*Fuori scena. Gli anni Zero e l'economia dell'osceno*, 2014) and on TV series (ed., *Tempo di serie. La temporalità nella narrazione seriale*, 2018). He has written for cinema, television, newspapers and the web; he has also edited academic book series and directed cultural festivals. In 2019, his work inspired the *Camp: Notes on Fashion* exhibition at the Metropolitan Museum of Art in New York.

**Marta Colleoni** is about to complete her Ph.D. in "Transcultural Humanistic Studies" under the joint supervision of the University of Bergamo and the Université Franche-Comté, where she has integrated the ELLIADD laboratory and the Centre Jacques Petit. Because of her interest in memory studies and modern French literature, her thesis focuses on the role of memory in Jean Giraudoux's theatre. She has written two contributions for this author's *Cahiers* and co-edited the miscellany *Spettralità: tra rappresentazioni classiche e nuove emergenze* (Lubrini Editore, 2019). In other articles, she has analysed post-traumatic amnesia in post-WW1 novels, the decline of authorship in twentieth-century rewrites of Molière's metatheatre, and the fin de siècle poetics of Claude Debussy's *Proses Lyriques*.

**Stefania Consonni** is an associate professor of English language and linguistics at the University of Bergamo. She

mi testuali e narratologia; semiotica del linguaggio verbale e visivo in prospettiva sistemico-funzionale; processi di ri-semiotizzazione; teoria e storia della spazializzazione e della multimodalità; analisi critico-culturalista della discorsività, del metadiscorso e della comunicazione specialistica; teoria e storia del romanzo; morfologia, tipologia, semiotica, pragmatica ed epistemologia dei generi nel discorso scientifico, accademico, artistico, estetico, letterario, procedurale, mediatico e ludico. Fa parte del Centro di Ricerca sui Linguaggi Specialistici (CERLIS), del consorzio interaccademico CLAVIER-Corpus and Language Variation in English Research, e della redazione di diverse riviste, fra cui *JCaDS-Journal of Corpora and Discourse Studies* (University of Cardiff), *CERLIS Series* e *Ibérica* (European Association of Languages for Specific Purposes).

**Nicola M. Dusi**, dottore di ricerca in Semiotica, è professore associato di Semiotica dei media presso l'Università di Modena e Reggio Emilia, Dipartimento di Comunicazione ed Economia. Si occupa di teoria e analisi della serialità cinematografica e televisiva, e in particolare delle relazioni traslazionali tra arti e media. È autore dei libri: *Il cinema come traduzione* (2003); *Dal cinema ai media digitali* (2014); *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità* (2015); *Capire le serie TV. Generi, stili, pratiche* (con G. Grignaffini, 2020). È stato coeditore di molti libri sulla ricerca sui media, tra cui *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità* (con L. Spaziante, 2006); *Matthew Barney. Polimorfismo, multimodalità, neobarocco* (con C.S. Saba, 2012); *David Lynch. Mondi Intermediali* (con C. Bianchi, 2019); *Cesare Zavattini. Soggetti mai realizzati* (con M. Salvador, 2022).

**Mirko Lino** è professore associato di Cinema, fotografia e televisione presso l'Università dell'Aquila, dove insegna Storia del cinema, Cinema e media, e Serialità televisiva e media digitali. È docente di Letteratura e cinema presso il Centro Sperimentale di Cinematografia - Abruzzo. Ha pubblicato la monografia *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi* (Le Lettere, 2014). Ha co-curato i seguenti volumi: *Imaginary Films in Literature* (Brill-Rodopi, 2016); *Sex(t)ualities. Morfologie del corpo tra visioni e narrazioni* (Mimesis, 2018); *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità* (il Mulino, 2021); *Lo specchio senza fine. L'autorialità fra letteratura, cinema, teatro* (Carocci, 2023). È membro dell'ICLA Research Committee on Literatures/Arts/Media (CLAM) e co-fondatore dell'Osservatorio Interuniversitario sul Cinema e sugli Audiovisivi in Abruzzo (OICA).

**Enrico Lodi** è professore associato di Lingua e Traduzione Spagnola presso l'Università di Pavia. Il suo principale ambito di ricerca è lo studio retorico e linguistico dei testi moderni e

has published books and articles on textual paradigms; narratology; metadiscourse; the semiotics of visual vs. verbal language; resemiotization and multimodality; history and theory of spatialization; history and theory of the novel; specialized communication in a discourse-analytical and culturalist perspective; semiotics, pragmatics and epistemology of traditional and new genres within academic, aesthetic, literary, scientific, entertainment and media discourse. A member of the CERLIS Research Centre, as well as of the CLAVIER-Corpus and Language Variation in English Research consortium, she is on the editorial board of *JCaDS-Journal of Corpora and Discourse Studies* (University of Cardiff), the *CERLIS Series* and *Ibérica* (European Association of Languages for Specific Purposes).

**Nicola M. Dusi**, PhD in Semiotics, is Associate Professor of Media Semiotics at the University of Modena and Reggio Emilia (Italy), Department of Communication and Economics. He works on theory and analysis of cinema and television seriality, and in particular on the translational relations between arts and media. He is the author of the books: *Il cinema come traduzione* (2003); *Dal cinema ai media digitali* (2014); *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità* (2015); *Capire le serie TV. Generi, stili, pratiche* (with G. Grignaffini, 2020). He has co-edited many books on media research including *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità* (with L. Spaziante, 2006); *Matthew Barney. Polimorfismo, multimodalità, neobarocco* (with C.S. Saba, 2012); *David Lynch. Mondi Intermediali* (with C. Bianchi, 2019); *Cesare Zavattini. Soggetti mai realizzati* (with M. Salvador, 2022).

**Mirko Lino** is associate professor of Cinema, Photography and Television at the University of L'Aquila, where he teaches History of Cinema, Cinema and Media, and Television Seriality and Digital Media. He teaches Literature and Cinema at the Centro Sperimentale di Cinematografia - Abruzzo. He published the monograph *L'apocalisse postmoderna tra letteratura e cinema. Catastrofi, oggetti, metropoli, corpi* (Le Lettere, 2014). He co-edited the following volumes: *Imaginary Films in Literature* (Brill-Rodopi, 2016); *Sex(t)ualities. Morfologie del corpo tra visioni e narrazioni* (Mimesis, 2018); *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità* (il Mulino, 2021); *Lo specchio senza fine. L'autorialità fra letteratura, cinema, teatro* (Carocci, 2023). He is a member of the ICLA Research Committee on Literatures/Arts/Media (CLAM) and co-founder of the dell'Osservatorio Interuniversitario sul Cinema e sugli Audiovisivi in Abruzzo (OICA).

**Enrico Lodi** is Associate Professor of Spanish Language and Translation at the University of Pavia. His main field of research is the rhetorical and linguistic study of modern

contemporanei della cultura spagnola, anche in relazione al contesto europeo e internazionale. Con questa prospettiva si è occupato soprattutto di saggistica filosofica, narrativa e traduzione. Tra le sue pubblicazioni, le edizioni critiche di relazioni militari *Galere perdute* (2020) e *Relazione sull'assedio di Orbetello del 1646* (2023), e le monografie *Scrittura e violenza* (2011) e *Stili dell'argomentazione* (2018).

**Stefania M. Maci** (PhD, Lancaster University, UK) è Professore Ordinario di Lingua Inglese presso l'Università degli studi di Bergamo, dove è Coordinatore del corso di Laurea Magistrale in Text Sciences and Cultural Enhancement in the Digital Age, Direttore del Centro di Ricerca sui Linguaggi Specializzati e Coordinatore del Gruppo di Ricerca sulle Digital Humanities.

La sua ricerca si concentra sullo studio dell'inglese in contesti accademici e professionali, con particolare attenzione all'analisi del discorso turistico e del discorso medico. Tra le sue pubblicazioni recenti figurano le monografie *Evidentiality in the genre of medical posters* (2022 - Peter Lang) e *English Tourism Discourse* (2020 - Hoepli); le curatele *The Routledge Handbook of Discourse and Disinformation* (2023 - Routledge); *The Routledge Handbook of Scientific Communication* (2022 - Routledge); e articoli sulla popolarizzazione del discorso medico.

**Franco Marineo** è professore di Storia del cinema e di Teoria e analisi del cinema e dell'audiovisivo presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo. Si occupa principalmente di cinema contemporaneo, visual culture ed estetica dei nuovi media. Suoi saggi e articoli sono apparsi su periodici come *Duel*, *Segnocinema*, *Bianco e nero*, *Cyberzone*, e in numerose collettanee. Ha pubblicato, tra gli altri, *Il cinema del terzo millennio* (Einaudi, 2014), *Face/On. La narrazione e il volto cinematografico* (Rizzoli, 2005) e *Il cinema dei Coen* (Falso-piano, 1999).

**Jessica Jane Nocella** è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Studi sul Linguaggio e la Cultura dell'Università di Modena e Reggio Emilia, dove ricopre anche il ruolo di professore a contratto di Lingua Inglese presso il Dipartimento di Scienze dell'Educazione. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Scienze Umane con una tesi sul linguaggio valutativo nel contesto dei musei e dello Slow Art Day sotto la supervisione della professoressa Marina Bondi. I suoi principali interessi di ricerca riguardano la comunicazione della responsabilità sociale d'impresa (RSI), la costruzione della fiducia, la *corpus linguistics* e il linguaggio valutativo. È un'attiva volontaria all'interno del progetto Slow Art Day USA, dove collabora come autrice del blog.

**Stefano Oddi**, dopo la laurea in Scienze dello Spettacolo

and contemporary texts of Spanish culture, also in relation to the European and international context. With this perspective, he has mainly worked on philosophical non-fiction, fiction and translation. His publications include the critical editions of military reports *Galere perdute* (2020) and *Relazione sull'assedio di Orbetello del 1646* (2023), and the monographs *Scrittura e violenza* (2011) and *Stili dell'argomentazione* (2018).

**Stefania M. Maci** (PhD, Lancaster University, UK) is Full Professor of English Language at the University of Bergamo, where she is Coordinator of the MA in Text Sciences and Cultural Enhancement in the Digital Age, Director of the Research Centre on Specialised Languages, and Coordinator of the Research Group on Digital Humanities. Her research focuses on the study of English in academic and professional contexts, with particular attention to the analysis of tourism and medical discourses. Her recent publications include the monographs *Evidentiality in the genre of medical posters* (2022 - Peter Lang) and *English Tourism Discourse* (2020 - Hoepli); the co-edited volumes *The Routledge Handbook of Discourse and Disinformation* (2023 - Routledge); *The Routledge Handbook of Scientific Communication* (2022 - Routledge); and papers about the popularization of medical discourse.

**Franco Marineo** is professor of Film History and Film theory at the Academy of Fine Arts in Palermo, Italy. He works primarily on contemporary cinema, visual culture, new media aesthetics. His articles and essays appeared in such magazines as *Duel*, *Segnocinema*, *Bianco e nero*, *Cyberzone*, and in various edited books. His books include *Il cinema del terzo millennio* (Einaudi, 2014), *Face/On. La narrazione e il volto cinematografico* (Rizzoli, 2005) and *Il cinema dei Coen* (Falsopiano, 1999).

**Jessica Jane Nocella** is a research fellow at the Department of Studies on Language and Culture at the University of Modena and Reggio Emilia (Italy) where she also holds a position of Adjunct Professor in English Language at the Department of Education. She holds a Ph.D. in Human Sciences with a thesis on evaluative language in the context of museums and Slow Art Day supervised by Professor Marina Bondi. Her main research interests concern corporate social responsibility (CSR) communication, trust building, corpus linguistics, and evaluative language. She is an active volunteer within the Slow Art Day project USA where she collaborates as a blog writer.

**Stefano Oddi**, after completing his M.A. in Film Studies at



e della Produzione Multimediale presso l'Università La Sapienza di Roma, ha attraversato vari settori dell'industria audiovisiva, lavorando in Italia, Polonia e Regno Unito. Fra il 2017 e il 2021 è stato dottorando di ricerca in Storia delle Arti presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, impegnato in un progetto dedicato alle reinterpretazioni contemporanee del mito di Faust fra opera, teatro e cinema. I suoi saggi sono apparsi su numerose riviste scientifiche e i suoi interessi di ricerca si articolano lungo tre direttrici principali: la questione dell'adattamento cinematografico, l'analisi delle contaminazioni fra il cinema e le altre arti e lo studio del cinema d'autore italiano dal secondo dopoguerra a oggi. Vive a Roma, dove lavora da anni nella produzione cinematografica.

**Chiara Pompa**, PhD in Arti visive, performative, mediali, è ricercatrice e docente di "Valorizzazione degli archivi per la moda" e "Fashion Photography" presso il Dipartimento delle Arti, Università di Bologna. È co-coordinatrice del centro di ricerca internazionale "CFC - Culture Fashion Communication", fellow del centro di ricerca "FAF - Fotografia Arte Femminismo" e responsabile di redazione della rivista scientifica «piano b. Arti e culture visive» dello stesso Ateneo. Attualmente i suoi principali interessi vertono sui rapporti tra fotografia di moda, arte ed editoria, con particolare attenzione alla stampa periodica indipendente. Tra le sue ultime pubblicazioni: *Estetica snapshot: rappresentazione del corpo e inclusività nella fotografia di moda* (contributo in volume, Carocci, 2022); *I diari condivisi di famiglie differenti. Corinne Day e Ryan McGinley*, (articolo in rivista, «piano b. Arti e culture visive», 2021); *Trasparenze radicali. Fotografia e pratiche estetiche alle soglie del nuovo millennio* (monografia, Mondadori, 2020).

**Giuseppe Previtali** è ricercatore a tempo determinato tipo B presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli studi di Bergamo, dove insegna Paesaggio e cultura visuale e Visual Culture and Digital Mediascape. Si occupa di forme estreme della visualità contemporanea, con specifico riferimento al terrorismo e alla rivolta. Membro del CIRQUE (Centro Interuniversitario di ricerca queer) e coordinatore del workgroup NECS "Cinema and the MENA Region", fa parte del comitato di redazione della rivista *Cinéma&Cie*. Fra le sue pubblicazioni più recenti: *L'altra metà del conflitto. La comunicazione jihadista da al-Qaeda allo Stato Islamico* (Meltemi, 2022) e *Che cosa sono le digital humanities* (Carocci 2022).

**Michele Sala**, MA (Youngstown State University, US) e PhD (Università degli studi di Bergamo) è professore associato di Lingua e traduzione inglese presso l'Università degli Studi di Bergamo (Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture

Università La Sapienza in Rome, worked for several years in film/video production across Italy, Poland and the UK. Between 2017 and 2021, he pursued his Ph.D. in History of the Arts at the Università Ca' Foscari in Venice, working on contemporary reinterpretations of the Faust myth across film, opera and theatre. He has published essays in several scholarly journals and his research interests include film adaptation, cross-contaminations between film and the other arts, and Italian auteur cinema from 1945 onwards. He lives in Rome, Italy, where he works in the film industry.

**Chiara Pompa** is a Tenure Track Researcher at the Department of the Arts, University of Bologna, where she held in 2020 a PhD in "Visual, Performing, and Media Arts" and currently teaches "Archives Enhancement for Fashion" and "Fashion Photography". She is also the Co-coordinator of the International Research Centre "CFC - Culture Fashion Communication", a fellow of the Research Centre "FAF - Photography Art Feminism" and the Managing Editor of the journal "piano b. Arti and culture visive" of the University of Bologna. Her current research interests focus on the relationships between fashion photography, visual arts, and publishing, particularly independent magazines. Her recent publications include: *Estetica snapshot: rappresentazione del corpo e inclusività nella fotografia di moda* (book chapter, Carocci, 2022); *I diari condivisi di famiglie differenti. Corinne Day e Ryan McGinley* (journal article, "piano b. Arti e culture visive," 2021); *Trasparenze radicali. Fotografia e pratiche estetiche alle soglie del nuovo millennio* (book, Mondadori, 2020).

**Giuseppe Previtali** is Assistant Professor at the Department of Foreign Languages, Literatures and Cultures of the University of Bergamo, where he teaches "Landscape and Visual Culture" and "Visual Culture and Digital Mediascape". His research deals with extreme forms of contemporary visuality, with a specific focus on terrorism and revolt. He is member of CIRQUE (Interuniversity Centre for Queer Research) and coordinator of the NECS workgroup "Cinema and the MENA Region"; he is also in the editorial board of the journal *Cinéma&Cie*. His most recent publications include: *L'altra metà del conflitto. La comunicazione jihadista da al-Qaeda allo Stato Islamico* (Meltemi, 2022) and *Che cosa sono le digital humanities* (Carocci 2022).

**Michele Sala**, PhD (University of Bergamo), MA (Youngstown State University, Ohio), is an associate professor in English Language and Translation at the University of Bergamo (Department of Foreign Languages, Literatures and

Straniere). È membro dell'AIA (Associazione Italiana di Anglistica), del CERLIS (Centro di Ricerca sui Linguaggi Specialistici) e del CLAVIER (Corpus and Language Variation in English Research Group) ed è membro del comitato scientifico ed editoriale della collana CERLIS Series (che pubblica volumi peer-reviewed sui linguaggi specialistici). Il suo ambito di ricerca riguarda l'analisi dei generi testuali e del discorso – in particolare il discorso argomentativo e persuasivo in diversi ambiti e culture.

**Carmen Sancho Guinda** è docente emerita presso il Dipartimento di Linguistica Applicata dell'Universidad Politécnica de Madrid, in Spagna, dove insegna Inglese per la Comunicazione Accademica e Professionale e tiene seminari per insegnanti di ingegneria che impartiscono lezioni in lingua inglese. I suoi interessi di ricerca comprendono lo studio interdisciplinare dei discorsi e dei generi accademici, professionali e politici e ha pubblicato ampiamente in queste aree. È stata caporedattore di *Ibérica* dal 2018 al 2021 e attualmente è membro di diversi altri comitati editoriali internazionali.

**Gianluca Savoldelli** è dottorando in Studi Umanistici Transculturali presso l'Università degli studi di Bergamo, con un progetto di tesi dedicato al motivo dello specchio nella produzione di Françoise Sagan. I suoi interessi di ricerca riguardano il rapporto tra parola e immagine, l'ibridazione fra generi, intertestualità, metatestualità e processi di riscrittura nella letteratura francese dell'Ottocento, del Novecento e dell'*extrême contemporain*. Collabora con la rivista *Studi francesi* per la Rassegna bibliografica del Novecento e del XXI secolo.

**Fabio Scotto**, nato a La Spezia nel 1959, è professore ordinario di Letteratura Francese presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli studi di Bergamo. La sua ricerca riguarda principalmente la poesia francese otto-novecentesca, le forme brevi e la teoria e pratica della traduzione letteraria. Tra le sue principali pubblicazioni saggistiche *Bernard Noël: il corpo del verbo* (Crocetti, 1995), *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese* (Donzelli, 2012), *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo* (Donzelli, 2013), *Le corps écrivant. Saggi sulla poesia francese contemporanea da Valéry a oggi* (Rosenberg & Sellier, 2019). Ha tradotto Hugo, Vigny, Villiers de l'Isle-Adam, Apollinaire, Éluard, Noël, Bonnefoy.

**Alberto Spadafora** ha conseguito il dottorato di ricerca in Lingue, Letterature e Culture in Contatto presso l'Università degli Studi "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara. Attualmente è docente a contratto di Teoria e Metodo dei Mass Media presso la RUFA – Rome University of Fine Arts e as-

Cultures), where he teaches English linguistics and translation at graduate and undergraduate level. He is a member of AIA (Associazione Italiana di Anglistica), CERLIS (Centro di Ricerca sui Linguaggi Specialistici), CLAVIER (Corpus and Language Variation in English Research Group) and a member of the scientific and editorial board of the CERLIS Series (international peer-reviewed volumes on specialized languages). His research activity deals with genre and discourse analysis, as well as argumentative and persuasive discourses across domains and cultures.

**Carmen Sancho Guinda** is Senior Lecturer in the Department of Applied Linguistics at the Universidad Politécnica de Madrid, Spain, where she teaches English for Academic and Professional Communication and in-service seminars for engineering teachers undertaking English-medium instruction. Her research interests comprise the interdisciplinary study of academic, professional, and political discourses and genres and has published extensively in these areas. She was the editor-in-chief of *Ibérica* from 2018 to 2021 and is currently a member of several other international editorial boards.

**Gianluca Savoldelli** is a PhD candidate in Transcultural Studies in Humanities at the University of Bergamo, with a thesis project investigating the theme of the mirror in Françoise Sagan's works. His research interests include the relationship between words and images, genre hybridity, intertextuality, metatextuality and practices of rewriting in nineteenth, twentieth and twenty-first century French literature. He's a collaborator of the scientific journal *Studi francesi*.

**Fabio Scotto** was born in La Spezia (Italy) in 1959 and he is Full Professor of French Literature at the University of Bergamo. His main studies concern modern and contemporary French Poetry, short forms and the Theory and Practice of literary translation. He authored the books *Bernard Noël: il corpo del verbo* (Crocetti, 1995), *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese* (Donzelli, 2012), *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo* (Donzelli, 2013), *Le corps écrivant. Saggi sulla poesia francese contemporanea da Valéry a oggi* (Rosenberg & Sellier, 2019). He translated Hugo, Vigny, Villiers de l'Isle-Adam, Apollinaire, Éluard, Noël, Bonnefoy.

**Alberto Spadafora** holds a PhD in Languages, Literatures and Cultures in Contact from the University "Gabriele d'Annunzio" of Chieti-Pescara. He is currently adjunct professor of Mass Media Theory and Method at RUFA – Rome University of Fine Arts and postdoctoral fellow in the Department

segnista di ricerca presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Torino, dove è anche cultore della materia in Teoria dei Media e Cultura Visuale. I suoi principali ambiti di ricerca riguardano le teorie e le implicazioni tecno-estetiche dei media audiovisivi, anche nell'accezione della sostenibilità turistica e socio-ambientale. La sua ultima monografia è *Cinematography Studies. La fotografia cinematografica tra medialità, tecno-estetica e cultura metavisuale* (Meltemi 2024).

**Karen Van Godtsenhoven** è una curatrice di moda indipendente e dottoranda presso il Dipartimento di Storia dell'Arte, Musicologia e Studi Teatrali dell'Università di Gand, in Belgio. Recentemente ha co-curato la mostra *Women Dressing Women: A Lineage of Female Fashion Design* (2023) e ha contribuito alla mostra *Kimono Style* (2022) per il Costume Institute del Metropolitan Museum of Art, dove è stata curatrice associata dal 2017 al 2021. In precedenza, è stata curatrice al MoMu, il museo della moda di Anversa, dove ha lavorato, tra l'altro, alle mostre *Game Changers: Reinventing the Twentieth Century Silhouette* (2016) e *Olivier Theyskens: She Walks in Beauty* (2017). Ha scritto molto sulla curatela di moda e ha curato il volume *Border Garments: Fashion, Feminisms and Disobedience* del *Fashion Studies Journal* (2023). Recentemente ha co-curato la mostra *M&Others: Fashion and Motherhood* al ModeMuseum Hasselt (2024) e lavora come curatrice di moda per il Barbican Centre di Londra dal 2024. Nel 2023 ha ricevuto l'"Ordine della Stella d'Italia", l'ordine cavalleresco della Stella d'Italia conferito dal Presidente della Repubblica.

**Silvia Zanelli** è assegnista di ricerca in Filosofia presso l'Università di Bologna. Ha frequentato il corso di dottorato in Studi Umanistici Transculturali presso l'Università degli studi di Bergamo (2020-2023), dove è cultrice della materia in semiotica. I suoi temi di ricerca riguardano le riflessioni di Gilles Deleuze e Charles Sanders Peirce, con particolare attenzione per il rapporto tra individuazione e pre-individualità, nell'ottica di una possibile giunzione tra semiotica ed ontologia. Sul tema ha pubblicato saggi e recensioni per riviste quali *Acme*, *Nóema*, *In Circolo*, *Liberazioni*, *Kaiak*. Per Castelveccchi ha inoltre pubblicato una monografia dal titolo *Con-fini. Deleuze, Simondon e il problema dell'individuazione* (2023).

of Foreign Languages and Literatures and Modern Cultures at University of Turin, where he is also subject expert in Media Theory and Visual Culture. His primary areas of research cover the audiovisual media theories and their techno-aesthetic connotations – also in the perspective of the tourism and socio-ecological sustainability. His latest book is *Cinematography Studies* (Meltemi 2024).

**Karen Van Godtsenhoven** is an independent fashion curator and Phd candidate at the Art History, Musicology and Theatre Studies department at Ghent University, Belgium. She has recently co-curated the exhibition *Women Dressing Women: A Lineage of Female Fashion Design* (2023) and contributed to the *Kimono Style* exhibition (2022) for The Costume Institute at the Metropolitan Museum of Art, where she was an associate curator from 2017-2021. Before that, she was a curator at MoMu the Antwerp fashion museum, where she worked, amongst others, on the exhibitions *Game Changers: Reinventing the Twentieth Century Silhouette* (2016) and *Olivier Theyskens: She Walks in Beauty* (2017). She has written extensively about fashion curation and edited the *Border Garments: Fashion, Feminisms and Disobedience* special issue of the *Fashion Studies Journal* (2023). She recently co-curated the exhibition *M&Others: Fashion and Motherhood* at ModeMuseum Hasselt (2024) and works as a fashion curator for The Barbican Centre in London since 2024. In 2023 she received the "Ordine della Stella d'Italia", the chivalric Order of the Star of Italy conferred by the President of the Republic.

**Silvia Zanelli** is Research Fellow in Philosophy at the University of Bologna. She attended the PhD programme in Transcultural Studies in Humanities at the University of Bergamo (2020-2023), where she is also teaching assistant in semiotics. Her research topics concern the philosophy of Gilles Deleuze and Charles Sanders Peirce, with a focus on the relationship between individuation and pre-individuality, from the perspective of a possible junction between semiotics and ontology. On the subject she has published essays and reviews for journals such as *Acme*, *Nóema*, *In Circolo*, *Liberazioni*, *Kaiak*. For Castelveccchi she has also published a monograph entitled *Con-fini. Deleuze, Simondon e il problema dell'individuazione* (2023).