

Carte Semiotiche 2025/1

Tra visibile e leggibile: dal fumetto alla graphic novel



**la casa
USHER**

Carte Semiotiche

Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Annali 12 - 2025/1

Tra visibile e leggibile:
dal fumetto alla graphic novel

A cura di
Isabella Pezzini e Patrizia Violi

SCRITTI DI

BARBIERI, BUSI RIZZI, CORRRAIN,
GARBELLI, GRECO, MONTANI, PELLITTERI, PIZZATI,
RONZONI, ROSSI, TERRACCIANO, VIRGOLIN

la casa
USHER

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese
Serie Annali 12 - 2025/1

Direttore responsabile
Lucia Corrain

Redazione
Manuel Brouillon Lozano
Massimiliano Coviello
Stefano Jacoviello
Valentina Manchia
Francesca Polacci
Miriam Rejas Del Pino (Segretaria di redazione)
Giacomo Tagliani
Mirco Vannoni (Segretario di redazione)
Francesco Zucconi

CROSS - Centro interuniversitario di Ricerca "Omar Calabrese"
in Semiotica e Teoria dell'Immagine
(*Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna, Campus di Ravenna,
Università di Siena, Università Iuav di Venezia)
SEDE Università degli Studi di Siena
Via Roma, 56
53100 Siena

Copertina
Tullio Pericoli, *Umberto Eco*, 1980, acquerello e china su carta.
Per gentile concessione dell'autore

ISSN: 2281-0757
ISBN: 978-88-98811-99-1

© 2025 by VoLo publisher srl
via Ricasoli 32
50122 Firenze
Tel. +39/055/2302873
info@volopublisher.com
www.lacasausher.it

Carte Semiotiche
Rivista Internazionale di Semiotica e Teoria dell'Immagine
Fondata da Omar Calabrese

Comitato scientifico

Maria Cristina Addis	Università di Siena
Luca Acquarelli	Université de Lyon
Emmanuel Alloa	Universität St. Gallen
Denis Bertrand	Université Paris 8
Maurizio Bettini	Università di Siena
Giovanni Careri	EHESS-CEHTA Paris
Francesco Casetti	Yale University
Lucia Corrain	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Georges Didi-Huberman	EHESS-CEHTA Paris
Umberto Eco †	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Ruggero Eugeni	Università Cattolica di Milano
Paolo Fabbri †	Università LUISS di Roma
Peter Louis Galison	Harvard University
Stefano Jacoviello	Università di Siena
Tarcisio Lancioni	Università di Siena
Eric Landowski	CNRS - Sciences Po Paris
Massimo Leone	Università di Torino
Anna Maria Lorusso	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Jorge Lozano †	Universidad Complutense de Madrid
Gianfranco Marrone	Università di Palermo
Francesco Marsciani	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Angela Mengoni	Università Iuav di Venezia
W.J.T. Mitchell	University of Chicago
Pietro Montani	Università Roma Sapienza
Ana Claudia Mei Alves de Oliveira	PUC - Universidade de São Paulo
Isabella Pezzini	Università Roma Sapienza
Andrea Pinotti	Università Statale di Milano
Wolfram Pichler	Universität Wien
Bertrand Pré vost	Université Michel de Montaigne Bordeaux 3
François Rastier	CNRS Paris
Carlo Severi	EHESS Paris
Antonio Somaini	Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Victor Stoichita	Université de Fribourg
Felix Thürlemann	Universität Konstanz
Luca Venzi	Università di Siena
Patrizia Violi	<i>Alma Mater Studiorum</i> – Università di Bologna
Ugo Volli	Università di Torino
Santos Zunzunegui	Universidad del País Vasco - Bilbao

Sommario

Tra visibile e leggibile: dal fumetto alla graphic novel

a cura di
Isabella Pezzini e Patrizia Violi

Introduzione <i>Isabella Pezzini e Patrizia Violi</i>	7
Eco, il “Fondo Gregotti”, Alex Raymond e la semiotica del fumetto <i>Daniele Barbieri</i>	13
Il “lettore modello” delle scritture sincretiche <i>Pietro Montani</i>	22
Note sull’immaginazione sonora nel fumetto <i>Marco Pellitteri</i>	32
Sul palcoscenico di una graphic novel: Otto Gabos a confronto con <i>La tentazione dell’abisso</i> di Francisco Goya <i>Lucia Corrain</i>	61
Sin City e l’estetica sincretica: una grammatica dell’inquadratura del fumetto di Frank Miller tra produzione, consumo e interpretazione <i>Silvestro Pizzati</i>	82
As time goes by: fumetto e ricezione nostalgici <i>Giorgio Busi Rizzi</i>	99
Tradurre passioni: l’estetica social(e) in manga, manhwa e webtoon <i>Bianca Terracciano</i>	118
Manga e webtoon: il futuro del fumetto è sempre più digital? <i>Margherita Ronzoni</i>	137

<i>One Piece!</i> Toward a figural semiopraxis of freedom <i>Francesco Garbelli</i>	151
Khaliji Off-panels: Rethinking Cultural Identity and Gender Narratives in Arabian Gulf Comics <i>Cristina Greco</i>	182

Effetti collaterali

Dietro le quinte di <i>Tintin in Tibet</i> , il libro dove si incontrano vita e opera di Hergé <i>Sergio Rossi</i>	211
Semiotica ad alta quota. Il metodo Floch all'opera in <i>Tintin in Tibet</i> <i>Luigi Virgolin</i>	218

Dialogo

Chi di fumetto ferisce di fumetto perisce: <i>Il Nome della Rosa</i> in graphic novel <i>Igort e Milo Manara in dialogo con Daniele Barbieri</i>	228
Biografie delle autrici e degli autori	240

Il “lettore modello” delle scritture sincretiche

Pietro Montani

Abstract

Drawing on Umberto Eco's concept of the “model reader,” this article explores how the textual strategies implied by this notion might shed light on the phenomenon of a “second literacy” emerging in the context of the web and digital technologies. Through a broad reconstruction of the symbolic function of syncretic or extended writings, the article examines their status from both anthropological and philosophical perspectives. By placing these traditions in dialogue, the aim is to highlight their relevance for current developments in semiotic research and to suggest how such interdisciplinary perspectives can enrich our understanding of digital textuality.

Keywords: model reader, syncretic text, digital culture, imagination, extended writings.

1. *Lector in tabula*

Uno dei concetti semiotici più fecondi tra quelli messi a punto da Umberto Eco è indubbiamente quello di “lettore modello”, presentato nel classico saggio *Lector in fabula* (1979). Eco si riferiva alla lettura di testi narrativi, ma il suo concetto estese in modo molto rapido e spontaneo la sua pertinenza oltre i limiti delle scritture letterarie. Uno dei motivi di questa grande plasticità va riconosciuto nel fatto che Eco aveva agganciato il concetto di lettore modello al principio teorico-metodologico, altrettanto fruttuoso, di *intentio operis*. L'analisi semiotica non può dire nulla di pertinente sul senso di un testo prendendo in carico le “intenzioni” dell'autore, anche quando costui si sia preoccupato di esplicitarle e di raccomandarle all'attenzione; né può assumere come un oggetto di indagine plausibile le intenzioni di chi lo legge, potendo queste ultime sconfinare in ogni momento dall'ambito dell'*interpretazione*, che è un'attività conforme a regole metodologiche e a controllo intersoggettivo, a quello dell'*uso*, che invece è una prassi appropriativa che si autorizza da sola a procedere in modo anarchico. È vero, invece, che si può attribuire al testo un'intenzione oggettiva, ove il termine “intenzione” sia inteso come un insieme coerente di procedimenti semiotici del quale fa parte anche la “sorte interpretativa” del testo stesso. È vero infatti, argomentava Eco, che “generare un testo significa attuare una strategia di cui fan parte le previsioni delle mosse altrui” (*ivi*: 54). Qui sta la differenza di principio tra l'approccio semiotico che Eco definì “coo-

perazione interpretativa” e quello praticato dalle ermeneutiche del testo (peraltro non estranee alla sua formazione di studioso, e basterà fare il nome di Luigi Pareyson, uno dei suoi maestri), le quali, pur a diverso titolo, considerano determinante, anche metodologicamente, l’“uso” che dei testi fanno gli interpreti. A condizione, beninteso, che di questo termine molto scivoloso si forniscano adeguati modelli teorici come accade, ad esempio, con il concetto di “*applicatio*” in Hans Goerg Gadamer (1960) (ho compreso davvero un testo quando sono in grado di riconoscere la sua capacità di produrre effetti nel mondo reale), o con quello di “rifigurazione” in Paul Ricoeur (1983-85) (ho compreso davvero un testo quando mi accorgo che dopo la sua lettura il mondo reale non è più quello di prima). Eco non avrebbe avuto nessuna ragione per condannare questo tipo di approcci all’*esperienza* della lettura di testi, che di certo considerava *complementari* al suo, mentre non tollerava gli autentici *abusi* che dei testi aveva promosso, e sostenuto con teorizzazioni fantasiose, il cosiddetto “decostruzionismo” (che, per inciso, è altra cosa rispetto alla “decostruzione” praticata da filosofi come Heidegger e Derrida).

Non sono certo che Eco abbia scritto qualcosa di compiuto sulla questione del lettore modello di testi sincretici quali sono i fumetti e i graphic novels: un “lector in tabula”¹, per così dire, visto che i disegnatori di fumetti chiamano in genere “tavole” i frames delle loro storie diseguate. Ma se lo facesse *oggi* non potrebbero sfuggirgli tre dati particolarmente vistosi e di sicuro interesse per uno che, come lui, praticava la semiotica in modo al tempo stesso rigoroso e creativo. Il primo è che il web pullula di *testi sincretici* che, come il fumetto, combinano (almeno) due diversi piani dell’espressione (ad esempio quello verbale e quello iconico). Pensiamo solo ai meme, alle storie di Instagram, agli sketch di TikTok, alle presentazioni in PowerPoint... Il secondo è che ciascuno di noi, in un modo o nell’altro, ha sviluppato forme più o meno evolute e consapevoli di *competenza* non solo nella lettura ma anche nella scrittura di questo tipo di testi sincretici, visto che il web consente e stimola entrambe. Il terzo è che anche le *intelligenze artificiali* che generano immagini utilizzano di regola per il loro *machine learning* immensi database costituiti da accoppiamenti tra parole e immagini (*text-image pairs*).

A proposito di questo sincretismo digitale un’importante studiosa con esperienze in campo pedagogico e neuroscientifico come Maryanne Wolf (2018) ha recentemente parlato della possibilità che il web stia provvedendo alla costruzione di un “cervello bi-alfabetizzato”, addestrabile, cioè, non solo all’apprendimento della scrittura alfabetica ma anche a quello dei nuovi sistemi espressivi sincretici in uso nel web. Wolf aggiunge che una preparazione precoce, mirata e ben guidata, alle risorse di questi sistemi potrebbe comportare effetti virtuosi paragonabili alle proprietà neuroplastiche del bilinguismo, insieme a gratificazioni estetiche paragonabili a quelle che otteniamo con opere narrative o testi di carattere saggistico che si dimostrano in grado di impegnarci in una “lettura profonda”. Ci si può chiedere con quali argomenti una studiosa come Wolf – ma non è la sola: per restare all’Italia basterà ricordare i contributi di Maragliano (2019), Rivoltella (2012), Roncaglia (2010) – si dichiara disposta a una così generosa apertura di credito nei confronti di un modo di esprimersi condannato pressoché di regola come regressivo se non proprio degenerativo. Una delle risposte dev’essere cercata nella configurazione del lettore modello delle scritture sincretiche del web, cioè nelle strategie testuali specifiche implementate da queste scritture. So bene che Eco sarebbe stato quanto meno diffidente nei confronti di quest’*uso* di uno dei suoi

concetti più fecondi. Sono anche abbastanza sicuro, però, che mi avrebbe seguito volentieri nella discussione sui “prolegomeni filosofico-antropologici” alla figura di lettore modello che emerge dai testi sincretici diffusi nel web presentata nelle prossime sezioni di questo contributo.

2. Prima tappa. Prolegomeni in tre tappe a una teoria del lettore modello di scritture sincretiche

Cominciamo con alcune messe a punto di carattere molto letterale, all'apparenza addirittura tautologiche. Il “fumetto» è una *scrittura della voce*. Nei fumetti, naturalmente, la scrittura può comparire in molte altre forme o non comparire affatto, ma il fumetto vero e proprio, il “balloon”, è *voce scritta*, enunciato attribuito, in genere grazie a un artificio grafico, all'enunciazione di un personaggio – o a un suo pensiero, grazie a una convenzione grafica diversa. Ora, la voce umana ha a che fare con la prassi dell'enunciazione verbale da un lasso di tempo relativamente limitato, cioè da quando l'*homo sapiens*, più o meno ai due terzi della sua evoluzione specifica, inventò il linguaggio articolato. In precedenza, la voce era stata utilizzata per prestazioni espressive molto più limitate e circoscritte all'*hic et nunc* dell'evento comunicativo, come la minaccia e l'ordine, l'approvazione e la riprovazione, il canto e il lamento e così via. A sua volta, la trasposizione della voce in una scrittura è un risultato simbolico che richiese numerosi altri passaggi: la scrittura, infatti, non fu affatto inventata per iscrivere su un supporto la traccia di un'enunciazione verbale. All'inizio fu una pura mnemotecnica, in genere destinata alla registrazione di scambi, e solo successivamente, in seguito a un'altra invenzione non meno sorprendente, quella che la concepì come un'esternalizzazione del linguaggio, fu adibita all'iscrizione di norme, contratti, formule di rito, informazioni. Solo da ultimo, infine, la scrittura – ormai alfabetica, da ideografica che era – si rese disponibile per la trascrizione senza limiti del pensiero linguistico e delle enunciazioni verbali (Antinucci 2022). Ne concluderemo, provvisoriamente, che il “fumetto”, tutt'altro che occupare un livello elementare della competenza simbolica, intesa in un ampio senso antropologico, emerge da un processo evolutivo complesso che reca potenzialmente traccia di tutte le fasi che lo hanno preceduto potendo in qualunque momento utilizzare ciascuna di esse, o tutte insieme, come specifiche risorse espressive. I registri espressivi che compongono il sincretismo del fumetto possono dunque essere numerosi ed eterogenei (e quasi sempre lo sono) e comportare – ecco il punto che ci interessa di più – l'intervento di un dispositivo – l'*immaginazione* – in grado di gestire adeguatamente il *lavoro di integrazione* tra piani espressivi diversi che esso è in grado di mobilitare. Si tratta inoltre di un'integrazione *multimodale*, visto che alla storia evolutiva della “scrittura della voce” partecipano numerosi canali percettivi, a cominciare da quello sonoro che la scrittura disabilita materialmente ma non annulla – come ben sapevano i formalisti russi quando parlavano di “*skaz*”, cioè della presenza attiva di un'intonazione vocale nelle scritture narrative (Ejchenbaum 1923). Ora, questo insieme di componenti caratterizza il lettore modello del fumetto come una strategia che sussume sotto il paradigma della *lettura* (sequenziale, ricostruttiva) anche quello della contemplazione o dell'esplorazione visiva (analogiche ed esentate dal rispetto di un ordinamento lineare prefissato). Ciò ci conduce alla seconda messa a punto, apparentemente tautologica, dei nostri *Prolegomeni*, stando alla quale, appunto, il lettore modello del fumetto è a tutti gli effetti un

“lettore”. Ma lo è nel senso che l’elemento “lettura” della strategia compositiva denominata “lettore modello del fumetto” è un’operazione intimamente composita, che tiene insieme molti altri piani oltre quello narrativo da cui di norma ottiene il supporto strutturante più sperimentato e affidabile. Ecco perché sembra opportuno parlare della competenza implicata da questa specifica strategia compositiva in termini di “immaginazione”. Cioè nei termini di un dispositivo simbolico integrativo e multimodale.

Ma che cosa significa, da un punto di vista più fondativo, che una scrittura della voce correlata con una scrittura di immagini si “leggono”? Diremmo lo stesso per un film? O per un quadro? È vero che talvolta si parla di “lettura di un film” o di “lettura di un quadro”, ma è anche vero che il linguaggio ordinario non accoglierebbe un enunciato come “oggi ho letto un bellissimo film (o quadro)”². Come si spiega? Per rispondere a questa domanda mi farò aiutare da una distinzione intuitiva, quella tra *segno* e *immagine*, di cui tuttavia si può fornire un modello teorico utile a chiarire la situazione. Mi riferisco alla riflessione specifica di Cesare Brandi (1960) su questa coppia di termini.

3. Seconda tappa. Immagini sincretiche e lavoro integrativo dell’immaginazione

La tesi di Brandi è che *segno* e *immagine* non sono termini primitivi perché *dipendono* entrambi da un’attività simbolica più originaria che fu Immanuel Kant (1781) a intercettare e illuminare meglio di chiunque altro quanto parlò di “schematismo” dell’immaginazione.³ A proposito di questa dipendenza Kant scrive che “l’immagine è un prodotto della facoltà empirica dell’immaginazione produttiva”, mentre “lo schema [...] è un prodotto, e per così dire un monogramma della facoltà pura dell’immaginazione a priori, mediante cui e secondo cui soltanto diventano possibili delle immagini (*Bilder*), le quali d’altronde devono essere connesse al concetto sempre e solo per mezzo dello schema che esse designano (*bezeichnen*), non essendo in se stesse pienamente congruenti con il concetto” (Kant 1781: 307). Detto altrimenti: non riuscirei a riferire il concetto empirico di “cane” a un minuscolo chihuahua e a un possente mastino se l’immaginazione non avesse *costruito* uno schema, una collezione mobile di tratti distintivi, che mi permette di sussumere l’immagine di due animali così diversi sotto il concetto generale di “cane”. Lo schema dunque consente la formazione dell’immagine e, insieme, garantisce all’immagine stessa di costituirsi, all’occorrenza, come una designazione – una *Bezeichnung* – del concetto. E tuttavia, siccome l’immagine *non coincide* con lo schema, nel momento stesso in cui si è costituita in forma si è anche assicurata una fondamentale autonomia che la solleva da ogni obbligo di designazione permettendole di sussistere come pura *autopresentazione* senza alcun carico rappresentativo.

Dallo stesso ceppo – lo schema –, in definitiva, emergono due modi d’essere dell’immagine, due linee di forza di cui l’una ha di mira l’elemento segnico (la designazione, l’importo cognitivo), l’altra il puro e inconcusso venire alla presenza della forma-immagine, l’“astanza”, come la chiamò Brandi. Ebbene, le immagini che “si leggono” sono quelle in cui prevale, con diverso gradiente, la prima delle due linee di forza, le altre essendo forme che si possono solo contemplare.

Proviamo a sottoporre le due linee di forza individuate da Brandi a qualche ulteriore sollecitazione, tornando al loro principale referente filosofico. Per il quale, com’è noto, “immaginazione” si dice “*Einbildungskraft*”, una parola molto

istruttiva già a partire dallo schema che essa incorpora ed esibisce mirabilmente nella sua forma linguistica: quello di una forza (*Kraft*) che provvede a unificare (*ein-bilden*) elementi che, se necessitano di unificazione, all'origine debbono essere eterogenei. Chiediamoci: in che modo l'immaginazione unificherebbe l'eterogeneo? Schematizzandolo, dice Kant nella *Ragion Pura*. Ma come procederebbe questa schematizzazione? Nella *Critica della facoltà di giudizio* Kant (1790) entra più a fondo nel merito di questo processo, di cui ci dice che la sua modalità più originaria è un "libero gioco" tra immaginazione e intelletto nel corso del quale i due elementi sperimenterebbero diverse "proporzioni" reciproche che possiamo rappresentarci come una mappatura cognitiva mobile nella quale l'immaginazione mostra di poter provvedere arrangiamenti del molteplice sensibile incomparabilmente più ricchi di quelli che l'intelletto deciderà di destinare alla conoscenza in senso rigoroso. Il conoscere, in realtà, *limita* la sovrabbondanza modellizzante dell'immaginazione, la sua capacità di sperimentare procedure di integrazione multimodale che risultano congruenti pur senza lasciarsi ridurre a una finalità determinata. La domanda a questo punto è: questa eccedenza dell'immaginazione si colloca sulla direttrice del segno o su quella dell'immagine? La risposta che abbiamo già suggerito è che nei testi sincretici a prevalere sia la direttrice del segno. Ma è una risposta incompleta. Ci si può anche chiedere, infatti, se nel libero gioco tra segno e immagine a farsi valere non possa essere proprio la *relazione* tra le due linee di forza, il loro multiforme gioco interattivo. La mia idea è che in casi come questi a guidare il gioco sia proprio l'attitudine *integrativa* dell'immaginazione e che i testi che ne offrono la testimonianza più completa siano i testi sincretici in senso pregnante. Quelli in cui l'elemento "segno" fa aggio sull'elemento "immagine" ma *non* con lo scopo di mortificarne l'aspirazione all'indipendenza, bensì con lo scopo di rigenerarla negli spazi di transizione o nelle aree di intersezione in cui l'immagine stessa non si aspettava di potersi ritrovare. Integrare, infatti, non significa *fondere* – o, peggio, *con-fondere*, come quando si usa l'inflazionato concetto di "ibridazione" – significa piuttosto attivare un *gioco di confronti* basato sulle somiglianze e sulle differenze, sull'accordo e sulla discordia.

Ma che cosa spingerebbe la nostra immaginazione a impegnarsi nell'esercitare senza scopi cognitivi le sue capacità integrative? La principale risposta è che questo lavoro è fonte di un grande piacere. Ma che genere di piacere? Ecco la tesi di Kant: quando il lavoro integrativo dell'immaginazione eccede la produzione di schemi utilizzabili in senso cognitivo il suo prodotto è costituito da "idee estetiche", cioè da "rappresentazioni dell'immaginazione che danno molto da pensare senza che nessun concetto possa essere loro adeguato" (Kant 1790: 149). A ben guardare, al netto della formulazione ossimorica ("idee estetiche" è uno schietto ossimoro – intenzionale, si intende), la risposta di Kant non è troppo diversa dalla classica tesi sul piacere estetico formalizzata da Eco (1975), vale a dire che il senso dei testi estetici è quello di "tenere la semiosi in allenamento" per lasciarla liberamente spaziare all'interno di mondi possibili dove sperimentare progetti potenziali⁴. A queste tesi, e alla loro sostanziale congruenza, aggiungerei che nella fattispecie del testo sincretico il piacere estetico raggiunge una faglia molto profonda della semiosi, forse proprio la più profonda: quella in cui accade che qualcosa di sensibile dia mostra di volersi, e di sapersi, convertire in qualcosa di sensato.⁵ E questa, per convocare un altro grande, fu la classica risposta hegeliana alla domanda che stiamo esplorando: una risposta potentemente antropomorfa (e dunque in disaccordo altrettanto profondo con la nostra epoca 'antropocentri-

fuga' e i suoi intempestivi rimorsi). Ricordiamola. È una scena che Hegel colloca all'inizio delle sue lezioni di estetica, quando invita il lettore a sintonizzarsi con un bambino che nel lanciare dei sassi in uno stagno scopre, pieno di meraviglia, che le increspature concentriche con cui l'acqua risponde a quel gesto occasionale convertono la "riottosa estraneità della natura" in qualcosa che si accorda con l'intelletto umano, sempre alla ricerca di regolarità o di vere e proprie leggi.

4. Terza tappa: lettori e autori modello di scritture sincretiche nell'epoca della cultura digitale

Il fumetto e, più in generale, il testo sincretico postula un lettore modello disposto a impegnare la sua immaginazione per costruire connessioni multiplanari e multi-modali cui affida il compito di ottenere suggerimenti sulla possibilità che il testo possa corrispondere, pur senza considerarle vincolanti, a isotopie complesse il cui scopo non è di fare sistema ma di esibire le forme di aggregazione che *precedono* l'idea stessa di un sistema coerente, ovvero prospettano forme di coerenza testuale che non hanno carattere sistemico. Uno stato di "fluidità delle forme" che si può ritrovare, secondo diversi arrangiamenti, in una tavola di George Herriman o di Benito Jacovitti, di Chester Gould o di Andrea Pazienza, di Hugo Pratt o di Guido Crepax (per limitarmi ad autori molto amati da Eco). È chiaro che in una situazione del genere il lettore modello di testi sincretici si vedrà proporre materiali simbolici particolarmente disponibili alla pratica del riuso e alle risorse del *bricolage*, propensi alla *serendipity* e non ostili a vere e proprie *exaptations* (D'Errio, Colagè 2018). Ci troviamo, insomma, nell'ambito di un *gioco con le forme espressive* nel senso specifico che Walter Benjamin aveva annesso all'estetica dei "valori espositivi" emersa dalle rovine dell'"aura". Ecco come ne parla nel saggio sulla riproducibilità tecnica delle immagini: "Ciò che si accompagna al deperimento dell'apparenza e al decadimento dell'aura nelle opere d'arte è un enorme guadagno in termini di spazio-di-gioco". E ciò significa che "il momento dell'apparenza» tipico dell'aura e della sua costitutiva lontananza «è completamente indietreggiato a favore del momento del gioco" (Benjamin 1934-35: 92). Talmente *sotto mano*, quest'ultimo, da essersi addirittura spostato, nei nostri tempi digitali, su schermi sensibili dove il *bricolage* e il riuso delle immagini si fa proprio con i polpastrelli.

Si sarà osservato che nel capoverso appena concluso ho cominciato con il lettore modello e mi sono spostato via via sul suo versante attivo, quello di un "autore modello", e più precisamente uno "scrittore modello" (nel senso che abbiamo precisato) di testi sincretici. Una categoria molto ampia, forse identificabile con la totalità degli utenti della rete, se conveniamo di accontentarci del minimo necessario per definire le forme basilari della *literacy* digitale, quella che ha di mira un "cervello bi-alfabetizzato". Ora, questo particolare "scrittore modello" è una strategia compositiva che, nella sua generalità, identifica evidentemente una gran quantità di testi sincretici di diverso tipo e di diversa qualità. Ce n'è tuttavia almeno una tipologia recente che Umberto Eco avrebbe senz'altro apprezzato, ed è su questa che vorrei dire due parole per concludere. Mi riferisco a una grande famiglia di testi in scrittura sincretica – o "scrittura estesa", come si può anche definire (Pezzini, Montani 2024) – che emerge dal processo di indiscriminata *datificazione* della totalità delle operazioni che vengono effettuate per via digitale. L'ho chiamata "famiglia" perché non è, o non è ancora, una vera e propria *clas-*

se di testi, o un *genere* delle *literacies* digitali riguardando, per il momento, forme espressive collegate, appunto, da semplici “somiglianze di famiglia”: penso al *graphic journalism* e alla *forensic architecture*, ai film non-fiction della *Interactive Digital Narrative* e agli ultimi lavori di Harun Farocki,⁶ ma anche alla costituzione spontanea di *archivi locali multimediali*, riferibili, ad esempio, ai teatri di guerra nei quali oggi vengono impunemente perpetrati crimini disumani e intollerabili soprusi. Il presupposto è molto semplice: la capillare macchina documentale – gestita da mano umana o automatizzata – estesa oggi a una superficie che si va sempre più approssimando a quella coperta dai cartografi dell’Impero nel celebre racconto di Borges contiene immensi aggregati di materiali documentali provenienti dalle fonti più eterogenee (dai satelliti agli smartphone, dai pc alle telecamere di sorveglianza) che possono essere convertiti in autentiche *testimonianze* grazie a strategie e procedure di testualizzazione che di volta in volta esplicitino i criteri grazie ai quali questa conversione può aspirare all’attendibilità o può arrivare a costituirsi in una autentica prova. Ora, è un dato di fatto che la natura e la funzione di questo genere di testi sarebbero impensabili al di fuori del paradigma sincretico di cui ho cercato qui di elaborare i *Prolegomeni*, in quanto la loro medesima ambizione veridittiva, o probatoria, non può che riposare su un confronto stereoscopico e intermediale⁷ tra le diverse modalità di registrazione e di elaborazione dei fatti ‘datificati’, appoggiandosi specificamente sulle prestazioni di una *immaginazione integrativa e multimodale* sia in fase di produzione che in fase di ricezione e di uso. Chiuderò osservando che nella grande famiglia di testi sincretici, o di scritture estese, che si conforma alla direttrice testimoniale che è sorta spontaneamente – darwinianamente, vorrei dire – come un potente anticorpo nel sistema, malato e patogeno, della datificazione indiscriminata possono facilmente trovare posto, e assumere un ruolo di evidente rilievo, le intelligenze artificiali generative il cui *machine learning* potrebbe essere di volta in volta riferito a corpus di dati circoscritti a situazioni particolari – per tutte, la carneficina attualmente in corso in medio oriente – rispetto alle quali procedere a estrazioni e configurazioni di dati mirate, comparabili e testualizzabili. Insomma, il lettore-autore modello di scritture sincretiche nell’epoca del digitale presenta un *costitutivo orientamento politico* che si può senz’altro includere nel concetto di una “politicizzazione dell’arte” di cui parlava Benjamin.

Note

¹ L'espressione "*Lector in tabula*" si trova già in Calabrese (1982).

² Il riferimento al linguaggio ordinario, inteso qui in una prospettiva wittgensteiniana, è da considerarsi dirimente. È facile, da questo punto di vista, immaginare una situazione in cui qualcuno può dire "Nel seminario di Visual Studies che sto seguendo il Prof oggi ha letto un film in modo appassionante". In questo articolo, per contro, il termine "lettura" va specificamente riferito alla ricchissima storia evolutiva della scrittura alfabetica (Sini 2024), in rapporto alla quale il fenomeno delle scritture sincretiche digitali può assumere il rilievo antropologico che qui mi interessa evidenziare.

³ Non entro nel merito delle oscillazioni con cui Kant trattò questo punto nei due testi in cui è assolutamente centrale (la *Ragion pura* e la *Critica della facoltà di giudizio*) e mi attengo all'essenziale.

⁴ Cfr. Eco (1975), dove tra le altre cose si suggerisce che "il testo estetico rappresenta un modello 'da laboratorio' di tutti gli aspetti della funzione segnica" (p. 328).

⁵ Eco (1975) dichiarò che una teoria semiotica coerente non aveva motivi per prendere in carico anche il momento istitutivo della semiosi, ma questa tesi, com'è noto, fu sottoposta a revisione in Eco (1997)

⁶ Per questa famiglia di forme espressive cfr. Fuller, Weizman (2021); Weizman (202); Koenitz et al (2015); Farinotti, Grespi, Villa (2017).

⁷ In un saggio di 15 anni fa, successivamente riedito con una nuova *Introduzione* (Montani 2022), avevo parlato a questo proposito di una necessaria "autenticazione" delle immagini per via di confronto intermediale.

Bibliografia

-
- Antinucci, Francesco
2011 *Parola e immagine. Storia di due tecnologie*, Roma-Bari, Laterza.
- Benjamin, Walter
1934-35 *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Roma, Donzelli 2019.
- Brandi, Cesare
1960 *Segno e immagine*, Palermo, Aesthetica 2010.
- Calabrese, Omar
1982 *Lector in tabula. Verso una teoria semiotica dei generi in pittura*, "Rivista di Estetica", 11, 1982, 93-102.
- D'Errico, Francesco, Colagè, Ivan
2018 "Cultural Exaptation and Cultural Neural Reuse: A mechanism for the emergence of modern culture and behaviour", *Biological Theory*, 13, 213-227.
- Fuller, Matthew, Weizman, Eyal
2021 *Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth*, Verso, London.
- Eco, Umberto
1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- 1979 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, La nave di Teseo 2020.
- 1997 *Kant e l'ornitorinco*, Milano, La Nave di Teseo 2016.
- Ejchenbaum, Boris
1923 *Com'è fatto "Il cappotto" di Gogol'*, in Todorov, Tzvetan (a cura di), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1994, 249-273.
- Farinotti, Luisella, Grespi, Barbara, Villa, Federica (a cura di)
2017 *Harun Farocki. Pensare con gli occhi*, Milano-Udine, Mimesis, 29-161.
- Gadamer, Hans Goerg
1960 *Verità e metodo*, Milano, Bompiani 2020.
- Kant, Immanuel
1781 *Critica della ragione pura*, Milano, Garzanti 2004.
- 1790 *Critica della facoltà di giudizio*, Torino, Einaudi 1999.
- Koenitz, Hartmut et al.
2015 *Interactive Digital Narrative*, London and New York, Routledge 2015.
- Maragliano, Roberto
2019 *Zona franca. Per una scuola inclusiva del digitale*, Roma, Franco Angeli.
- Montani, Pietro
2022 *L'immaginazione intermediale*, Milano, Meltemi.
- Pezzini, Isabella, Montani, Pietro (a cura di)
2024 *Scrittura estesa/Extended Writing*, "Versus. Quaderni di studi semiotici", I.
- Ricoeur, Paul
1983-85 *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 1986-88.
- Rivoltella, Pier Cesare
2012 *Neurodidattica*, Milano, Raffaello Cortina.
- Roncaglia, Gino
2010 *La quarta rivoluzione. Sei lezioni sul futuro del libro*, Roma-Bari, Laterza.
-

- Sini, Carlo
2024 *Intelligenza artificiale*, Milano, Jaca Book.
- Weizman, Eyal
2022 *Architettura forense. La manipolazione delle immagini nelle guerre contemporanee*, Milano, Meltemi.
- Wolf, Maryanne
2018 *Lettore, vieni a casa. Il cervello che legge in un mondo digitale*, Milano, Vita e pensiero.

Biografia dell'autore

Pietro Montani, filosofo, è Professore Onorario alla Sapienza, dove ha insegnato Estetica per molti anni. Ha tenuto corsi e workshop in diverse Università italiane ed europee, tra cui la Humboldt Universität di Berlino, l'Università di Vilnius, l'École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi. Curatore dell'edizione italiana delle *Opere scelte di S. M. Ejzenštejn* (9 voll., Marsilio 1981-2020), il suo attuale campo di ricerca è costituito dall'influenza delle nuove tecnologie sulla sensibilità, l'immaginazione e i processi cognitivi. Tra i suoi ultimi libri: *Tecnologie della sensibilità*, Cortina 2014; *Emozioni dell'intelligenza. Un percorso nel sensorio digitale*, Meltemi 2020; *L'immaginazione intermediale*, Meltemi 2021; *Destini tecnologici dell'immaginazione*, Mimesis 2022; *Bellezza*, RCS MediaGroup, Milano 2022 e *Immagini sincretiche*, Meltemi 2024.

la casa
USHER

I libri di Omar

I libri di Omar

Serie rossa



Lucia Corrain
Una infinita memoria
pp. 150; euro 32,00



Omar Calabrese
L'età neobarocca
pp. 202; euro 25,00



Lucia Corrain
Il velo dell'arte
II edizione; pp. 314; euro 30,00



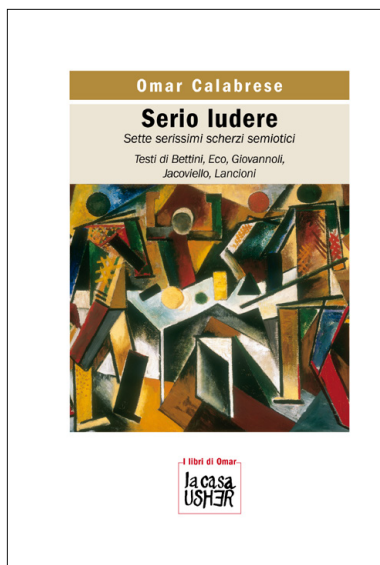
Marvin Carlson
Luoghi per lo spettacolo
pp. 224; euro 28,00

I libri di Omar

Serie rossa



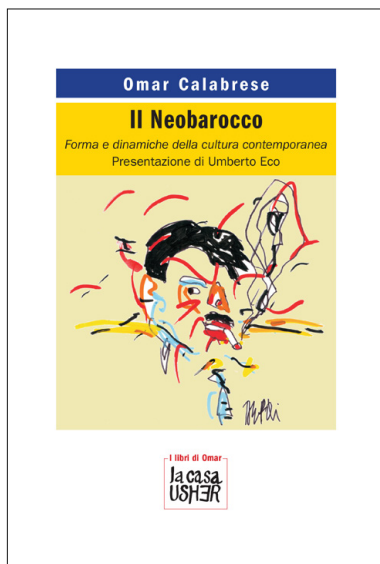
Victor I. Stoichita
L'immagine dell'altro
pp. 240; euro 29,00



Omar Calabrese
Serio Ludere
pp. 272; euro 27,00



Daniele Guastini
Genealogia dell'immagine cristiana
pp. 400; euro 25,00



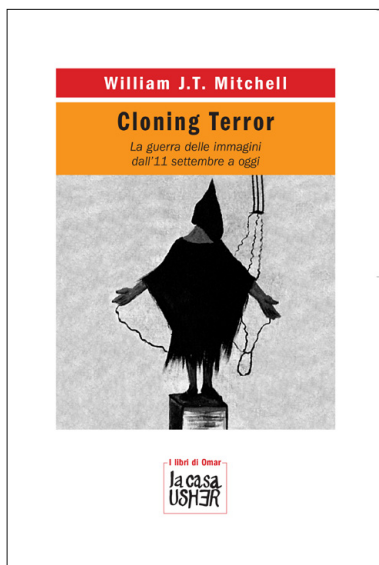
Omar Calabrese
Il Neobarocco
pp. 464; euro 29,00

I libri di Omar

Serie rossa



Tarcisio Lancioni
Il senso e la forma
pp. 336; euro 19,50



William. J.T. Mitchell
Cloning Terror
pp. 248; euro 22,00



Louis Marin
Opacità della pittura
pp. 352; euro 30,00



Omar Calabrese
La macchina della pittura
pp. 352; euro 30,00

I libri di Omar

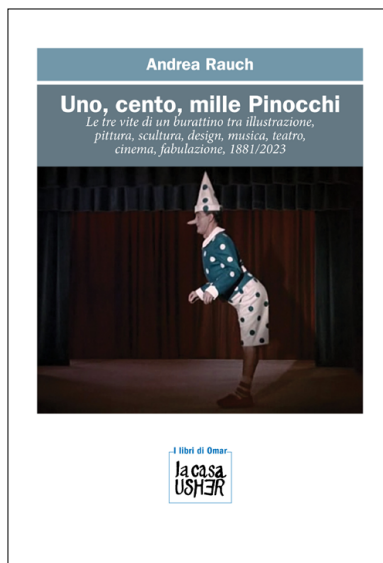
Serie blu



Andrea Rauch
Il racconto della grafica
 III edizione; pp. 416; euro 48,00



Francesca Della Monica
A voce spiegata
 II edizione; pp. 148; euro 30,00



Andrea Rauch
Uno, cento, mille Pinocchi...
 pp. 320; euro 45,00



Andrea Rauch
Libri con figure
 pp. 272; euro 39,00

I libri di Omar

Serie blu



Andrea Rauch
Il racconto dell'illustrazione
pp. 304; euro 38,00



Carlo Titomanlio
Sul palco
pp. 376; euro 25,00



Maurizio Boldrini
Dalla carta alla rete andata e ritorno
pp. 344; euro 22,00



Paola Pallottino
La storia dell'illustrazione italiana
III edizione; pp. 520; euro 40,00

Oggi, del teatro



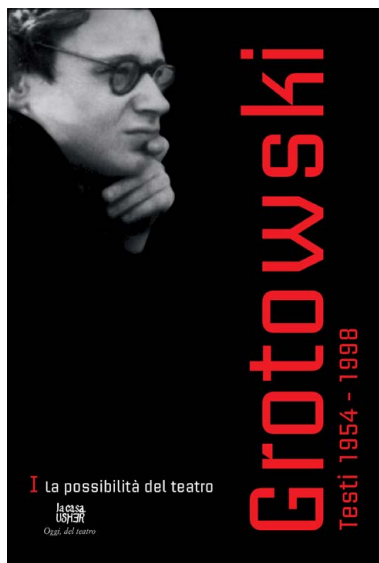
Louis Jouvét
Lezioni su Molière
pp. 282; euro 29,50



Ferdinando Taviani
Uomini di scena uomini di libro
pp. 232; euro 28,00



Giuliano Scabia
Scala e sentiero verso il Paradiso
pp. 280; euro 25,00

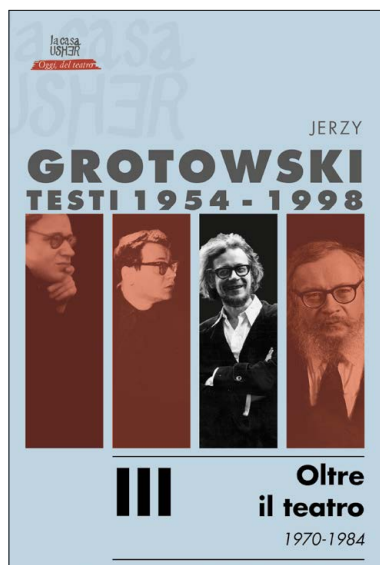


Jerzy Grotowski
Testi 1954-1998 vol.I
pp. 264; euro 20,00

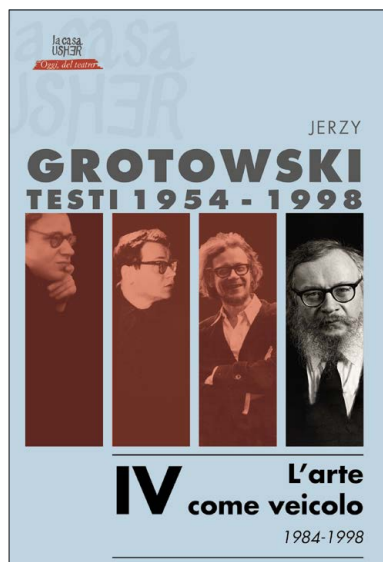
Oggi, del teatro



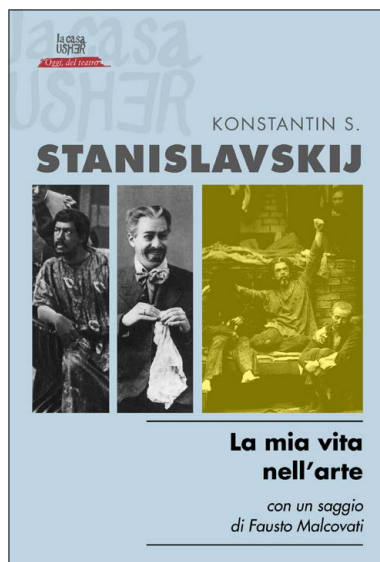
Jerzy Grotowski
Testi 1954-1998 vol.II
II edizione; pp. 280; euro 20,00



Jerzy Grotowski
Testi 1954-1998 vol.III
II edizione; pp. 272; euro 20,00



Jerzy Grotowski
Testi 1954-1998 vol.IV
II edizione; pp. 172; euro 15,00

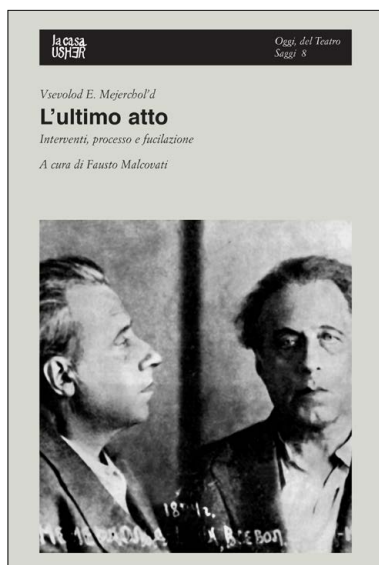


Konstantin S. Stanislavskij
La mia vita nell'arte
II edizione; pp. 450; euro 25,00

Oggi, del teatro



Jacques Copeau
Artigiani di una tradizione vivente
 II edizione; pp. 288; euro 24,00



Vsevolod Mejerchol'd
L'ultimo atto
 pp. 240; euro 22,00



Marco De Marinis
Il teatro dell'altro
 pp. 232; euro 25,00

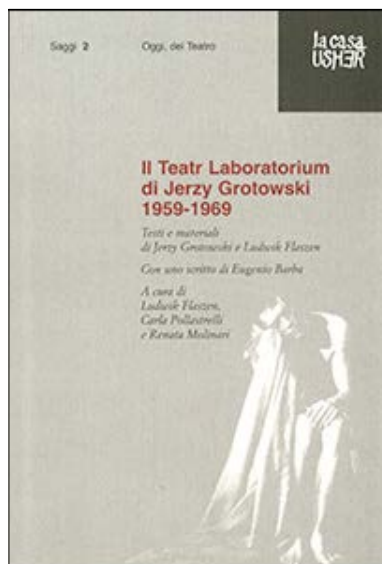


Gianni Manzella
La bellezza amara
 pp. 264; euro 26,00

Oggi, del teatro



Sergio Secchi
Il teatro dei sogni materializzati
pp. 112; euro 16,00



Jerzy Grotowski, Ludwik Flaszen
Il Teatr Laboratorium
pp. 200; euro 20,00



Ferdinando Taviani, Mirella Schino
Il segreto della Commedia dell'Arte
pp. 546; euro 29,00