



Sapienza per tutti



Il libro che cambia forma

*Esperienze di lettura
tra immateriale e visivo*

a cura di Marianna Ferrara



University Press



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

Collana Sapienza per tutti 30

Il libro che cambia forma

*Esperienze di lettura
tra immateriale e visivo*

a cura di Marianna Ferrara



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2026

Copyright © 2026

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

Registry of Communication Workers registration n. 11420

ISBN: 978-88-9377-462-8

DOI: 10.13133/9788893774628

Pubblicato nel mese di luglio 2026 | *Published in July 2026*



Opera diffusa in modalità *open access* e distribuita con licenza
Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere
derivate 4.0 Internazionale (CC BY-NC-ND 4.0)

Work published in open access form and licensed under Creative Commons Attribution – NonCommercial – NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Impaginazione a cura di | *Layout by:* Marianna Ferrara

In copertina | *Cover image:* Elaborazione grafica di SUE.

Indice

Prefazione di <i>Arianna Punzi</i>	7
1. Il libro che non scompare: l'area umanistica di Sapienza Università Editrice (SUE) <i>Marianna Ferrara</i>	9
2. Opportunità 'Philosophica': fra bilanci e prospettive <i>Emidio Spinelli</i>	17
3. L'intelligenza artificiale e la scrittura: qualche riflessione <i>Paolo Canettieri</i>	25
4. Smaterializzato ma vivo. Il libro e la trasformazione della lettura <i>Chiara Faggiolani</i>	39
5. Lingue e culture che si incontrano: il libro come ponte interculturale <i>Matilde Mastrangelo</i>	47
6. Battigia di memorie. Considerazioni sulla 'lettura affettiva' di un testo <i>Barbara Ronchetti</i>	57
7. Fare critica con le immagini: dai <i>critofilm</i> ai <i>videoessay</i> <i>Damiano Garofalo</i>	77
8. Leggere con le immagini e i <i>graphic novel</i> <i>Donatella Manzoli</i>	85

Prefazione

Arianna Punzi

Partirò da una prima considerazione che ha il carattere dell'evidenza: il libro è vivo. È sopravvissuto alle rivoluzioni della stampa, della rete, dell' avvento pervasivo dell' intelligenza artificiale ed è ancora lì, custode del nostro sapere e terreno del nostro lavoro. Per chi si occupa di scienze umane il libro è e resterà lo spazio privilegiato di ricerca, senza però mai cessare di essere luogo dove cercare o depositare le proprie emozioni, esercitare la propria creatività e sperimentare l'innovazione.

Le grandi rivoluzioni tecnologiche hanno trasformato e continueranno a trasformare l'accesso alla conoscenza come, almeno in parte, lo statuto dell'autore, ma il libro come oggetto materiale, tangibile, resiste. Ed è proprio a partire da questo dato che possiamo aprirci all'uso parallelo del libro digitale, un uso che implica senz'altro a una fruizione più estesa, più inclusiva e rapida che sappia farsi veicolo di esperienze diversificate tattili, olfattive, visive.

Parlare del libro in tutta la filiera della sua produzione dalla scrittura alla pubblicazione, significa parlare dell'editoria, un'editoria dai mille volti, ma cruciale per la costruzione e diffusione della conoscenza. Come scrisse Italo Calvino "Lavorando in una casa editrice, ho dedicato più tempo ai libri degli altri che ai miei. Non lo rimpiango: tutto ciò che serve all'insieme d'una convivenza civile è energia ben spesa"¹.

E questa "energia" merita di essere spesa in particolare in una casa editrice universitaria, spazio dove far convergere tante spinte diverse e concorrenti e dove la ricerca si declina intrecciandosi in più missioni: la ricerca, che trova nel libro il suo veicolo di conservazione e diffusione; la didattica; la terza missione che ci impegna a lavorare sul campo,

¹ Italo Calvino, *Nota autobiografica*, in "Gran Bazaar", 10 (1980), p. 133.

ma anche a raccogliere i risultati delle attività di pubblica utilità, aperte alla società civile e al mondo della scuola.

Una casa editrice universitaria, aperta alla comunità internazionale, ma che riservi uno spazio privilegiato ai giovani studiosi, diventa allora lo specchio di un'idea di Università capace di valorizzare l'intreccio dei saperi, la polifonia dei linguaggi, i nuovi terreni di conoscenza senza cedere però alle mode effimere del momento.

Ma dietro ai libri ci sono le persone e a Marianna Ferrara, come le Colleghe e i Colleghi che l'hanno precedute nel guidare la Macroarea E nel Consiglio Scientifico-Editoriale, va la gratitudine della nostra Facoltà di Lettere e Filosofia.

Il libro che non scompare: l'area umanistica di Sapienza Università Editrice (SUE)

Marianna Ferrara

Questo volumetto è l'esito di una giornata di studi tenutasi il 12 giugno 2025 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia, dedicata al tema *Il libro che cambia forma. Esperienze di lettura tra visivo e immateriale* e organizzata per celebrare il ruolo dinamico e propulsivo delle discipline umanistiche nell'attività editoriale di Sapienza Università Editrice (SUE).

Promossa dall'area umanistica della casa editrice, l'iniziativa ha trovato il sostegno di molti docenti che riconoscono nell'editoria universitaria un valore aggiunto, assumendo così un duplice significato: anzitutto culturale, ma anche politico, nella misura in cui riafferma il ruolo di queste discipline come luogo di elaborazione critica dei mutamenti in atto, e non solo come ambito chiamato ad adeguarvisi.

Sul piano scientifico, alla giornata hanno contribuito studiose e studiosi in rappresentanza dei Dipartimenti che compongono la Facoltà di Lettere e Filosofia: Emidio Spinelli (Dipartimento di Filosofia), Paolo Canettieri e Barbara Ronchetti (Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali), Chiara Faggiolani (Dipartimento di Lettere e Culture Moderne), Matilde Mastrangelo (Dipartimento Istituto Italiano di Studi Orientali), Damiano Garofalo (Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte, Spettacolo) e Donatella Manzoli (Dipartimento di Scienze dell'Antichità).

A concludere il ciclo di interventi è stata la performer e illustratrice Mariagiulia Colace¹, la cui esperienza nell'editoria illustrata si intreccia con un percorso nella ricerca scenografica, teatrale e drammaturgica, che l'ha portata a collaborare con realtà di rilievo internazionale come l'Odin Teatret, a studiare con registi quali Michele Monetta, Massimi-

¹ <<https://www.mariagiuliacolace.com/>>.

liano Farau e Sandro Maria Campagna e a lavorare con Emma Dante. Forte di una pluralità di competenze, l'artista ha offerto una prospettiva capace di coniugare pratica creativa e riflessione sul libro come oggetto vivo e performativo, restituendo una sintesi viva dei temi emersi nel corso della giornata.

L'incontro ha, inoltre, potuto contare su un'ampia partecipazione di docenti e studenti, che hanno contribuito in modo significativo alla sua riuscita.

Fin dal titolo, la giornata di studi si proponeva di spostare la riflessione oltre le ricorrenti diagnosi sulla fine o sul superamento del libro, per concentrarsi piuttosto sulle trasformazioni delle sue forme, delle sue pratiche e dei suoi linguaggi. Ciascun contributo ha perciò riportato l'attenzione sul libro come oggetto manufatto e strumento di lettura, come luogo di esperienze cognitive, immaginative, sensoriali (tattili, olfattive, visive) e affettive, restituendo così la complessità di un oggetto che sembra resistere proprio perché capace di rinnovarsi e di aprirsi a nuove forme di esperienza e comunicazione.

Il libro è emerso nella sua materialità e nella sua capacità di adattamento come un oggetto apparentemente tradizionale, ma in realtà non più pensabile senza il rapporto tra materiale e immateriale, tra visuale e digitale: un oggetto dunque insieme stabile e mutevole, ancora in grado di svolgere la propria funzione pur nel mutare dei supporti.

Tra i temi emersi nel corso della giornata, particolare rilievo ha assunto quello del crescente uso dell'IA nel mondo dell'editoria e delle resistenze che il suo impiego continua a suscitare in ambito accademico, spesso legate alla sovrapposizione impropria fra strumento e autorialità. Ad aprire la discussione è stato l'intervento di Paolo Canettieri, che si è confrontato criticamente con la questione dell'impatto dell'IA sulla scrittura e sulla tradizione letteraria, con particolare attenzione alla dimensione linguistica e poetica.

Pur mettendo in evidenza l'enorme potenziale dell'IA e sottolineandone al contempo la natura strumentale e contingente, altri hanno tuttavia mostrato come le ricerche suggeriscano invece l'insostituibilità del libro cartaceo. Ad esempio, secondo una lettura che intreccia dati quantitativi e analisi delle pratiche, le ricerche presentate da Chiara Faggiolani e condotte negli ultimi anni nel contesto delle biblioteche mostrano come i giovani continuino a preferire il libro cartaceo, nonostante l'ampia offerta di audiolibri, libri illustrati e formati digitali alternativi. Tali dati non indicano in sé una resistenza al digitale, ma

segnalano piuttosto la coesistenza di diversi supporti e la persistente centralità della carta all'interno di ciò che Faggiolani definisce un "ecosistema della lettura", oggi profondamente trasformato.

Il nodo centrale non risiede dunque nella contrapposizione tra cartaceo e digitale, quanto nelle pratiche concrete della lettura, dove effettivamente si misurano i tempi dell'attenzione e le modalità della relazione con il testo, nonché le dimensioni affettive, memoriali e corporee dell'esperienza del leggere. Lo ha ben illustrato Barbara Ronchetti, la quale, richiamando la "fenomenologia del processo di lettura" teorizzata da Wolfgang Iser nel 1976, ha mostrato come il libro possa divenire anche un veicolo di esperienze, un processo dinamico e aperto, in cui il significato non è mai dato una volta per tutte, ma si costruisce nell'interazione tra testo e lettore, attraverso una pluralità di prospettive, di attese e di risposte immaginative. Nell'analisi proposta da Ronchetti, la lettura emerge come esperienza situata e polifocale, attraversata dal vissuto, dalla memoria e dal "rumore del tempo", e proprio per questo resistente a ogni riduzione puramente strumentale o automatizzata.

È su questo piano che le discipline umanistiche sono chiamate a esercitare una funzione critica e progettuale. E alcuni interventi hanno offerto, in tal senso, esempi particolarmente eloquenti di queste traiettorie. Matilde Mastrangelo ha proposto una riflessione sul libro come ponte interculturale, non solo metaforico ma anche storico e materiale, richiamando l'immagine dei grandi ponti tibetani, giapponesi e cinesi, strutture insieme funzionali e fragili, attraverso le quali popoli e manoscritti hanno concretamente fatto viaggiare la cultura, veicolando saperi e pratiche e rendendo attraversabili le distanze tra mondi diversi senza annullarne le differenze. Emidio Spinelli, ripercorrendo la storia della Serie 'Philosophica', ha mostrato come le scelte editoriali non siano mai neutre, ma riflettano nel tempo un modo specifico di costruire dialoghi, genealogie di pensiero e comunità interpretative. Donatella Manzoli, attraverso la ricostruzione della vicenda di Rade-gonda, santa dissidente alla corte merovingia, ha illustrato come il fumetto e i *graphic novel* possano costituire oggi non una semplificazione divulgativa, ma una forma rigorosa di scrittura della storia, radicata in una lunga tradizione di narrazione per immagini, capace di integrare linguaggi visivi e sequenze narrative senza rinunciare al controllo delle fonti, alla complessità interpretativa e all'oggettività del dato storico. Damiano Garofalo, infine, ha introdotto il pubblico a pratiche audiovisuali ancora poco esplorate, meglio note come *videoessay* e *critofilm*,

che integrano il linguaggio audiovisivo nello spazio del libro. In tali pratiche il video è qualcosa di più di un semplice supporto illustrativo, in cui l'immagine si trasforma in dispositivo argomentativo e diviene capace di ridefinire i confini stessi della scrittura critica e delle sue modalità di trasmissione.

Come si evince dagli interventi stessi, la giornata di studi non ha inteso avvalorare una forma del libro a scapito di un'altra, né individuare una teoria unitaria del libro contemporaneo. Si è voluto piuttosto sollevare interrogativi su ciò che accade quando il libro continua a trasformarsi pur restando riconoscibile; e in coerenza con questa impostazione, anche la restituzione scritta degli interventi rinuncia deliberatamente a un'uniformità formale. I contributi che seguono, eterogenei per natura e impostazione, riflettono la pluralità di voci e prospettive che hanno animato la giornata e sono stati lasciati, per scelta editoriale, nella forma liberamente adottata dai relatori e dalle relatrici per rielaborare quanto presentato e discusso dal vivo. Ne risultano testi che alternano forma dialogica e saggio critico, riflessione teorica e racconto di pratiche, senza la pretesa di offrire una mappa definitiva, ma proponendo piuttosto una serie di attraversamenti: materiali, affettivi, visivi, interpretativi. È in questi passaggi che il libro mostra oggi la sua vitalità; e proprio in questa vitalità, mobile e plurale, si colloca il contributo delle discipline umanistiche qui rappresentate, chiamate non a preservare un modello di libro, ma a comprenderne e accompagnarne il mutamento, dentro e fuori il campo scientifico, seguendone le trasformazioni lungo l'intera filiera della produzione, della mediazione, della lettura e della circolazione dei testi.

Le riflessioni emerse nel corso dell'incontro trovano, a loro volta, un preciso contesto di sviluppo nell'attività editoriale di Sapienza Università Editrice. Una breve ricognizione del catalogo di SUE mostra, infatti, come l'area umanistica costituisca oggi un osservatorio privilegiato per cogliere le trasformazioni del libro: se da un lato la 'forma libro' resta centrale per alcune discipline, dall'altro l'adozione dell'*open access* è in costante espansione, segnando un cambiamento rilevante nelle modalità di produzione e diffusione della ricerca.

Il catalogo di SUE, che nella sua organizzazione interna rispecchia l'articolazione dell'Ateneo in Macroaree disciplinari – introdotte alcuni anni fa per il governo e l'organizzazione della ricerca –, conta attualmente diciassette Serie di area umanistica. La gamma disciplinare coperta è ampia: dalla storia all'archeologia, dalla filosofia alle arti,

con specializzazioni che spaziano dal mondo classico alla letteratura romanza, fino alle letterature contemporanee. L'orizzonte geografico si estende dalle Americhe all'Africa, dal Mediterraneo all'Asia, includendo anche le tradizioni culturali dell'Europa orientale e dell'area russo-slava. Questa ampiezza geografica e culturale si traduce editorialmente in una pluralità di Serie dedicate alla ricerca storica e filologica, agli studi interculturali e linguistici, alla filosofia, ai media e alla didattica, che fanno della sezione umanistica di SUE uno spazio editoriale di alto profilo.

ARTI Claudio Zambianchi	ATLANTE DEL VICINO ORIENTE Marco Ramazzotti	ANTICHISTICA Gian Luca Gregori, Massimiliano Papini, Maurizio Sonnino	ARCHEOLOGICA (in via di definizione) Julian Bogdani, Paola Buzi, Paolo Carafa
FORMAZIONE Silvia Tatti	HISTORICA Umberto Gentiloni	INTERCULTURALE Barbara Ronchetti	MEDIA AND HERITAGE Fabio Tarzia
PHILOLOGICA Franco D'Intino, Paolo Garbini, Arianna Punzi	PHILOSOPHICA Emidio Spinelli, Stefano Velotti	POETICA Lorenzo Geri, Marco Grimaldi	RICERCHE SULL'ORIENTE Matilde Mastrangelo
STUDIES IN AMERICAN LITERATURE AND CULTURE Carlo Martinez	STUDIES IN EUROPEAN LINGUISTICS Oreste Floquet, Daniela Puato	STUDI LATINO- AMERICANI Stefano Tedeschi	SCIENZE DEL TURISMO E DELLA MOBILITÀ UMANA (in fase di riorganizzazione)
Voci da dentro Pasquale Bronzo, Arianna Punzi, Emidio Spinelli			

Fig. 1. Le Serie dell'area umanistica di SUE aggiornate al 2026.

In questo quadro, la Macroarea E, che nel tempo è stata rappresentata nel Consiglio Scientifico-Editoriale da Camilla Miglio, Beatrice Alfonzetti e, dal 2020, da Marianna Ferrara, rappresenta una componente rilevante dell'attività della casa editrice. Allo stesso modo, le Serie di area umanistica costituiscono un importante riferimento scientifico per le riflessioni raccolte in questa giornata di studi dedicata alle trasformazioni del libro. L'incontro ha infatti mostrato come le collane scientifiche non siano soltanto contenitori di ricerca, ma possano di-

ventare anche luoghi di sperimentazione, in cui si ridefiniscono forme e modalità di trasmissione del sapere.

In conclusione, il presente volume intende anche richiamare l'attenzione sul ruolo strategico svolto da Sapienza Università Editrice come luogo di convergenza e valorizzazione dei risultati della ricerca scientifica dell'Ateneo. Tale progetto editoriale si fonda anche sul lavoro quotidiano e spesso invisibile delle professionalità che operano all'interno della casa editrice. In occasione di questa giornata di studi, Eleonora Carletti e Silvia Cossetti, responsabili rispettivamente del coordinamento della produzione e della segreteria editoriale di SUE, hanno illustrato le fasi di costruzione di un libro "fatto in casa", mostrando come il lavoro grafico e la cura editoriale di Sapienza Università Editrice rappresenti una componente essenziale della qualità scientifica e comunicativa delle pubblicazioni, che implica anche scelte progettuali.

Da questa prospettiva, le Serie della Macroarea E rappresentano un asse portante della crescita di SUE, dal momento che spesso accolgono e mettono in circolazione alcune delle eccellenze della Facoltà di Lettere e Filosofia: dagli esiti di progetti di ricerca nazionali e internazionali (Progetti di Ateneo, PRIN, programmi europei) ai risultati di scavi archeologici e ricerche sul campo; dalle imprese filologiche di lungo periodo, come i volumi dedicati al *Lessico Leopardiano*, alle traduzioni inedite di scrittori e scrittrici dell'America Latina e di altre aree culturali meno note, anche per la particolarità delle lingue di provenienza. Un ruolo significativo è stato svolto negli anni anche dal bando "Premio Tesi di Dottorato" promosso da Sapienza Università Editrice, che consente di valorizzare opere inedite attraverso un rigoroso processo di valutazione anonima tra pari, che ne favorisce la diffusione anche oltre i confini dell'Ateneo.

Rafforzare e sostenere questo spazio editoriale significa dunque investire nella qualità, nella visibilità e nella circolazione della ricerca, riconoscendo al libro un ruolo centrale non solo nella disseminazione dei risultati scientifici e nella costruzione dell'identità culturale dell'Ateneo, ma anche nella creazione di ponti stabili con altri enti di ricerca, in una prospettiva di collaborazione e scambio scientifico, che prende forma nei comitati editoriali, nelle procedure di referaggio e nelle reti scientifiche di riferimento.

Il percorso di rilancio di Sapienza Università Editrice, avviato alcuni anni fa sotto la direzione di Roberto Nicolai, proseguito con Francesca Bernardini e consolidato sotto la guida di Umberto Gentiloni e,

successivamente, di Augusto Roca De Amicis, ha reso possibile il rafforzamento delle Serie di SUE e l'avvio di iniziative come quella qui documentata. Perché tale percorso possa esprimere pienamente le proprie potenzialità, si rende ora necessario un ulteriore consolidamento delle risorse destinate alle attività editoriali dell'Ateneo.

Pertanto, l'auspicio è che iniziative come questa giornata di studi contribuiscano a rendere sempre più evidente il valore di Sapienza Università Editrice come progetto comune, da sostenere e sviluppare in una prospettiva di lungo periodo.

Marianna Ferrara è Professoressa Associata di Storia delle religioni presso il Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo. Dal 2020 è Referente per la Macroarea E nel Consiglio Scientifico-Editoriale di Sapienza Università Editrice.

Opportunità 'Philosophica': fra bilanci e prospettive

Emidio Spinelli

1. Non è facile parlare di una Serie editoriale della Sapienza Università Editrice (SUE), ovvero 'Philosophica' (codiretta da chi scrive, insieme a Stefano Velotti, e parte integrante della Collezione 'Studi umanistici'); né è agevole racchiudere nello spazio breve di un intervento il senso genuino della sua nascita nonché la direzione che essa potrebbe (e vorrebbe) intraprendere.

Questo compito diventa forse ancor meno facile nel momento in cui parlare di questa Serie significa anche riflettere sulla dimensione più ampia della diffusione di determinati contenuti sotto l'egida dell'Istituzione cui si appartiene.

Fatta salva questa necessaria (e cauta) premessa, si potrebbe cercare di raggiungere gli obiettivi prefissati, fra bilanci e prospettive appunto, adottando un duplice binario e concentrando l'attenzione su due aspetti cruciali che caratterizzano quella Serie e che aiutano a delinearne il passato e a disegnarne il futuro.

In primo luogo vanno chiariti i contorni e le direttive che portarono alla nascita della Serie. Nell'ormai lontano 2012, infatti, con una decisione unanime all'interno del Dipartimento di Filosofia, venne varata e concretizzata la proposta di creare una collana espressamente e specificamente filosofica *ad hoc* all'interno della più vasta offerta dell'editore di riferimento del nostro Ateneo. La convinzione, allora come ora, era quella di poter così offrire un luogo sicuro (ed efficace) a cui affidare la diffusione e la circolazione di prodotti filosofici o legati direttamente alle attività del Dipartimento o comunque in qualche modo riconducibili a figure che alle attività di ricerca del Dipartimento e ai suoi indirizzi di studio avevano contribuito (o stavano contribuendo) in modo fattivo e innovativo.

Solidamente ancorata a questo progetto, dunque, la Serie 'Philosophica' si è caratterizzata, sin dalla sua prima uscita come un bacino collettore in cui far convergere prodotti di natura e struttura diversa, ma sempre e comunque significativi per le scelte culturali di fondo del Dipartimento di Filosofia, che si trattasse di lavori a più mani, magari nati dall'occasione di un convegno o una conferenza a livello nazionale o internazionale, oppure di ricerche monografiche su tematiche di primo piano nel dibattito filosofico.

2. Proviamo allora a presentare, in modo ordinato, la strada editoriale percorsa finora all'interno di 'Philosophica'.

Partiamo dal primo volume della Serie, *Épicurisme et Scepticisme*, pubblicato nel 2013, grazie alla curatela di due (allora) giovanissimi studiosi, Stéphane Marchand e Francesco Verde. Esso raccoglie i contributi, presentati in occasione di un Colloquio internazionale svoltosi presso l'ENS di Lione il 13 e 14 novembre 2012, di autori diversi e di diversa provenienza o formazione, tutti comunque interessati a indagare il rapporto del tutto peculiare, e filosoficamente produttivo, che venne a stabilirsi, all'interno del pensiero greco e romano, fra l'epicureismo da una parte e lo scetticismo dall'altra. Le relazioni teoriche fra questi due indirizzi del pensiero antico si mostrano, grazie ai vari saggi presenti nel volume, in tutta la loro complessità, segnata sicuramente anche da scontri polemici a volte molto duri, ma comunque capace di restituire i frutti più maturi di una serie di riflessioni e prospettive di indagine particolarmente feconde (ancora oggi), in ambito epistemologico, fisico ed etico.

Il secondo volume della Serie, *La bandiera di Socrate*, uscito nel 2016 (e disponibile anche in Open Access), a cura di chi scrive e di Franco Trabattoni, raccoglie i contributi di un Convegno tenutosi l'anno precedente in Sapienza, presso il Dipartimento di Filosofia, volto a indagare la presenza di Socrate in autori di primaria importanza e di sicuro peso filosofico nel XX secolo. I vari saggi sono accomunati tutti dalla volontà di mettere in primo piano il peculiare rapporto con gli antichi e con Socrate in particolare, una figura forse sfuggente, ma utilizzata, se non consapevolmente sfruttata, come un punto di riferimento imprescindibile, una sorta di bandiera, appunto, issata non tanto per esigenze di pedissequo rispetto storico e filologico, quanto piuttosto per sostanziare la difesa di valori non negoziabili e per fornire una rilettura critica, anzi talora 'militante', del proprio tempo.

Nel 2017 viene pubblicata una densa monografia, frutto della revisione di una tesi di dottorato, discussa presso l'Università di Trento, da Enrico Piergiacomì, precedentemente laureatosi presso il Dipartimento di Filosofia in Sapienza. Il titolo, *Storia delle antiche teologie atomiste*, annuncia già il progetto ambizioso che sorregge e alimenta il lavoro, dedicato all'analisi, minuziosa e sempre testualmente fondata, delle dottrine teologiche proprie della tradizione atomistica antica. Anche in questo caso la monografia, sorretta da una presa di posizione 'militante' contro ogni assurda e infondata accusa di ateismo rivolta contro gli atomisti antichi, da Democrito a Epicuro o agli Epicurei successivi, si muove non solo sul piano della fedele ricostruzione storica delle varie posizioni teologiche di questi pensatori, ma si propone di evidenziarne la forte valenza teorica e la potenziale ricaduta che esse possono svolgere ancora oggi nel dibattito sulla nozione della divinità, pensata non nei suoi aspetti sopra-umani, ma nella sua dimensione ipo-umana.

Il 2018 è un anno caratterizzato da una duplice pubblicazione.

In primo luogo abbiamo *Human Nature*, a cura di Nunzio Allocca, di nuovo un volume a più mani, risultato a stampa di un Convegno tenutosi anni prima, nel 2013, sempre presso il Dipartimento di Filosofia in Sapienza. I vari saggi si articolano intorno al complesso nodo concettuale costituito dal rapporto fra anima, mente e corpo, indagato nella sua dimensione diacronica, da Platone al 1800, ma anche (e direi forse soprattutto) alla luce della sua forte presenza nel dibattito novecentesco e poi contemporaneo. La tematica affrontata si presta in ogni caso a un tipo di indagine non 'parrocchiale', ma aperta alla contaminazione interdisciplinare, che non si limita allo sguardo storico-filosofico, ma chiama in causa aspetti salienti relativi all'unità psico-fisica degli esseri umani sul piano medico, psicologico, neuroscientifico, linguistico, estetico, antropologico, etico-politico.

Il secondo volume uscito in quell'anno, intitolato *Soggettività e verità nell'ultimo Foucault*, propone di nuovo la revisione di un'originaria tesi di dottorato, discussa presso il Dipartimento di Filosofia in Sapienza. L'Autore, Giorgio La Rocca, concentrandosi soprattutto sui corsi tenuti da Michel Foucault al *Collège de France* nei suoi ultimi anni di vita, analizza quelle pagine alla luce di una lente di lettura speciale nonché originale, basata sulla centralità della nozione di 'carattere'/ *ethos*, la cui emergenza consentirebbe di delineare meglio la dimensione estetica dell'esistenza. Tale dimensione, anche grazie alla forte valenza riconosciuta da Foucault alla tematica della *parrhesia*, finirebbe

inoltre per andare oltre l'ambito ristretto dell'etica per coinvolgere, in modo cruciale, la sfera politica, da sempre centrale nella riflessione di Foucault.

Dopo un periodo di pausa, dovuto anche alle non certo positive vicende legate al Covid, la Serie riprende le sue pubblicazioni nel 2022, ancora con un volume miscellaneo (e disponibile anche in Open Access) intitolato *Kant and Culture. Studies on Kant's Philosophy of Culture*, curato da Tommaso Morawski, Dottore di ricerca del Dipartimento di Filosofia in Sapienza. Studiosi di formazione e provenienza diversa affrontano un tema spesso e purtroppo poco trattato nella *Kantforschung*, cercando di far emergere il carattere pervasivo dell'interesse kantiano per la nozione di cultura, la cui presenza risulta (e risalta) nei vari ambiti del suo pensiero, non solo quello teoretico o estetico o etico, ma anche quelli legati all'antropologia, alla religione, al diritto, alla pedagogia e perfino alla geografia. Gli articoli raccolti nel volume, inoltre, riescono a collocare la riflessione kantiana sull'idea di cultura in un orizzonte più vasto, che giunge a gettar luce anche sul dibattito filosofico contemporaneo.

Nell'anno successivo, il 2023, esce *Lecture di Spinoza per il nuovo millennio*. I curatori, Pina Totaro e Giovanni Licata, sottolineano fin dalla *Premessa* come i saggi ospitati nel volume intendano tutti rivalutare la figura di Spinoza, il carattere necessario della sua presenza rispetto al quadro complessivo del pensiero filosofico a lui successivo, soprattutto per l'impostazione nuova e per alcuni aspetti 'inaudita' che le sue pagine hanno saputo trasmettere a chi lo ha fatto oggetto di studio e meditata riflessione. Le opere spinoziane poste in primo piano, partendo da tale prospettiva, sono sicuramente l'*Ethica*, ma anche e soprattutto il *Tractatus theologico-politicus*, entrambe volte a promuovere uno sguardo culturale e un pensiero politico sorretti dall'anelito alla pace e alla libertà degli individui, oltre e al di là di ogni divisione di carattere teologico o più latamente ideologico, perché animati dalla genuina promozione di una convivenza non parrocchiale né settoriale.

L'ultimo lavoro finora pubblicato è recente, datato 2025 (disponibile anche in Open Access); esso è curato da Eleonora Piromalli, docente di Filosofia Politica presso il Dipartimento di Filosofia in Sapienza, e accoglie i contributi presentati in occasione di un Convegno internazionale tenutosi il 18 e 19 settembre dello stesso anno. *Democratizing Energy, Energizing Democracy*: il titolo rispecchia quello del PRIN PNRR (che ha visto coinvolte, oltre alla Sapienza, l'Università Ca' Foscari di Venezia

e quella di Torino) a cui questo evento è legato, oltre a rivelare in modo chiaro senso e direzione di questa fatica a più mani. Il sottotitolo, poi, è ancor più esplicito: *Una democrazia energetica deliberativa e partecipativa*. Il volume intende porsi all'incrocio di una serie di esigenze vitali nel dibattito contemporaneo, capaci di illuminare i vari aspetti chiamati in causa dall'intreccio fra tutela ambientale, innovazione democratica e inclusione sociale. Sullo sfondo della nozione forte di 'democrazia energetica' autorevoli voci, diverse per provenienza e formazione, trattano tematiche di primaria importanza e di scottante attualità rispetto all'esigenza di fondo di una giustizia ecologica e sociale, muovendosi sul duplice piano dell'analisi teorica e della ricerca empirica.

3. Se questa rapida ricognizione dei titoli presenti nella Serie 'Philosophica' può (mi auguro utilmente) descriverne preistoria e storia (in attesa che il 2026 ci porti altre due pubblicazioni, il cui *iter* è già stato felicemente avviato), non credo ci si possa esimere da qualche (breve, quasi telegrafica) considerazione ulteriore sul futuro della Serie stessa e più in generale sulle prospettive legate al miglior funzionamento di una 'collana' di Ateneo.

Da questo punto di vista il primo elemento, a mio avviso imprescindibile, da sottolineare è la necessità che, a tutti i livelli, vengano rafforzati ruolo e peso della Casa Editrice. Questo significa naturalmente non solo riservare un'attenzione sempre vigile e costante alla qualità delle sue pubblicazioni, ma facilitare in ogni modo, anche con decisi e seri investimenti economici e strutturali (di personale dedicato, ad esempio), i processi di produzione e distribuzione delle pubblicazioni su cui le varie realtà di Ateneo decidano di puntare; inutile negare, allora, che solo un simile intervento di più ampio respiro sarebbe in grado di garantire anche un abbattimento dei costi e dunque una concreta forza competitiva sul mercato per i prodotti targati Sapienza.

Dalla prospettiva specifica della Serie 'Philosophica', infine, due possono essere le domande da porsi.

In primo luogo: cosa pubblicare in futuro? In quale direzione 'strategica' muoversi?

Ritengo che la strada percorsa finora e le scelte editoriali che l'hanno caratterizzata siano state e continuino a essere vincenti.

La Serie può e dovrebbe continuare a caratterizzarsi innanzi tutto come luogo di pubblicazione di volumi a più mani, nati ad esempio da occasioni di confronto a livello nazionale e soprattutto internazionale

(Convegni, Conferenze, Seminari di studio, ecc.) oppure frutto di progetti di ricerca, il cui esito finale merita di trovare spazio fra le pagine di testi che riportino e amplifichino nuove linee di ricerca e proficui percorsi di indagine all'interno del dibattito filosofico italiano ed estero, con una possibile e sempre più convinta apertura di carattere inter- e trans-disciplinare.

Né andrebbe abbandonata l'altra strada percorsa fin da subito all'interno della Serie, segnata dalla precisa e consapevole volontà di dare spazio a giovani ricercatori, auspicabilmente formati in Sapienza, presso il Dipartimento di Filosofia, o anche 'emigrati' verso altre sedi, ma sempre capaci di rappresentare in modo efficace e scientificamente alto tendenze e opzioni di ricerca di primo livello, non solo attestate e forti nella nostra comunità di studiosi, ma anche presenti a livello più ampio nel dibattito filosofico attuale.

La seconda domanda da porsi è più operativa, diciamo così: come pubblicare? Quali modalità di stampa e circolazione garantire ai prodotti della Serie?

In questo caso, nonostante la fedeltà e direi quasi l'affetto che si può nutrire verso il tradizionale prodotto cartaceo, mi sembra ormai inevitabile ammettere che esso da solo non basti più e che anzi esso possa, se non debba essere accompagnato dalla risorsa dell'Open Access. Pubblicare una versione *free*, infatti, segna subito, in modo incontrovertibile, il destino di un volume: esso non è più legato a dinamiche di produzione e circolazione difficili oggi da gestire e con costi sicuramente elevati, ma diventa immediatamente 'libero', appunto, di mostrarsi su uno scaffale virtuale, a cui tutti, indistintamente, da Bologna a Canberra o da Pechino a Los Angeles, possono attingere con un semplice 'clic', scaricandolo e facendolo diventare parte integrante di un più ampio 'mercato delle idee' senza confini.

Si tratta di una scelta editoriale che al momento comporta qualche costo iniziale ulteriore, che andrebbe tuttavia affrontato e coperto proprio grazie a quel coraggio di investimenti istituzionali di Ateneo cui già facevo riferimento in precedenza, segno di una tangibile volontà di trasformare i volumi della Sapienza Università Editrice nell'ennesimo fiore all'occhiello della nostra comunità di ricerca.

Se questa fosse la strada privilegiata per il futuro, allora si potrebbe pensare a un ulteriore, ultimo intervento strategico: accompagnare ogni nuova uscita con una campagna di promozione legata non solo a presentazioni pubbliche dei volumi, ma anche, e direi forse soprattutto

to, a una costante loro presenza nel panorama delle recensioni e delle discussioni, nell'ambito ristretto dei filosofi specialisti come anche, qualora le tematiche affrontate lo consentano, nel più ampio forum del dibattito pubblico, all'interno del quale, spesso, una voce tinta di filosofia forse non guasterebbe.

Emidio Spinelli è Professore Ordinario di Storia della filosofia antica presso il Dipartimento di Filosofia. Per Sapienza Università Editrice coordina, con Stefano Velotti, la Serie 'Philosophica' ed è tra i responsabili scientifici della Serie 'Voci da dentro', insieme a Pasquale Bronzo e Arianna Punzi.

L'intelligenza artificiale e la scrittura: qualche riflessione

Paolo Canettieri

Il rapporto tra l'intelligenza artificiale e la scrittura costituisce una frontiera interessante, ma anche inquietante della contemporaneità, giacché tocca il cuore di ciò che abbiamo sempre considerato l'essenza stessa delle *humanae litterae*, ovvero la capacità di dare forma al pensiero attraverso il linguaggio scritto.

Per secoli la scrittura è stata vista come un atto solitario di creazione, un ponte tra l'interiorità dell'autore e la comprensione del lettore, un esercizio di stile che richiede competenza tecnica e risonanza emotiva. L'avvento dei grandi modelli linguistici ha messo in discussione queste basi concettuali, introducendo una variabile in grado di generare flussi di testo coerenti, complessi e talvolta sorprendentemente poetici, partendo da semplici indicazioni algoritmiche (i cosiddetti *prompt*). Questa evoluzione solleva questioni che vanno ben oltre l'utilità pratica degli strumenti digitali, costringendoci a riflettere sulla natura della creatività e sull'originalità dell'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità, oltre che tecnica (mi riferisco a Walter Benjamin) anche computazionale, con completa perdita dell'aura che era propria dell'originale e, in seppur misura minore, di ciò che di autoriale e personale veniva riprodotto tecnologicamente mediante la stampa.

Se la scrittura è stata storicamente il veicolo dell'esperienza, cosa accade quando la parola viene generata da un sistema che non ha un corpo, non prova emozioni e non possiede una memoria biografica ma si limita a processare statisticamente trilioni di connessioni tra lemmi e concetti?

Si potrebbe argomentare che l'intelligenza artificiale non scriva affatto nel senso tradizionale del termine ma che esegua una sorta di *collage* probabilistico di tutto ciò che l'umanità ha già messo nero su bianco,

perdendo così non solo l'aura benjaminiana, ma la stessa nozione di *humanitas*, che è intrinseca alle umane Lettere e alla letteratura, intesa in senso lato. Sicché l'AI agirebbe come un immenso catalizzatore del linguaggio collettivo, una sorta di *langue* che trascende la lingua, riflettendo stili, qualità, idiosincrasie e pregiudizi umani.

Tuttavia, la fluidità con cui queste macchine compongono temi, versioni, saggi, articoli e poesie mette in discussione la stessa percezione di quello che intendevamo con il concetto di autorialità, rendendo inesistente il confine tra l'ispirazione umana e l'*output* sintetico che deriva dalla macchina. Molti scrittori vedono in questa tecnologia una minaccia esistenziale, temendo che la saturazione del mercato con testi prodotti in serie possa svalutare il lavoro intellettuale e portare a una sorta di appiattimento stilistico, dove la media statistica prevale non solo sul concetto tutto romantico del genio, ma anche sull'imprevedibile guizzo, sulla creatività intesa nel senso più lato.

D'altronde, possiamo interpretare l'AI come un'estensione delle capacità espressive umane: in questo quadro, la scrittura può esser vista come un processo simbiotico, un dialogo tra l'intuito dell'uomo e la capacità di calcolo della macchina, laddove il primo stabilisce la direzione e il senso e la seconda esplora le varianti e amplia il vocabolario. Questa collaborazione potrebbe democratizzare l'accesso alla scrittura, permettendo a chi possiede grandi idee ma scarse abilità locutorie di comunicare i propri pensieri in modo anche retoricamente efficace. Allo stesso tempo, però, nasce il problema dell'autenticità del messaggio: se una lettera d'amore, un'infuriata email di lavoro o un discorso funebre sono composti da un algoritmo, potranno considerarsi veicoli di verità emotiva o diverranno piuttosto simulacri vuoti di significato, che nessuno più leggerà con coinvolgimento di sensi? La scrittura ha sempre avuto una funzione di testimonianza affettiva e se questa testimonianza può essere delegata a un'entità non senziente, il valore della parola rischia di subire una metamorfosi irreversibile, non solo dal lato dello scrittore, ma anche da quello del lettore, ossia di colui che recepisce il messaggio.

Inoltre, esiste la questione etica legata al diritto d'autore e alle fonti del sapere, questione che assume un'importanza centrale, dato che le AI vengono addestrate su patrimoni letterari immensi spesso senza il consenso esplicito dei creatori originali, ciò che porta a una sorta di cannibalismo culturale invisibile da tutti coloro che hanno speso anni della loro esistenza per produrre idee, concetti, storie, stili espressivi: una lotta fra autore umano e macchina sembra così dietro l'angolo.

Nonostante queste criticità, è innegabile che l'intelligenza artificiale possa ridefinire anche i generi letterari e le modalità di fruizione del testo, conducendoci verso una scrittura non lineare e potenzialmente infinita dove il lettore può interagire con la narrazione in modi precedentemente impossibili: il futuro della scrittura che si intravede non è probabilmente segnato dalla totale scomparsa dell'autore umano, ma dalla sua trasformazione in una figura di curatore o regista del linguaggio, di produttore di *prompt* capace di orchestrare le potenzialità algoritmiche per esplorare nuovi territori di senso.

Finché l'uomo sentirà il bisogno di raccontare sé stesso, troverà anche il modo di piegare la tecnologia alla propria urgenza comunicativa, trasformando il freddo codice binario in un'occasione di introspezione e bellezza. Le generazioni future dovranno preservare lo spirito critico e la voce individuale in un oceano di testi generati automaticamente, imparando a distinguere tra la precisione formale di un algoritmo e la profondità sporca e imperfetta di un pensiero che nasce dal dolore, dalla gioia, dal disgusto o dalla meraviglia. In ultima analisi, potremo permetterci che l'AI ci interroghi non su ciò che le macchine possono fare ma su ciò che vogliamo essere, non sulla nostra esistenza, ma su come esseri umani che scrivono e leggono danno un ordine al caos del *Dasein*.

Sebbene questa tecnologia possa emulare la struttura di una narrazione, non può ancora replicare la scintilla del dubbio o il peso del silenzio tra le righe, che sono spesso le parti più significative di un'opera letteraria. La scrittura, dunque, si avvia verso una nuova era di ibridazione, dove la tecnica e l'anima cercheranno un equilibrio precario in un mondo in cui la parola non potrà più considerarsi esclusiva della nostra specie quanto piuttosto bene condiviso tra βίος e tecnologia, in una danza di significati e significanti che continuerà a evolversi insieme alla specie umana.

D'altro canto, la metamorfosi della narrativa sotto la spinta dell'intelligenza artificiale investe sia la semplice automazione della trama sia le strutture profonde del racconto e così investe la concezione del personaggio inteso come simulacro dell'esperienza. Quando un algoritmo viene istruito per generare un arco narrativo, esso attinge alla mappatura statistica dei tropi letterari e delle strutture mitologiche che hanno dominato la narrazione occidentale da Omero ai giorni nostri: ciò significa che l'AI tende intrinsecamente a una forma di classicismo estremo o di conservatorismo strutturale, poiché il suo *output* è il risultato di ciò che è già stato scritto e validato dal gusto collettivo, codificato nei dati di addestramento.

Nella narrativa di genere come il giallo, il rosa o il fantasy, dove la ripetizione di schemi prefissati e il procedere per “Einfache Formen” (per dirla con André Jolles) è parte integrante del piacere della lettura, l’intelligenza artificiale ha dimostrato una competenza sorprendente, riuscendo a orchestrare colpi di scena e soluzioni narratologiche impeccabili. Tuttavia, la grande letteratura si distingue per la sua capacità di rompere gli schemi, di tradire l’“orizzonte di attesa” e venir meno alle aspettative del lettore (mi riferisco alla Teoria della Ricezione di Hans Robert Jauss), introducendo elementi di disturbo che la statistica difficilmente può prevedere, come l’uso visionario della metafora o l’introduzione di una voce narrante che non risponde a criteri di semplice logica.

Il rischio immediato è dunque la resa “mediocre” (anche qui in senso statistico) della narrativa verso un modello di perfezione formale privo di spigolosità, dove la narrazione, più che un cimento intellettuale, diventa prodotto di consumo ottimizzato per i gusti di un pubblico medio(cre). Nello stesso tempo, però, l’AI sta aprendo a nuove forme di narrativa procedurale e ipertestuale, in cui la storia è sia sequenza fissa di eventi sia sistema ecologico dinamico che reagisce alle scelte del lettore in tempo reale. In questo contesto, l’autore non scrive più singole storie ma progetta mondi e insiemi di regole entro cui l’intelligenza artificiale genera infinite varianti, rendendo ogni esperienza di lettura unica e irripetibile.

Questa infinita mobilità della narrazione trasforma anche, come è chiaro, il concetto di canone letterario poiché, se l’opera d’arte diventa cangiante e personalizzata ogni volta, ad ogni esecuzione o ricezione, a venir meno è la base comune di discussione e condivisione che ha caratterizzato la nostra cultura letteraria per millenni.

Un altro fronte critico riguarda la costruzione dell’identità dei personaggi, che nella letteratura tradizionale sono sempre stati lo specchio della complessità psicologica umana, fatta di contraddizioni, di sentimenti e desideri, mentre nell’*output* sintetico della macchina rischia di apparire come una somma di tratti stereotipati, privi di quel vuoto interiore o di quei tratti variopinti, di quelle sfumature che rendono vivace, oltre che vivo, un personaggio.

Leggiamo di autori che sperimentano l’AI in termini di ausilio alla scrittura: magari per superare il blocco autoriale da pagina bianca oppure per generare descrizioni ambientali microscopiche, che richiederebbero anni di ricerca documentale. La letteratura del futuro potrebbe

profilarsi, dunque, come un ibrido, in cui l'architettura emotiva e il senso ultimo dell'opera rimangono di pertinenza umana, mentre gli aspetti della decorazione verbale, della retorica e della descrizione dei dettagli vengono in blocco delegati all'algoritmo.

Si pone, allora, il problema della proprietà intellettuale e del valore economico di un'opera in cui cooperano uomo e macchina: chi è l'autore di un romanzo, se l'idea originale è di un uomo ma il settanta per cento delle parole è stato raffinato da un modello generativo? Questa domanda non ha ancora risposte, né giuridiche né culturali, e potrebbe portare a una crisi profonda per l'industria editoriale, che potrebbe dover decidere se premiare la velocità di produzione o la rarità e preziosità dell'ingegno. La sfida più grande per la narrativa sarà mantenere la capacità di nominare l'indicibile e di esplorare l'ignoto, zone in cui l'algoritmo per sua natura non può addentrarsi perché non previste nel suo database: se la letteratura è un modo per capire ciò che significa essere "umani" in un universo indifferente, l'ingresso dell'AI nel campo creativo ci costringe (anche) a definire con maggiore precisione quale sia il residuo non computabile della nostra anima, quello che poi ancora giustificherà l'atto stesso di una scrittura che non vuole essere puro solipsismo: oppure (ed è questo il rischio) ognuno scriverà e/o produrrà *prompt* per sé stesso e, nel migliore dei casi, (ri)leggerà solo la propria opera?

Poiché ci sarà sempre qualcosa di individuale, geniale ed eccentrico, non sarà possibile anche assistere, invece, a una rinascita del manoscritto o di forme narrative volutamente grezze, come reazione alla levigatezza industriale dei testi artificiali, cercando nelle copie manoscritte quelle verità umane che solo risiedono nell'errore, nella variante sgheмба? Allora, sarà possibile anche che la letteratura non muoia ma cambi pelle, diventando luogo di frizione tra l'efficienza della macchina e l'ostinazione dell'ispirazione pura, della ricerca di ciò che più profondamente ci contraddistingue, portandoci magari a riscoprire che il fine ultimo di un racconto è sì intrattenere, ma anche creare un legame tra coscienze che si ri-conoscono attraverso la parola, proprio quella parola.

La poesia, dalla sua particolare specola, fatta soprattutto di sensi, sensazioni e sentimenti veicolati dal *gouffre sans fond* della parola, costituisce invece il cimento supremo per l'intelligenza artificiale: in essa non c'è semplice giustapposizione di informazioni assemblate e formalizzate, quanto piuttosto un uso della lingua che spinge la parola

“oltre”: oltre il suo significato letterale, oltre il suo suono, oltre la sua vocalità, verso territori di pura evocazione, armonia, e disarmonia, dissonanze e risonanze.

Se nella narrativa l'algoritmo può appoggiarsi alla logica della causalità e della successione temporale, nella poesia deve confrontarsi con l'analoga e il simbolo, e con il ritmo anche, che è vibrazione biologica, percezione intrinseca più che estrinseca. I modelli linguistici attuali, nel loro evolvere, sono abili nel replicare forme chiuse come la rima baciata, il sonetto, la sestina, perché queste strutture possiedono una regolarità aritmetica, che ben si presta all'analisi statistica e matematica. L'intelligenza artificiale può generare in pochi secondi migliaia di versi che rispettano l'endecasillabo o la metrica barbara, imitando lo stile di Dante, di Leopardi, di D'Annunzio – e anche il verso libero di Montale – ma spesso ciò che ottiene è una maschera enfiata della poesia, magari con una forma impeccabile, svuotata tuttavia di quell'urgenza interiore che da sempre spinge i poeti a dire e a dirsi.

La poesia nasce da una frattura tra il soggetto e il mondo – o magari anche dal mistico accordo fra di essi – oppure da dolori o gioie, da emozioni che non trovano posto nell'ordinarietà del linguaggio e che quindi devono inventare maniere diverse di nominare le cose. L'AI, invece, opera per integrazione e produce una media di significati, cercando la parola più probabile, non quella necessaria, amara o dolce, vitale o fatale, che caratterizza il verso e che si imprime nella memoria.

L'incontro tra AI e poesia sta generando esperimenti d'avanguardia interessanti nel campo della cosiddetta poesia computazionale o elettronica, dove l'autore umano usa la macchina per scardinare le proprie abitudini linguistiche: in questo senso, l'algoritmo diventa un generatore di accostamenti lessicali e di metafore originali che una mente condizionata dalla logica non potrebbe concepire: si giunge, cioè, a un bizzarro e affascinante surrealismo digitale, alimentato dal caso, oltreché dal calcolo.

Esiste poi la questione essenziale della ricezione: se un lettore si commuove leggendo una poesia generata da un software, al contempo si chiede se l'emozione sia meno reale solo perché l'origine del testo non è senziente. Esperimenti che abbiamo fatto in Sapienza hanno dimostrato che prodotti umani spacciati per artefatti dell'AI sono apprezzati molto meno di quelli ritenuti umani: questo ci riporta alla questione “magica” dell'aura benjaminiana e ci conduce a considerare che la poesia risiede forse meno nella mano di chi scrive che nell'orecchio di chi ascolta e che la bel-

lezza può emergere anche da processi cognitivi aleatori, se una coscienza è lì pronta a coglierli e a caricarli di senso proprio e specifico (anche qui mi riferisco all'estetica della ricezione di Jauss e della scuola di Costanza).

L'AI funge da archivio di memorie poetiche e permette di creare opere che sono il distillato di millenni di tradizioni diverse, mescolando in chiave postmoderna le sensibilità dei poeti lirici greci con il moderno ermetismo europeo, magari con il modernismo, con la *Beat Generation* e la poesia ipercontemporanea. Molti poeti stanno utilizzando queste tecnologie come una forma di scavo archeologico nel linguaggio, estraendo frammenti di testo da flussi di dati per poi ricomporli in una struttura che abbia un valore estetico: ma solo per la macchina o anche per noi? Se già prima i poeti leggevano quasi solo sé stessi, cosa avverrà adesso?

Questo sposta il ruolo del poeta da creatore *ex nihilo*, secondo il modello del nostro primo antico, il duca d'Aquitania Guglielmo, a regista, selezionatore e montatore seriale di frammenti di anime e di realtà, finendo col rendere la poesia un'arte del montaggio. D'altra parte, ancora una volta, il rischio è quello della perdita della voce individuale, in favore di un rumore di fondo, armonico ma privo di spirito critico, dove la parola poetica smette di essere un atto di rivolta o un tentativo di ordinare armonicamente il cosmo, per diventare un ornamento estetico generato automaticamente. La poesia è anche silenzio e assenza, mancanza lacerante, laddove un'intelligenza artificiale è programmata per riempire i vuoti e produrre contenuti, rendendo difficile la creazione di quella forza dell'ignoto che circonda i grandi testi poetici. La vera curiosità che ci riserva il futuro in questo campo sarà quella vedere se una macchina può comprendere l'ironia, il sarcasmo o la malinconia metafisica, che non sono semplici etichette semantiche ma stati d'essere legati alla nostra mortalità e alla nostra percezione del tempo che scorre, insomma sono il nostro ritmo interiore.

Senza la consapevolezza della fine, senza il dolore e la gioia vissuti, la poesia rischia di divenire esercizio circolare, privo di quell'urgenza che ha reso ogni verso questione di vita o di morte, che ha comportato lavoro titanico, oltre che emozione. Nonostante ciò, la collaborazione tra uomo e algoritmo potrebbe portare alla nascita di nuovi linguaggi poetici che integrano il codice informatico e la naturale parola umana, nella sua piena vocalità, esplorando dimensioni semantiche che non abbiamo ancora immaginato e trasformando la poesia in un'esperienza interattiva, dove il verso cambia forma a seconda di chi lo legge, muta e si metamorfizza.

Certo, la poesia resterà sempre terreno dell'ineffabile: anche se l'AI riuscirà a simulare perfettamente ogni tecnica, sarà sempre quel margine di imprevisto, e poi anche qui l'errore, a rendere un'opera d'arte veramente viva e in grado di creare esperienze interiori.

Del resto, la storia della poesia digitale e delle prime sperimentazioni computazionali risale a un'epoca molto lontana dall'attuale rivoluzione delle reti neurali e dei modelli generativi contemporanei: dobbiamo andare agli anni cinquanta e sessanta, quando i computer erano macchine mastodontiche accessibili solo a pochi centri di ricerca. Già in quel contesto la poesia era considerata un campo d'indagine per testare le capacità combinatorie della logica formale e della teoria dell'informazione, che proprio in quegli anni stava gettando le basi della modernità tecnologica. Uno dei primi esempi significativi risale al 1959, con il lavoro di Theo Lutz, un allievo del matematico Max Bense a Stoccarda. Lutz utilizzò un calcolatore per generare quelli che definì "testi stocastici", partendo da un vocabolario limitato tratto da un romanzo di Franz Kafka. Lutz aveva programmato la macchina affinché selezionasse casualmente soggetti e predicati, connettendoli tramite operatori logici, creando una serie di frasi brevi e stranianti che, pur prive di un'intenzione poetica originaria, producevano nel lettore un effetto di spaesamento simile a quello della letteratura modernista. Questo esperimento dimostrò per la prima volta che la struttura del linguaggio poteva essere trattata come una variabile matematica e che la bellezza o il senso potevano scaturire da un processo puramente probabilistico. Quasi contemporaneamente, in Italia, Nanni Balestrini esplorava strade analoghe: nel 1961 realizzò *Tape Mark I*, utilizzando un computer IBM 704 per ricombinare frammenti di testi di autori diversi come Michihiko Hachiya e T.S. Eliot, creando così una poesia basata sul montaggio algoritmico e mettendo in discussione l'idea di autorialità. Questi primi poeti informatizzati cercavano dunque di utilizzare la macchina come un meccanismo in grado di scomporre la lingua in atomi, per poi riaggregarli secondo logiche non umane, anticipando molte delle istanze del postmodernismo e della neoavanguardia. Negli anni Settanta e Ottanta, con la diffusione dei primi personal computer, la poesia digitale si spostò verso la dimensione ipertestuale e interattiva e il testo smise di essere una sequenza statica sulla carta per diventare un corpo mutante sullo schermo capace di reagire ai comandi dell'utente. Opere come quelle del gruppo dell'Oulipo in Francia (si pensi a Raymond Queneau, ma anche a molto Calvino), pur

non essendo sempre strettamente informatiche, influenzarono profondamente la letteratura digitale, introducendo il concetto di “letteratura potenziale”, dove lo scrittore non produce un testo ma un sistema di regole che può generare un numero infinito di testi. Ovviamente, la poesia digitale esplose poi l'avvento di internet, negli anni Novanta con una miriade di forme come la *code poetry*, dove il linguaggio di programmazione diventa materia estetica o come la poesia cinetica, dove le parole si muovono e si trasformano nello spazio visivo del monitor, integrando immagine, suono e codice in un'unica esperienza sensoriale. Questa fase storica è fondamentale per capire l'attuale rapporto con l'intelligenza artificiale perché proprio in questo periodo si diffonde l'idea che il computer possa agire nel processo creativo, introducendo l'elemento del caso controllato e della permutazione infinita.

Rispetto ai pionieri degli anni Sessanta, oggi abbiamo macchine che non si limitano, come allora, a pescare in un sacchetto di parole, componendo poesie bizzarre secondo regole definite (si pensi ai “centomila miliardi di sonetti di Raymond Queneau”), ma invece comprendono le relazioni semantiche profonde tra significanti e significati. Tuttavia, gli esperimenti di Lutz e Balestrini rimangono vivi nell'idea che la poesia possa essere un'architettura di possibilità, piuttosto che un monumento chiuso. La transizione dai sistemi basati su regole rigide ai sistemi probabilistici attuali rappresenta il passaggio da una poesia che fa il verso alla logica a una poesia che mima l'intuizione, conducendo verso quel *limes* in cui la memoria storica della letteratura digitale si fonde con una potenza di calcolo senza precedenti.

Se guardiamo a questa fase aurorale, vediamo nella moderna AI non un'anomalia improvvisa ma il culmine di un lungo percorso di riflessione sulla natura algoritmica del linguaggio e, se vogliamo, della stessa funzione poetica (intesa nel senso jakobsoniano), che ha accompagnato la storia della cultura umana fin dalle più antiche forme divinatorie.

L'influenza dei primi esperimenti di poesia ipertestuale sulla nascita dei moderni *chatbot* narrativi rappresenta un filo rosso che collega l'avanguardia letteraria alla tecnologia più avanzata, trasformando il concetto di lettura e di letteratura, dalle fondamenta di una ricezione passiva all'interazione continua. Quando, negli anni Settanta e Ottanta del Novecento, i pionieri della letteratura digitale iniziarono a frammentare il testo e a creare nodi di collegamento, stavano inventando la medesima grammatica della conversazione uomo-macchina che oggi utilizziamo quotidianamente.

L'idea che un testo non debba avere necessariamente un inizio e una fine lineari ma possa espandersi in base alle scelte del lettore è alla base del *design* dei moderni sistemi di intelligenza artificiale che generano risposte non predefinite, bensì contestuali: i *chatbot* narrativi hanno così preso dalla tradizione ipertestuale sia la struttura a bivio sia la capacità di gestire universi narrativi multipli, dove l'utente non è un semplice osservatore quanto piuttosto il co-autore, che determina la direzione del flusso verbale.

Sebbene i modelli attuali abbiano sostituito la rigidità dei collegamenti manuali con la fluidità semantica dei vettori numerici, questo legame è evidente nel modo in cui l'architettura di un'opera ipertestuale somiglia profondamente all'albero di decisione di un software conversazionale. Gli ipertesti degli anni Ottanta, come *Afternoon, a story* di Michael Joyce, hanno insegnato alla tecnologia che la narrazione può essere un labirinto di possibilità, dove il senso emerge nell'attraversamento attivo del materiale testuale. I *chatbot* narrativi portano questa tradizione memica ad un livello ulteriore, eliminando la necessità di collegamenti espliciti e permettendo una navigazione attraverso il linguaggio naturale, sicché il labirinto diviene invisibile, apparentemente infinito.

Forse, in questo passaggio si perde una parte della consapevolezza del lettore ma si guadagna nel contempo una immersività che era il sogno dei primi scrittori elettronici: parlo della creazione di una storia che respira e reagisce in simbiosi con chi la interroga.

Inoltre, la sperimentazione ipertestuale ha introdotto il concetto di personaggio, visto come entità reattiva e ha creato *chatbot* che interpretano un ruolo attivo nella narrazione, mantenendo una coerenza stilistica e psicologica attraverso migliaia di possibili interazioni. Questa evoluzione ha trasformato la letteratura in un processo interattivo e ha condotto i programmatori a rendere i modelli più umani e coinvolgenti, guardando proprio alla teoria della narrazione, nel mostrare che la logica del racconto è fondamentale quanto la logica del codice.

Per merito degli scrittori che hanno visto nel computer un nuovo spazio per l'immaginazione, dove la parola poteva liberarsi dalle costrizioni della pagina stampata, oggi possiamo dialogare con entità digitali, che sembrano avere una memoria e una personalità. La transizione dall'ipertesto al *chatbot* narrativo ha segnato dunque il passaggio dalla narrazione come oggetto alla narrazione come processo: un cambiamento epocale che sta ridefinendo il ruolo della letteratura nella

società digitale e che ci proietta verso un futuro dove ogni storia sarà un dialogo unico tra l'uomo e il potenziale infinito dell'algoritmo.

Un'ultima riflessione che vorrei fare riguarda il rapporto fra poesia in lingua e poesia locale.

Se la prima rappresenta per l'algoritmo (anche) un terreno di esercizio stilistico, quella che siamo soliti definire poesia dialettale (municipale o regionale) costituisce uno spazio in cui la macchina si scontra con la natura profondamente contestuale del linguaggio specifico. I dialetti sono sistemi di segni carichi di memoria storica e di sonorità, nascono dal contatto con la terra, con il lavoro e con una quotidianità che la lingua spesso non vuole o non può cogliere. L'intelligenza artificiale, essendo addestrata prevalentemente su vastissimi *corpora* di testi scritti, incontra una difficoltà strutturale nel comprendere le sfumature della poesia dialettale, che vive della fonetica di idiomatismi in traducibili e di un legame viscerale con i luoghi, che sfugge alla codificazione binaria e algoritmica.

Quando un modello linguistico tenta di comporre versi in napoletano, in romanesco o in siciliano, finisce per produrre una sorta di dialetto stereotipato, una simulazione superficiale che ricalca luoghi comuni lessicali. Tuttavia, la frizione che intravediamo tra l'astrazione del calcolo e la concretezza corporea dei dialetti può avere una sua utilità per la conservazione delle lingue minoritarie, che rischiano di scomparire sotto l'onda dell'omologazione digitale. Ho dimostrato in un altro saggio che la poesia lirica è il genere letterario privilegiato dalle lingue regionali.

L'AI può essere utilizzata come un archivio che cataloga e recupera termini desueti o strutture sintattiche, fungendo anche da supporto per i poeti che vogliono mantenere viva la tradizione, nello sperimentare nuove forme comunicative. Il rischio, però, è quello di museificare il dialetto, laddove la macchina riproduce una lingua cristallizzata nel passato e quindi priva di quella capacità di evolversi e di sporcarsi con il presente che è propria della lingua viva.

La poesia dialettale va vista, oggi, come una forma di resistenza all'egemonia culturale: vedere questa resistenza mediata da un algoritmo creato dalle grandi potenze tecnologiche genera un paradosso ontologico, come se fossimo di fronte alla colonizzazione digitale dell'intimo. Eppure, esistono sperimentazioni in cui l'intelligenza artificiale viene usata per creare ponti tra dialetti diversi o per generare poesie multilingue dove il codice informatico funge da traduttore universale tra le piccole patrie dei microlinguaggi.

In questo senso, la poesia dialettale prodotta o assistita dall'AI può evolvere in una forma altamente ibrida, in cui la tecnologia più avanzata si mette al servizio della forma più antica e locale di espressione umana: la prova, per una macchina che scriva poesia dialettale, risiede nella capacità di fornire il senso di appartenenza, la malinconia e l'ironia che caratterizzano le parlate locali. Una poesia in vernacolo è la voce di una comunità che si riconosce in determinati suoni e se l'AI non può condividere quel vissuto sociale rischia di rimanere puro esercizio di ventriloquismo. D'altro canto, l'uso dell'AI nella poesia dialettale potrebbe generare un nuovo genere di letteratura post-dialettale, dove la purezza della lingua viene deliberatamente contaminata da errori algoritmici o da infiltrazioni di linguaggi globali, riflettendo la realtà di un mondo in cui vengono intrecciate e "irretite" le identità locali.

In ultima analisi, questo esperimento di immaginare l'AI applicata al dialetto ci costringe a chiederci cosa resti dell'anima di un popolo quando la lingua viene processata da un ente esterno – multinazionale se vogliamo – e se la poesia possa considerarsi un segreto condiviso tra pochi, se sia destinata a diventare bene comune generato da un'intelligenza collettiva sintetica o sia destinata a sparire. I poeti del futuro potrebbero anche decidere di abitare questo paradosso, usando la macchina per scavare ancora più a fondo nelle radici, senza permettere che il calcolo probabilistico soffochi la scintilla imprevedibile e talvolta sgrammaticata delle più semplici verità.

Il ruolo dell'intelligenza artificiale nel recupero dei dialetti e delle lingue minoritarie, spesso in via d'estinzione, potrebbe rappresentare quindi un'applicazione nobile della moderna computazione linguistica, poiché farebbe della macchina un custode della diversità culturale: molte parlate locali che per secoli sono state tramandate esclusivamente per via orale rischiano oggi di scomparire a causa della morte degli ultimi parlanti nativi e della mancanza di una documentazione scritta sistematica che possa alimentare la memoria collettiva. In questo contesto, l'intelligenza artificiale interviene come strumento di ricostruzione e magari anche di rigenerazione revivalistica, attraverso tecniche di apprendimento profondo applicate a *dataset* limitati.

Una delle innovazioni più interessanti riguarda l'uso dei modelli di sintesi vocale e di riconoscimento del parlato addestrati su poche ore di registrazioni storiche, capaci di restituire una voce e una pronuncia corretta a termini che altrimenti resterebbero muti sulla carta. Questi sistemi permettono di creare dizionari sonori interattivi e assistenti lin-

guistici che possono dialogare nei dialetti più rari offrendo alle nuove generazioni un modo ludico e tecnologico per riappropriarsi di una lingua che percepiscono come distante o arcaica.

Esiste poi una frontiera ancora più avanzata, che consiste nella modellazione generativa delle parlate locali, ovvero la capacità della macchina di inferire le regole grammaticali e sintattiche di una lingua morente, partendo da frammenti incompleti, producendo nuovi contenuti ed espandendo così il vocabolario per descrivere la realtà contemporanea: questo processo di rivitalizzazione digitale può impedire che il dialetto diventi una lingua morta e ne fa un organismo capace di abitare lo spazio digitale, tra i *social media* e le applicazioni di messaggistica.

È vero: l'intervento dell'intelligenza artificiale solleva questioni legate all'appropriatezza dei dati culturali, in quanto il recupero tecnologico potrebbe anche portare a una sorta di dialetto sintetico che, pur somigliando all'originale, ne perde le sfumature emotive più profonde, legate al contesto geografico e sociale. Tuttavia, l'opportunità di utilizzare algoritmi predittivi per studiare le variazioni fonetiche tra diversi luoghi o magari per tradurre istantaneamente testi classici nelle varianti locali offre una speranza concreta per la sopravvivenza di mondi simbolici, che altrimenti andrebbero perduti per sempre. La salvezza di un idioma tramite l'intelligenza artificiale ci conduce a una sorta di archeologia del futuro, dove le più avanzate tecnologie si possono porre al servizio della parola arcaica, primigenia, mostrando che la tecnologia più sofisticata può essere alleata delle tradizioni più fragili.

Grazie a questi strumenti il complesso di quei saperi e di quelle antiche tecnologie degli antichi, siano essi proverbi o canzoni popolari, può essere codificato in una forma che sopravvive e che permette alla poesia del territorio, alla scrittura corporale di continuare a risuonare anche in un'epoca dominata dal codice binario. In ultima analisi, l'AI nel recupero degli idiomi pone in questione l'ingegneria del linguaggio e nello stesso tempo la complessità dell'esperienza umana, che trova lì la sua espressione meno ripetibile.

Paolo Canettieri è Professore Ordinario di Filologia romanza presso il Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali.

Smaterializzato ma vivo.

Il libro e la trasformazione della lettura

Chiara Faggiolani

La frammentazione del libro

La lettura è al centro di una trasformazione profonda, silenziosa e tuttavia potentissima, che continua in larga parte a sfuggire agli strumenti tradizionali con cui siamo abituati a osservarla e misurarla¹.

Una trasformazione che riguarda simultaneamente il libro come oggetto e la lettura come pratica, e che proprio per questo richiede di essere affrontata tenendo insieme queste due dimensioni. Separarle significa perdere di vista il movimento complessivo.

Il libro cambia forma, peso, materia²; ma insieme a esso cambiano il gesto del lettore, la postura del corpo, l'intenzione, il tempo dedicato alla lettura. La smaterializzazione, infatti, non riguarda soltanto il supporto, ma investe l'esperienza stessa del leggere. Eppure, nel dibattito pubblico e anche in molte analisi di settore, quando si parla di smaterializzazione si continua a guardare quasi esclusivamente all'ebook e all'audiolibro, come se "il digitale" fosse l'unico luogo in cui questo processo si manifesta.

Partire dai dati è sempre molto utile. I più recenti pubblicati dall'Associazione Italiana Editori nel *Rapporto sullo stato dell'editoria 2025*³ mostrano infatti uno scenario più complesso e decisamente poco lineare.

¹ Alcuni contenuti di questa relazione riprendono il volume Chiara Faggiolani, *Libri insieme. Viaggio nelle nuove comunità della conoscenza*, Laterza, Roma-Bari, 2025.

² La letteratura è vastissima. Cito solo a titolo esemplificativo: Gian Arturo Ferrari, *Il libro: vita e miracoli di un oggetto straordinario*, Bollati Boringhieri, Torino, 2023.

³ *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2025 su consolidato 2024*, AIE, Roma, 2025.

Nel 2023 sono stati pubblicati 38.402 e-book, in lieve crescita rispetto all'anno precedente (+3,3%), e il 59,6% di questi è stato immesso sul mercato anche in una versione a stampa. Nel 2024 la produzione è scesa a 37.659 titoli (-1,9%), attestandosi su livelli progressivamente decrescenti e contribuendo a ridimensionare l'idea che la pandemia avrebbe sancito una crescita strutturale e definitiva dei formati digitali. I valori di mercato e il numero di opere pubblicate risultano infatti ben lontani dalle aspettative che avevano caratterizzato il dibattito dei primi anni duemila.

L'e-book, più che configurarsi come formato sostitutivo del libro a stampa, si presenta ormai come un formato integrativo. Il lettore può scegliere il formato di accesso ai contenuti, il canale di acquisto e il prezzo, in un sistema che privilegia la coesistenza dei supporti piuttosto che la loro sostituzione. L'e-book non ha rimpiazzato la pagina a stampa, ma si è affermato come opportunità accessoria, legata soprattutto a una minore spesa e a una maggiore praticità di accesso.

Se si osservano gli ebook ma dal lato della lettura, il 2023 è stato caratterizzato da un arresto, se non da un arretramento, delle pratiche di lettura digitale, a favore della lettura su carta, che ha guadagnato quasi 4,2 milioni di lettori. Nel 2024 la percentuale di lettori digitali è tornata a crescere lievemente, passando dal 30% al 32% della popolazione italiana tra i 15 e i 74 anni ma più che di una variazione strutturale si è trattato probabilmente di una oscillazione da interpretare all'interno di un trend di crescita in realtà molto modesta.

La lettura degli e-book, molto più di quella dei libri a stampa, mostra inoltre una forte correlazione con l'età. Vi ricorre il 55% dei lettori tra i 15 e i 17 anni, percentuale che scende al 40% nella fascia 18-24 anni, fino a ridursi al 20% tra i 55 e i 64 anni e all'11% tra i 65 e i 74 anni. Questo andamento conferma come il digitale non rappresenti una pratica omogenea, ma una modalità di accesso alla lettura profondamente differenziata sul piano generazionale.

In sintesi, emergono almeno due evidenze. In primo luogo, nel periodo successivo alla pandemia non si è consolidato lo spostamento strutturale verso il digitale che molti avevano previsto: la produzione di e-book si è stabilizzata e, in alcuni casi, ha persino registrato una lieve flessione. In secondo luogo, l'e-book non si è affermato come formato sostitutivo del libro a stampa, piuttosto come formato integrativo, un'opzione aggiuntiva che amplia le possibilità di accesso ai contenuti senza mettere in discussione la persistente centralità della carta.

Questo è confermato anche dalle pratiche di studio universitario, dove la preferenza per il supporto cartaceo resta nettissima, al punto che molti studenti, quando dispongono solo di testi digitali, finiscono per stamparli.⁴

La frammentazione della lettura

Alla luce di questi dati appare dunque necessario rivedere la narrazione dominante e, nel parlare di smaterializzazione, spostare lo sguardo su ciò che avviene a un livello più profondo, per evitare letture fuorvianti del fenomeno. La smaterializzazione più rilevante, infatti, non riguarda l'oggetto-libro in sé, ma l'atto stesso del leggere.

La lettura oggi cambia tempo, ritmo, contesto. Diventa frammentata, intermittente, distribuita all'interno di micro-nicchie temporali. Non si colloca più, se non raramente, in spazi lunghi e protetti, ma si insinua negli interstizi della giornata, tra un'attività e l'altra, in un ecosistema dell'attenzione radicalmente mutato.

Se ripartiamo dall'indagine AIE sulle abitudini di lettura delle studentesse e degli studenti universitari appena citata, emerge con chiarezza che la questione centrale non riguarda tanto il supporto su cui si legge, quanto il fatto che, in questa fascia d'età, la lettura stia progressivamente uscendo dalle pratiche di studio.

L'AIE ha analizzato gli strumenti utilizzati per la preparazione dell'ultimo esame sostenuto e i risultati mostrano come i materiali più impiegati siano quelli forniti direttamente dai docenti - slide, dispense, ecc.- insieme a quelli autoprodotti, come appunti e registrazioni delle lezioni. Decisamente meno utilizzati risultano invece i «materiali editoriali», che comprendono i libri di testo e i prodotti editoriali a essi collegati: ben quattro studenti su dieci dichiarano infatti di non averli utilizzati affatto per la preparazione dell'ultimo esame. Un dato che dovrebbe imporci una riflessione attenta, ma anche rapida e urgente.

Alla base di questa trasformazione vi è senza dubbio il fattore tempo, vero tallone d'Achille della lettura. Non tanto in termini di quantità,

⁴ Si veda: <https://www.aie.it/Portals/_default/Skede/Allegati/Skeda105-9581-2024.2.12/AIE-Talents%20Venture.%20Come%20studiano%20gli%20universitari%20-%20feb%202024.pdf?IDUNI=lak24o41mmi4ffba5g5wbx5x7903>.

quanto piuttosto di ritmo e di densità: dimensioni profondamente intrecciate con l'attenzione e con la capacità di immersione⁵.

Il tempo dedicato alla lettura non è un fattore trascurabile e neanche secondario, perchè ciò che risulta essere profondamente mutato è proprio la sua trasformazione. La lettura si è adattata a un contesto in cui la distrazione non è più un incidente, ma una condizione strutturale, e questo incide sulla fisionomia del lettore stesso⁶.

Per molto tempo ci siamo chiesti quasi soltanto quanti sono i lettori e quanti libri leggono. Abbiamo finito per immaginare il mondo della lettura come una piramide rovesciata: una base molto ampia di non lettori, poi i lettori deboli, i lettori medi e, al vertice, i lettori forti. Questa visione, fortemente quantitativa, ha avuto una sua utilità, ma oggi, da sola, non basta più. Oggi diventa molto più interessante chiederci come si legge, con che frequenza, per quanto tempo, in quali momenti della giornata, attraverso quali canali, con quali posture dell'attenzione. e soprattutto per quale motivazione. Perché è lì che la lettura sta cambiando davvero, nella relazione tra tempo, attenzione, motivazione e profondità. Potremmo chiamarla capacità di permanenza, oppure indice di immersione.

I dati del Rapporto AIE ancora una volta lo mostrano chiaramente: crescono le cosiddette altre forme di lettura come fumetti, manga, romance, fantasy, manualistica, autopubblicazione, piattaforme digitali; crescono anche i passaggi laterali ovvero chi arriva al libro dopo un podcast, chi parte da una piattaforma online e poi cerca il libro a stampa, chi legge storie direttamente dentro i social⁷ e così i comportamenti diventano fluidi, mobili, difficili da incasellare. Il lettore non segue più una linea retta: entra ed esce dai testi, cambia supporto, attraversa i generi.

⁵ Qui si fa riferimento al concetto di lettura profonda come ne parla Maryanne Wolf, *Proust e il calamaro : storia e scienza del cervello che legge*, Vita e Pensiero, Milano, 2009. Sulla articolazione delle tre sfumature del tempo di cui si parla qui si veda Judy Wajcman, *La tirannia del tempo. L'accelerazione della vita nel capitalismo digitale*, Treccani, Roma, 2020. Rimando anche al mio Chiara Faggiolani, *Libri insieme*, cit., e Ead., *La biblioteca oasi di decelerazione. Il potere delle storie per lo spazio di un tempo riconquistato*, in *Sul confine. Le collezioni delle biblioteche tra gestione, produzione editoriale, esperienze di lettura*, a cura di Maurizio Vivarelli e Sara Dinotola, Ledizioni, Milano, 2024, pp. 81-95.

⁶ Si veda Lisa Iotti, *8 secondi. Viaggio nell'era della distrazione*, il Saggiatore, Milano, 2020.

⁷ *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2025*, cit.

Il ruolo decisivo delle indagini

È interessante osservare, dunque, come nonostante i dati disponibili nel nostro immaginario la smaterializzazione continui a essere associata quasi esclusivamente al libro digitale. Si tratta, come abbiamo visto solo dell'aspetto più visibile - e forse più rassicurante - di un processo molto più profondo, che riguarda non tanto il supporto quanto l'atto stesso del leggere.

La lettura oggi non cambia soltanto forma, ma modifica i propri tempi, i ritmi e gli spazi di esperienza: diventa fluida, intermittente, frammentata, aumentata, spesso ibridata con altre attività. In questo scenario, libro e lettura non si stanno semplicemente spostando da un oggetto all'altro, ma stanno cambiando natura.

Qui emerge un problema metodologico importante. Le indagini sulla lettura che utilizziamo oggi sono costruite molto bene per misurare un comportamento stabile nel tempo. Ci permettono confronti storici solidi: possiamo dire, guardando ai dati ISTAT che nel 2000 leggeva il 39 per cento della popolazione e che oggi siamo più o meno lì⁸. I numeri sono veri, ma raccontano solo una continuità quantitativa. Non ci dicono quasi nulla su che cosa è successo nel frattempo al modo di leggere. Quando contiamo i lettori, diamo per scontato che il lettore sia sempre lo stesso. Ma non è così. Il lettore di oggi non è il lettore di vent'anni fa.

Potremmo quasi dire che oggi non siamo di fronte a una crisi della lettura ma siamo di fronte a una crisi delle categorie con cui continuiamo a osservarla.⁹ È anche a partire da questa consapevolezza che all'interno del laboratorio di Biblioteconomia sociale e ricerca applicata alle biblioteche BIBLAB¹⁰ della nostra Università indaghiamo la lettura in modo differente e complementare rispetto alle indagini tradizionali. Nato cinque anni fa presso il Dipartimento di Lettere e Culture Moderne della Sapienza Università di Roma, BIBLAB adotta un approccio di ricerca che combina metodi misti e strumenti creativi della ricerca sociale, muovendosi spesso a partire da bisogni conoscitivi espressi

⁸ Faccio riferimento ai dati dell'indagine *Aspetti della vita quotidiana* che sono annuali. Rispetto ai dati AIE ci sono profonde differenze.

⁹ Del resto lo dice lo stesso Rapporto AIE, in modo molto chiaro: «Il numero, la percentuale di lettori, è sempre meno il parametro univoco per definire il profilo dei lettori» (*ibidem*).

¹⁰ <lcm.web.uniroma1.it/it/laboratorio-biblab>.

da soggetti esterni. Le ricerche condotte sono concepite come ricerche applicate, orientate non solo alla produzione di conoscenza, ma anche alla generazione di cambiamento e di impatto concreto. Il lavoro si svolge sempre in una dimensione collettiva, attraverso team che si ridefiniscono di volta in volta in base ai contesti e alle competenze richieste, e all'interno di una prospettiva sistemica: ogni ricerca, pur mantenendo la propria autonomia e identità, dialoga con le altre, contribuendo a un ecosistema di studi che consente di leggere la lettura nella sua complessità. È da questo "mettere le mani in pasta" che nascono le riflessioni qui proposte, come tentativo di restituire uno sguardo più aderente alle trasformazioni in atto.

Proprio dalle esperienze di ricerca maturate negli ultimi anni su questo tema, in particolare rispetto alla lettura in biblioteca¹¹ e alle forme di lettura socializzata, emerge un fenomeno interessante: mentre si parla di smaterializzazione del libro e come abbiamo visto di frammentazione della lettura in realtà assistiamo anche a una forma di ampliamento della stessa.

La frammentazione del tempo quotidiano e l'erosione delle pratiche sociali basate su ritmi condivisi rendono sempre più difficile dedicare alla lettura uno spazio continuo e immersivo. Eppure, è proprio in questo contesto che prendono forma nuove modalità di "lettura aumentata", capaci di espandere l'esperienza narrativa in diverse direzioni¹². Una di queste è la lettura socializzata.

Le comunità della conoscenza, nelle loro molteplici declinazioni, rappresentano una risposta concreta alla dispersione del tempo e dell'attenzione di cui si è detto sopra. Quando parliamo di lettura condivisa entriamo infatti in un territorio che non è più soltanto culturale, ma anche sociale, relazionale, formativo¹³.

¹¹ Chiara Faggiolani, *Biblioteca casa delle opportunità: cultura, relazioni, benessere. Report dell'indagine "La biblioteca per te"*, Sapienza Università Editrice, Roma, 2021.

¹² Il progetto PRIN NEREIDE (New Reading Experiences In the Digital Ecosystem) con PI il Prof. Gino Roncaglia e la sottoscritta come responsabile di Unità Sapienza l'ha previsto un'indagine con diari, interviste, questionari e Focus Group volta esplorare le nuove pratiche e abitudini di lettura legate all'evoluzione dell'ecosistema digitale. Il progetto non si è concentrato esclusivamente sulla "lettura digitale", ma sull'interazione tra le diverse pratiche di lettura e il loro contesto sociale, culturale e informativo.

¹³ Chiara Faggiolani, *Libri insieme*, cit.

Lettura e comunità per contrastare al frammentazione

Questi aspetti sono stati al centro della progettazione della ricerca S.T.O.R.I.E. – Storie Trasformative, Opportunità, Relazioni, Inclusione ed Emozioni – una ricerca applicata promossa dall’Associazione degli Editori Indipendenti (ADEI) e dal Centro per il Libro e la Lettura del Ministero della Cultura (Cepell), e affidata a BIBLAB.¹⁴

L’indagine ha mappato 1.253 gruppi di lettura in Italia, restituendo l’immagine di un fenomeno vitale, diffuso e tutt’altro che marginale. I dati mostrano come la partecipazione ai gruppi di lettura non possa essere interpretata attraverso le tradizionali categorie di “lettore forte”, “medio” o “debole”. Qui la lettura non si misura solo in termini quantitativi, ma come pratica generativa, fondata sulla condivisione, sul dialogo e sulla trasformazione.

I partecipanti ai gruppi di lettura leggono in modo sociale, ritagliano per la lettura un tempo meno frammentato, attribuiscono valore alla dimensione relazionale dell’esperienza narrativa. In questo senso, si può forse parlare di un “lettore generativo”, capace di produrre senso non solo per sé, ma all’interno di una comunità. Non sorprende che la quasi totalità dei partecipanti riconosca benefici significativi nella propria sfera personale e relazionale, né che i gruppi di lettura siano percepiti come uno dei pochi spazi in grado di favorire un autentico dialogo intergenerazionale.

Tornando al titolo, “Smaterializzato ma vivo” sintetizza efficacemente la condizione attuale del libro e della lettura. Smaterializzarsi non significa scomparire, ma cambiare stato. È come se stessi “aggiungendo calore” alla lettura, come accade a un cubetto di ghiaccio che passa da uno stato all’altro. La lettura non si estingue, ma muta, si adatta, si riconfigura. Diventa forse più intermittente e frammentata, ma al tempo stesso più sociale, più comunitaria, più consapevole e maggiormente capace di generare impatti sociali. Proprio mentre sembra perdere spazio nell’esperienza individuale, ritrova forza nella relazione.

Infine, un’ultima sottolineatura: se vogliamo comprendere e valorizzare il presente e il futuro della lettura, è necessario ripensare anche

¹⁴ La ricerca affidata al Laboratorio BIBLAB con la supervisione scientifica di chi scrive è disponibile qui: <<https://www.associazioneadei.it/2025/11/18/nasce-il-primo-quaderno-adei-s-t-o-r-i-e-una-ricognizione-quantitativa-e-qualitativa-dei-gruppi-di-lettura-in-italia/>>.

gli strumenti con cui la osserviamo. Serve un cambio di paradigma che riconosca la lettura come pratica situata, sociale e relazionale, capace di generare benessere, senso e legami. Serve, in altre parole, una vera e propria lettura della lettura: un'ecologia della lettura capace di tenere insieme supporti, tempi, corpi, emozioni e comunità.

Chiara Faggiolani è Professoressa Associata di Biblioteconomia presso il Dipartimento di Lettere e Culture Moderne.

Lingue e culture che si incontrano: il libro come ponte interculturale

Matilde Mastrangelo

I libri ci trasmettono cultura, la mettono in viaggio e collegano menti e persone di luoghi diversi; questa loro caratteristica mi ha fatto pensare a un possibile paragone con i ponti, per funzione ed estetica, ma anche, purtroppo, per la loro fragilità. I titoli della Serie *Ricerche sull'Oriente* sono infatti ponti che congiungono l'ampia regione del mondo che indichiamo come Oriente alla regione ancora più ampia e vaga che indichiamo come Occidente, con tutte le asperità che i due termini comportano, ma sono anche piattaforme, strutture che mettono in contatto i vari paesi dell'Oriente, favorendo una comunicazione culturale su più livelli e direzioni: un ponte futuristico a più corsie e più piani.

Per le immagini dei ponti possiamo avvalerci di internet o dei cataloghi di mostre d'arte che ci riportano le peculiarità, le campate più o meno arrotondate, i colori. Alcuni di queste strutture sono così connotate che al primo sguardo ci fanno capire in che paese siamo, altre sono più misteriose, ma tutte ci incuriosiscono.

Similmente ai ponti, altrettanto i libri antichi hanno delle storie e delle forme differenti, anche per conseguenza del valore che ad essi è stato dato nei secoli nelle varie culture. Con alcune immagini facciamo un rapido giro del mondo. Un doveroso ringraziamento va alla Dottoressa Antonella Fallerini per avermi fornito le foto, incluse nel presente contributo, che fanno parte del progetto Fondazione Scuola Patrimonio, Tap. Tutoring e accompagnamento Progetti, nell'ambito di Dicolab. Cultura al Digitale.

Iniziamo il viaggio con un libro arabo (Figg. 1, 2, 3) che sembra contenuto in una scatola, in realtà la parte inferiore è più lunga così da poterlo chiudere e proteggere.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

La seconda tappa (Figg. 4, 5) è un manoscritto birmano vergato su foglie di banano essiccate, quindi fragili eppure resistenti nel tempo, con una rilegatura molto particolare.



Fig. 4



Fig. 5

Passiamo poi a una copia della sezione del Canone buddhista tibetano (Figg. 6, 7). Si tratta di una edizione xilografica di sNar thang, acquistata dal famoso studioso Giuseppe Tucci (1894-1984) a Gyantse, durante una delle sue spedizioni in Tibet. I 224 volumi sono riposti in circa 50 scatole, un formato molto particolare difficile da collocare in una biblioteca, ma che con le cure adatte ha superato diversi secoli. Spostandoci verso l'Asia Orientale ed Estremo Orientale, i nostri 'ponti' sono stati sviluppati grazie alla stampa xilografica e non ai caratteri mobili. La tecnica permette di mantenere la grafica di un manoscritto e di inserire più facilmente le immagini.

La tipologia di scrittura porta i libri antichi ad essere aperti al contrario dei nostri, anche se in alcuni testi più moderni possiamo riscontrare lo stesso verso di quelli occidentali.



Fig. 6

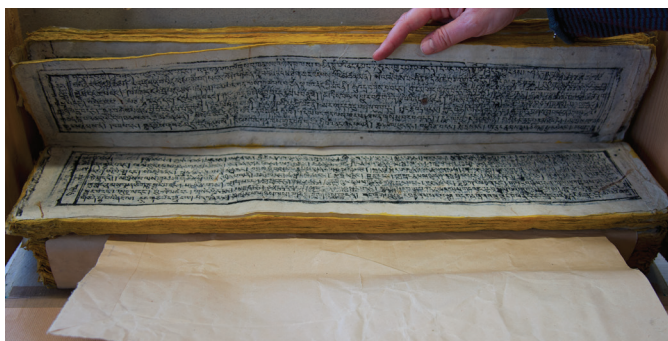


Fig. 7

Dalla scrittura che va da sinistra verso destra e dall'alto verso il basso, dipende anche la maniera in cui venivano rilegati (Fig. 8), i dati della pubblicazione posti in quella che noi consideriamo l'inizio, ma che in realtà in questi volumi è la fine (Fig. 9), e il titolo sul taglio inferiore come nei nostri libri viene scritto sulla costa (Fig. 10).



Fig. 8

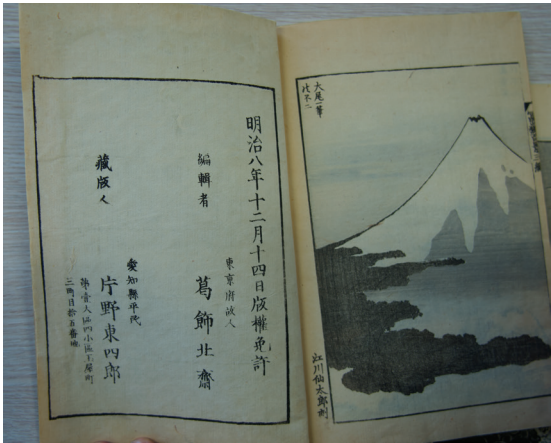


Fig. 9

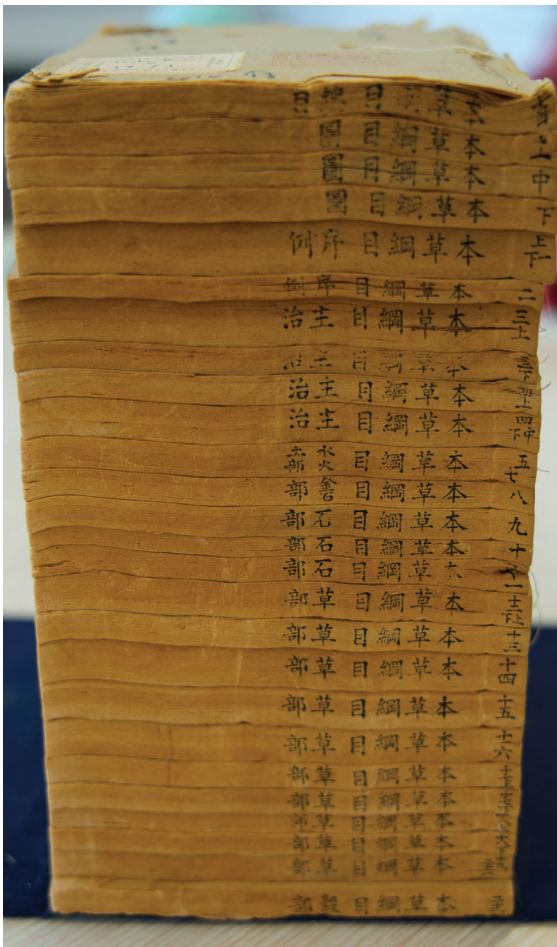


Fig. 10

Le immagini, grazie alla tecnica della xilografia, dicevamo, sono una parte integrante dei libri dell'Asia Orientale in cui sono ben alternate con il testo, e lo possiamo vedere in esemplari giapponesi (Fig. 11, 12, 13, 14), cinesi (Fig. 15) e coreani (Fig. 16).

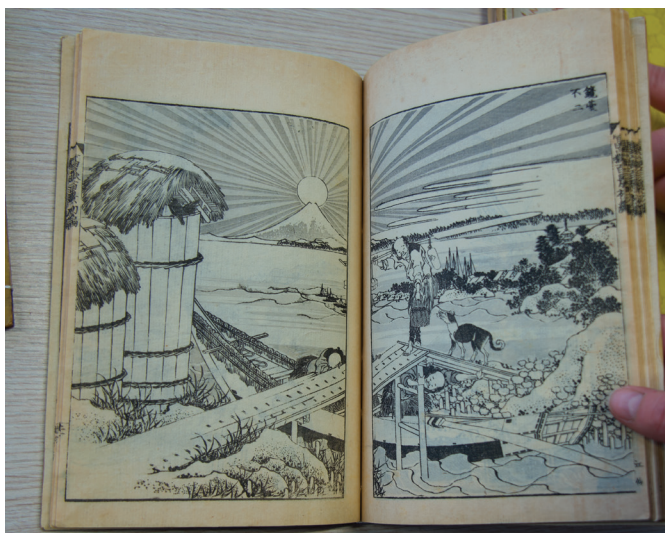


Fig. 11

Fig. 12



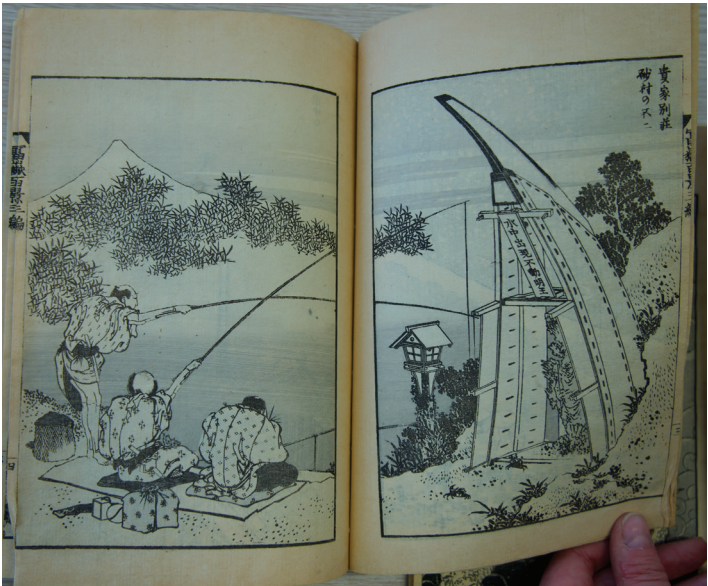
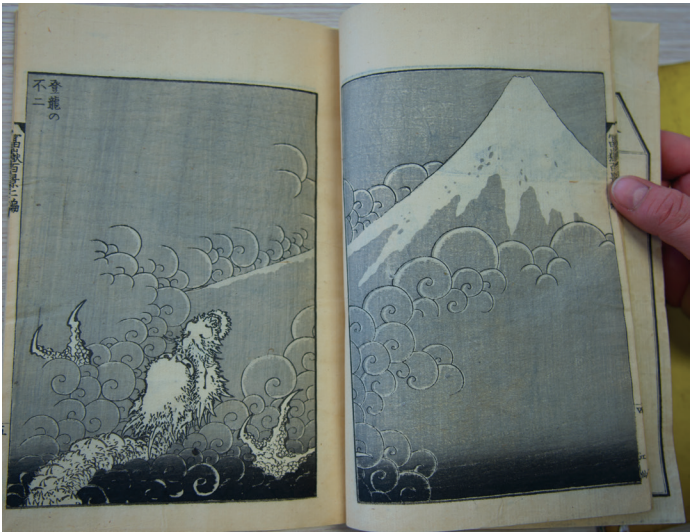


Fig. 13

Fig. 14



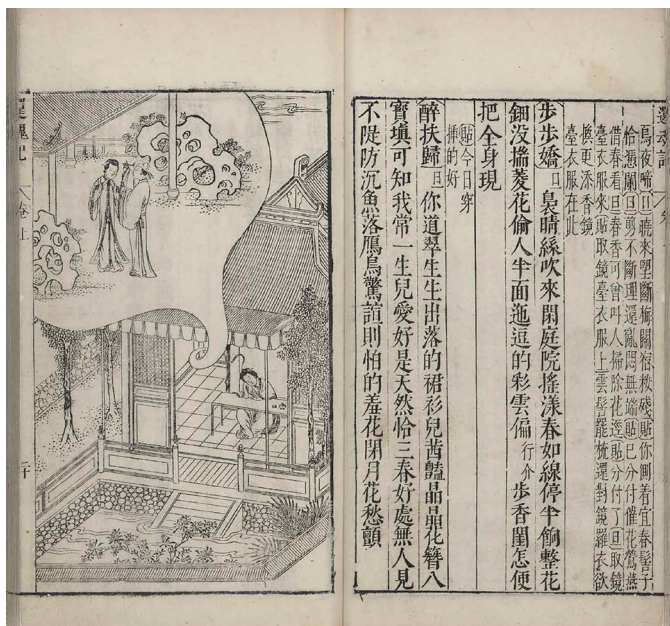


Fig. 15

Fig. 16



La rilegatura, il modo in cui ci prende cura del testo e della sua fruibilità, è uno degli aspetti più interessanti. In Giappone, ad esempio, l'industria editoriale era molto florida e dava lavoro a numerose persone, come viene mostrato in un racconto satirico di un famoso autore, Jippensha Ikku (1765-1831), nel testo *Il grossista di libri illustrati fortunato* (*Atariyashita jihon doiya*, 1802) (Fig. 17).



Fig. 17

Le immagini mostrano tre donne che con grande impegno cuciono dei volumi, mentre colui che sembra il padrone dell'attività cerca di ottenere lo stesso risultato con un modo originale, che millanta provenire dall'antica Cina, vale a dire legare il filo per cucire a una formica e attirarla attraverso il tubo con del miele, un metodo fantasioso quanto improduttivo. I volumi venivano distribuiti attraverso i *kashihonya*, "librerie itineranti a prestito", una rassegna di titoli viaggianti portati in giro dagli addetti che si caricavano sulle spalle una cassa piena di libri. Chissà quanti ponti avranno attraversato in giro per il Giappone i testi consegnati nelle mani di tanti lettrici e lettori.

Nessun esemplare di quelli mostrati sarebbe arrivato fino a noi se dalla fabbricazione alla collocazione in una biblioteca non ci fossero state persone a prendersene cura. Oggi abbiamo una maggiore uniformità dell'oggetto libro nel mondo, e la necessità di far spiccare un

volume rispetto ad un altro è sostenuto in gran parte dalle scelte delle singole case editrici. Nella nostra collana, quindi, le differenze culturali espresse fino al secolo scorso soprattutto dalle forme grafiche, sono oggi inglobate nel messaggio culturale che i titoli trasmettono.

Nella Serie "Ricerche sull'Oriente" è da sottolineare la numerosità di studiosi che hanno partecipato ai titoli presenti, sia come autori di monografie sia come partecipanti a progetti collettanei. Ritengo che coinvolgere molti studiosi nella Serie sia un modo alquanto efficace per contribuire a far conoscere la SUE al di fuori di Sapienza, anche in considerazione del fatto che chi pubblica metterà i testi nei CV, li presenterà in concorsi o in bandi di ricerca di vario tipo e in questo modo si può essere sempre più presenti nella comunità scientifica. In tal senso, di grande valore sono i *Quaderni del Dottorato* che forniscono uno spazio scientifico, controllato e supervisionato, per i giovani studiosi. L'intento infatti è quello di rendere la SUE un punto di riferimento per i vari SSD e lo si può fare attraverso il lavoro di tanti, del Comitato, di chi segue la costruzione dei volumi prima e dopo. Confido e mi auguro che si continui a costruire insieme un luogo di ricerca sempre più solido e frequentato, con un fitto passaggio di menti, idee e persone sulle strade culturali che speriamo di tracciare in ogni direzione. Il nostro intento sarà sempre far diventare i libri infrastrutture vive, quindi non solo strumenti di passaggio, ma spazi di sosta e di incontro, dove il lettore può fermarsi, osservare e rimettere in discussione le proprie coordinate. Come i ponti più riusciti, i nostri volumi non cancelleranno le distanze, ma le renderanno attraversabili, trasformandole in occasione di dialogo e di conoscenza reciproca.

Matilde Mastrangelo è Professoressa Ordinaria di Lingua e Letteratura giapponese presso il Dipartimento Istituto Italiano di Studi Orientali. Per Sapienza Università Editrice coordina la Serie 'Ricerche sull'Oriente'.

Battaglia di memorie. Considerazioni sulla 'lettura affettiva' di un testo

Barbara Ronchetti

Leggere senza badare a ricordare il testo, bensì verificando ogni parola alla luce della propria esperienza, oppure riferendola alla propria idea fondamentale, quella che è alla base della personalità di ciascuno. Infatti, proprio mediante la lettura passiva, fatta per "tenere a mente", da tempi immemorabili si è svolta la propaganda degli ideali accessibili a chiunque, delle "verità" ben levigate, pronte per la massa. Questo tipo di lettura non risveglia i pensieri, ma si trasforma in una specie di ipnosi, anche se la nostra epoca possiede mezzi più efficaci per privare l'uomo della sua volontà.

Nadežda Chazina Mandel'stam (1899-1980)¹

Leggere 'in contesto'. Accogliere il frastuono del mondo

Nel "brusio" continuo che la realtà fa risuonare alle orecchie di chi ascolta, parla, legge, ciò che permette di riconoscere i suoni, che consente di serbarne memoria e, quindi, di poterli riprodurre, è "l'accompagnamento di un'emozione"². La letteratura e le arti sono "contaminate" dal bisbiglio che giunge da insiemi più vasti; tempi e luoghi diversi "si parlano" e lo sguardo, attraversando le pagine, incrocia altri spazi testuali, la lettura si completa, entra in concorrenza con essi; in-

¹ Nadežda Mandel'stam, *Vospominanija* (1970), trad. it. di Giorgio Kraiski, Ead., *Speranza contro speranza. Memorie I*, Edizioni Settecolori, Milano, 2022, pp. 379-380.

² Roland Barthes, *Il brusio della lingua*, breve saggio che dà il nome alla raccolta omonima, Einaudi, Torino, 1988, pp. 79-80 (or. 1984).

sieme istruiscono, formano, allenano, interessano, annoiano e distraggono chi osserva³, avvolgendolo di suoni, suscitando memorie di altri rimbombi che si legano al frastuono del mondo.

Sono i “rumori di fondo” di cui parla Italo Calvino, non a caso riflettendo sul *Perché leggere i classici*⁴; rumori che fanno parte della realtà che circonda la lettrice o il lettore⁵, colma di voci e rimandi a eventi, spazi, persone, a tratti schiacciata da grida soverchianti. Tuttavia, questa ‘colonna sonora’ non resta mai inascoltata, possiamo scegliere di spostarla lungo i margini, tentare di renderla un’eco incomprensibile, o decidere di riportarla al centro del nostro mondo di lettori, facendo emergere la consapevolezza di muoverci, sempre, in un mondo chiasoso, multiforme e polifonico, che esiste anche quando tentiamo di non ascoltarlo.

Invertendo la prospettiva di una bella immagine di Osip E. Mandel’shtam, poeta russo del secolo scorso che non ha mai smesso di ‘ascoltare’ il suo tempo crudele, possiamo dire che ogni lettura è attraversata dal “rumore del tempo”⁶. Non mi riferisco, qui, al rumore che dà fastidio (i social, le urla, i dibattiti sguaiati, i reality e tanto altro), che pure esiste, ma alla ‘voce’ del tempo, che comprende tutto ciò che ‘risuona’ in noi, provenendo da epoche e spazi diversi da quello contingente, da un passato intimo e personale, o da memorie storiche, sociali, poetiche: accordi di suoni reali o partiture di racconti, ricordi, connessioni. Nel processo di lettura, il ‘rumore’ testimonia la complessità nella quale tutti i fatti di cultura sono avvolti, in qualsiasi epoca, “viaggi, storia, memoriali: il frutto di innumerevoli vite”⁷ entrano ed escono dalle pagine, costruendo reti, creando mescolanze di storie di vita e di finzione. In qualche caso, la lettura diventa un passaggio, un

³ Barbara Ronchetti, *Caleidoscopio russo. Studi di letteratura contemporanea*, Quodlibet, Macerata, 2014, p. 18.

⁴ Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, in Id., *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano, 1991, pp. 17-18.

⁵ Pur nella consapevolezza di una necessaria accoglienza di genere delle espressioni linguistiche, per evitare un appesantimento troppo significativo del testo, si è inserita la forma maschile/femminile in questa prima occorrenza, e in altri luoghi testuali se ritenuta necessaria per la chiarezza espositiva.

⁶ Mi riferisco al titolo del saggio di Osip E. Mandel’shtam, *Il rumore del tempo* (1923), trad. it. di Daniela Rizzi, in Id., *Il rumore del tempo e altri scritti*, Adelphi, Milano, 2012, pp. 11-79.

⁷ Virginia Woolf, *Il punto di vista russo* (1925), in Ead., *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, a cura di Liliana Rampello, Il Saggiatore, Milano, 2011, p. 58.

intervallo (di spazio e di tempo) che può essere attraversato, offre occasioni di condivisione e incontro, mettendo in evidenza la necessità di uno sguardo (anche) esterno al testo. La proprietà dialogica di questo atto, capace di volgersi ad altri mondi e altre persone, è in grado di collegare l'io e l'altro o, meglio, una pluralità di io e una molteplicità di altri⁸, dando forma a una varietà di elementi coinvolti. Lo scambio fra lettore e trame narrative coinvolge i tempi e gli spazi di entrambe le parti, consente di conoscere o di inventare storie e mondi, e rende possibile incontrare questi mondi restando immersi in altri universi: quello immediatamente concreto, nel quale avviene l'atto del leggere; quelli evocati da ricordi personali che le narrazioni suscitano; quelli richiamati da altri spazi fittizi incontrati in momenti diversi.

L'ipotesi di sperimentare nuove pratiche di lettura, da proporre (anche) a studentesse e studenti che non di rado si trovano a scegliere di studiare su 'non-libri' (fotocopie senza frontespizio, riassunti, registrazioni) si fonda su tre aspetti essenziali che segnano la nostra relazione con il presente e con la lettura.

Innanzitutto, la percezione di un tempo che sembra restringersi, di giornate nelle quale si affastellano incombenze e obblighi, lasciando poco spazio ad azioni che richiedono quiete, *otium*, sospensione dei 'negozi', in una quotidianità che mostra la necessità (illusoria) di immediatezza, rapidità delle risposte, velocità di reazione. Con la consapevolezza che "il tempo e lo spazio non sono omogenei, uguali per tutti"⁹ ho cominciato a riflettere sulle possibili forme di una lettura lenta, che permetta di stabilire relazioni con i mondi immaginari, senza ignorare i concitati ritmi comandati dall'oggi, ma tentando di individuare percorsi capaci di accoglierli e oltrepassarli¹⁰.

⁸ Per le riflessioni sui meccanismi e i processi coinvolti dell'atto di lettura, ho ripreso alcune considerazioni già esposte in un volume dedicato proprio al legame fra lettura e alterità; cfr. Barbara Ronchetti, *Lecture del 'cosmo' sovietico fra parola e immagine*, in *La lettura degli altri*, a cura di Barbara Ronchetti, Marianonietta Saracino, Francesca Terrenato, Sapienza Università Editrice, Roma, 2015, pp. 45-65. E-book in open access: <https://www.editricesapienza.it/book/7629>.

⁹ Remo Bodei, *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*, Bibliopolis, Napoli, 1982, p. 17.

¹⁰ A partire dalla seconda metà del XX secolo, si intensificano le riflessioni attorno all'"enigma" del tempo (che ha segnato, fin da epoche remote, molta parte del pensiero filosofico); nel 1966 Julius Thomas Fraser fonda la "International Society for the Study of Time" che da quel momento organizza, con cadenza triennale, conferenze internazionali dedicate allo studio interdisciplinare del tempo, cfr. <http://www.studyoftime.org/>; cfr. anche *The Oxford Handbook of Philosophy of Time*,

In secondo luogo, è stato importante riconoscere l'urgenza di memoria diffusa nella realtà contemporanea; un sentimento tanto privato quanto pubblico che occupa un orizzonte di studi sempre più rilevante¹¹. La società dell'oggi sta progressivamente perdendo i luoghi tradizionali della memoria familiare (ad es. i racconti degli anziani) e sociale (ad es. gli spazi condivisi, come le piazze, i cui abitanti tramandano le storie del paese, del quartiere, degli individui); inoltre, l'enorme capacità di conservazione offerta dalle risorse digitali (al di là degli interrogativi sul futuro della leggibilità effettiva dei dati), contiene, in sé, la perdita di preziose informazioni minute (ad es. le varianti di un testo sono spesso cancellate senza che ne resti traccia; le corrispondenze private disperse fra migliaia di email; i messaggi telefonici non sempre memorizzati). Apparentemente avvolta nel presente e incapace di ragionare in prospettiva storica, la realtà contemporanea è al tempo stesso desiderosa di ritrovare tracce del passato, cercando di colmare lo spazio della memoria, di quel "filo che lega il passato al presente" condizionando il futuro in una dinamica socio-culturale complessa¹². Di questi 'vuoti di memoria' vorrei ritrovare le orme nell'attraversare le storie di finzione.

Terzo elemento entrato in gioco nel pensare diverse strategie di lettura, è la constatazione di una crescente ricerca di "esposizione del sé"¹³, riconoscibile nel bisogno di prendere la parola, di farsi vedere, uscire da un malinteso senso di invisibilità, caratteristico della società contemporanea, diffuso da tempo, che ha acquisito dimensioni particolarmente imponenti con la diffusione dei social. Già alla fine degli

a cura di Craig Callender, Oxford University Press, Oxford, 2011 - Reprint edition, November 15, 2013.

¹¹ La memoria costituisce un terreno d'indagine ormai consolidato, all'interno del quale sono stati elaborati concetti fondanti del dibattito critico, fra i quali si ricordino almeno la "postmemory" (Marianne Hirsch); i "luoghi di memoria" (Pierre Nora); la "memoria culturale" (Aleida e Jan Assmann). Significativa, inoltre, è la nascita della "Memory Studies Association", simbolicamente lanciata durante la conferenza inaugurale svoltasi ad Amsterdam, dal 3 al 5 dicembre del 2016, legalmente registrata l'anno seguente, e che ha rapidamente conosciuto una notevole fortuna sul piano internazionale. Per maggiori dettagli cfr. il sito ufficiale della MSA: <https://www.memorystudiesassociation.org/>.

¹² Astrid Erll, *Cultural Memory Studies: An Introduction*, in *Cultural Memory Studies An International and Interdisciplinary Handbook*, a cura di Astrid Erll, Ansgar Nünning, in collaborazione con Sara B. Young, Walter de Gruyter, Berlin-New York, 2008, pp. 1-15.

¹³ Cfr. Barbara Ronchetti, *Caleidoscopio russo*, cit., pp. 22, 176, 184, e *passim*.

anni Settanta, si osservava, in ambito letterario, il riaffiorare dell'interesse per la biografia, e la necessità di non reprimere il soggetto¹⁴. Questo processo deve essere esteso anche all'altro polo della relazione con il testo, che si muove fra autore e fruitore.

Con l'auspicio di rispondere, almeno in parte, al desiderio di armonizzare il piacere della lettura, dell'indagine critica e dell'esperienza didattica e di studio, ho cominciato ad indagare le possibilità 'extra-vaganti' di attraversamento dei testi, che potessero mettere in risalto la partecipazione emotiva, fisica, mentale del singolo, recuperando nuove dimensioni del tempo, allargando i legami con la memoria (personale, sociale, letteraria e culturale) e cercando di restituire al singolo la propria centralità e unicità esistenziale, proprio attraverso la sua, personale, relazione con i testi.

E ho provato a sperimentare.

Frammenti, memorie, emozioni. Ascoltare le proprie domande

Ogni libro è capace di raccogliere e accogliere oggetti naufraghi del nostro tempo e frammenti da altri libri del passato, mostrando rinnovate possibilità di comprensione e raffigurazione delle vicende umane. Leggere 'con' le memorie consente di riconoscere coincidenze extra-testuali, concomitanze, similitudini, tanto sul piano reale quanto nella sfera delle emozioni.

Fin da subito, investigando le potenzialità di una 'lettura affettiva' dei testi, l'aspetto più rilevante di una rinnovata relazione con il libro è stato riconosciuto nella sua capacità di richiamare l'attenzione su qualcosa che ci riguarda direttamente. Si trattava di cercare nuove forme e pratiche di lettura, riconoscendo come necessità imprescindibile l'assunzione di un punto di vista capace di accogliere nel suo orizzonte la consapevolezza del coinvolgimento personale (intellettuale, emotivo e fisico) nel processo di lettura¹⁵. Questa necessità richiede un posizionamento di chi legge 'dentro' il testo, pronto, tuttavia, a intessere, nella

¹⁴ Cfr. Roland Barthes, *La preparazione del romanzo. Corsi (I e II) e seminari al Collège de France (1978-1979 e 1979-1980)*, a cura di Emiliana Galiani, Julia Ponzio, Mimesis, 2010, Milano-Udine, 2 voll., vol. 1, p. 35.

¹⁵ Alcune riflessioni sull'idea e la pratica della 'lettura affettiva', che qui ripropongo, sono già state esposte in un precedente saggio dedicato a questo tema: Barbara Ronchetti, *Lettura 'affettiva' di un romanzo contemporaneo. Per una proposta di*

lettura, osservazioni, riflessioni, analisi che hanno motivazioni (almeno in parte) extra-testuali.

L'intervento attivo dello sguardo 'dall'esterno', nella comprensione del testo, è stato indagato nel corso del XX secolo da numerose prospettive, che hanno progressivamente posto in risalto l'azione del leggere come atto 'partecipato'¹⁶. Focalizzando l'attenzione sullo sguardo, sulla percezione di chi legge, sono stati elaborati i concetti che hanno disegnato i contorni della lettura come 'esperienza'¹⁷, con i contributi fondamentali di Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, Paul Ricœur. Uno degli esiti più rilevanti di questo orizzonte di indagini è la possibilità di riconoscere un valore di reciprocità all'idea di lettura, non più dunque unidirezionale, ma capace di assegnare concretezza alla partecipazione individuale, alla quale la lettura concede passaggi plurimi fra campi diversi dell'immaginario, senza mai offrire una soluzione definitiva per le zone "vuote" dell'incontro, che potranno generare letture nuove e sempre diverse¹⁸.

La lettura che ho scelto di definire 'affettiva' procede ulteriormente lungo questo percorso, volto a propugnare un legame 'personale' con il libro. Nella mia proposta, essa mira a incrociare le domande che il testo pone, alle quali si è chiamati a dare ascolto per poterlo comprendere e analizzare criticamente, con le domande che il lettore fa all'opera e a se stesso; non si tratta di seguire associazioni casuali o dare ascolto a presupposti arbitrari, ma di costruire un dialogo con le pagine che si attraversano, nel quale possano entrare in gioco i contesti (reali o immaginari) di scrittura e di lettura, le conoscenze, le pratiche e le vicende intellettuali ed esistenziali che quella lettura ha comportato, superando così ogni possibile contrapposizione fra esperienza estetica, interpretazione e lettura.

Uno scrittore russo contemporaneo, protagonista del decennio di transito fra Russia sovietica e nuova realtà del Paese, in una breve

attraversamento testuale, in "Cognitive Philology" 17 (2024), pp. 1-16. <https://rosa.uniroma1.it/rosa03/cognitive_philology/article/view/18515/17735>.

¹⁶ Per un resoconto critico delle principali teorie della lettura, da Wayne Booth a Paul de Man, cfr. Federico Bertoni, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Ledizioni Ledi Publishing, Milano, 2010 (1996), pp. 11-177.

¹⁷ Dario Cecchi, *Il lettore esemplare Fenomenologia della lettura ed estetica dell'interazione*, in "Rivista di estetica" 71 (2019), pp. 257-270. Edizione digitale: <<https://doi.org/10.4000/estetica.5836>>.

¹⁸ Wolfgang Iser, *L'atto della lettura* (1976), trad. it. di Rodolfo Granafè, rev. di Chiara Dini, il Mulino, Bologna, 1987, p. 246 e *passim*.

prosa di inizio millennio, assegna all'espressione interrogativa della domanda la forma di un ponte disteso fra due persone; contemporaneamente, immagina che un ponte possa essere, a sua volta, raffigurato come una domanda rivolta al tempo e allo spazio: "cosa c'è dall'altra parte?". Particolarmente suggestiva, infine, è la sua idea che un ponte possa assomigliare più a una risposta che a una domanda. Nel costruire questa immagine, lo scrittore richiama alla memoria un ponte della propria fanciullezza: quando era tornato a cercarlo, in età adulta, lo aveva trovato mozzo e aveva osservato che il vecchio ponte dei ricordi giovanili "non era affatto cambiato, solo le estremità erano distrutte e da ambedue le parti si gettava nel vuoto. Quella fu una buona risposta"¹⁹.

Il rispecchiamento costante fra interrogativi e silenzi, lo scambio di ruolo fra domande e risposte, tracciano i contorni di una relazione aperta, degli eroi e del testo, con il lettore e la realtà circostante, portando, al tempo stesso, in primo piano l'importanza di una relazione dialogica, anche con se stessi. Nel considerare il momento soggettivo della recezione, è particolarmente importante tenere conto anche del fatto che l'incontro con un testo letterario comporta un ripensamento, sia pure solo concettuale, dei nostri rapporti con la realtà, una capacità di muoversi dentro e fuori dal testo, secondo un modello di interazione creativa²⁰. Questa collocazione extra-testuale, tuttavia, è essa stessa parte della realtà comune all'autore e al lettore che dialoga costantemente con l'universo immaginario del testo stesso. Nel seguire questa direzione, è necessario tener conto (anche) della condizione di 'vicinanza' del lettore al testo e all'autore (tenendo in conto epoca storica, ambiente geografico, ambiente sociale, generazione ecc.), con la consapevolezza del ruolo che sempre assume il 'posizionamento' del lettore nei confronti del testo.

Chi attraversa le pagine di un libro stabilisce relazioni, entra nel campo dell'immaginario, per consentire all'universo narrativo di esistere: ciò che è reale viene reso fittizio, e ciò che non è reale ottiene una (temporanea) esistenza tangibile. In questo processo, le "qualità affettive della lettura non possono essere disgiunte dal senso e dal-

¹⁹ Viktor Pelevin, *Most, kotoryj ja chotel perejti* (2001), in Id., *Relics. Rannee i neizdannoe*, EKSMO, Moskva, 2005. Edizione online senza numerazione di pagine sul sito ufficiale dell'autore: <<http://pelevin.nov.ru/rass/pe-most/1.html>>.

²⁰ Cfr. Pietro Montani, *Tecnologie della sensibilità*, Raffaello Cortina, Milano, 2014.

le qualità degli universi di finzione creati dai testi"²¹, e nella lettura "asimmetrica" che si produce, al pari di quanto accade nelle relazioni umane, l'assenza di una cornice di riferimento comune crea "un indeterminato e costitutivo spazio vuoto" che deve essere colmato²². Nel tracciare alcune scie di rimandi e suggestioni, il percorso di lettura affettiva segue una personale costellazione di possibili risonanze, talvolta espressamente presenti, altrove immaginate, in altri casi 'create' dalle circostanze nelle quali si svolge la lettura, con riferimento sia al contesto fisico (luoghi, dettagli spaziali concreti); sia a condizioni esperienziali ed emotive (pensieri, riflessioni, associazioni, stati d'animo)²³.

Un dialogo muto fra i diversi mondi narrativi si stabilisce progressivamente nella lettura. Riferimenti letterari, riconosciuti e riconoscibili, a seconda del lettore, allusi, mimetizzati o nascosti, disseminati fra le righe, vengono individuati, registrati, commentati. Il piacere costante della lettura e il desiderio di seguire le avventure dei protagonisti, si incrociano con i riferimenti storici e letterari espliciti o quasi espliciti, lasciati fra le righe. Si trovano figure reali, pensatori del passato sono talvolta evocati indirettamente, lasciando al lettore la possibilità di riconoscerne le tracce. Le orme letterarie sono intessute nella struttura, nei motivi, nello stile. Nel viaggio fittizio e al contempo concreto in compagnia del testo, la realtà immaginaria e il mondo circostante nel quale ci si trova a leggere si incrociano, dando vita a catene associative personali, capaci di rafforzare l'incontro delle parole del libro con parole e immagini della memoria individuale. Leggere in contesto, leggere con le memorie (personali, sociali o letterarie) consente di individuare coincidenze extra-testuali. Seguendo le tracce di Virginia Woolf che riconosce la necessità, per un libro, di "venire adattato al corpo"²⁴, si intende incoraggiare la possibilità di una lettura affettiva in contesto, che riconosce la struttura, gli echi letterari, le risonanze stilistiche e

²¹ Paul Cornea, *Introduzione alla teoria della lettura*, Sansoni, Firenze, 1993, p. 196.

²² Wolfgang Iser, *L'atto della lettura*, cit., p. 246.

²³ In una diversa prospettiva, Riccardo Frangi, *Lettura affettiva ed ermeneutica strategica*, in "Nóema" 8, 1 (2017), pp. 29-32, <<https://riviste.unimi.it/index.php/noema/article/view/9118>>, utilizza l'idea di "lettura affettiva" in relazione all'ermeneutica filosofica, definendola una "pratica interpretativa che mette il lettore in un rapporto di scambio (affezione) con un messaggio linguistico-simbolico [...] una pratica costituente [...] in cui si è sempre immersi nel proprio quotidiano praticare la filosofia, ma di cui non si è necessariamente consapevoli".

²⁴ Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé* (1928), a cura di Maria Antonietta Saracino, Einaudi, Torino, 1995, p. 159.

tematiche, in dialogo con le tradizioni esplicitamente o implicitamente alluse nel testo, con le conoscenze del lettore, con il 'patrimonio letterario attivo' del presente che accoglie l'orizzonte immaginativo di scrittore e lettore.

In viaggio con il libro. Appunti da un laboratorio con gli studenti

La densità delle immagini, la complessità della struttura, le sofisticate scelte linguistiche, i ritmi avvincenti, le digressioni liriche, le descrizioni, i dialoghi, accendono nella lettura numerosissime suggestioni, ricordi, associazioni libere, che costituiscono gli elementi centrali coinvolti nell'approccio all'attraversamento testuale che qui si propone.

La lettura affettiva, condotta individualmente, ha inizio con l'osservazione della consistenza 'materiale' del volume, compagno di viaggio effettivo e affettivo, che prende in considerazione come è fatto il libro, il supporto materiale, l'organizzazione interna, altri dettagli della 'costruzione', gli elementi del paratesto. Cominciando a sfogliare le pagine, parallelamente all'atto concreto di leggere le righe composte dall'autore o dall'autrice, si dovranno individuare, nel testo, le citazioni esplicite o implicite in esso presenti (anche quelle segnalate in nota da autori, traduttori, curatori), i rimandi e le allusioni ad altre opere di ingegno (di letteratura o di espressioni artistiche diverse), prendendo sempre nota del contesto narrativo nel quale si trovano questi rimandi. Al tempo stesso, dovranno essere registrate (con note a margine, su appunti, registrazioni vocali o altro) tutte le associazioni che la lettura del testo produce nel singolo: rimandi a precedenti letture, a opere di altre forme artistiche, a esperienze o ricordi personali. Particolarmente importante sarà 'ascoltare' l'eco di incontri, stati d'animo, emozioni, che singoli elementi narrativi, dettagli, passaggi descrittivi o dialoghi riportano alla mente; così come sarà fondamentale registrare le memorie di spazi e luoghi conosciuti o familiari, di viaggi, soste, panorami che il testo evoca, e i rimandi che richiamano alla mente cose, oggetti, vestiti, mobili, costruzioni, o altri manufatti, dati materiali incontrati dal lettore.

Parte rilevante dell'esperienza di attraversamento affettivo sarà, altresì, riconoscere e avere coscienza, nella lettura, della mutevolezza e molteplicità del tempo, che coinvolge lo scorrere effettivo delle

ore durante le quali si legge; i molti tempi ‘giocati’ nel testo; il tempo come luogo di memoria; ascolti, visioni, fatti, emozioni, pensieri, persone, cose che sono ricordate nello scorrere della lettura e creano una sovrapposizione di piani temporali. In questo dispositivo, insieme narrativo e reale, il tempo è costruito e recepito non solo come esperienza del singolo, ma come relazione del soggetto con altri elementi²⁵ (testuali ed extratestuali). Alla consapevolezza cronologica si intrecciano, infatti, i sentimenti del lettore, e i tempi delle emozioni che tali sentimenti suscitano.

All’attenzione verso il legame fra testo e lettore ‘nel tempo’ si aggiunge la necessità di includere nell’atto critico del leggere la presenza fisica dei corpi e degli spazi circostanti. Il libro si fa così (anche) oggetto concreto e compagno di viaggio reale, non solo attraverso la sua capacità di creare mondi narrativi, o di evocare esperienze personali, ma anche nel suo materico essere ‘con’ il lettore. Alcuni passaggi di questa condivisione di esperienze su più livelli, finzionale ed esistenziale, mnemonico e visivo, posta alla base di una lettura affettiva, potranno essere testimoniati da immagini fotografiche che riproducono il libro, il kindle, il telefono, il PC, nel contesto di lettura, nelle tappe del viaggio narrativo e reale effettuato in compagnia del testo.

Con queste premesse ho avviato il laboratorio “Intorno alla parola. Lettura affettiva di un testo”, al quale ha preso parte un gruppo straordinario di studentesse e studenti del terzo anno del corso di Letteratura russa (aa. 2024-2025), che sono felice di poter ricordare singolarmente per nome, e che ringrazio per l’adesione al progetto e la partecipazione vivace, per la ricchezza di sentimenti, la condivisione di emozioni e la generosità nel porre domande. La mia gratitudine, dunque, a tutte e tutti loro (in ordine alfabetico): Diletta Caminiti, Antonio Casciello, Dario Egilberto Cavalletti, Flavio Ferraresi, Andrea Fratini, Massimo Garritano, Gaia Marchioni, Letizia Morello, Andrea Paramano, Lore-dana Roman, Susan Maria Sica, Giulia Stefani²⁶.

²⁵ Cfr. Emmanuel Lévinas, *Il Tempo e l’Altro* (1946-47, pub. 1948), a cura di Francesco Paolo Ciglia, Il Melangolo, Genova, 2001, p. 17.

²⁶ Nel riportare alcuni degli ‘appunti’ estratti dai contributi emersi nelle diverse fasi del laboratorio, ho inserito citazioni dirette o parafrasi delle osservazioni, senza indicare, per ciascuna, la voce del singolo partecipante. L’aspetto più rilevante, infatti, era restituire i risultati nel loro insieme, rendendo esplicita l’idea di un esito ‘corale’ e condiviso del laboratorio.

Il laboratorio prevedeva letture e riflessioni individuali; tuttavia, un ruolo rilevante era assegnato alle occasioni di confronto del gruppo, che hanno preso il via, fin da subito, con un ragionamento condiviso sul perché veniva scelto un determinato libro. Il solo vincolo di partenza era che si trattasse di un'opera in prosa²⁷, appartenente alla tradizione letteraria russa, possibilmente non troppo ampia (per consentire la conclusione del laboratorio nell'arco di un semestre). Per il resto la decisione era affidata in modo libero a ciascun partecipante²⁸. Nelle considerazioni esposte durante le discussioni, nelle presentazioni singole e, infine, nelle relazioni preparate in forma scritta, la lettura si lega allo scorrere quotidiano della vita e crea un legame con eventi particolari. Il libro diventa parte del proprio vissuto, e le scelte del volume specifico da portare con sé nel tragitto di questo laboratorio sono molto diverse fra loro. La decisione può partire dall'interesse verso l'autore, suscitato dal ruolo di rilievo nell'arena letteraria del tempo, o al contrario da una 'riscoperta' tardiva, dall'orientamento sessuale, dall'identità di genere o dalle esperienze esistenziali dello scrittore; in alcuni casi si desidera approfondire figure che si conoscono molto bene, o scoprire autori mai letti. Talvolta le scelte sono legate al caso, altrove al desiderio di colmare una lacuna, in qualche caso l'accento viene posto sulla figura del traduttore, e si compra nuovamente lo stesso libro, anche se erano disponibili altre copie in casa, curate, però, da persone diverse. Si può essere attratti dalla copertina, o, infine, è il libro stesso ad essere

²⁷ È possibile seguire un percorso di "lettura affettiva" anche su testi poetici o teatrali, che richiedono, tuttavia, l'impiego di strategie di attraversamento per alcuni aspetti diverse. Ho preferito quindi restringere il campo ai soli testi in prosa, per consentire una maggiore coesione del gruppo e una omogeneità di sguardi,

²⁸ Il laboratorio è stato avviato all'inizio del terzo anno di corso, non sorprende, dunque, che dieci dei dodici titoli proposti appartengano all'arco temporale affrontato per l'esame del secondo anno di letteratura russa da poco concluso: Nikolaj V. Gogol', *Memorie di un pazzo* (*Zapiski sumasšedšego*, 1835); *Prospettiva Nevskij* (*Nevskij prospekt*, 1835). Michail Ju. Lermontov, *Un eroe del nostro tempo* (*Geroj našego vremeni*, 1839-40). Fedor M. Dostoevskij, *Netočka Nezvanova* (*Netočka Nezvanova*, 1849); *Memorie dal sottosuolo* (*Zapiski iz podpol'ja*, 1864;); *La mite* (*Krotkaja*, 1876). Lev N. Tolstoj, *Lucerna* (*Ljucern*, 1857). Ivan S. Turgenev, *Asja* (*Asja*, 1858). Anton P. Čechov, *Nemici* (*Vragi*, 1887); *Reparto n. 6* (*Palata N. 6*, 1892). Michail A. Kuzmin, *Le avventure di Aimé Leboeuf* (*Priključenija Eme Lebefa*, 1907). Aleksandr I. Solženicyn, *Una giornata di Ivan Denisovič* (*Odin den' Ivana Denisoviča*, 1962). L'orientamento dominante verso il XIX secolo spiega (forse) anche l'assenza di scrittrici fra le proposte del gruppo, che pure, negli interventi, ha mostrato una particolare sensibilità verso lo sguardo di donna.

‘oggetto di memoria’²⁹, riportandoci a persone care, eventi significativi che vogliamo richiamare alla mente.

Capita anche che i libri, nel loro aspetto concreto, pongano domande al lettore e ci si senta attratti da queste domande: con il desiderio o la curiosità di rispondere si sceglie proprio quel libro. È il caso dell’immagine di El Lisickij riprodotta sulla copertina di un romanzo dell’Ottocento russo, che contiene una domanda “E voi? Che fareste?” che diventa (anche) una domanda al lettore del libro, che lo accompagna fra le righe, consentendogli di superare alcune resistenze verso la lettura, “di vederla sotto un’altra lente”. Succede che un libro trovato un po’ per caso e scelto distrattamente, in un momento delicato della nostra vita, riesce a trasformarsi in un luogo di conforto, “uno spazio dove comprendere e metabolizzare il dolore”, perché si entra in sintonia con il “passo della stanza descritta da Čechov”, con l’espressione di sentimenti che ci corrispondono e ci commuovono.

L’attenzione tesa a richiamare altre letture (anche se non immediatamente connesse, da un punto di vista storico-critico, con il testo letto ‘affettivamente’), fa sì che si crei una rete di rimandi, stabiliti dal nostro ‘personale’ sguardo sui mondi narrati. Questa possibilità rafforza le tracce delle letture svolte, allarga la loro capacità di ‘parlarci’, di mostrarci emozioni, mondi. Nelle relazioni stabilite dal gruppo i rimandi i più frequenti sono Leopardi e Pirandello, ma si trovano anche riferimenti a testi, autori o personaggi della letteratura russa (Bulgakov, Čechov, Dostoevskij, Anna Karenina, Oblomov), o ad altri campi linguistico-culturali (Aristotele, Erasmo da Rotterdam, Goethe, Heine, Nietzsche, Pasolini, Proust, Rousseau, Skovoroda, Don Giovanni, Emma Bovary, Faust, *Le metamorfosi* di Kafka, *Il gioco dell’angelo* di Carlos Ruiz Zafón, *Il misantropo* di Moliere, *I promessi sposi*, *Yerma*, di Federico García Lorca, Nora di *Casa di bambola*). Nel percorrere le righe, si stabiliscono connessioni emotive con altre espressioni artistiche (che non hanno legami espliciti con le opere), stimolando una maggiore consapevolezza della sensibilità estetica, della ricerca degli artisti, della comunicazione fra le arti e i sensi che le recepiscono (immagini fotografiche della Shoà, la musica di Eric Satie, *Prospettiva Nevski* di

²⁹ Spostando il centro della riflessione dalla memoria all’oggetto che diventa ‘cosa’ (cfr. Remo Bodei, *La vita delle cose*, Laterza, Bari, 2009), ho utilizzato alcuni importanti concetti proposti da: Marianne Hirsch, Leo Spitzer, *Testimonial Objects: Memory, Gender, and Transmission*, in “Poetics Today” 27, 2 (Summer 2006), pp. 353-383.

Franco Battiato, Lucio Battisti, dettagli da film come *Paris-Texas*, *Fight Club*, *Taxi driver*).

Questi rimandi, non necessariamente riconoscibili nei testi, inducono a riflettere sulle nostre esperienze (di lettori e di esseri umani), e possono avviare anche un legame di ritorno: la connessione con altre letture amplifica/evidenzia/sottolinea/ci fa notare/ dettagli del libro che stiamo leggendo affettivamente. Di fronte alla frase dell'uomo del sottosuolo: "io sono solo e loro sono tutti", si accende un collegamento che spinge a correre in camera e ad "afferrare dalla mensola i *Canti di Leopardi*"; di nuovo a Leopardi, al ruolo degli oggetti nella sua opera, si legano affettivamente alcune righe di Čechov: "le coperte, gli stracci, le bacinelle, le pozze sul pavimento", oggetti che si irrigidiscono affermando anche loro la "bellezza del dolore umano".

Un aspetto interessante sul quale fermare l'attenzione è la relazione fra memoria letteraria individuale e sensibilità di genere, osservata nel corso del laboratorio. Nella scelta dei volumi, nei rimandi personali ad altre letture o ad altre espressioni artistiche, si nota una totale assenza di donne. Se, da un lato, il dato conferma la dominante maschile negli studi letterari; dall'altro, un simile atteggiamento, a prima vista orientato verso la tradizione canonica consolidata, è sovvertito dalle ampie riflessioni proposte attorno alle figure di donna, agli aspetti (privati o artistici) che i ruoli femminili pongono in evidenza. Con amara ironia, si osserva come gli stereotipi di donna restino immutati dalla *Prospettiva Nevskij* gogoliana all'oggi. Nei dialoghi tra Pečorin e Grušnickij sui rapporti con il genere femminile (considerate le dovute differenze di contesto storico e culturale) si riconoscono intonazioni e parole "estremamente simili a quelle che abbiamo avuto noi, nel XXI secolo", negli scambi con gli amici e sulle chat. Al contempo, la figura di Asja tratteggiata da Turgenev è "da subito entrata nel cuore. Anche lei è una donna (sebbene descritta da un uomo) che dice la verità, non si nasconde sotto la cosmetica maschile con cui un autore solitamente trucca il suo personaggio femminile per renderlo simile a lui". Liza, Nettina, Emma, Anna, Nora e le molte altre sono poste sempre in primo piano nelle discussioni e nelle presentazioni del gruppo. In questa apparente contraddizione, mi sembra, al contrario, di poter riconoscere un atteggiamento di grande consapevolezza, che accoglie la necessità di uno sguardo di donna sulla propria esistenza e sulla vita dei personaggi fittizi, capace di includere donne e uomini, indipendentemente dal loro orientamento sessuale, o dall'identità di genere. Le urgenze che la

storia del pensiero delle donne ha posto alla ribalta fanno parte dello sguardo di chi osserva i fenomeni (letterari o personali), senza necessariamente dover fare riferimento alle sole voci di scrittrici. In questa condivisa inclusività, credo si possa riconoscere un mutato e promettente atteggiamento delle nuove generazioni.

I risultati più importanti, che hanno contribuito a creare negli incontri un'atmosfera coinvolgente, un crescendo di interesse, curiosità e ascolto reciproco, sono legati a rimandi che conducono a esperienze personali rievocate nelle letture: l'immagine di un'amica cara, "con una mente complicata e dispersiva che confonde chiunque conosca", che lascia il segno, e "chi si innamora di lei non la dimentica mai"; sensazioni intime e delicate che alludono a una persona cara con problemi di natura mentale. Emozioni, cambiamenti, esperienze raccontate nei romanzi, si specchiano nei ricordi personali, legati a un periodo di crescita molto delicato; talvolta si stabilisce un parallelo emotivo con le sensazioni di un personaggio che si trova, come chi legge, in "una situazione di tenebra". Le parole escono dai libri, risuonano vicine, sanno toccare corde interiori, suscitano ricordi emotivi: "mi sono sentita incompresa, la 'pecora nera', solo perché avevo un'opinione divergente o perché vedevo oltre, tanto da farmi sentire quasi 'una pazza'. Tuttavia, per rivincita, spesso poi con il passare del tempo si scopre che ad avere ragione ero proprio io...". In un cammino inverso, la propria esperienza esistenziale trova eco fra gli spazi della narrazione: "la stessa vicenda è per me di facile immedesimazione. Sono cresciuto in provincia, non lontano da Roma, eppure la distanza geografica è inversamente proporzionale a quella che vi è appunto tra la vita provinciale e quella di una capitale"; succede anche che si condividano pensieri suscitati dalla lettura affettiva con amici al di fuori del laboratorio, che 'entra' così, una seconda volta, nella quotidianità dei partecipanti. Tornano alla mente memorie infantili, di periodi duri, di forte disagio economico, vissuti dalla famiglia, con i genitori "più preoccupati di portarci il pane a tavola che badare alle nostre (mia e di mai sorella) necessità emotive". La lettura affettiva può riportarci agli anni adolescenziali quando si era in lotta "contro se stessi, contro gli altri, con il bisogno di essere capiti dai propri coetanei". Nelle emozioni, nelle memorie condivise, si scopre che ogni libro può dire moltissimo (anche) su chi legge, diventa un'opportunità di riflessione su se stessi e al contempo un'occasione per mostrarsi ad altri.

Se il viaggio con i libri è stato uno spostamento nello spazio (reale e immaginario), nel corso del semestre, la distanza fisica ha interessato concretamente il laboratorio stesso, durante il quale è stato necessario creare un collegamento video con una delle voci coinvolte, che presentava la sua lettura affettiva dagli Stati Uniti, con tempi, spazi, ritmi diversi. Le riflessioni sulla necessità di accogliere, nella lettura, il mondo circostante, inoltre, hanno reso evidente che essa riguarda anche lo spazio concreto in cui ci troviamo a leggere, capace di 'distrarci', guidarci in nuove direzioni, fissare i ritmi di lettura. I 'segni' del nostro percorso fra le righe: sottolineature, note a margine, *post-it*, foglietti disseminati lungo le pagine, rendono visibile il rapporto con i libri; la dimensione spaziale del nostro percorso affettivo è testimoniata, infine, dalle immagini raccolte dai partecipanti: viaggi con i libri, biblioteche, scrivanie, matite, comodini, copertine entro le quali avvolgersi, tazze di caffè per accompagnare il tragitto: lette nel loro insieme, queste immagini diventano 'piccole storie', sorta di vignette che raccontano l'incontro, il viaggio e il commiato.

Nei processi che affiancano la proposta di lettura affettiva in contesto, gli elementi coinvolti si mostrano come momenti fondamentali e con-presenti per la ricostruzione del significato testuale, sottolineando talvolta come la lettura 'obbligata' dal laboratorio possa guidare anche letture successive. La capacità di questo insieme di senso di dare forma a catene associative extra testuali, che producono legami (anche affettivi) con il testo stesso, è un tratto essenziale, in grado di ri-costruire un legame emotivo con la realtà narrativa e con quella nella quale siamo immersi: "come dimenticare che viviamo tra le cose, tra gli utensili e le foglie secche?"³⁰. Al pari di quanto avviene con i libri dell'infanzia, infatti, ciò che resta in noi delle letture di pagine ammaliani "è soprattutto l'immagine dei luoghi e dei giorni in cui le abbiamo fatte"³¹.

³⁰ Riccardo Capoferro, *Oceanides*, Il Saggiatore, Milano, 2021, p. 491.

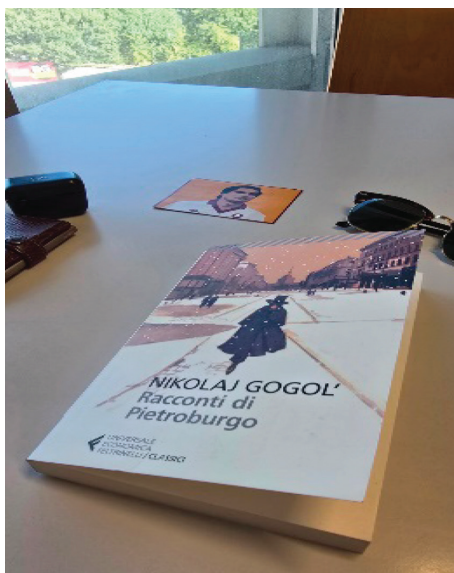
³¹ Marcel Proust, *Sulla lettura* (1906), trad. it. di Donata Feroldi, in Id., *Il piacere della lettura*, Feltrinelli, Milano, 2020, p. 37.

Reportage dai viaggi



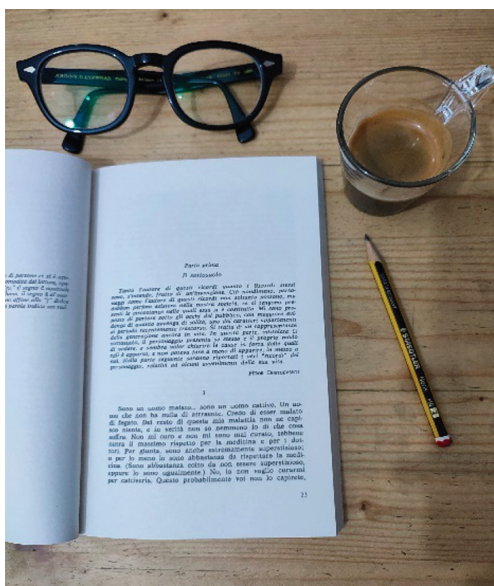
Il viaggio comincia in libreria, con la scelta del volume da leggere. Giro tra gli scaffali, in attesa di 'riconoscere' quello giusto.

La lettura prende il via in biblioteca. La luce filtra attraverso i vetri, alberi in lontananza, silenzio. Le mie cose intorno, pronte a rassicurarmi, in attesa, come me, di scoprire mondi, persone.





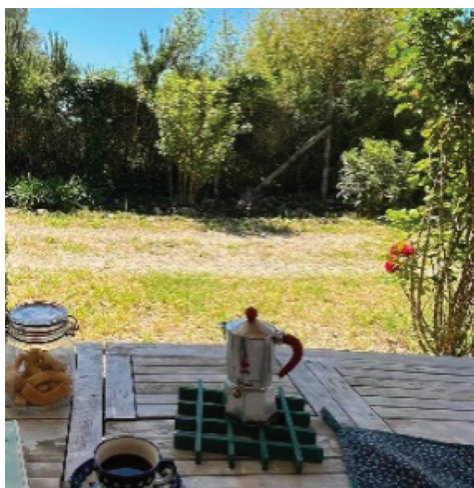
Il viaggio prosegue in treno, in movimento.
Fra spazio reale e immaginario.



Eccomi alla scrivania, con i magici
aiutanti, indispensabili in ogni
avventura: matita, occhiali, caffè.



Tepore, il caldo accogliente della stanza. Nella lettura: ricordi, emozioni. Momenti di serenità prima di dormire.



La giornata comincia con una buona colazione all'aperto. E con un libro a farmi compagnia.



È finito il viaggio.

Il libro arriva nello scaffale
di casa, raggiunge altri mondi, altre
memorie. Altri spazi e possibili
futuri compagni di 'affetto'.

Fare critica con le immagini: dai *critofilm* ai *videoessay*

Damiano Garofalo

Negli anni Settanta, il teorico del cinema Raymond Bellour evidenziava un paradosso: chi studia il cinema non può realmente “citare” il proprio oggetto di studio. Si può descrivere una sequenza, analizzare i movimenti di macchina, dissezionare la colonna sonora, ma l'essenza stessa del cinema – il movimento, il ritmo, la durata, l'interazione tra suoni e immagine – rimane inafferrabile nelle maglie della scrittura tradizionale. Bellour è anche tra i primi a intuire che questa limitazione non è inevitabile. Ne *Il testo introvabile*, infatti, egli prefigurava già la possibilità di forme di analisi del film non scritte, di modalità critiche che utilizzassero il linguaggio stesso del cinema per parlare di cinema¹.

Una tra le prime studiose a tradurre questa intuizione in pratica è Laura Mulvey, teorica britannica ispiratrice della feminist film theory, che nel 1977 realizza *Riddles of the Sphinx*, un'opera che possiamo considerare il primo vero “film teorico” della storia². Non si tratta di un semplice documentario sul cinema, ma di un'opera che utilizza consapevolmente il linguaggio cinematografico per sviluppare ragionamenti teorici complessi. Su questa scia, Mulvey elabora il concetto di “cinema ritardato” (*delayed cinema*)³. L'idea è tanto semplice quanto suggestiva: fermando, rallentando, ripetendo le immagini, possiamo scoprire significati nascosti nel flusso narrativo, permettere al pensiero

¹ Raymond Bellour, *Il testo introvabile*, in P. Madron (a cura di), *L'analisi del film*, Parma, Pratiche, 1984, pp. 77-84 [ed. or. *Le texte introuvable*, in “Ça cinéma” 7-8 (1975), pp. 77-84].

² Kimberly Lamm, *Riddles of the Sphinx: Feminism, Psychoanalysis, and Experimental Film*, London, I.B. Tauris, 2022.

³ Lucy Fischer, *Laura Mulvey's 'Delaying Cinema': Delayed Thoughts on a Resonant Text*, in “New Review of Film and Television Studies” 15, 4 (2017), pp. 431-434.

associativo di emergere e rivelare connessioni che la visione lineare non consentirebbe di cogliere. Si tratta di intuire, in modo per certi versi profetico se pensiamo all'era analogica, che il cinema potesse essere non solo oggetto di studio, ma strumento sofisticato d'indagine critica. La forma del critofilm nasceva da questa consapevolezza, anticipando di decenni ciò che oggi chiamiamo *videoessay*.

Su questo tema, è necessario ricordare un pioniere scome Carlo Ludovico Ragghianti, lo storico dell'arte fiorentino che, già negli anni '50, aveva intuito le potenzialità del cinema come strumento di analisi critica delle arti visive. Ragghianti, con i suoi *critofilm* – termine che lui stesso aveva coniato – utilizzava il montaggio cinematografico per analizzare opere pittoriche e scultoree, creando quello che potremmo definire il primo esempio sistematico di critica audiovisiva applicata alle arti. I critofilm di Ragghianti non erano semplici documentari d'arte, ma veri e propri saggi visivi che utilizzavano zoom, carrellate, dissolvenze, e soprattutto sondavano il montaggio come tecnica per rivelare aspetti delle opere d'arte che l'analisi tradizionale faticava a comunicare. La macchina da presa diventava uno strumento ermeneutico, capace di “leggere” un quadro attraverso il movimento e la temporalità⁴.

Questa tradizione italiana del pensiero critico audiovisivo trova il suo continuatore più autorevole in Adriano Aprà, figura centrale della critica cinematografica italiana. Aprà ha sempre sostenuto l'importanza dell'immagine come strumento critico, non solo attraverso i suoi scritti teorici, ma soprattutto tramite le pratiche curatoriali e l'attenzione costante alle forme ibride tra critica e creazione cinematografica. La sua opera di conservazione e valorizzazione del patrimonio cinematografico italiano si è sempre accompagnata a una riflessione profonda su come le immagini possano essere utilizzate per pensare le immagini stesse. Aprà, in altri termini, è uno dei primi critici cinematografici a utilizzare il montaggio cinematografico per fare critica cinematografica⁵. Ragghianti e Aprà rappresentano una genealogia italiana del videosaggio che precede, e in qualche modo anticipa, gli sviluppi internazionali della *videographic criticism*, dimostrando come il nostro

⁴ Alessandro Bonetti, *Dal critofilm all'«ambiente»: il cinema di Carlo Ludovico Ragghianti e Roberto Pane come strumento di divulgazione critica dell'arte*, in “Critica d'arte” 25 (2010), pp. 45-62.

⁵ Adriano Aprà (a cura di), *Critofilm. Cinema che pensa il cinema*, Pesaro, Pesaro Nuovo Cinema, 2016.

paese abbia una tradizione consolidata in questo campo, spesso non sufficientemente riconosciuta nel dibattito internazionale.

Ma sarebbe impossibile tracciare questa genealogia senza menzionare la figura monumentale di Jean-Luc Godard e la sua opera più ambiziosa e visionaria: *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). Questo progetto decennale rappresenta forse l'esempio più radicale e influente di "cinema che pensa il cinema" della storia contemporanea. Godard non si limita a raccontare la storia del cinema: la rimonta, la riscrive attraverso un collage audiovisivo di straordinaria complessità, dove frammenti di film si intrecciano con citazioni letterarie, filosofiche, musicali, creando un metadiscorso sul medium cinematografico. Godard dimostra come il montaggio possa diventare una forma di pensiero puro, in cui ogni accostamento genera significato, ogni dissolvenza apre interrogativi, ogni sovrapposizione crea connessioni inaspettate.⁶

Oggi, le intuizioni di Mulvey e Godard, ma anche quelle di Ragghianti e Aprà, si sono trasformate in pratiche diffuse e sempre più riconosciute, che assumono la forma semplificata del *videoessay*. Ma cosa significa esattamente questa espressione? E perché dovremmo considerarla una rivoluzione metodologica e non semplicemente una moda tecnologica?

Per comprenderlo, dobbiamo partire da una definizione un po' più precisa. Il *videoessay*, come lo definisce una delle più importanti studiose italiane di questa forma come Chiara Grizzaffi, è un montaggio di filmati esistenti a scopo di analisi e critica, per sviluppare un argomento o rendere tangibile un'ipotesi teorica. Non si tratta quindi di creare nuove immagini, ma di rimontare, ricontestualizzare, risignificare materiali esistenti attraverso gli strumenti dell'editing digitale⁷. Immaginate di poter smontare un film come un orologiaio smonta un meccanismo di precisione, per poi ricomporlo mostrando come funziona ogni singolo ingranaggio, ogni rapporto tra le parti, ogni sincronismo nascosto. Il *videoessay* fa proprio questo: utilizza frammenti di film esistenti per costruire ragionamenti critici rigorosi, per rendere visibili ipotesi teoriche, per far emergere connessioni nascoste che sfuggirebbero a un'analisi puramente testuale.

⁶ Alessia Cervini, Alessio Scarlato, Luca Venzi (a cura di), *Splendore e miseria del cinema. Sulle Histoire(s) di Jean-Luc Godard*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2010.

⁷ Chiara Grizzaffi, *I film attraverso i film. Dal "testo introvabile" ai video essay*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.

Il momento simbolico di questo riconoscimento accademico è stato il lancio, nel 2014, di *[in]Transition*, la prima rivista accademica peer-reviewed dedicata interamente alla critica videografica. Un momento storico: per la prima volta, l'accademia riconosce ufficialmente che si possa fare ricerca rigorosa, pubblicabile e citabile attraverso il montaggio audiovisivo. Ma *[in]Transition* ha fatto di più: ha stabilito un protocollo rigoroso per validare il carattere accademico del videoessay. Ogni contributo deve includere non solo il video, ma anche un testo scritto dall'autore, che viene sottoposto a due revisioni *peer-reviewed*. Questa struttura ibrida – video più testo critico – è considerata fondamentale per inquadrare ogni lavoro come ricerca accademica legittima⁸.

Negli ultimi dieci anni, il campo si è espanso rapidamente. Altre riviste hanno iniziato ad accettare contributi videografici, conferenze specializzate sono nate in tutto il mondo, e sempre più università stanno integrando la produzione di *videoessay* nei loro programmi di studio. Siamo di fronte a una trasformazione paradigmatica che sta ridefinendo i confini stessi degli studi cinematografici.

Ma come funziona esattamente un *videoessay*? Quali sono le sue possibilità espressive e i suoi limiti metodologici? Il *videoessay*, come forma critica, si muove lungo uno spettro affascinante e complesso. Da una parte abbiamo forme più esplicative – ovvero video che spiegano, dimostrano, argomentano in modo relativamente lineare, utilizzando voice-over, testi sovrapposti, confronti diretti tra sequenze. Dall'altra, forme più poetiche ed evocative, che creano significato attraverso associazioni libere, contrasti visivi e sonori, risonanze emotive, giustapposizioni inaspettate. Queste diverse prospettive teoriche convergono su un punto fondamentale: il *videoessay* non è semplicemente la traduzione audiovisiva di un pensiero già formato altrove, ma una modalità di pensiero specifica, che genera forme di conoscenza altrimenti inaccessibili⁹.

Il videoessay, nonostante la sua crescente diffusione, deve ancora confrontarsi con diversi ostacoli significativi. Il primo, e il più ovvio, è il problema del riconoscimento accademico. Nonostante il successo di *[in]Transition* e la crescente accettazione della forma, molti colleghi continuano a considerare il videoessay un valore aggiunto, o un impat-

⁸ <https://intransition.openlibhums.org/>.

⁹ Christian Keathley, Jason Mittell, Catherine Grant (a cura di), *The Videographic Essay: Practice and Pedagogy*, 2019, <http://videographicessay.org/>.

to pubblico, piuttosto che ricerca legittimamente valida per la carriera o le promozioni. Tantomeno come un contributo da presentare, più o meno legittimamente, a un concorso validato dai principi dell'ASN o alla VQR. Questa resistenza non è semplicemente conservatorismo: riflette preoccupazioni autentiche sulla valutazione della qualità, sulla riproducibilità dei risultati e sulla possibilità di citare con precisione le fonti.

Il secondo è il problema della conservazione digitale. Come preservare questi lavori in un mondo dove i link scadono, le piattaforme chiudono, i formati diventano obsoleti? A differenza di un libro o di un articolo, un *videoessay* dipende da infrastrutture tecnologiche fragili, in costante evoluzione, e aggiungerei anche, pensando ai server, molto poco ecologiche e sostenibili. La preservazione dei *videoessay*, infatti, è diventata una questione urgente che richiede soluzioni istituzionali coordinate.

Il terzo riguarda l'accesso e l'equità. Produrre *videoessay* richiede competenze tecniche specifiche, software costosi, e soprattutto tempo – molto tempo. Ore e ore spese a risolvere problemi tecnici, a masterizzare software complessi, a gestire file di dimensioni enormi. Come evitare che il *videoessay* diventi un'attività accademica d'élite, accessibile solo a chi ha le risorse economiche e temporali necessarie?

Il quarto è il problema della distinzione rispetto alla modalità commento-da-fan. In un'epoca in cui chiunque può produrre e pubblicare video, come tracciamo una linea netta tra il *videoessay* accademico e i video di fan, i remix casuali, i contenuti commerciali? Entrambi condividono strumenti e tecniche creative, ma gli obiettivi e i metodi sono diversi. Questa distinzione è cruciale per individuare la legittimità accademica della sua stessa forma.

Il quinto, e forse più insidioso, è il problema dei diritti d'autore e dell'uso delle immagini. Qui tocchiamo una questione che va al cuore stesso della pratica del *videoessay*: la maggior parte di questi lavori utilizza materiali protetti da copyright, spesso senza autorizzazione esplicita. Ci muoviamo in quella zona grigia del *fair use*, un "uso critico" che varia significativamente tra le diverse giurisdizioni nazionali e spesso crea incertezza legale.

Questa situazione genera una serie di problemi pratici enormi. Molti *videoessay*, infatti, non possono essere distribuiti attraverso canali istituzionali tradizionali, finendo relegati su piattaforme come Vimeo o YouTube, dove la loro longevità è incerta. Le università spesso esita-

no a sostenere progetti che potrebbero esporre l'istituzione a rivendicazioni legali. I ricercatori, dal canto loro, si trovano in una posizione paradossale: per fare ricerca rigorosa sul cinema devono utilizzare materiali che tecnicamente non hanno il diritto di usare. Questo problema non è solo tecnico ma epistemologico: limita drasticamente le possibilità di ricerca, condiziona le scelte metodologiche, e crea una gerarchia implicita tra forme di critica legalmente sicure e forme "rischiose", indipendentemente dal loro valore accademico.

Infine, c'è la questione più profonda della traduzione tra media. Come traduciamo i requisiti tradizionali di una tesi o di un articolo accademico – lunghezza, struttura argomentativa, apparato critico – in una forma audiovisiva? Quali sono i criteri di valutazione specifici per un *videoessay*? Come garantiamo il rigore metodologico senza soffocare la creatività espressiva?

Forse è proprio nell'ambito della didattica che possiamo cercare una risposta. È nell'uso educativo che il *videoessay*, infatti, sta mostrando il suo potenziale più rivoluzionario e meno controverso. Sperimentando personalmente, in ogni corso che faccio, questa forma in aula (sia come forma di apprendimento, sia come momento di restituzione finale, rigorosamente di gruppo), posso riferire trasformazioni sorprendenti e spesso inaspettate.

Per prima cosa, gli studenti che faticavano tremendamente con la scrittura tradizionale producono improvvisamente analisi video di straordinaria complessità e profondità. Non si tratta di un abbassamento degli standard da noi richiesti, ma della scoperta di forme di intelligenza analitica che la scrittura tradizionale non riesce a intercettare e valorizzare — pensiamo ad esempio alle potenzialità di utilizzo di questa forma con gli studenti con disturbi specifici dell'apprendimento.

In secondo luogo, lavorare direttamente con il materiale audiovisivo cambia qualitativamente il modo in cui lo guardiamo. Gli studenti che montano sequenze per i loro *videoessay* notano dettagli che avevano completamente ignorato nelle visioni precedenti di quei film, scoprono connessioni inaspettate tra scene distanti, sviluppano intuizioni critiche che la scrittura tradizionale faticherebbe a catturare e comunicare. Ma soprattutto, le fanno scoprire anche ai docenti.

Inoltre, il *videoessay* consente un engagement affettivo con il materiale di studio, che è diverso dalla pura espressione di fandom, pur essendo comunque a essa collegato. Gli studenti sviluppano un rapporto

più personale e coinvolto con i film che analizzano, senza per questo perdere rigore critico. La forma audiovisiva, del resto, permette argomentazioni più aperte ed esplorative. Mentre un saggio tradizionale deve procedere linearmente verso conclusioni definitive, un *videoessay* può porre domande, suggerire possibilità, invitare alla riflessione senza necessariamente chiudere il discorso.

Tramite l'adozione di tali finalità didattiche, è possibile superare anche il problema dei diritti. In molte giurisdizioni, inclusa l'Italia, l'uso di materiali protetti da copyright per finalità educative e di ricerca gode di protezioni specifiche che rendono più agevole la produzione di *videoessay* in contesti universitari. La finalità didattica non è solo una scappatoia legale, ma rappresenta un riconoscimento del valore sociale e culturale dell'educazione che giustifica un regime di eccezioni al copyright. Questo significa che i *videoessay* prodotti negli ambiti accademici – sia da docenti per i loro corsi, sia da studenti come parte del loro percorso formativo – possono spesso utilizzare materiali cinematografici senza le restrizioni che si applicano alla distribuzione commerciale.

La sfida pedagogica principale rimane far sì che gli studenti vadano oltre l'impulso puramente esplicativo e comprendano le possibilità più interpretative, poetiche e complesse del formato. Molti, infatti, tendono inizialmente a usare il video come semplice illustrazione di idee già formate, piuttosto che come strumento di scoperta e generazione di conoscenza.

Concludo con una riflessione più ampia sulle implicazioni epistemologiche di ciò che stiamo osservando. Non stiamo semplicemente assistendo all'emergere di un nuovo strumento critico, ma all'apertura verso quello che alcuni studiosi chiamano "ecologie delle pratiche" – modi di produrre conoscenza meno estrattivi, più plurali, più attenti alla dimensione corporea ed emotiva dell'apprendimento¹⁰. Ma c'è anche una dimensione politica in tutto questo. Come sottolineano diversi studiosi, il *videoessay* può essere inteso come "gesto decoloniale", che sfida la supremazia della parola scritta – storicamente associata a forme di potere accademico ed editoriale concentrate in specifiche aree geografiche e linguistiche – aprendo spazio a forme di espressione più inclusive e democratiche¹¹. Non si tratta di sostituire la scrittura –

¹⁰ Ecologia della pratiche.

¹¹ *Videoessay* come gesto decoloriate.

sarebbe assurdo e impoverente – ma di affiancarle forme di pensiero complementari che possano catturare aspetti dell’esperienza creativa altrimenti inafferrabili. Come dice Eric Faden nel suo *Manifesto for Critical Media*: il *videoessay* non sostituisce la tradizione, ma ne suggerisce possibilità alternative¹².

Forse, la vera rivoluzione del *videoessay* non sta tanto nelle sue possibilità tecniche – che pure sono straordinarie – quanto nella sua capacità di farci ripensare cosa significhi fare ricerca interdisciplinare in era digitale. Ci costringe a interrogarci sui nostri metodi, sui nostri presupposti, sui confini delle nostre discipline. Come comunità, abbiamo una responsabilità storica: accompagnare questa trasformazione garantendo che queste nuove forme di conoscenza trovino spazio e riconoscimento istituzionale, senza perdere di vista il rigore metodologico. Dobbiamo sviluppare criteri di valutazione appropriati, sistemi di conservazione affidabili, reti di supporto per chi vuole sperimentare. In altri termini, vanno elaborate buone pratiche per l’uso accademico del *videoessay*. Con la coscienza che la parola scritta non scomparirà mai, ma si troverà ad abitare ecosistemi mediali sempre più ibridi e complessi.

Damiano Garofalo è Professore Associato in Cinema, fotografia, radio, televisione, media digitali presso il Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte, Spettacolo.

¹² Eric Faden, *A Manifesto for Critical Media*, in «Mediascape» 8 (Spring, 2008).

Leggere con le immagini e i *graphic novel*

Donatella Manzoli

Preambolo

Umberto Eco nel suo *Dieci modi di sognare il Medioevo* scriveva: “il medioevo inventa tutte le cose con cui stiamo ancora facendo i conti”¹ ed elencava una lunga serie di istituzioni tuttora attive.

Alla lista di Eco si aggiunge la sfilza di oggetti – inventati nel medioevo e tuttora in uso – che Chiara Frugoni ha registrato nel suo piacevolissimo *Medioevo sul naso*.

Se è vero che il raccontare per immagini è mestiere antico (i graffiti, preistorici e romani, la colonna traiana e molti altri sono gli esempi di narrazione visiva e sequenziale), d’altro canto non si può ignorare il fatto che proprio a partire dal medioevo, intorno al Mille, si propaga diffusamente l’uso della narrazione figurativa per scene consecutive perché essa diviene un utile mezzo di comunicazione. Pertanto, pur non volendo ipotizzare alcuna continuità tra le prove medievali e i fumetti, è del tutto legittimo innanzitutto constatare lo stesso metodo narrativo, e concludere che ancora oggi, come nel medioevo, si continua a divulgare storia con il disegno. Per certi versi la moderna fumettistica è debitrice al medioevo.

Segnalo qualche titolo bibliografico:

- M. Sanfilippo, *Il Medioevo secondo Walt Disney*, in “Quaderni medievali”, 24 (1987), pp. 131-140;

¹ U. Eco, *Dieci modi di sognare il Medioevo*, in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano, 1985, p. 82; rist. in *Il sogno del Medioevo*, in “Quaderni medievali” 21 (198), p. 192.

- S. Valzania, *Il Medioevo nel fumetto e nel gioco*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 1. *Il Medioevo latino*, IV *L'attualizzazione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 1997, pp. 511-532;
- la miscellanea *Figura e racconto. Narrazione letteraria e narrazione figurativa in Italia dall'Antichità al primo Rinascimento*, Progetto e direzione di M. Praloran, S. Romano, a cura di G. Bucchi, I. Foletti, M. Praloran e S. Romano, Firenze, Sismel. Edizioni del Galluzzo, 2009;
- Maria Luisa Meneghetti, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino, Einaudi, 2015;
- *Il fumetto nel Medioevo*, a cura di M. Miglio, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2021 con i contributi di:
- Chiara Paniccia: *Un protofumetto per Giovanna II di Borgogna?*;
- Paolo Di Simone: *Dipinti parlanti tra XI e XV secolo (proposte per una storia e storiografia del fumetto medievale)*;
- Elisa Pallottini - Carlo Tedeschi: *Il "fumetto" nelle fonti epigrafiche*;
- Tommaso di Carpegna Falconieri: *Il Medioevo nel fumetto*.

Come si vede dai titoli, l'interesse scientifico si è appuntato sulla forma narrativa per immagini praticata nel medioevo ma anche sulla fittissima presenza del medioevo nei fumetti moderni.

Nel poderoso volume di Maria Luisa Meneghetti, la studiosa perlustra quella letteratura parallela costituita da opere artistiche derivate da testi letterari in volgare, offrendone moltissimi esempi, e definisce efficacemente questa letteratura come "letteratura di testi iconici, altrettanto significativa di quella formata dai corrispondenti testi scritti".

Insomma, si deve ribadire che letteratura e disegno hanno fruttuosamente dialogato tra loro fin dal medioevo.

Gli esempi noti sono parecchi:

- gli affreschi della basilica romana di san Clemente, potremmo dire un proto-fumetto, con tanto di dialoghi in latino e in volgare (fine XI secolo);

- il cosiddetto arazzo di Bayeux – in realtà un tessuto ricamato – confezionato anch'esso verso la fine dell'XI secolo che racconta con immagini e didascalie i fatti relativi alla conquista normanna dell'Inghilterra del 1066, che erano stati narrati a parole dai *Gesta Guillelmi* di Guglielmo di Poitiers e dal *Carmen de Hastingae proelio* di Guido d'Amiens. Per inciso: a dimostrazione della capacità generativa dell'opera menziono la vignetta del marzo 2020 di Davide Ravaioli che esorcizza il Covid parodiando l'arazzo: il virus si chiama Corona ed è assiso sul

trono come il re Harold; i *tituli* ricordano la lingua dell'Armata Brancaleone: Corona tuona "sete foctuti"; e poi le urgenze di quei giorni "fateve a uno metro", "nectate have le mani?" una madre che esplode "isso sine schola no se soporta";

- gli affreschi della *camera Lanzaloti* di Frugarolo, nei pressi di Alessandria, accompagnati da didascalie in antico francese (fine XIV secolo) o a quelli di poco successivi di Pisanello nel Palazzo ducale di Mantova, che raccontano gli amori di Lancillotto e Ginevra e sembrano rivelare la lettura del *Lancelot du Lac*;

- gli affreschi quattro-cinquecenteschi di Monte Oliveto Maggiore realizzati da Luca Signorelli e dal Sodoma: 34 scene che descrivono vari momenti della vita di san Benedetto;

- la *mise en page* di certi manoscritti dove le immagini – che descrivono sequenze narrative – occupano una intera pagina o una grande porzione di pagina e talvolta sono racchiuse in vignette incorniciate.

Questo preambolino serve a presentare un mio progetto di terza missione per il quale ho ottenuto un finanziamento da Sapienza: la produzione di un fumetto sulla movimentata e affascinante vita di Radegonda, regina, poi monaca, ma soprattutto straordinario esempio di potente femminilità.

Radegonda tra storia e fumetto

È necessario spendere alcune parole su Radegonda.

Vive nel VI secolo e siamo nella caotica Gallia merovingia. Era figlia di Bertario re della Turingia: nacque a Erfurt e, ancora bambina, subì la strage della sua famiglia e del suo popolo per mano dei merovingi. Il re Clotario la vinse come bottino di guerra, la deportò in Gallia e la affidò a un precettore per farla istruire. Raggiunta l'età consona (circa nel 538), Clotario la costrinse a sposarlo. Ma Radegonda, accesa fin da piccola da vivissimo slancio mistico e mal sopportando il legame con quell'uomo che le aveva sterminato gli affetti più cari e l'aveva strapata alla sua terra, ebbe il coraggio di svincolarsi dal matrimonio e riuscì a ottenere di essere consacrata diaconessa da Medardo, vescovo di Noyon. Fondò un importante monastero femminile a Poitiers anche con l'appoggio di Clotario stesso, che doveva essere interessato ad avere un avamposto regio in quell'area. Sotto la sua operosa guida il monastero divenne luogo di ospitale accoglienza per vescovi e autorità

laiche e fu generoso ricovero per malati e poveri; fu dotato di reliquie, tra le quali un prezioso frammento della santa Croce. In quel chiostro Radegonda trascorse il resto della sua esistenza fino a quando morì in odore di santità, lasciando un vuoto inconsolabile tra le sue consorelle: era il 587 e Radegonda aveva circa 69 anni. Siamo di fronte a una vigorosissima figura di donna: eccezionale per la forza d'animo, per la lucida visione politica, per l'avveduto governo del suo monastero, per l'accesso slancio ascetico con cui visse la fede, per l'inesausta carità con cui si spese a vantaggio degli ultimi.

Di lei scrisse Ildeberto di Lavardin, uno dei suoi agiografi, "femina supra feminam fortis".

La storia della vita di Radegonda godette di una non comune fortuna letteraria, per numero e varietà di opere a lei dedicate o ispirate. I primi a scrivere di lei sono tre scrittori a lei contemporanei: Venanzio Fortunato a cui va il merito di aver fondato il fortunatissimo mito agiografico della santa, Gregorio di Tours e Baudonivia, monaca nel monastero di Poitiers. Si tratta di una circostanza del tutto eccezionale per un santo del VI secolo, per di più una donna e ancor più nella ruvidissima Gallia merovingia. Ma il ciclo agiografico prosegue: nel XII secolo una agiografia composta da Ildeberto di Lavardin (in latino); nel XVI secolo una successiva agiografia dovuta al monaco benedettino Henry Bradshaw (in tardo inglese medio); nel '600, ancora un monaco benedettino, Agostino Lampugnani (una corposa *Vita* in 5 capitoli, in italiano); quattro romanzi, tutti inclini a toni licenziosi pur muovendosi da dati storici: Rachilde (pseudonimo di Marguerite Eymery), *Le Meneur de louves* (1895); Julia O'Faolain, *Women in the Wall* (1975); Régine Deforges, *La révolte des nonnes: Poitiers 576* (1981); e-book di narrativa erotica composto sotto lo pseudonimo di Omar Quatar, *Il Poeta e la Badessa. Storia di Venanzio e Radegonda* (2015) e ripubblicato nel 2017 nell'e-book a nome di François Bonhomme, *Due Regine. Sesso e Storia*.

Radegonda è stata immortalata anche in una serie televisiva franco-spagnola in tre episodi, prodotta nel 1990, per la regia di Philippe Monnier, con il titolo *L'Enfant des loups* che andò in onda nel dicembre 1991 su Antenne 2. La serie riproduceva il romanzo di Régine Deforges e vedeva Marisa Berenson nel ruolo di Radegonda ed Eusebio Lázaro in quello di Venanzio.

Prima di illustrare il progetto del mio fumetto su Radegonda, desidero tornare alla Vita di Radegonda scritta da Venanzio. Ho verificato che essa è tramandata da 48 mss. e tra questi ce n'è uno particolarmente

te interessante per il nostro discorso: è il ms. 250 della Médiathèque François Mitterrand di Poitiers, un codice membranaceo confezionato nel monastero di Radegonda tra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo. È un codice magnificamente illustrato. Non è propriamente un fumetto ma è un felice esempio di narrazione formata da testo e immagine, proprio come i fumetti.

Giungo ora al mio fumetto.

Consentitemi un inciso, anche se superfluo: sento la necessità di ribadire che negli ultimi 60 anni il fumetto si è divincolato da quel preconcetto che lo penalizzava come forma espressiva inferiore. Fu profetico e maestro Umberto Eco nel 1964, nel suo *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Il fumetto oggi è riconosciuto come una forma alternativa di comunicazione, una forma d'arte del tutto autonoma e universale, talvolta anche proficuo strumento didattico.

La produzione del fumetto su Radegonda è già avviata: grazie, infatti, a un finanziamento medio di Ateneo ottenuto tre anni fa (*MedioEvA. Per un archivio delle scrittrici nel Medioevo*) è stato possibile intraprendere l'impresa e produrre il *pitch* del fumetto, una piccola pubblicazione di lancio, in italiano e nella versione francese che ho presentato a Tours riscuotendo un acceso interesse.

Ho affidato l'incarico di produzione del fumetto allo studio editoriale *Symmaceo*, importante impresa specializzata nella produzione di fumetti e media derivati, al quale il CNR affida la produzione della collana di fumetti *Comics&Science*, di alta divulgazione scientifica e altre notevolissime iniziative editoriali di questo genere.

Ora, grazie al finanziamento che ho ottenuto per i progetti di Terza Missione sarà possibile realizzare l'allestimento e la pubblicazione dell'intera *graphic novel*.

Il mio fumetto su Radegonda ha la sceneggiatura di Susanna Raule, esperta autrice, e il disegno di Michele Benevento, autore di punta di casa Bonelli (Tex, Dylan Dog, etc.).

Questa, in sintesi, è la storia: una casa di produzione cinematografica sta sviluppando il progetto di una serie TV ambientata a Poitiers nell'Alto Medioevo e conta di ricevere copiosi fondi dalle amministrazioni locali. Protagonisti sono Bissonet, un produttore esecutivo, borioso, cialtrone, maschilista sciupafemmine, e la professoressa Soulier, arruolata come consulente storica, parigina, preparatissima, gelida. Il produttore mira a una superficialissima chiave narrativa *fantasy*, nu-

trita dei più triti luoghi comuni sul medioevo, e prende le mosse dalla infondata leggenda della *Grand'Goule*, il drago di Poitiers, divoratore di monache; toccherà alla ferrata studiosa smontare le fandonie. A Poitiers, nel Museo di Santa Croce, è ancora conservata una statua del drago in legno realizzata dallo scultore Jean Gargot nel 1677.

Alle vicende della serie televisiva si intreccia dunque la vicenda di Radegonda, raccontata indirettamente e a ritroso in cinque capitoli e sulla quale si scontreranno le posizioni dei due protagonisti: per il produttore Radegonda è una banale sexy-guerriera-monaca, per la professoressa è una eccezionale donna di potere e di fine intelligenza. Questi i temi che emergeranno: la storiografia come tensione verso il vero; il potere al femminile; il racconto come creazione della realtà; l'agiografia come letteratura; il proto femminismo.

Ulteriore *plot* del fumetto, un po' come nella serie *Boris*, è anche la vicenda che coinvolge produttore e professoressa: scontri e bisticci, ma poi anche un notevole interesse per la donna da parte del produttore con conseguente suo corteggiamento e resistenza opposta dalla professoressa. Alla fine, si chiude un cerchio: come Radegonda seppe imporsi sul marito Clotario e fu capace di svincolarsi dal matrimonio e dai suoi obblighi sfruttando la cassa del re per costruire il suo monastero, anche la professoressa Soulier saprà avere la meglio sul produttore, non solo sulla verità storica: dopo la serrata corte di lui, sarà lei a usare per una notte lo spavaldo dongiovanni per abbandonarlo al mattino.

Dunque, questo fumetto sarà medievalista a modo suo: non *fantasy* come nella produzione americana e giapponese, non prettamente storico come in molta produzione italiana e francese. Sarà una *graphic novel* ambientata ai giorni nostri – la produzione della fiction – che apre le porte alla personale vicenda dei due antagonisti (produttore e professoressa) ma soprattutto che è in continuo dialogo con la storia medievale raccontata dalla professoressa Soulier. Come ha bene scritto il filologo mediolatino Benoît Grévin, “Il fumetto è una delle strade che lo storico può percorrere per uscire dalla sua torre d'avorio e dialogare con il pubblico più ampio e appassionato di storia. Vale la pena tentare la scommessa perché il pubblico dei fumetti è più vasto di quello dei manuali universitari”².

² B. Grévin, *De l'usage de la bande dessinée en histoire médiévale*, in “Ménestrel. Médiévistes sur le net: sources, travaux et références en ligne”, 2015.

Solo pochi anni fa avrei trovato bizzarro affidare la biografia di una santa, per quanto avvincente e intensa, a un libro a fumetti: ma i rigidi schemi novecenteschi della comunicazione accademica stanno ormai saltando di fronte al montare della marea della liquidità. Affido perciò volentieri la vicenda di Radegonda a un *graphic novel*, come un tempo si sarebbe affidata la sua storia a una bottiglia lanciata nel mare del futuro.



Fig. 1. Copertina in anteprima di *Radegonda: la serie*, il *graphic novel* ideato nell'ambito del progetto MedioEvA.

Donatella Manzoli è Professoressa Associata di Letteratura latina medievale e umanistica presso il Dipartimento di Scienze dell'Antichità.

CONSIGLIO SCIENTIFICO-EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Presidente

AUGUSTO ROCA DE AMICIS

Membri

MARCELLO ARCA

ORAZIO CARPENZANO

MARIANNA FERRARA

CRISTINA LIMATOLA

ENRICO ROGORA

FRANCESCO SAITTO

COLLANA SAPIENZA PER TUTTI

Per informazioni sui volumi precedenti della collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it | *For information on the previous volumes included
in the series, please visit the following website: www.editricesapienza.it*

20. Roma città verde
Giardino d'Europa?
Franco Bruno
21. Fossili viventi
Siamo circondati!
Franco Bruno
22. Il clima che cambia
Passato e presente
Franco Bruno
23. L'albero del drago
Soqotra, paradiso di diversità
Franco Bruno e Fabio Attorre
24. Biodiversità
Animale e vegetale
Franco Bruno
25. Sapienza a Scuola: Laboratorio di anamorfosi tra arte e scienza
Un progetto di Terza Missione
a cura di Sofia Menconero, Vittoria Castiglione, Michela Ceracchi
26. Lezioni di storia (AA 2024-2025)
Incontri con Chris Wickham, Francisco Bethencourt, Tamar Herzog
e Umberto Gentiloni Silveri
a cura di Serena Di Nepi e Umberto Longo
27. Le piante medicinali attraverso la storia
Franco Bruno, Andrea Bonito
28. La Rosa dall'antichità romana ad oggi
Stelvio Coggiatti †, Stefano Marzullo e Franco Bruno
29. *Spillover*: come ti racconto la *One Health*
Comunicazione, scienza, salute
Michaela Liuccio
30. Il libro che cambia forma
Esperienze di lettura tra immateriale e visivo
a cura di Marianna Ferrara



Il libro sta davvero scomparendo? O sta semplicemente cambiando forma? Dalla filologia alla mediologia, dalla biblioteconomia alla critica visuale, dagli studi interculturali ai graphic novel e ai videoessay, i contributi raccolti offrono un intreccio di prospettive che ritrae il libro come un oggetto peculiare della contemporaneità, capace di smaterializzarsi senza perdere vitalità, di vivere sulla carta e sullo schermo mantenendo intatta la propria attrattiva, di riprodurre memorie e algoritmi preservando la complessità della scrittura.

Ne scaturisce il ritratto di un libro che cambia forma ma non la propria funzione comunicativa: ponte tra lingue e culture, luogo di esperienze affettive e sensoriali, laboratorio di pensiero critico. In questo movimento, le discipline umanistiche non si limitano a custodire il passato, ma si affermano come interpreti attive del presente e protagoniste delle metamorfosi dell'atto di scrittura e di lettura. Il volume nasce da una giornata di studi dedicata a queste metamorfosi e ne restituisce il dialogo attraverso i contributi di studiosi e studiose provenienti da ambiti disciplinari diversi.

Marianna Ferrara è Professoressa Associata di Storia delle religioni presso il Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo. Dal 2020 è Referente per la Facoltà di Lettere e Filosofia nel Consiglio scientifico-editoriale di Sapienza Università Editrice.

ISBN 978-88-9377-462-8



9 788893 774628

