

*La voce dell'immaginazione. Il gioco intermediale di immagine e suono
in Strappare lungo i bordi di Zerocalcare*

Dario Cecchi*

ABSTRACT

L'articolo si propone di affrontare il tema del corpo sonoro della scrittura dal punto di vista delle scritture intermediali. Per "scritture intermediali" si intendono qui le forme di composizione creativa, artistica e non, in cui convergono diversi formati medialità. Ma a differenza delle produzioni multimediali, le scritture intermediali lavorano alla definizione del senso dell'esperienza estetica offerta al fruitore proprio a partire dai rapporti e dagli intrecci tra i diversi media. Al grado più avanzato è la scrittura stessa, nel senso ampio in cui la intende la critica letteraria, a prendere corpo attraverso l'intermedialità. Per comprendere un tale processo occorre però, dal punto di vista filosofico, ripercorrere alcuni passaggi della storia dell'estetica. Questa disciplina, nata alla metà del XVIII secolo, non mette al centro della riflessione filosofica sul bello il riferimento a una norma o a una idea di bellezza. Essa guarda invece al fenomeno della bellezza in quanto esso è collegato a un sentimento di piacere suscitato dall'accordo tra le facoltà dell'animo e l'oggetto giudicato bello: la bellezza ha perciò a che fare con la sensibilità umana presa nel suo complesso. È necessario allora considerare sia alcune teorie estetiche delle origini, come quella di Herder e Lessing, che mettono l'accento sulla prestazione corporea e sinestesica richiesta dall'esperienza estetica, mettendola in correlazione con il carattere mediale dell'opera d'arte, sia la riflessione estetica di Kant, la quale, ponendo al centro della questione il ruolo dell'immaginazione nel riconfigurare l'esperienza sensibile e darle un senso, rappresenta un punto di svolta nella storia dell'estetica. L'intermedialità, di cui si prende qui in considerazione un caso esemplare (*Zerocalcare*) a partire da alcune riletture contemporanee dell'estetica kantiana (Garroni, Montani), si colloca nel punto d'incontro tra queste due prospettive storiche dell'estetica.

The article aims at confronting with the topic of the sound body of writing from the point of view of the intermedia writings. By "intermedia writings" I mean here the forms of creative composition, both artistic and non artistic, in which converge different media formats. However, unlike multimedia

* Sapienza Università di Roma.

productions, they work at defining the sense of the aesthetic experience offered to the public, starting exactly with the relations and intertwining of different media. It is writing itself, in the broad sense literary criticism gives to the word, that is embodied by intermedia in the latter's further advancement. To understand this process from a philosophical point of view, one needs however to consider some turning points in the history of aesthetics. This discipline, founded in the middle of 18th century, does not put the reference to a norm or an idea of beauty at the centre of the philosophical discourse. It considers instead the phenomenon of beauty as bound to a feeling of pleasure aroused by the conformity of the soul's faculty with the object judged as beautiful. Beauty has therefore to do with the human sensibility at large. It is then necessary to consider some aesthetic theories of the origins, namely those of Herder and Lessing, which emphasize the bodily and synesthetic performance required by the aesthetic experience, putting it in relationship to the media character of the artwork. It is also necessary to consider Kant's aesthetic theory, which, emphasizing the role of the imagination in configuring experience and giving it a sense, marks a turning point in the history of aesthetics. Intermediality, of which I consider here an exemplary case (*Zerocalcare*) in the light of some contemporary interpretations of Kant's aesthetics (Garroni, Montani), lies at the crossing point between these two perspectives in the history of aesthetics.

1. *Un'estetica plurisensoriale*

Il tema del “corpo sonoro della scrittura”, che fa da filo conduttore ai saggi raccolti in questo volume, può essere senza dubbio affrontato in molti modi. La mia non vuole essere, perciò, niente più che la proposta di un metodo di analisi di tutti quei processi, definibili in senso lato letterari e artistici, in cui la narrativa, spesso affidata al medium della scrittura, incontra altri canali mediali e sollecita, di conseguenza, in modo nuovo la sensibilità del fruitore. Mi rendo conto che si tratta di una prospettiva generalissima, a rischio di apparire generica. Posto che essa abbia un fondamento, la sua ragion d'essere è innanzi tutto filosofica: non ha tanto di mira l'elaborazione di criteri di classificazione e analisi specifica di un genere narrativo, quanto la definizione del perimetro entro cui l'intermedialità diventa comprensibile come pratica artistica. Una riflessione filosofica tende d'altronde a chiedersi quali sono le domande di senso che si possono, e in alcuni casi si devono, formulare a proposito di un problema. Come direbbe Kant, nel modo filosofico di affrontare un oggetto di riflessione è sempre in gioco una *quaestio iuris* più che una *quaestio facti*. Il filosofo si domanda se e in quale misura è legittimo interrogarsi su un problema, e quale sia il fondamento di tale interrogazione.

L'estetica non fa eccezione da questo punto di vista, o meglio, come vedremo tra un attimo, fa eccezione solo nella misura in cui affronta “l'impresa” filosofica con una radicalità che forse non ha eguali. Vale la pena ricordare che l'estetica come disciplina filosofica autonoma nasce solo intorno alla metà del XVIII secolo: il secolo dei Lumi, come si suol dire, ma anche il secolo della critica nelle diverse accezioni del termine. Non che prima del XVIII secolo i filosofi non si fossero occupati del bello o dell'arte, oggetti che il senso comune associa di regola all'estetica. Di teorie su cosa siano il bello o l'arte la storia del pensiero filosofico abbonda, almeno a partire da Platone e Aristotele in avanti. La specificità dell'estetica è tuttavia inscritta nel suo stesso nome, coniato dal filosofo tedesco Alexander Gottlieb Baumgarten per i corsi tenuti a partire dal 1735 presso l'Università di Francoforte sull'Oder, riunendo una serie di materie che andavano dalla poetica alla retorica fino al sentimento del bello. Proprio l'ultimo “oggetto” di riflessione diventa la chiave per comprendere la domanda di senso che è alla base dell'estetica, nome che Baumgarten deriva infatti dal greco *aisthesis* (sensazione, percezione) attraverso la mediazione del latino *aesthetica*. La novità del discorso di Baumgarten sta proprio nel fatto di concepire la bellezza essenzialmente come l'oggetto di un sentimento di piacere, prima ancora, o piuttosto in alternativa all'ipotesi che si tratti di un'idea o di un concetto riducibile a

regole determinate. La bellezza, in quanto oggetto, ha qualcosa di peculiare: è un vago “non so che” che si presenta con vivida chiarezza, a differenza delle mere sensazioni che, prese nella loro singolarità, sono “oscure”. Il sentimento del bello si colloca pertanto in uno stadio intermedio tra l’oscurità del puro flusso di sensazioni e la conoscenza razionale, che per un filosofo leibniziano come Baumgarten è una concatenazione articolata e organica di “idee chiare e distinte”. L’estetica dal punto di vista del sistema filosofico razionalista qui solo schematicamente ricostruito, si configura, dunque, come una *gnoseologia inferior*, la cui indagine riguarda tutto ciò che può essere conosciuto solo attraverso i sensi, senza la mediazione di concetti e idee. Il bello offre un’esperienza esemplare di tale conoscenza pre-concettuale.

Si potrebbero certamente addurre altri “battesimi” dell’estetica, sempre collocabili nel XVIII secolo: può trattarsi della “scienza nuova” di Giovambattista Vico o della “critica del gusto” praticata sia da pensatori di lingua inglese come David Hume o Edmund Burke sia da *philosophes* francesi come Voltaire e Charles Louis Secondat de Montesquieu. La questione delle molteplici nascite dell’estetica occuperebbe ben più dello spazio di un singolo articolo e non mi è possibile affrontarla qui. Resta significativo il fatto che tutti questi pensatori, con accenti ed esiti molto diversi tra loro, insistono su un nucleo di riflessione comune: il gusto è concepito, infatti, come un giudizio fondato non tanto su prove sperimentali e assiomi logici, quanto su un intuito, una sensibilità più raffinata e un talento innato per il discernimento di ciò che è bello. In breve, anche per loro, soprattutto per gli anglosassoni e i francesi, il bello è un affare di sentimenti e sensazioni più vive. C’è insomma un’aria di famiglia, per non dire un vero e proprio spirito del tempo, che tiene a battesimo l’estetica. Mi limito a rilevare che la sopravvivenza del nome “estetica” proposto da Baumgarten è significativa, al di là dell’adesione o meno alla soluzione filosofica che questi proponeva, proprio perché segnala l’esistenza di un campo semantico, con cui i pensatori successivi non hanno potuto fare a meno di confrontarsi, vuoi riconoscendone la legittimità e magari circoscrivendone meglio il perimetro, vuoi criticandone radicalmente i presupposti teorici, com’è accaduto di recente ad Arthur C. Danto, il quale concepisce la sua filosofia dell’arte come un approccio radicalmente alternativo all’estetica, la quale si limiterebbe a suo dire a un’indagine sulle qualità sensibili delle opere d’arte¹.

Rimanendo in area tedesca e al secolo XVIII, è interessante notare

¹ Cfr. ARTHUR C. DANTO, *La trasfigurazione del banale*, tr. it. a cura di S. VELOTTI, Roma-Bari, Laterza, 2008.

che l'estetica baumgarteniana ha funzionato anche come filtro per recepire e assorbire le novità che provenivano da Francia e Gran Bretagna per quanto riguardava la critica d'arte e la comprensione dell'esperienza estetica. Pensatori come Ephraim Lessing, Gottfried Herder e soprattutto Kant hanno proposto riflessioni estetiche che da un lato ripropongono il problema di definire l'esercizio di quella peculiare facoltà di giudizio che è il gusto, dall'altro inscrivono l'esercizio del gusto proprio nell'orizzonte della disposizione sensibile e sentimentale del soggetto. Uso il termine "sentimentale" in senso letterale, come ciò che non attiene a nient'altro che al sentire soggettivo: niente a che vedere con il sentimentalismo, che è un affare perlopiù privato. Si tratta, infatti, proprio della disposizione d'animo che, direbbe Kant, accompagna tutte le rappresentazioni mentali di cui è fatta l'esperienza soggettiva, al di là che questa o quella rappresentazione susciti una specifica reazione emotiva, più o meno forte; un'identificazione completa dell'esperienza estetica con il mero sensazionalismo emotivo rischia anzi di svalutarne il significato². Come vedremo tra un attimo, è Kant a suggerire la soluzione più articolata e rivoluzionaria al problema del senso dell'esperienza estetica.

Un aspetto comune sia all'estetica di Herder che a quella di Lessing è tuttavia meritevole di attenzione, sebbene si tratti di nuovo di semplici osservazioni di passaggio. Entrambi i pensatori mettono al centro delle loro riflessioni la specificità dell'esperienza sensoriale resa accessibile da un'arte particolare. Entrambi riflettono, tra l'altro, sulla scultura: in modo esclusivo Herder in un celebre saggio³; attraverso una comparazione contrastiva con la poesia Lessing⁴. Herder ritiene che nella percezione visiva di una statua intervenga, sia pure solo analogicamente, anche il senso del tatto: nel vedere una statua, che ha un volume e occupa uno spazio tridimensionale, è come se lo spettatore sentisse, solo con l'immaginazione, di toccare la statua. L'esperienza della scultura non è affatto assimilabile ad altre esperienze vive, ad esempio l'esperienza di un'immagine bidimensionale, che ha una tridimensionalità puramente fittizia. Herder con molta originalità quasi anticipa alcune considerazioni delle neuroestetica contemporanea sui meccanismi di "simulazione incarnata" (*embodied simulation*), i quali fanno sì che lo spettatore di fronte a immagini in movimento, ad esempio un film, simula inconsciamente reazioni corporee

² Cfr. PAOLO D'ANGELO, *La tirannia delle emozioni*, Bologna, Il Mulino, 2020.

³ JOHANN GOTTFRIED (VON) HERDER, *Plastica*, tr. it. a cura di D. DI MAIO e S. TEDESCO, Palermo, Aesthetica, 2020.

⁴ Cfr. GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Laocoonte*, tr. it. a cura di M. COMETA, Palermo, Aesthetica, 1991.

agli stimoli ambientali, come se fosse il personaggio in azione sullo schermo⁵. L'attenzione alle specificità dell'esperienza della scultura porta addirittura Herder a ritenere che non si debba parlare in questo caso di "estetica", cioè di una ricezione passiva dei sensi, bensì di una "plastica", cioè di un sentire che attivamente tocca l'oggetto delle sue sensazioni e si confonde con esso.

La specificità delle singole arti come veicoli di sensazioni particolari, irriducibili le une alle altre, è al centro del celebre saggio di Lessing sul *Laocoonte*. Tornando su questa opera d'arte paradigmatica dell'antichità classica e inaugurando una fortunata *querelle* sulla sua interpretazione, Lessing sostiene che il sentimento suscitato dall'episodio della morte del sacerdote troiano e dei suoi figli non è lo stesso se si legge il racconto di Omero o se si ammira il complesso statuario che si trova nei Musei Vaticani a Roma. La poesia è, infatti, una "arte del tempo", che ci restituisce l'evento nella sequenza drammatica dei suoi singoli passaggi. La scultura è, invece, una "arte dello spazio", che coglie solo un momento dell'intera azione, quello dello spasmo mortale di Laocoonte, e ce lo restituisce in tutta la sua carica patetica. Come sostiene giustamente Michele Cometa, Lessing, ponendo il criterio di differenziazione tra le varie arti nella capacità di comunicare sensazioni diverse, anticipa la riflessione contemporanea sugli effetti, spesso sconvolgenti, che hanno i media sulla sensibilità umana⁶. L'estetica di Lessing sarebbe, pertanto, sotto ogni profilo una proto-teoria dei media, che tuttavia, mi permetto di osservare, fa emergere il potere comunicativo dei media artistici al prezzo di isolare i singoli media.

La soluzione kantiana al problema del senso dell'esperienza estetica, che da un punto di vista filosofico sopravanza di gran lunga le due teorie appena, e molto rapidamente, ricordate, contribuisce a una vera e propria "rifondazione" dell'estetica come disciplina filosofica⁷. Ma è lecito supporre che la riflessione estetica che Kant sviluppa nella *Critica della facoltà di giudizio* possa offrire anche strumenti utili per pensare una "estetica dei media" senza le rigidità prodotte dal fermarsi alla specificità di questo o quel medium, di questo o quel senso⁸. Kant ritiene infatti, in una sotter-

⁵ Cfr. VITTORIO GALLESE, MICHELE GUERRA, *Lo schermo empatico*, Milano, Raffaello Cortina, 2015.

⁶ MICHELE COMETA, *La scrittura delle immagini*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.

⁷ Cfr. EMILIO GARRONI, *Estetica. Uno sguardo-atravverso*, Roma, Castelvecchi, 2020 (nuova ed.).

⁸ Su questo punto mi permetto di rimandare a DARIO CECCHI, *La costituzione tecnica dell'umano*, Macerata, Quodlibet, 2013.

ranea polemica con Baumgarten, che l'esperienza estetica non consiste in una conoscenza di rango inferiore. Si tratta piuttosto di un tipo di esperienza in cui il soggetto fa esperienza, in maniera tanto esemplare quanto paradossale, delle stesse condizioni del suo fare esperienza⁹. È la qualità riflessiva a determinare il sentimento estetico, indipendentemente dalle specifiche sensazioni che lo suscitano. Come sostiene Emilio Garroni, che di una lettura insieme innovativa e rigorosa del testo kantiano ha fatto il punto di partenza per una riflessione filosofica originale, è come se il soggetto prendesse coscienza nell'esperienza estetica di quel "guardare-attraverso" che è la condizione implicita di ogni esperienza¹⁰. Non si tratta di mettere filtri tra noi e gli oggetti del mondo, come se potessimo guardare la realtà dall'esterno. È al contrario il riconoscimento che un pensiero sulla realtà presa nella sua totalità è possibile solo perché il soggetto, rimanendo all'interno del mondo, fa singole esperienze, ma da esse tenta di risalire alle condizioni necessarie dell'esperienza in genere.

Il guardare-attraverso è reso possibile da una particolare disposizione delle facoltà dell'animo, in particolare l'immaginazione e l'intelletto. Queste facoltà sono le stesse coinvolte nell'esperienza conoscitiva. L'intelletto è, infatti, la facoltà che produce i concetti, attraverso il soggetto classifica la realtà. L'immaginazione è, invece, la facoltà che produce gli schemi, attraverso cui i dati sensibili della percezione ricevono una prima organizzazione, senza la quale non sarebbe possibile applicare i concetti alla realtà. Emilio Garroni ripensa questo aspetto centrale della filosofia trascendentale kantiana e non parla più, nel suo ultimo libro, *Immagine Linguaggio Figura*, di immaginazione e intelletto, bensì di "facoltà dell'immagine" e "facoltà del linguaggio"¹¹. In questa ripresa di Kant dopo la svolta linguistica, condivisa peraltro da altri studiosi¹², la facoltà del linguaggio assicura l'organizzazione della realtà attraverso la produzione di significati, ossia di "classi di senso" che, per così dire, aumentano il quoziente differenziale dell'esperienza. I segni linguistici agiscono come differenziatori della realtà e in questo modo ci permettono di conoscerla più in profondità. D'altronde, la facoltà del linguaggio predispone una prima configurazione di senso della realtà, sotto forma di una "immagine interna", cioè mentale, del mondo. Non si tratta di rappresentazioni statiche e separate di singoli oggetti. Siamo piuttosto di fronte a un

⁹ Cfr. D'ANGELO, *Estetica*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

¹⁰ Cfr. GARRONI, *Estetica*, cit.

¹¹ GARRONI, *Immagine Linguaggio Figura*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

¹² Cfr. UMBERTO ECO, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997; WOLFRAM HOGREBE, *Per una semantica trascendentale*, Roma, Officina, 1979.

ininterrotto processo di elaborazione dell'esperienza, tale per cui la nostra interpretazione della realtà può essere sempre soggetta a revisioni e integrazioni. Le due facoltà cooperano e si presuppongono a vicenda: l'immagine interna anticipa la classificazione linguistica della realtà; d'altro canto, i significati linguistici rischierebbero di essere vuoti e autoreferenziali se non potessero fare affidamento su un'immagine che restituisce l'indeterminata presenza del mondo al soggetto.

Tornando all'esperienza estetica, questa può essere pensata come un'esibizione esemplare del rapporto tra immaginazione e intelletto, ovvero tra facoltà dell'immagine e facoltà del linguaggio. È bene ribadire che questo rapporto riguarda tutta l'esperienza. Salvo che, nell'esperienza conoscitiva propriamente detta, si tratta di un rapporto organizzato secondo una gerarchia: l'immaginazione produce schemi dell'esperienza in vista dell'applicazione dei concetti che l'intelletto deve applicare alla realtà. I tratti salienti dell'esperienza sono perciò selezionati in base a questa finalità predominante. Nell'esperienza estetica, invece, l'immaginazione è libera di schematizzare "senza concetto"¹³ in una condizione di "libero gioco" con l'intelletto¹⁴. Ciò non significa che l'esperienza estetica sia rapsodica e fantasticante: non è questo il senso della definizione "senza concetto". Si tratta piuttosto, scrive Emilio Garroni, di «libero gioco dell'intera immaginazione e dell'intero intelletto sull'occasione di una rappresentazione determinata»¹⁵. L'immaginazione è liberata a una produzione di schemi non finalizzata all'applicazione di alcun concetto determinato, ma che sperimenta l'ampiezza di ciò che è conoscibile attraverso concetti in genere. A essere in gioco nell'esperienza estetica è la *possibilità* della conoscenza, non una conoscenza specifica. Il sentimento di piacere collegato all'esperienza estetica è dato dal fatto che, in questo gioco, il soggetto sente un accordo tra le facoltà tra loro e la loro conformità al compito di estendere la conoscenza della natura.

L'idea kantiana del libero gioco dell'immaginazione con l'intelletto come struttura portante dell'esperienza estetica apre prospettive nuove all'estetica. Resta da chiedersi come si affaccia all'interno del paradigma kantiano l'ipotesi per cui l'esperienza estetica riguardi gli usi sperimentali e creativi dei media. La pertinenza estetica dei media in Herder e Lessing riguarda la specificità dei singoli organi sensoriali. Kant apre invece alla possibilità di interpretare l'esperienza estetica come il correlato di un

¹³ IMMANUEL KANT, *Critica della facoltà di giudizio*, tr. it. a cura di E. GARRONI e H. HOHENEGGER, Torino, Einaudi, 1999, p. 123.

¹⁴ *Ibid.*, p. 52.

¹⁵ GARRONI, *Immagine Linguaggio Figura*, cit., p. 97.

gioco dell'immaginazione, che anima la riflessione del soggetto sull'esperienza in genere, sui molteplici significati che il soggetto può attribuire al mondo, alla vita e così via discorrendo. In particolare dell'opera d'arte, una ma non l'unica forma di esperienza estetica, Kant dice che essa «dà molto da pensare»¹⁶. Attraverso l'esercizio critico del giudizio di gusto, il soggetto verifica in effetti la validità delle “immagini del mondo” attraverso cui usualmente interpreta la realtà che lo circonda. Dal punto di vista dell'estetica, il giudizio critico non si limita a stabilire il significato dell'opera d'arte, ma prova a far emergere i significati potenziali dell'esperienza in genere che l'opera esibisce¹⁷. Resta tuttavia il dato di fatto che l'opera d'arte è anche una cosa concreta. Di più: è un medium che comunica significati.

2. Estetica e intermedialità

Vorrei partire da un presupposto: l'intermedialità non è la multimedialità. La multimedialità è la somma di diversi media all'interno di un medesimo “testo” audiovisivo, che può o può non essere un'opera d'arte. La multimedialità mira a colpire in modo congiunto diversi canali sensoriali. L'intermedialità è invece il tentativo di far dialogare in modo significativo i diversi media e canali sensoriali. L'esperienza intermediale è significativa per ragioni differenti. Può trattarsi della ricerca sperimentale, che mira a far emergere nuove potenzialità dei media. In questo caso l'arte altro non è che la sperimentazione dei media comunemente in uso, spesso secondo strategie creative inedite, e dunque l'arte può essere anche definita come *l'anticipazione di nuove prassi mediali*. Si tratta di una tendenza ricorrente nel campo degli studi estetici: ogni volta che si affaccia la sfida di ripensare le categorie estetiche in vista di un loro ampliamento a territori prima non ricompresi in essa (la comunicazione, la produzione industriale di oggetti d'uso quotidiano ecc.), si è tentati di pensare l'arte come anticipatrice di tendenze, linguaggi, mode, valori estetici e così via discorrendo¹⁸.

Altrimenti, l'opera d'arte può anche essere immaginata come l'occasione di un'esperienza in cui, attraverso l'incontro tra diversi formati mediali, si tenta di rielaborare il significato di un'esperienza, spesso luttuosa:

¹⁶ KANT, *op. cit.*, p. 149.

¹⁷ Cfr. STEFANO VELOTTI, *La filosofia e le arti*, Roma-Bari, Laterza, 2012.

¹⁸ Cfr. ad es. JOHN DEWEY, *Esperienza, natura e arte*, tr. it. a cura di D. CECCHI, Milano, Mimesis, 2014.

il modello ideale di questa esperienza estetica è, infatti, la rielaborazione del lutto definita secondo i criteri della psicoanalisi freudiana¹⁹. Si consideri, ad esempio, il modo in cui il giornalista e documentario francese di origine cambogiana Rithy Panh, in particolare nel film *L'immagine mancante*, ha lavorato sulla sua esperienza di bambino cresciuto nei campi di lavoro del regime di Pol Pot²⁰. Rithy Panh, la cui famiglia apparteneva alla borghesia urbana, dopo la vittoria dei khmer rossi è stato sradicato dalla sua realtà di origine: è stato deportato in un campo di lavoro agricolo e separato dalla famiglia. Di questa esperienza – non di quella personale di Rithy Panh, ma di quella dell'intero popolo cambogiano, coinvolto nel delirante esperimento sociale di ritorno a presunte condizioni di vita originarie – esiste un'ampia documentazione visiva: Pol Pot ha, infatti, voluto che la vita nei campi di lavoro fosse documentata, sia pure secondo la finzione di una vita felice, laboriosa e prospera. La realtà dei campi era, invece, quella della miseria, dello sfruttamento, della distruzione di qualsiasi ricordo del passato, dell'eliminazione di ogni residuo di sentimento nell'individuo e della repressione di qualsiasi forma di resistenza. Dato che questa era l'immagine ufficiale, e unica, della vita nei campi, Rithy Panh decide, attraverso un raffinato gioco intermediale di regressione a forme più povere e rudimentali di rappresentazione, di contrapporre alla rappresentazione di regime quella che definisce una "immagine mancante". Il concetto di immagine mancante ha almeno due sensi nel discorso di Rithy Panh: esso indica sia l'immagine autentica della vita nei campi, negata dalla propaganda, sia un'immagine che potrebbe restituire al regista un ricordo della sua infanzia prima dell'arrivo dei khmer. Rithy Panh ricorda, ad esempio, di aver assistito da bambino alle riprese di un film storico nella capitale cambogiana, dove viveva. Ricorda in particolare la scena di un'affascinante danzatrice, la quale, con un sontuoso abito tradizionale, danza per il protagonista del film, il personaggio di un eroico re del passato, nel palazzo ricostruito nel set del film. Per Rithy Panh è il ricordo di un'autentica esperienza. Alla fine del film Rithy Panh mostra l'immagine ritrovata del film. Ovviamente non è a tutti gli effetti ciò che ha visto il regista da bambino: questi non ha visto il film, ma la scena recitata dal vivo. Il paradosso è, dunque, quello per cui anche l'immagine filmica assume la funzione di una finzione di

¹⁹ Cfr. PIETRO MONTANI, *L'immaginazione intermediale*, Milano, Meltemi, 2022 (nuova ed.).

²⁰ Per un'analisi di questo film, assunto come paradigma di una linea di cinema intermediale di testimonianza, mi permetto di rimandare a CECCHI, *Immagini mancanti*, Cosenza, Luigi Pellegrini, 2016.

ricordo dell'esperienza vissuta dal vivo. Questa finzione è, però, necessaria per ricostruire un ponte verso il passato. Rithy Panh ricostruisce intenzionalmente i meccanismi di un setting psicoanalitico per raccontare, e testimoniare, la sua esperienza di vittima del regime di Pol Pot e di bambino schiavo nei campi di lavoro di quel regime.

Lo stesso schema può essere applicato a *Strappare lungo i bordi*, la serie televisiva realizzata da Zerocalcare (Michele Rech) nel 2022. Il titolo fa riferimento alla cura con cui bisogna seguire i bordi tratteggiati quando si taglia un foglio con la forbice, ma metaforicamente fa riferimento alla fragilità dell'esistenza umana, che procede lungo un bordo sottile. È, infatti, la storia dell'amicizia di Zero con una ragazza, che poi si è suicidata. Zerocalcare è un disegnatore di *graphic novel* sempre più spesso prestato all'animazione, all'inizio, al tempo del lockdown, con brevi strisce televisive di commento dell'attualità per il programma *Propaganda Live*. *Strappare lungo i bordi* è la sua prima serie, comunque limitata a una stagione di poche puntate: è un caso esemplare, a mio parere, di quella che è stata definita recentemente "forma breve" a proposito delle varie sperimentazioni narrative e artistiche dei media digitali²¹.

Anche in questo caso ci troviamo di fronte alla rielaborazione di un lutto. Zerocalcare, già dai tempi del fumetto, prende sempre sé stesso come protagonista delle proprie storie. Il suo è un mondo dipinto come intellettualmente curioso e politicamente impegnato, sebbene si collochi nella periferia profonda di Roma. Questo mondo riflette l'atteggiamento politico e intellettuale dell'autore: nota, anche per alcune produzioni artistiche, è ad esempio la sua militanza a favore della resistenza curda in Siria. È, però, anche un mondo abbastanza chiuso e autoreferenziale, che non a caso si identifica con il quartiere, Rebibbia, dove l'autore è cresciuto e con un giro di amicizie ben definito. Nell'immaginario di Zerocalcare c'è, da una parte, una forte spinta cosmopolita e colta, spesso associata al mondo della sinistra e degli intellettuali "radical chic"; dall'altra, c'è una spinta verso il quotidiano di un quartiere popolare e a un vissuto ancora legato alle dinamiche post-adolescenziali del giro di amici e dell'essere single.

È in questo contesto che prende forma il personaggio di Zerocalcare, che ha una precisa connotazione psicologica: tanto generoso con gli altri quanto poco empatico; tanto interessato alla situazione internazionale, oltre che alle grandi questioni sociali del mondo contemporaneo, quanto spesso è autoreferenziale nella gestione dei rapporti personali. Attraverso questa costruzione per contrasti del suo alter ego e protagonista indi-

²¹ Cfr. MONTANI, *Destini tecnologici dell'immaginazione*, Milano, Mimesis, 2022.

scusso di tutte le sue storie, Zerocalcare costruisce un meccanismo molto potente di propulsione della narrazione.

Questo lavoro sul sé ai limiti del più scoperto egocentrismo acquista particolare rilievo creativo nella serie *Strappare lungo i bordi*, in particolare nell'ultima puntata della serie. In questa puntata avviene un improvviso rovesciamento di prospettiva tra interno ed esterno, che investe il protagonista e narratore della storia, Zero. L'aspetto più significativo è che l'inversione di prospettiva è resa percepibile allo spettatore proprio attraverso il medium della voce: si può dire che la voce, elemento tanto interiore quanto sensibile, diventa l'anello di congiunzione tra l'immaginazione e il gioco intermediale di una narrazione fatta, più che di un'animazione intesa in senso tradizionale, in una sorta di negoziazione intermediale tra immagini animate e fumetto. Non occorre scomodare Jacques Derrida²² per affermare che la voce è in ogni momento separabile dall'"ambiente semiotico"²³ in cui siamo abituati a riconoscerla come mezzo espressivo del linguaggio. Non occorre fare una complessa decostruzione del "logocentrismo" che caratterizzerebbe tutta la metafisica occidentale, e forse il pensiero umano in generale, per riconoscere che dalla voce umana può sempre riemergere l'elemento puramente sonoro, che evoca un al di là del linguaggio: la *phonè* può sempre riappropriarsi del suo sostrato sensibile e sospendere la sua vocazione semantica. Questo elemento può essere anche interpretato, sulla scorta della filosofia dell'immaginazione di Emilio Garroni, come il tentativo di riportare il linguaggio sul terreno di una esplorazione del mondo priva di finalità, quale avviene nel momento in cui ce ne formiamo un'immagine ancora indeterminata: è questa simile esplorazione a permettere al soggetto di avere un incontro con la realtà presa nella sua "flagranza". Ciò significherebbe anche, seguendo Emilio Garroni, che i significati linguistici non potrebbero essere adeguatamente riferiti al mondo se il linguaggio non operasse in una costante condizione di intreccio con l'immagine, compresa l'immagine sonora e pre-vocale, che internamente il soggetto si forma del mondo.

Può accadere che l'immagine torni, per così dire, a far valere i suoi diritti sul linguaggio e sul suo modo di interpretare e rendere comprensibile la realtà. Può accadere che si debba fare riferimento a elementi squisitamente estetici, dunque sensibili, per ricostruire il contesto enunciativo: espressioni e gesti definiscono la prossemica del discorso. Questo aspetto

²² Mi riferisco a JACQUES DERRIDA, *La voce e il fenomeno*, tr. it. a cura di G. DALMASSO, Milano, Jaca Book 1968.

²³ GARRONI, *Immagine Linguaggio Figura*, cit., *passim*.

dell'espressione linguistica ha, tra l'altro, ricevuto un'attenzione rinnovata da quando le nuove tecnologie digitali hanno consentito di ripensare radicalmente le forme del linguaggio a distanza²⁴. Ma i gesti, presi autonomamente, non come gli elementi di una prossemica, costruiscono un'immagine espressiva che non perde contatto dal linguaggio e tuttavia si sviluppa in parziale autonomia da quest'ultimo²⁵. Questa immagine espressiva e gestuale facilita un nuovo radicamento del linguaggio nell'immagine (interna) del mondo: si realizza, dunque, un nuovo incontro tra facoltà del linguaggio e immaginazione, incontro che prende la forma di una vera e propria *rimediazione* del medium linguistico nell'immagine.

È quello che accade nella scena finale di *Strappare lungo i bordi*. Partecipando al funerale dell'amica suicida, Zero è profondamente traumatizzato da tutto ciò che del loro rapporto scopre solo in quel momento: dall'iniziale innamoramento dell'amica per lui, che egli avrebbe ricambiato se non fosse stato chiuso nel suo universo privato, fino alle violenze che lei subiva dal suo compagno e alle quali Zero non aveva saputo rispondere se non con l'amicizia e l'affetto. Ma la scoperta maggiore che Zero fa, e che gli amici presenti al funerale gli fanno notare, è che lui, nel desiderio delirante di volersi fare carico dei problemi di tutti, finisce solo per ascoltare la propria voce. Questo il racconto ce lo fa letteralmente sentire con l'udito, perché solo in questo passaggio fondamentale del racconto a tutti i personaggi viene restituita la loro voce reale: fino a quel momento li avevamo sentiti attraverso la voce con cui l'immaginazione di Zero li ventriloqua nella mente del protagonista. Ora, invece, Zero può sentire la voce del mondo esterno. E lo spettatore con lui: attraverso la trovata intermediale di disancorare il sonoro dall'immagine, prestando voci finte ai personaggi per tutto il tempo del racconto – con l'importante eccezione dell'armadillo immaginario che fa da coscienza a Zero – e restituendo solo alla fine della storia a tutti la loro voce autentica.

²⁴ Cfr. EMANUELE FADDA, *Troppo lontani, troppo vicini*, Macerata, Quodlibet, 2018.

²⁵ Cfr. GIORGIO AGAMBEN, *Note sul gesto*, in ID., *Mezzogi senza fine*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.