

Retoriche mediali e forme letterarie: Antonio Delfini

Paolo Gervasi

Dormi ma senti frinire
remote
le rotative
rotanti nell'oscurità
per dare forma
all'aldiquà.

Valerio Magrelli, *Didascalie*
per la lettura di un giornale

1. Il medium è una metafora

Ha scritto Marshall McLuhan che ogni medium è una metafora, perché trasferisce informazioni e concetti attraverso domini differenti, e nel corso del trasferimento genera significati, “traduce e trasforma il mittente, il ricevente e il messaggio”, e insieme “altera gli schemi d’interdipendenza tra le persone come altera i rapporti tra i sensi” (McLuhan 2008: 97). La metafora ha assunto una nuova centralità negli studi sulla cognizione umana, che hanno indicato le *metafore concettuali*, i concetti figurati che la mente utilizza per dare senso all’esperienza, come uno dei fondamenti della comprensione: “our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature” (Lakoff-Johnson 1980: 3). La metafora è una strategia di assimilazione della realtà, un dispositivo che organizza la percezione irrelata dei fenomeni in strutture dotate di significato, sempre riferite a una *situazione* esperienziale (Stockwell

2002: 109). L'organizzazione concettuale garantita dal dispositivo metaforico si trasmette anche al linguaggio, imprimendo al discorso un *significato della forma*: "it is possible for certain spatial metaphor to apply directly to the *form* of a sentence, as we conceive of it spatially" (Lakoff-Johnson 1980: 126). La metafora incorporata nei media, quindi, radicata nell'esperienza psicofisica prodotta dal paesaggio mediale, interferisce con i meccanismi mentali e con le forme linguistiche della cognizione.

I processi cognitivi non si esauriscono nelle funzioni neurofisiologiche che li attivano, non sono il prodotto finito di ciò che accade nel cervello: la mente è un dispositivo diffuso, una rete di connessioni che si estende oltre il confine biologico e percettivo del corpo, per agganciarsi alle forme di *intelligenza* che costituiscono l'ambiente umano. Gli agenti esterni coi quali la mente interagisce, a cominciare dalle protesi tecnologiche, contribuiscono alla concettualizzazione della realtà. La scrittura stessa è uno strumento che abilita l'elaborazione della conoscenza, una dimensione nella quale "pensiero e linguaggio si modificano reciprocamente, permettendoci di spingere il pensiero verso ragionamenti e immagini che non preesistono a questa interazione con l'esterno, a questa estensione della mente". La scrittura "non è uno stoccaggio esterno di informazioni o processi mentali *interni*, ma al contrario è *pensiero in azione*" (Bernini-Caracciolo 2013: 100), è un fattore di trasformazione e implementazione delle facoltà cognitive (Menary 2007). Tra gli strumenti che estendono la mente e collaborano alla definizione della realtà è possibile comprendere le forme dei media, dispositivi concettuali *metaforici* che contribuiscono alla costruzione collettiva dei significati.

Il contesto semiotico integrato prodotto dalle innovazioni tecnologiche e mediali del Novecento determina la permeabilità reciproca delle forme e la compenetrazione dei circuiti della comunicazione. Seppure la correlazione di tutti gli elementi di una stessa cultura prescinde dai fattori storici, ed è un carattere permanente, "il meccanismo vivo della coscienza collettiva", che "forma l'involucro intellettuale della vita che si svolge sulla terra"

(Lotman 1980: 5), tuttavia la “semiosfera” è andata progressivamente estendendosi e, nel mondo contemporaneo, “allargandosi ininterrottamente nello spazio nel corso dei secoli, ha assunto un carattere universale, ingloba i segnali dei satelliti come i versi dei poeti e le grida degli animali” (Lotman 1985: 68-69).

I media, in quanto modi di formalizzazione, interferiscono con l’invenzione e con l’espressione artistica. Forniscono modelli formali, strategie retoriche che vengono rielaborate dai processi creativi. L’interazione tra forme medialità e forme letterarie, studiata finora da una prospettiva ‘esterna’, sociologica, può essere integrata da una prospettiva cognitiva che approfondisca le analisi dei media come modificazioni del sensorio già praticate da McLuhan e dalla mediologia. Il testo letterario può assumere la funzione di una “metafora mediale”: figure e strutture si organizzano “incarnando o proiettando allusivamente i rapporti tra soggettività e ambiente dei media” (Capaldi 2012: XVIII).

Le arti attivano soluzioni stilistiche che reagiscono alle innovazioni medialità, risposte cognitive che si appoggiano, ibridandole, alle piattaforme espressive introdotte dai media: “l’ibrido, ossia l’incontro tra due media, è un momento di verità e di rivelazione dal quale nasce una nuova forma”, un urto che modifica le “frontiere che vengono a stabilirsi tra le forme” (McLuhan 2008: 70). Nel Novecento l’esplosione della stampa periodica, la cui energia è amplificata dall’impasto con gli altri media, riconfigura in profondità il sistema comunicativo, e quindi il sistema artistico-letterario. Grazie all’interconnessione interna alla semiosfera l’estetica della stampa periodica si trasmette alle forme artistiche e interviene a modificarle. I segni, le parole e le immagini, messi in circolazione dalla stampa di consumo compongono le costellazioni mobili del discorso che è l’attualità, la rappresenta e la costruisce, costituendo l’ambiente entro il quale si dispiega l’esperienza, e nel quale si iscrive la pratica artistica.

La pressione esercitata dalla comunicazione quotidiana sugli scrittori, le interferenze prodotte dai contesti sui testi, modificano le pratiche di scrittura, generando nuove forme di testualità che si servono, spesso per criticarle e rovesciarle, delle strategie di

concettualizzazione veicolate dai media. Le enigmatiche costruzioni narrative di Kafka possono essere interpretate “come modello *ad negativum* della soggettività in conflitto intrapsichico durante la fase acuta e implosiva dei media di massa elettrici” (Capaldi 2012: XII). Dal punto di vista cognitivo lo spazio dell’immaginazione è sempre *incurvato* dallo spazio dei media, è programmato dalle forme concettuali del medium che lo ospita: “the shape of the pipe affects the kind of information that can be transmitted, alters the conditions of reception, and often leads to the creation of works tailor-made for the medium” (Ryan 2014: 2). I media hanno una funzione di *design* concettuale che modella gli ambienti dell’interazione umana.

Parlando di Karl Kraus, Walter Benjamin nota che il giornalismo, obiettivo della violenta polemica di Kraus, viene assorbito dallo scrittore come modello formale, e sabotato dall’interno, attraverso la deformazione di stilemi e stereotipi. La demistificazione che Kraus pratica nei confronti della convenzionalizzazione del pensiero e del linguaggio si risolve nell’assunzione del *collage* giornalistico come contrappunto strutturale e compositivo alle retoriche della stupidità sociale. La forma critica di Kraus è imitativa: egli cattura nel proprio discorso, modulandole come in un’esecuzione vocale, le parole *comuni*; si fa collettore del brusio sociale, per mostrarne la violenza latente. Kraus cita il giornale per riappropriarsi della parola, per sottrarre il linguaggio alla sua devitalizzazione. La citazione “chiama la parola per nome, la strappa dal contesto che distrugge, ma proprio per questo la richiama anche alla sua origine” (Benjamin 1973: 128).

2. Pensieri attuali

La tensione tra l’urgenza della verbalizzazione quotidiana che insegue il flusso degli eventi e dei segni, e il tentativo frustrato di ritagliare dal flusso il profilo concluso di un’opera è uno dei tratti fondamentali dell’esperienza artistica di Antonio Delfini, la cui pratica di scrittura restituisce un grafico dell’influenza cognitiva delle retoriche mediali sulle forme letterarie.

Le modalità discorsive e le strategie di organizzazione delle informazioni elaborate dalla stampa periodica rappresentano per Delfini un modello, seppure conflittuale, di accesso alla realtà, una possibilità di comprensione e trascrizione dell'esperienza. Il giornale per Delfini è una metafora pervasiva della forma caotica assunta dal mondo, della labilità della sua consistenza e delle sue strutture, della compresenza e della simultaneità degli avvenimenti. Allo stesso tempo offre un repertorio espressivo, una griglia concettuale che rende praticabile la registrazione e la ricostruzione narrativa, scandita da punti di riferimento logici e cronologici, dei frammenti altrimenti dispersi dei quali si compongono l'esistenza individuale e la storia collettiva.

La frequentazione dell'organizzazione concettuale dei periodici fornisce a Delfini le coordinate per la costruzione di quelli che la teoria cognitiva definisce "experiential repertoires" (Herman 2002: 85-114), modellizzazioni dell'esperienza che, individuando elementi ricorrenti, orientano la comprensione degli avvenimenti e determinano le modalità di interazione col mondo, attraverso la mediazione di *pattern* che contengono situazioni narrative, nessi logici, tonalità emotive, possibilità dialogiche e sviluppi drammatici. I repertori medialti si compongono di *schemi* cognitivi (Bartlett 1932), strutture mentali e concettuali inconsce, dispositivi di organizzazione delle percezioni e delle azioni, che rappresentano "the conceptual structure drawn from memory to assist in understanding utterances" (Stockwell 2002: 77). Delfini assorbe gli schemi concettuali dei media, li riformula e li manipola a fini espressivi, ibridandoli con i "literary schemas" (Stockwell 2002: 78-81), strutture secondarie che attraverso la ricorrenza di elementi riconoscibili orientano la ricezione dei testi letterari e garantiscono l'accessibilità dei contesti finzionali, 'programmando' le modalità di rappresentazione del mondo, le forme testuali e le scelte linguistiche. Gli schemi letterari sono entità dinamiche e in continua evoluzione *esperienziale*, accresciuti, rinforzati,

ristrutturati, distrutti e ricostruiti non solo dalle esperienze del lettore, ma anche dalla creatività linguistica e dalle variazioni dell'*inventio*¹.

Il contatto di Delfini con le retoriche mediali e con i loro schemi concettuali si concretizza a un primo livello nel reimpiego di materiali giornalistici per la creazione di *collage* verbali, realizzati in particolare nel biennio 1939-1940 (fig. 1). Le parole e le frasi ritagliate dai giornali e incollate sulle tavole poetiche vengono risemantizzate dalla 'messa in forma' secondo schemi che riconducono sintagmi e significati entro il dominio della retorica letteraria. Il trascorrere del linguaggio giornalistico nella lingua della poesia si misura, attraverso la mediazione del *collage*, con il ready-made di impronta dadaista e surrealista. Tuttavia è lo stesso Delfini, introducendo nel 1940 la pubblicazione del *Fanalino della Battimonda* sulla rivista "Rivoluzione", a denunciare un assorbimento solo superficiale delle poetiche d'avanguardia: il suo esperimento di scrittura automatica si risolve in "una brutta scrittura, ma fortunatamente non ancora surrealista", e il soggiorno parigino del 1932 ha consentito a Delfini di formarsi solo "superficialmente (per grazia di Dio!), una cultura (o vuoi, coscienza e subcoscienza) surrealista."² Le forme del reimpiego praticate da Delfini sembrano eludere le modalità più immediate di ricezione delle poetiche avanguardiste, per situarsi a un livello di elaborazione più profondo, nel quale l'assorbimento delle retoriche mediali modifica repertori esperienziali e schemi cognitivi. La traccia inconscia che i media lasciano sulle strutture mentali di Delfini è l'opposto dello sforzo volontaristico di adesione al multiverso mediale e tecnologico

¹ Strumenti teorici come i repertori esperienziali, gli schemi, o i modelli situazionali citati più avanti, nascono applicati allo studio dei processi cognitivi del lettore. Nel paesaggio mediale tuttavia scrittore e lettori abitano uno stesso spazio cognitivo, che poi lo scrittore elabora e restituisce ai lettori, coi quali ha condiviso la stessa esperienza *metaforica*.

² Citato da Babboni in Delfini 2013: XX. Sulle contraddizioni del surrealismo delfiniano cfr. Agostino 2009, e il capitolo *L'ambiguità di un "surrealismo saporoso"* in Tomasello 2012: 37-52.

inscenato dai futuristi, che si ferma a un minimo di figuratività, a una metaforizzazione debole e semplicistica (Capaldi 2012: XXIII).

Nelle *Poesie della fine del mondo*, pubblicate da Feltrinelli nel 1961, Delfini si serve di notizie e frammenti del discorso sociale veicolato dai media, rifunzionalizzato non più seguendo la tecnica del *collage*, ma assorbendo i materiali mediali nel discorso poetico, e nascondendo le suture tra reimpiego e invenzione³. Nella poesia *La prima notte di nozze* si legge: “Pensieri attuali rispondo: / Non si tocca statuto a Berlino” (Delfini 2013: 105). Dove il secondo verso è certamente un titolo giornalistico, e il primo una rivelazione metapoetica, la condensazione dei processi cognitivi che presiedono alla composizione della poesia: Delfini concepisce pensieri *attuali*, sui quali interferisce il flusso dei segni che danno forma all’attualità, pensieri *deformati* dalle retoriche e dalle costrizioni espressive dei discorsi ‘correnti’. Viceversa, in altri casi il materiale giornalistico, trascritto nel diario, diventa immediatamente poesia, si trasfigura, senza interventi testuali, soltanto attraverso il movimento di ricontestualizzazione, in un *poème en prose*: la notizia viene sottoposta a un processo di rarefazione semantica e intensificazione simbolica, la futilità dell’informazione si radicalizza fino a rovesciarsi in gratuità *assoluta*, trasferendo il messaggio dal dominio della funzione comunicativa a quello della funzione poetica (Delfini 1982: 316-317).

Le poesie della fine del mondo, pubblicate a puntate su “Il Caffè politico e letterario”, nascono in uno spazio esposto, a contatto con i *pensieri attuali*, contaminato dall’esperienza semiotica della modernità. Il mensile diretto da Giambattista Vicari si colloca, dal punto di vista linguistico ed estetico, sulla frontiera più avanzata della

³ I processi di assemblaggio che avvengono nell’officina scrittorica di Delfini sono documentati dalle sue carte, descritte da Irene Babboni. Vi figurano “molti elenchi di titoli e notizie del giornale trascritti da Delfini sulle pagine del Quaderno, e che poi in varia forma compariranno nelle *Poesie*” (Delfini 2013: XXVI-XXVII). Delfini descrive nei *Diari* la sua pratica compositiva fondata sul riuso di ritagli e frammenti (Delfini 1982: 215, nota 1).

sperimentazione mediale: l'impaginazione è movimentata e resa dinamica dall'utilizzo sistematico della fotografia e del colore, funzionale alla sintonizzazione sui fatti di attualità e di costume, mescolati con disinvoltura ai fatti letterari, almeno fino al numero del dicembre 1956 (fig. 2). Delfini sembra assorbire questa impaginazione composita e intermediale, e le sue poesie sono come la traccia delle contiguità e delle ibridazioni attive nel periodico. Provengono da una dimensione colonizzata dall'immaginario e dal linguaggio del discorso sociale, attraversata da tutte le interferenze semiotiche generate dalla fase acuta della modernità tecnologica. La scrittura poetica è forzata a seguire i ritmi e i modi di produzione dell'apparato tecnico-scientifico e delle sue manifestazioni retoriche: "Tutti i giorni una poesia dalla galera della tecnica nuova", scrive Delfini in uno dei quaderni degli anni Cinquanta (Delfini 2013: XXVII). Lo schema che programma la scrittura proviene dal repertorio esperienziale della comunicazione quotidiana.

3. La scrittura quotidiana

Delfini affida ai diari, quaderni, taccuini, note sparse, fogli e supporti volanti, trascritti o materialmente incollati sulle pagine dei suoi album, una verbalizzazione quotidiana dell'esistenza che si sovrappone a un'attività di micro-sperimentazione stilistica e creativa. Gli appunti diaristici sono percorsi da prove di scrittura che trascorrono sulle pagine delle riviste, come racconti e poesie. Il *journal* delfiniano nasce come progetto letterario consapevole, modellato sullo Zibaldone di Leopardi e pensato per la pubblicazione; seppure poi l'autore finisce col sabotarlo dall'interno, disseminandolo di linee centrifughe e bave testuali occasionali, refrattarie alla progettualità⁴.

La forma diaristica costituisce, particolarmente nel Novecento, un laboratorio semiprivato, nel quale lentamente decantano le

⁴ Alcuni frammenti del diario di Delfini escono su "Il Caffè politico e letterario" tra il 1957 e il 1959. Per i propositi di ordinamento degli appunti diaristici in vista di una pubblicazione cfr. Delfini 1982: 184; 303.

stratificazioni semiotiche depositate nell'inconscio cognitivo degli scrittori, e attraverso un percorso di elaborazione si trasformano in una interfaccia tra mente e mondo: lo *stile*, ovvero il luogo di intersezione tra le scelte linguistico-formali e i processi cognitivi, tra la coscienza culturale e il sostrato corporeo delle strutture mentali, nonché una mediazione tra la *embodied mind* e le determinazioni ambientali (Casadei 2011: 44-46). Dai diari delfiniani emerge e prende forma ciò che la teoria cognitiva definisce *mind style*: il modo in cui, anche attraverso la mediazione di costruzioni metaforiche, "the language reflects the particular conceptual structures and cognitive habits that characterise an individual's world view" (Semino 2002: 95).

Il *mind style* di Delfini si dispiega in una pratica di formalizzazione di ciò che è transitorio, una scrittura continua della vita minima, che trova il proprio medium specifico nel diario. Delfini denuncia continuamente la composizione dei diari come una dilazione della scrittura letteraria, modellata sulla estemporaneità strutturale del giornale e dell'informazione periodica, che funziona annotando l'effimero e rinviando sempre a domani l'essenziale. Fondati sul differimento permanente, i diari sono un registro dell'impossibilità di fronteggiare il tempo attraverso la scrittura, se non per frammenti, "scritture gettate sulla carta per passare il tempo senza pensiero e senza applicazione [...] stando con le mani in mano mentre fluiva il tempo" (Delfini 1982: 163). Esili profili di trame che sulla pagina del diario restano come racconti 'compiuti' proprio nella loro provvisorietà (*ibid.*: 71-72).

Dentro il laboratorio delfiniano le forme predeterminate dei media periodici non sono soltanto modelli compositivi, ma dispositivi concettuali che avviano e motivano il processo di scrittura. "Se non ci fossero i libri, i giornali e le firme in fondo agli articoli, io tacerei e non scriverei una parola", si legge in una nota datata 1932 (Delfini 2013: XVII). E già nel 1927: "Ho una voglia pazza di scrivere, parlare, dar in pascolo le mie idee e di fondare un giornale, solo e indipendente" (Delfini 1982: 29). La scrittura giornalistica è anche un ambiguo punto di riferimento stilistico: quando Delfini abbozza l'idea di scrivere un racconto distopico, immagina di dargli la "forma sgraziata da giornale

umoristico fine '800" (*ibid.*: 326). La scrittura caricaturale di Delfini assorbe l'influsso del sistema mediale, che incorpora la caricatura nelle proprie piattaforme espressive: informazione e *deformazione* sono strutturalmente intrecciate fin dalle origini della stampa periodica (Morachioli 2013). Ma la caricatura è anche una strategia mentale di selezione di elementi della realtà che, intensificati, assumono particolare rilievo percettivo. L'iperbole, l'accentuazione dei tratti, è uno dei procedimenti 'universali' dell'elaborazione artistica, radicata a livello neurologico (Ramachandran 2004: 43-61). La deformazione espressionistica dei volti è una strategia di rappresentazione degli stati psichici, particolarmente nell'arte figurativa novecentesca (Kandel: 145-166; 322-327). Non mancano, del resto, le opere letterarie in cui la tendenza caricaturale è connessa alla situazione mediale della modernità avanzata (Baker 2009).

Le carte delfiniane custodiscono l'archivio di un laboratorio editoriale che progetta, visualizzandoli graficamente, riviste e periodici (fig. 3). Prototipi che concretizzano la metafora continuata, la "megametaphor" (Stockwell 2002: 111) attraverso la quale Delfini riesce ad assorbire e a concettualizzare l'esperienza del mondo: la rivista, con la sua esistenza precaria, con la rassicurante ripetitività che garantisce la deroga, con la dinamica di ripetizione e differenza, con l'ambizione frustrata ma continuamente rilanciata di riprodurre fedelmente il compiersi degli eventi, è il correlativo oggettivo della 'cattiva infinità' della scrittura delfiniana. Il diario, quindi, si costituisce come un luogo di incubazione del giornale (fig. 4), in una sovrapposizione concettuale che si appoggia anche alla pseudo-ambiguità semantica della parola *journal*.

I progetti di riviste immaginati da Delfini sono un grafico delle sue idiosincrasie e delle sue eterodossie rispetto al sistema culturale. I preamboli, le introduzioni, gli editoriali pensati per le riviste e rimasti nelle pagine del diario sono disamine delle condizioni della società letteraria e dell'industria culturale, concepite come un sistema organizzato a protezione della mediocrità, corporazioni di controllo delle pratiche discorsive e creative, in cui i falsi scrittori si difendono dall'emergenza degli scrittori autentici (Delfini 1982: 132-133).

Vagheggiate come strumento di partecipazione al dibattito culturale, le riviste *individuali* di Delfini sanciscono la radicalità del suo isolamento, il rifiuto integrale di un socioletto culturale che, mentre diventa prerogativa borghese, occulta il disprezzo profondo che la borghesia nutre nei confronti della cultura e dei suoi strumenti (*ibid.*: 168). Il ribellismo stendhaliano di Delfini concepisce la letteratura come il rovescio del discorso corrente, come il negativo dell'attualità, proprio nella misura in cui mette in scena, e critica, le forze sociali e culturali che compongono il presente. Ma gli eroi di Stendhal hanno insegnato a Delfini che la cultura può rivelarsi una pratica conformistica, la letteratura diventare uno strumento di irrigidimento dell'immaginario. Il romanzo ottocentesco ha rappresentato il conflitto tra letteratura e attualità raccontando la storia delle *illusioni perdute* di alcuni aspiranti letterati, delusi dalla degradazione culturale prodotta dal giornalismo in quanto "epicentro dei meccanismi affaristici e dei rapporti di forza che vanno caratterizzando la società borghese" (Bertoni 2009: 87). Meccanismi e rapporti di forza che riverberano sulla letteratura nel momento in cui diviene un'istituzione organizzata, fatta di riti e di ricorsività, fondata "sulle piccole originalità, sulle criticuzze, sui dispetti, sui *fatti personali*, sulle imitazioni, le vigliaccherie, leziosaggini, storicismi, conciliazioni e via dicendo, su quanto insomma ci può essere di grettamente distillato nello spirito (o meglio *vuoto umano*)" (Delfini 1982: 108-109).

Quando diventano elemento tematico dei racconti di Delfini le riviste testimoniano l'inaccessibilità della società letteraria, che produce un'esclusione subito convertita in condizione esistenziale. La rivista "Oggi", fondata da Delfini insieme a Pannunzio e pubblicata a Roma nel biennio 1933-34, compare nel racconto *Il Ricordo del Ricordo*, vera *bio-grafia* delfiniana, scrittura della vita e racconto delle scritture come 'secrezioni' della vita, come "sguardo chino sull'abisso di sproporzione fra la vita reale e la vita immaginaria o sognata, fra le promesse dell'esistenza e gli spiccioli che ne restano" (Garboli 2005: 30). Il ruolo marginale dello scrittore nella direzione della rivista, dominata da logiche meschine di convenienza politica, diventa una metafora della sua inadeguatezza e della sua *inattualità* rispetto alle

forze che percorrono la contemporaneità, della sua estraneità nei confronti della comunità alla quale dovrebbe appartenere⁵.

La pratica autoeditoriale di Delfini è una testimonianza della sua irriducibile 'autarchia', ma la composizione compulsiva di album e quaderni associa al significato socio-letterario un significato cognitivo: l'elaborazione manoscritta, la disposizione spaziale dei segni, la forma grafica che assume la scrittura può essere interpretata come un'impronta psichica, come il luogo nel quale verificare l'immediata emanazione incorporata del linguaggio. L'analisi dei manoscritti di due poesie di Emily Dickinson, autrice ostile alla pubblicazione a stampa in quanto medium che espropria il controllo autoriale sull'opera, ha mostrato come "the physical representation of the letters and words, the gaps, and marks on the manuscript page all contribute to a poem's meaning" (Freeman 2002: 43). L'*opus* delfiniano, crescendo per aggregazione di frammenti, tende alla concezione di una sorta di libro artigianale, che elude la riproducibilità tecnica, che non riesce a chiudersi nella forma tipografica, perché sabotato all'interno dalla propria provvisorietà *periodica*, disgregato da un caos molecolare e quantistico, da una discontinuità che insegue "il pulviscolo di possibilità che si aprono nella contingenza dei momenti" (Celati 2008: XXI).

4. Il genio mediale

Nel 1953 Delfini pubblica in autoedizione un unico numero della rivista "Il Liberale", come contributo alle elezioni politiche nelle quali si impegna per contrastare una temuta rinascita del fascismo. Più che un organo di propaganda, tuttavia, la rivista è uno strumento di comprensione, un modo di dare forma al caos storico. Analogamente,

⁵ Destino e significato analogo hanno anche gli altri progetti editoriali realizzati da Delfini: "L'Ariete", rivista fondata insieme a Ugo Guanda, e sequestrata dopo il primo numero; "Lo spettatore italiano", del quale escono tre numeri tra il novembre 1928 e il febbraio 1929; "Caratteri", pubblicato nel 1935, co-diretto da Delfini con Pannunzio.

nel luglio-settembre 1943 Delfini affronta la caduta del fascismo concettualizzandola attraverso la stesura di un “giornale politico”, chiamato “Zibaldone giornalistico” (Delfini 1982: 282), che riproduce ancora l’ambiguità e la contiguità tra diario e giornale.

Delfini percepisce che il potere di penetrazione del fascismo nell’immaginario si è concretizzato nel controllo dei media. Attraverso la gestione capillare della stampa il regime si assicura la propagazione del *ritornello sociale*, che ‘territorializza’ l’ambiente comunicativo con lo scopo di “assicurare interazioni indirette fra elementi privi dell’affinità detta naturale e formare così delle masse organizzate” (Deleuze-Guattari 1997: 65). Delfini registra, a partire dagli anni Trenta, una presenza ossessiva del giornale, che si insinua nel privato e si impone all’attenzione del lettore, si fa leggere quasi inintenzionalmente, strumento implacabile del discorso dominante, veicolo di *pensieri attuali* (Delfini 1982: 316). Nelle sue annotazioni Delfini, da fascista, anarcoide e ribelle, della prima ora⁶, rimastica in modo rabbioso le parole d’ordine diffuse dai media del fascismo. Convoca spesso autori e libri organici al regime liquidandoli con sarcasmo. I suoi bozzetti satirici ritraggono con disprezzo il tipo del fascista che sciorina le notizie del giorno, l’uomo *parlato* dal linguaggio dell’attualità (*ibid.*: 79), quasi una rideclinazione della *bêtise* flaubertiana, conseguenza della connessione permanente degli individui al flusso mediale e alla dimensione dell’immaginario (Frasca 2004: 162). Nell’epoca dei totalitarismi trionfanti “la catastrofe sociale (e spirituale) non è più distinguibile dalla virtualizzazione dell’immaginario, dal trasporto in un nuovo spazio dei media, a sua volta preda di una violenta pressione del potere” (Ragone 2012: 58).

Il tempo del fascismo è sentito da Delfini come il tempo meccanico della *distanza* mediale, che crea spazi mentali separati (Dancygier-Vandelanotte 2009: 344-365), un tempo *mediato* e scandito dalla ricorsività dei periodici, dalla martellante e paradossale ‘presenza’ della radio. L’apatia e la freddezza tecnica nella quale i

⁶ Su Delfini e la politica cfr. il *Ritratto politico di un “artista insoddisfatto”* in Tomasello 2012: 77-89.

media fascistizzati sigillano l'esistenza ha un riverbero letterario che Delfini sintetizza in un aforisma dedicato a *Gli Indifferenti*: "Io penso che se nel futuro gli scienziati arriveranno a fabbricare il genio come hanno fabbricato la radio, quel genio non potrà avere che un'intelligenza alla Moravia" (Delfini 1982: 71).

La forma dei media quotidiani compendia le caratteristiche psichiche della condizione umana nell'età elettrica. Nel "baratro pauroso delle notizie dei giornali", scrive Delfini, "l'anima si sperde in sogni che non hanno e non ricevono simpatia. Si è piccoli: poiché si vorrebbe esser tutto ciò che fanno gli altri uno per uno" (Delfini 1982: 115). La stampa periodica non si limita a influenzare l'opinione pubblica o il costume: imprime le proprie strutture nelle abitudini cognitive dell'uomo, modella la mente e le modalità della sua interazione col mondo. Reagendo a questa condizione, Delfini attribuisce alla retorica mediale veicolata dal giornale il rilievo di una metafora concettuale, facendone una strategia pervasiva di significazione, un repertorio di esperienze e di possibilità espressive, che si espande fino ad assumere la fisionomia di un 'metagenere', e dal contesto sociale si trasferisce all'inconscio cognitivo dello scrittore, dando forma alla sua scrittura e ai suoi processi creativi. I generi (e i media che li veicolano) hanno una rilevanza cognitiva non solo in fase di decodificazione della figuralità dei testi, ma soprattutto in relazione all'*inventio*, e particolarmente alla costruzione delle metafore (Steen 2002). La 'periodicità' come metagenere per Delfini però non è soltanto un'istituzione, come lo sono i generi letterari: la sua pervasività è più estesa in quanto linguaggio sociale e più profonda in quanto si situa a livello dei modelli mentali e cognitivi, delle strutture fondamentali di organizzazione della conoscenza (Stockwell 2002: 32-34), che la mente crea per abilitare la comprensione globale della realtà. L'interferenza mediale non agisce soltanto, come si è visto fin qui, a livello di manipolazione dei materiali linguistici, e nemmeno semplicemente come attivazione di rigidi schemi contenenti istruzioni percettive, ma a un livello superiore di organizzazione cognitiva, quello dei "situational models" (Tapiero 2007: 33-53), strutture conoscitive dinamiche, non basate su materiali stereotipici come gli schemi, ma attive nella

comprensione di situazioni specifiche sulla base di una valutazione pragmatica, e non solo semantica, dei livelli di coerenza rispetto al contesto. L'influenza dei media si verifica nella stretta interazione tra un'elaborazione top-down delle informazioni, gestita prevalentemente dalla memoria, e i processi bottom-up, che registrano le retroazioni del contesto sulla mente: è l'intera coerenza del sistema di comprensione del mondo a essere attraversata dalla metafora mediale. I media non si limitano a fornire schemi cognitivi che si depositano nella memoria, ma generano continuamente modelli situazionali, attraverso un lavoro di *informazione* della realtà, di formulazione, dislocazione e concatenazione di congegni retorici che danno forma all'attualità e alla sua cognizione. Proiettando sullo spazio 'realistico' dell'esperienza uno spazio mentale ipotetico che lo deforma, lo aumenta in una sorta di anamorfosi: nelle pieghe del mondo fattuale si aprono mondi possibili, mondi virtuali prodotti dalla pratica discorsiva (Stockwell 2002: 92-98; Semino 2003; Semino 2009). Mettendo continuamente in comunicazione i due mondi, varcando in entrambe le direzioni il confine che li separa, Delfini produce una sistematica "metalessi" (Calabrese 2007), che può anche essere spiegata come una forma di *blending* concettuale, per effetto del quale lo spazio della realtà e quello della informazione/finzione si ibridano fino a costruire uno spazio *verofinto*, una dimensione ulteriore cognitivamente più densa della somma di quelle che l'hanno generata (Fauconnier-Turner 2002: 39-57).

5. Edizione straordinaria

L'esperienza di Delfini sembra verificare l'intuizione mcluhaniana del giornale come opera d'arte collettiva, 'libro quotidiano' dell'uomo nell'età industriale, collettore di storie raccontate da un narratore anonimo a un pubblico altrettanto anonimo. La prima pagina del giornale è composta secondo criteri omologhi alle teorie e alle tecniche della scienza e dell'arte moderne: la disposizione dei titoli e delle immagini riproduce le discontinuità della fisica quantistica, e ispira la simultaneità anti-prospettica del cubismo, del simbolismo, del

modernismo letterario, ovvero delle soluzioni espressive che hanno trovato “nella disposizione tecnica del giornale moderno” una “forma artistica di portata universale”. Rendendo “un prodotto secondario dell’immaginazione industriale, una vera e propria agenzia del folclore contemporaneo” motore di “sviluppi artistici radicali” (McLuhan 1984: 18). Il significato delle innovazioni concettuali introdotte dalla diffusione su scala industriale della stampa periodica non sta nei contenuti: va cercato nelle figure di disposizione dei blocchi significanti, nelle prossimità e nelle contiguità delle immagini e delle parole, nelle relazioni e nei rapporti generati dal mosaico della pagina.

Il medium è il messaggio: in una misteriosa poesia che Delfini appunta nel suo diario, *L’uomo che leggeva il giornale*, un uomo siede a un tavolino e mostra “il giornale / che teneva spiegato”. Nell’ultima pagina “c’era un segno / impercettibile e a colori”, la cui indecifrabilità consegna un problema semiotico: l’io lirico riesce a procurarsi informazioni cronachistiche sull’uomo, ma non risolve l’enigma inscritto nel giornale: “cosa fosse quel segno / non ho imparato” (Delfini 1982: 126). Il segno “impercettibile e a colori” è, proprio perché *illeggibile*, dotato di un significato che apre alla comprensione del funzionamento della comunicazione, che non informa sui fatti ma *dà forma* al reale. Il giornale è il veicolo di un messaggio che non si esaurisce nella somma delle notizie, ma rimanda a una determinazione psichica, agisce direttamente sulle strutture cognitive del lettore.

La strategia di catalizzazione delle informazioni attuata dal periodico novecentesco è il tentativo di organizzare il magma degli eventi, i fenomeni nella loro angosciante, incomprensibile compresenza, attraverso un filtro, una griglia che trasforma il flusso dei fatti irrelati nella narrazione delle avventure dell’uomo-massa, uomo ‘medio’ impegnato a combattere una eroica battaglia contro i giganti della contemporaneità, contro la complessità che erode la tenuta dei valori e delle visioni del mondo tradizionali. Il “Time”, secondo McLuhan, presenta gli avvenimenti globali come visti da una sola persona, selezionati da un uomo-tipo per il pubblico sterminato dei suoi simili. Il periodico racconta una “storia continuata” (McLuhan 1984: 28) che consuona con la tecnica narrativa, basata sulla

verbalizzazione permanente, adottata da Delfini, che attraverso la scrittura quotidiana compone il proprio ininterrotto 'rotocalco' individuale, e annota gli "sfoghi concitati di un diario privato", utilizzando l'espressione che McLuhan riferisce al giornale (*ibid.*: 29).

La condivisione di una narrazione *privata* del quotidiano tuttavia non riesce a schermare integralmente gli individui dal contatto con la pressione psichica esercitata dalla massa dei segni e dei fatti pubblici. Al contrario: incorporato nell'apparato tecnico-industriale, il giornale diventa uno strumento del compiersi dei fenomeni collettivi, un'emanazione del potere politico-economico che lo utilizza per indirizzare opinioni e comportamenti, e in particolare, secondo McLuhan, per surriscaldare le passioni, alimentare la tensione sociale, e in definitiva predisporre il sentimento comune alla guerra. I fatti quotidiani avanzano al ritmo e alla musica di una grande parata civile che è sempre sul punto di trasformarsi in una marcia militare (*ibid.*: 30).

La parata che Delfini descrive nel suo *10 giugno 1918* (un racconto dal titolo 'giornalistico', che *rima* con il joyciano 6 giugno 1904) è un evento pubblico che, a partire dal funerale di un garibaldino, produce un crescente surriscaldamento patriottico, e immette direttamente nel clima della guerra, con la rappresentazione rituale della partenza dei soldati per il fronte, non troppo lontana da quella utilizzata da Céline come innesco del suo *Voyage au bout de la nuit*.

Nel vortice della parata il bambino protagonista del racconto di Delfini sperimenta sul proprio corpo, senza mediazioni intellettuali, "l'emozione della guerra mediale" (Frasca 1996), lo choc della prima guerra tecnologica, combattuta nelle trincee della comunicazione, agente di "profonde modificazioni percettive, fisiologiche, memoriali" (Casadei 1999: 43), trauma che determina l'afasia del narratore, l'indicibilità dell'esperienza, surrogata dall'immediatezza dell'informazione (Benjamin 1962: 235-241), e quindi ricostruibile solo attraverso l'impronta, la traccia mediale che lascia sulla psiche. Nella declinazione benjaminiana, la *flânerie* che è stata spesso evocata a proposito di Delfini (Calabrese 1992: 21-57) è una metafora della disgregazione del vissuto, alla quale il flâneur reagisce diventando una sorta di catalizzatore di segni, un collettore mediale.

La *periodicità*, la frammentazione, è un concetto elaborato dalla mente per affrontare una qualità inedita dell'esistenza. L'incompiuto, il non finito, è una categoria artistica di lunga tradizione, che Semir Zeki ha utilizzato per spiegare una componente fondamentale dei processi cerebrali. Per comporre i dati disparati dell'esperienza la mente ricorre all'astrazione e alla creazione di concetti sintetici, che mentre rendono possibile la conoscenza introducono una distanza tra gli ideali sintetici e la realtà effettuale, sempre eccedente rispetto alle griglie concettuali (Zeki 2010: 5-58). L'*unità* è uno dei concetti sintetici ereditari portanti elaborati dalla mente umana: nel corso dei secoli l'arte ha tematizzato la frattura tra il multiforme della realtà e il concetto sintetico di unità e totalità attraverso la metafora concettuale dell'incompiuto, che rappresenta l'impossibilità dell'arte di *realizzare* gli ideali prodotti dalla mente (*ibid.*: 105).

Il Novecento ha elaborato questa stessa frattura originaria, approfondita e complicata dalla virtualizzazione e parcellizzazione dell'esperienza, attraverso la metafora concettuale della frammentazione mediale, della *periodicizzazione* del mondo, che viene non soltanto esperito, ma letteralmente *creato* al ritmo sincopato e ripetitivo dei media e, nel caso specifico di Delfini, della stampa⁷. Delfini insegue l'unità dell'esperienza, spesso sintomatizzata, come nel paradigmatico *Ricordo del Ricordo*, dall'aspirazione a una impossibile e sempre frustrata totalità amorosa (l'unità nell'amore è, nell'analisi di Zeki, uno dei concetti sintetici biologicamente più radicati nel cervello umano). Disgregata l'unità, negata la comunione, la vita assume l'andamento bloccato e discontinuo di un periodico, l'eterno cominciamento senza conclusione di un giornale. Assumendo il frammento come tendenza estetica pervasiva nell'arte novecentesca, la metafora concettuale incorporata nei media non è più soltanto la

⁷ La dimensione storica introduce nell'analisi cognitiva la possibilità di *situare* l'elaborazione letteraria dei processi mentali, analizzando "the complex interrelation of evolved neurocognitive structures and contingent cultural environments with an eye to specific examples of cultural change." (Richardson-Steen 2003: 5).

variazione di uno schema cognitivo, né la modulazione di un repertorio esperienziale o lo sfruttamento narrativo di un modello situazionale. La *periodicità* dell'esistenza si configura come un vero e proprio concetto sintetico acquisito, e la discontinuità del reale viene metaforizzata dal rispecchiamento tra la frantumazione bellica e la sua rappresentazione mediale. Karl Kraus sintetizza il rombo della guerra nel "quotidiano, ineludibile, orrendo grido: Edizione straordinaria!"⁸, le due parole pronunciate dalla prima delle moltissime voci che si intrecciano sulla scena dove si consumano *gli ultimi giorni dell'umanità*. Annunciati da uno strillone, proprio come le *poesie della fine del mondo* sono imbevute di retorica mediale: sia Kraus che Delfini descrivono un'apocalisse che è prima di tutto comunicativa. In una breve narrazione di frammenti stereotipati di esistenza, quasi un catalogo di notizie di cronaca, intitolata *La vita* e pubblicata su "Oggi" nel giugno 1933, Delfini scrive: "Si esce al mattino fischiettando, si compra il giornale, si legge ch'è scoppiata la guerra e giù milioni di morti" (Delfini 2008: 48).

⁸ La frase si trova in una lettera del 29 luglio 1915 nella quale Kraus descrive a Sidonie Nádherný la genesi dell'opera che diventerà *Die letzten Tage der Menschheit*. È citata in Kraus 1996: 770.



Fig. 1: Antonio Delfini, *collage* (la riproduzione delle immagini si deve alla cortesia di Giovanna Delfini e della Biblioteca Delfini di Modena)

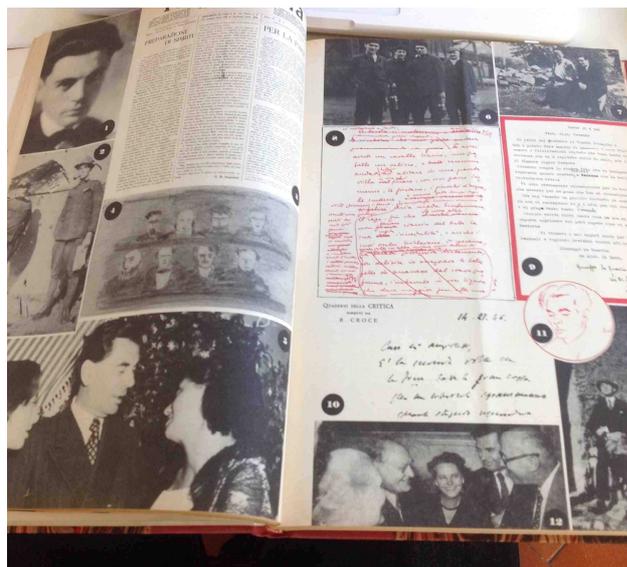


Fig. 2: "Il Caffè politico e letterario"

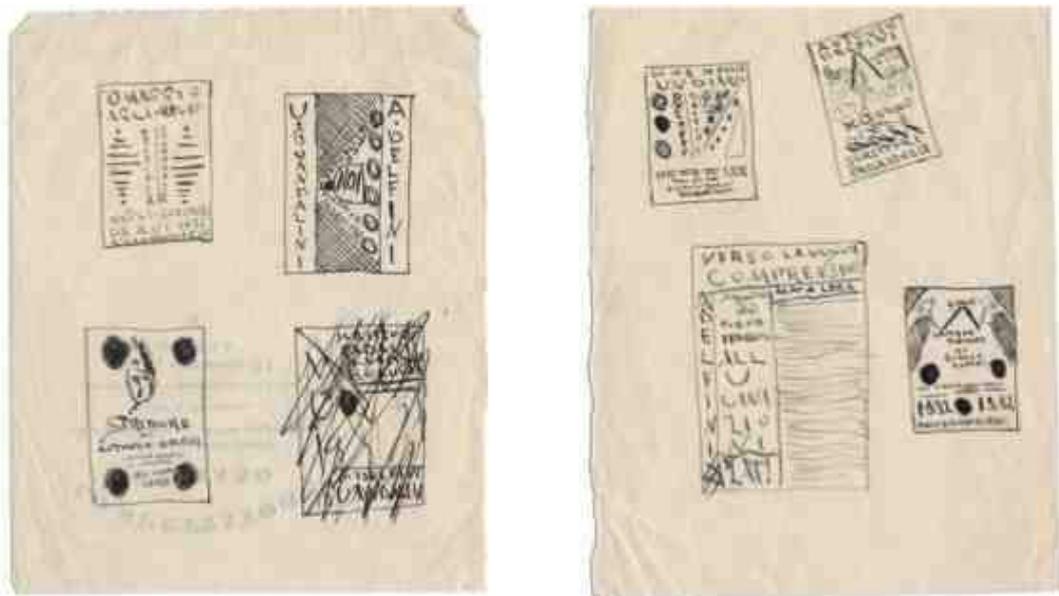


Fig. 3: Antonio Delfini, progetti editoriali "visualizzati" nei diari



Fig. 4: "Quaderni di varietà politica e letteraria", Quaderno A, 28 agosto 1947

Bibliografia

- Agostino, Antonella, "Il piccolo surrealismo di Antonio Delfini: *Il fanalino della Battimonda*", *Critica letteraria*, 1 (2009): 122-136.
- Baker, Timothy C., "The (Neuro)-Aesthetics of Caricature. Representations of Reality in Bret Easton Ellis's *Lunar Park*", *Poetics Today*, 30.3 (2009): 471-515.
- Bartlett, Frederic, *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1932.
- Benjamin, Walter, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskov* (1936), trad. it. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962: 235-260.
- Id., *Karl Kraus* (1931), trad. it. in *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Torino, Einaudi, 1973: 100-133.
- Bernini, Marco - Caracciolo, Marco, *Letteratura e scienze cognitive*, Roma, Carocci, 2013.
- Bertoni, Alberto, *Ritratto di Antonio Delfini*, Reggio Emilia, Aliberti, 2003.
- Bertoni, Clotilde, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009.
- Brône, Geert - Vandaele, Jeroen (eds.), *Cognitive Poetics. Goals, Gains and Gaps*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 2009.
- Calabrese, Stefano, *L'esilio di Flaneur. La provincia di Delfini, Guanda e Zanfrognini*, Pisa, Pacini, 1992.
- Id., *Antonio Delfini verofinto. Una metalessi italiana*, Udine, Forum 2007.
- Capaldi, Donatella (ed.), *Kafka e le metafore dei media*, Napoli, Liguori, 2012.
- Casadei, Alberto, *La guerra*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- Id., *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011.
- Celati, Gianni, *Antonio Delfini ad alta voce*, in Delfini 1982: V-XXXV.
- Dancygier, Barbara - Vandelanotte, Lieven, "Judging Distances: Mental Spaces, Distance, and Viewpoint in Literary Discours", in Brône-Vandaele 2009: 319-369.

- Deleuze, Gilles - Guattari, Felix, *Sul ritornello. Millepiani 3*, Roma, Castelvecchi, 1997.
- Delfini, Antonio, *Diari 1927-1961*, Torino, Einaudi, 1982.
- Id., *Poesie della fine del mondo e Poesie escluse*, Macerata, Quodlibet, 1995.
- Id., *Autore ignoto presenta*, Torino, Einaudi, 2008.
- Id., *Poesie della fine del mondo, del prima e del dopo*, Torino, Einaudi, 2013.
- Fauconnier, Gilles - Turner, Mark, *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Books, 2002.
- Frasca, Gabriele, *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra mediale*, Genova, Costa&Nolan, 1996.
- Id. *La lettera che muore. La "letteratura" nel reticolo mediale*, Roma, Meltemi, 2004.
- Freeman, Margaret, "The body in the word. A cognitive approach to the shape of a poetic text", in Semino-Culpeper 2002: 23-47.
- Garboli, Cesare, *I Diari di Delfini*, in Id., *Storie di seduzione*, Torino, Einaudi, 2005: 9-49.
- Gavins, Joanna - Steen, Gerard, *Cognitive Poetics in Practice*, London, Routledge, 2003.
- Herman, David, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 2002.
- Kandel, Eric R., *The Age of Insight* (2012), trad. it. *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai nostri giorni*, Milano, Cortina, 2012.
- Kraus, Karl, *Die letzten Tage der Menschheit* (1922), trad. it. *Gli ultimi giorni dell'umanità. Tragedia in cinque atti con preludio ed epilogo*, Milano, Adelphi, 1996.
- Lakoff, George - Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1980.
- Lotman, Jurij M., *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Roma-Bari, Laterza, 1980.
- Id., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985.

- McLuhan, Marshall, *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man* (1951), trad. it. *La sposa meccanica. Il folklore dell'uomo industriale*, Milano, SugarCo, 1984.
- Id., *Understanding Media* (1964), trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 2008.
- Menary, Richard, "Writing as Thinking", *Language Sciences*, 29.5 (2007): 621-632.
- Morachioli, Sandro, *L'Italia alla rovescia. Ricerche sulla caricatura giornalistica tra il 1848 e l'Unità*, Pisa, Edizioni della Normale, 2013.
- Ramachandran, Vilayanur S., *The Emerging Mind* (2003), trad. it. *Che cosa sappiamo della mente*, Milano, Mondadori, 2004.
- Ragone, Giovanni, "Il Castello e le metafore dei media", in Capaldi 2012: 53-81.
- Richardson, Alan - Steen, Francis F., "Literature and the Cognitive Revolution. An Introduction", *Poetics Today*, 23.1 (2002): 1-8.
- Ryan, Marie-Laure, *Narration in Various Media*, in Hühn, Peter (ed.), *Handbook of Narratology*, Berlin, de Gruyter, 2009 (aggiornamento online 2014).
- Semino, Elena, "A cognitive stylistic approach to mind style in narrative fiction", in Semino-Culpeper 2002: 95-122.
- Ead., "Possible Worlds and Mental Spaces in Hemingway's *A very short story*", in Gavins-Steen 2003: 83-98.
- Ead., "Text Worlds", in Brône-Vandaele 2009: 33-71.
- Semino, Elena - Culpeper, John (eds.), *Cognitive Stylistics. Language and Cognition in Text Analysis*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2002.
- Steen, Gerard, "Metaphor in Bob Dylan's *Hurricane*. Genre, language, and style", in Semino-Culpeper 2002: 183-209.
- Stocwell, Peter, *Cognitive Poetics. An introduction*, London-New York, Routledge, 2002.
- Tapiero, Isabelle, *Situation Models and Levels of Coherence. Toward a Definition of Comprehension*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 2007.
- Tomasello, Dario, *Antonio Delfini. Tra seduzione e sberleffo*, Firenze, Le Lettere, 2012.

Zeki, Semir, *Splendors and Miseries of the Brain. Love, Creativity, and the Quest for Human Happiness* (2009), trad. it. *Splendori e miserie del cervello. L'amore, la creatività e la ricerca della felicità*, Torino, Codice, 2010.

L'autore

Paolo Gervasi

Assegnista di ricerca presso il Centro di Elaborazione Informatica di Testi e Immagini nella Tradizione Letteraria della Scuola Normale Superiore di Pisa. Si è laureato all'Università di Pisa con una tesi sulla critica letteraria di Giacomo Debenedetti. Ha ottenuto il Diploma di Perfezionamento presso la Scuola Normale Superiore con una tesi sulla saggistica letteraria e sulle forme della critica nel Novecento. Principali interessi di ricerca: forme della critica letteraria, storia dell'editoria e storia del libro, rapporti tra le trasformazioni medial e le forme letterarie, poetica cognitiva e rapporti tra letteratura e scienze della mente. Tra le più recenti pubblicazioni: *Ricerca della creazione. La critica italiana e la funzione Proust*, "Italianistica", 40, 3 (2011); *La parola dislocata. Profezia come presenza del futuro*, in *Futuro italiano. Scritture del tempo a venire* (2012), e la monografia *La forma dell'eresia. Giacomo Debenedetti 1922-1934: storia di un inizio* (2012).

L'articolo

Data invio: 16/02/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 30/05/2014

Come citare questo articolo

Gervasi, Paolo, "Retoriche mediali e forme letterarie: Antonio Delfini", *Between*, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>