

Letteratura e mondo digitale

Laura Di Michele

Incontri digitali

Nel dicembre del 2013 uscì nelle sale cinematografiche americane il film *Her/Lei* per la regia di Spike Jonze; in Italia giunse a marzo del 2014. L'accoglienza fu molto positiva o, in alcuni casi, addirittura entusiasmante. A febbraio del 2014 era già giunto in Inghilterra e io, che mi trovavo a Londra, mi ero precipitata subito a vedere quello che pensavo fosse un film di fantascienza; capii che non era solo questo e la mia fu una risposta complessa e incerta: da un lato, il testo filmico mi appariva come uno splendido, innovativo affresco tecnologico di un ambiente metropolitano dell'immediato futuro e vagamente identificabile come Los Angeles. In esso si sviluppava una strana vicenda interpersonale (la storia d'amore fra un uomo che aveva subito una traumatica crisi sentimentale, Theodore Twombly, e un sistema operativo al femminile di nome Samantha, dotato di una voce straordinariamente erotica) che avrebbe potuto sicuramente rinvenirsi – pur con le ovvie differenze dovute alle trasformazioni tecnologiche verificatesi in periodi temporali molto distanti – sia nel tipo di racconti classici alla Asimov (per esempio, *I, Robot* del 1959) che in quelli critico-ironici alla Coupland (per esempio, *Microserfs* del 1995), o anche in quelli che si erano andati sviluppando ulteriormente in rapporto all'avvento delle tecnologie medialì contemporanee.

Le mie aspettative non furono deluse e anche il lieto fine idilliaco sembrava rientrare, in fondo, nella tradizione dei modelli narrativi vigenti nel genere fantascientifico. E, tuttavia, ebbi subito l'impressione che il regista avesse voluto far compiere al suo protagonista un passo in più, quello che lo avrebbe attratto 'dentro' il mondo informatico che

pure egli gestiva ogni giorno come mero strumento di lavoro e dal quale sarà completamente assorbito al punto tale che la dominante gerarchia di potere fra uomo e macchina verrà rovesciata fino a far raggiungere ai due protagonisti l'illusione di una qualche forma di uguaglianza, di una sorta di relazione alla pari, ma immediatamente dopo sull'orlo di una trasformazione pericolosa, sovversiva. Se dapprima è Theodore a manovrare i comandi e i tasti che il software Samantha offre alle sue competenze, successivamente è la donna, anzi la sua voce seducentemente femminile e sua manifestazione smaterializzata, a guidare e controllare l'operatore. Finché non sopraggiunge il reciproco 'innamoramento' ed esplose il desiderio sessuale di entrambi. Solo che, quando il sogno virtuale di possesso condiviso dai due personaggi potrebbe aver luogo (la stessa Samantha ha individuato una donna sua surrogata la quale, mediante una serie di congegni elettronici applicati a varie zone erogene del suo corpo, sarà in grado di trasmetterle e farle così sentire e vivere le sue emozioni e sensazioni), si verifica un problema apparentemente solo tecnico per cui la voce virtuale del sistema operativo si sgrana, si affievolisce fino a divenire testimone silente della scomparsa di Samantha. La perdita del software innesca un altro grave momento traumatico nella vita di Theodore che, infine, riesce a trovare l'energia sufficiente a fargli dimenticare quel mondo digitale affascinante per lasciarsi proteggere dall'affetto reale di una vecchia e cara amica ritrovata.

Forse *Her* intende suggerire che Theodore, accantonati o ridimensionati i rischi di de-umanizzazione provocati dall'ossessiva e immersiva partecipazione all'universo tecnologico, può mirare a costruire una sua più sensibile umanità e capacità di lasciare dietro di sé la solitudine e l'isolamento digitale che avevano contribuito ad acuire la solitudine e l'isolamento che, comunque, sempre avevano scandito la sua esistenza e il suo stile di vita? Nell'ultima sequenza del film la nuova coppia di umani, volgendo le spalle agli spettatori, diviene tramite e filtro della loro percezione e, con loro, guarda ora a una Los Angeles avvolta romanticamente dal poetico alone creato da una foschia che conserva quei colori e quelle stesse sfumature dell'arancio e del rosa che erano stati dominanti per tutta la durata del

film. E' questa la promessa di un futuro radioso e di un sistema comunicativo di affetti umani ritrovati, dopo la crisi dell'abbandono digitale? Forse. Resta il dubbio che Theodore abbia superato il doppio trauma dell'incontro elettronico e della perdita del sistema operativo Samantha e abbia, infine, desiderato cancellarlo per dar luogo a un diverso progetto di vita. Ma è davvero così?

In fin dei conti *Her* narrativizza la storia di un individuo qualunque in crisi perché, abbandonato dalla sua donna, è certo che non potrà più provare gli stessi sentimenti che lo avevano legato a lei. L'ironia dell'intera narrazione è data dal fatto che Theodore svolge un lavoro noioso ma davvero singolare, perché scrive al computer lettere personali per conto di altri presso la ditta Beautiful-HandwrittenLetter.com: il suo compito è quello di fabbricare comunicazioni epistolari belle, letterariamente sapienti e individualmente cariche di una certa personalità che il sistema informatico provvederà a stampare in formati dotati di caratteristiche tali da imitare, riproducendoli perfettamente, modelli compositivi epistolari scritti a mano. Il risultato dell'operazione è straordinario, poiché i prodotti finiti si presentano come oggetti 'personalizzati' e 'autentici', gradevoli e appetibili sia sul piano estetico che su quello commerciale. Eppure, le lettere progettate e scritte da Theodore con l'ausilio di uno strumento tecnologicamente avanzato quale è il computer, davanti al cui schermo il protagonista trascorre in pieno sconforto tutte le sue ore di lavoro, sono il prodotto digitale di maggiore successo editoriale per la ditta che ne ha sapientemente affidato l'elaborazione a un 'autore' esperto, Theodore per l'appunto, del tutto alfabetizzato informaticamente e letterariamente, bene attrezzato nella comunicazione elettronica con un pubblico sconosciuto il quale diviene, nello stesso tempo, fruitore-e-autore di quelle epistole digitali. Certo, quella di Theodore è ancora un'attività 'creativa' e molto poco remunerativa, visto che la macchina si appropria del suo lavoro autoriale, glielo sottrae e lo trasforma in qualcosa in cui Theodore non potrà e non dovrà riconoscersi: le lettere sono destinate a un mercato ampio e anonimo e l'anonimato dovrà contagiare lui e la sua scrittura, parimenti. E' in gioco la presunta 'originalità' delle lettere

consegnate a coloro che ne fanno richiesta e uso personale; l'origine umana, individuale, della loro matrice è celata. Ma, è ovvio che, in un'epoca in cui l'opera originaria può essere riprodotta in molte, infinite, sue copie, non sembra avere davvero senso che Theodore si preoccupi della sua cancellazione di autore.

L'insoddisfazione del protagonista è accresciuta dalla crisi totale, sentimentale ed esistenziale, che lo colpisce e dal fatto che è deprivato di qualunque relazione interpersonale che possa dirsi significativamente 'umana', in ogni senso della parola. L'unico scambio, imperfetto, è quello che si attua, virtualmente attraverso lo schermo del computer, fra lui e coloro che riceveranno le lettere elaborate peraltro su commissione. E' dunque inevitabile l'ulteriore ritrarsi di Theodore dalla pur menomata socievolezza per alienarsi completamente, lasciarsi scivolare nei vortici della nevrosi da isolamento e solitudine ed essere pronto all'incontro, non richiesto ma in agguato, con un elettronico Altro da sé.

All'aperto, il film si srotola fra tradizionali quinte di scenari metropolitani dell'oggi, fitti di grattacieli immersi nell'atmosfera offuscata, ma esteticamente piacevole, dei colori pomeridiani del rosa e dell'arancio, luoghi di cemento e vetro, dissimmetrici e densamente abitati da una folla anonima che cammina velocemente in mezzo a quella straniante ma attraente foresta di cemento corredata da ingannevoli facciate a specchio. Al chiuso, il film si rintana in posti di lavoro, magnificamente arredati dalle esperte mani di designer di successo e architetti di grido, pieni di efficienti macchinari altamente tecnologizzati e di dipendenti robotizzati e sempre connessi; il passaggio dagli uffici agli interni delle abitazioni non sembra segnalare qualcosa di diverso: anche gli appartamenti (e quello in cui vive Theodore non fa eccezione) esibiscono modernità e funzionalità estreme con l'ausilio di mobili, arredi e avanzati strumenti tecnologici di ogni tipo e, però, si percepiscono come gusci vuoti, senza carattere, privi di qualunque forma di vitalità realmente autentica e personalizzata.

In tale complesso ambiente è quasi inevitabile che qualcosa di sconvolgente debba succedere a Theodore ed è un qualcosa che

coinvolge il pubblico, il quale è tirato 'dentro' il testo filmico soprattutto attraverso il filtro del volto, quasi sempre in primo piano, degli occhi ripresi dietro anonimi occhiali da vista e della monotona voce dell'attore che lo interpreta. Accade che il nuovo software acquisito dalla ditta stabilisca con lui il primo contatto, invitandolo a interagire leggendo la scrittura che si compone sullo schermo e ascoltando le istruzioni della voce sensuale, femminile, con cui il sistema operativo presentatosi con il nome di Samantha si rivolge, in modo suadente, al suo interlocutore umano dall'altro lato dello schermo. Un'intensa relazione, dapprima professionale e vieppiù sentimentale, comincia a prendere forma virtualmente fra i due personaggi, maschile e femminile, fino al punto che Theodore (e, inaspettatamente, in modo più struggente, Samantha) si convince di poter vivere anche fisicamente una storia d'amore digitale che mandi in frantumi lo schermo consentendo la magia dell'incontro materiale. E' forse come un rinnovato attraversamento fantastico dello specchio di matrice carrolliana quello che va prefigurandosi per Theodore?

Ma a Theodore non sarà data questa possibilità e già lo spettatore comincia a immaginarsi che, alla fine, egli tornerà alla realtà del mondo umano, sia pure con l'aggiunta di quanto egli può aver appreso nell'interazione elettronica con *her/lei*, strumento e oggetto di conoscenza: maggiore consapevolezza di sé, ampliamento del sapere, arricchimento delle molteplici possibilità comunicative offerte dall'universo delle nuove tecnologie mediali e forse invenzione di un nuovo approccio esistenziale. C'è da chiedersi se la sostanza umana di Theodore sia all'altezza della situazione e si sia aperta a nuove modalità esperienziali in virtù della frequentazione del mondo digitale che dovrebbe metterlo in grado di 're-inventare' il suo lavoro di scrittore di epistole elettroniche.

Asserzione della parola letteraria?

Ma riuscirà l'uomo delle lettere, l'uomo di lettere, l'uomo di belle lettere – dopo il processo di rimediazione digitale – a porsi diversamente anche rispetto alla sua vita, a nutrirsi di sue identità differenti e sempre mutevoli, necessariamente sempre ripensate e costantemente riconfigurate rispetto a sé e ai suoi saperi nell'universo

che lo circonda, anch'esso altrettanto velocemente mutante e molteplice?

In tale prospettiva, verrebbe da ipotizzare che la scomparsa del sistema operativo Samantha stia a significare che ormai Theodore non ha più bisogno delle suggestioni e delle 'interferenze' di quella presenza/voce erotica né sul posto di lavoro né a casa dove pure lo insegue, forte come è di una rinnovata o ritrovata essenza. Egli può tornare a operare e vivere la quotidianità non più ossessionato e, a ben guardare, imprigionato dal dominio esercitato dalla macchina su di lui, non più fragilizzato dalla propria incapacità di intraprendere con altri soggetti relazioni che contano, bensì rafforzato e arricchito dall'intenso e traumatico dialogo sperimentato nella straordinaria interazione digitale. Theodore è incoraggiato a ricercare i vantaggi dell'apprendimento di nuove strategie mediali che possano migliorarne stili e modi di vita e ampliarne il mondo della conoscenza. E ciò sarà reso possibile per i molti momenti virtuali vissuti con *lei*, il software Samantha, che si è insinuata in lui, nella sua mente e nelle sue aspettative, prospettandogli nuove modalità comunicative. La stessa scrittura delle lettere via computer potrebbe essere rivista completamente come comunicazione più democratica fra due o più di due interlocutori – quasi alla maniera della scrittura romanzesca epistolare a stampa della *Pamela* (1741) e, di più, della *Clarissa Harlowe* (1747) di Samuel Richardson – in cui le relazioni di potere fra i due sessi non siano più soltanto disuguali e, peggio, dissimetriche.

Forse, la tecnologia della parola (quella del libro a stampa), quando è traduzione dalla voce orale (soprattutto nel caso della epistolarità romanzesca e non) e quando è poi trasportata nel nuovo scenario elettronico, può offrire contributi importanti e decisivi per la riconfigurazione del territorio letterario: esso può essere variamente immaginato e ripensato come zona di contatto senza confini, permeabile, della comunicazione che è, in fondo come il mondo, pulviscolare e, talvolta, immateriale.

Verrebbe fatto di pensare a straordinarie analogie con il Beckett radiofonico nella sua totalità e, in particolare, con *Embers* (1959) che ha per sottotitolo *A piece for radio*, ambientato in un luogo deserto e strano

ma in vicinanza del mare di cui il protagonista Henry e l'ascoltatore percepiscono – quasi come voce corale e, come indica la didascalia in apertura di dramma, «*audible throughout what follows whenever pause indicated*» (Beckett 1990: 253) – il mugghio persistente ma discontinuamente ritmico, che alterna la sua vicina sonorità tempestosa a quella distante e calma, quasi in sordina. Quel luogo scenico, significativamente al confine fra il rumore dei ciottoli sulla spiaggia e la musicalità delle onde marine che la lambiscono ricoprendola e ritraendosi ritmicamente, è svuotato di altre presenze umane al di fuori di quella, fisica, di Henry e di quella, irreali, immaginaria e fantasmatica di Ada di cui si ascolta soltanto la voce, cui si intrecciano rapidamente quelle di Addie, del maestro di musica e del maestro di equitazione (Ibid.: 258-259).

Si ricorderà che è lo stesso Henry – finché la vena creativa lo sostiene e gli permette di portare sulla sua scena mentale persone appartenute al suo passato – a poter decidere di dare vita o morte alla voce della donna: finché non si giunge al finale del radiodramma, quando la voce di Ada, sempre più fioca, sgranata, consunta diventerà, infine, silente. Ma quella di Ada sembra proiettarsi come rappresentazione teatrale della voce interiore dello stesso Henry: vuole metterlo in guardia e comunicargli che – a furia di non voler ascoltare e far affiorare in superficie altri suoni e altre 'voci' come quella suggerita dal ritmo e dalla sonorità profonda del mare, che insiste a imporsi, ossessivamente, per tutta la durata del monologo – egli non sarà più in grado di guardare dentro di sé ed evocare la memoria della sua vicenda personale e delle sue relazioni parentali. Rimarrà completamente solo e disperato, gli dice la voce di Ada e le tre pause, che inutilmente tentano di aprire un varco alla musicalità significativa del mare, spezzettano il suo inutile appello:

The time comes when one cannot speak to you anymore.
[Pause] The time will come when no one will speak to you at all,
not even complete strangers. [Pause] You will be quite alone with
your voice, there will be no other voice in the world but yours.
[Pause] Do you hear me? [Pause] (Ibid.: 262).

Plausibilmente *Embers* può essere inteso, come suggerisce la lucida analisi di Lucia Esposito, non solo come dramma dolorosamente focalizzato sull'esaurimento delle capacità creative dell'autore ma, di più, «sull'impossibilità di proseguire, come già in *All That Fall*, nello sfinimento e nella disgregazione – qui ancora più spinta – del linguaggio, cioè nella perdita della fede in uno strumento che si è totalmente svuotato del suo potere letterario» (Esposito 2005: 123).

La solitudine e l'isolamento saranno dunque l'esito disperante dell'esperienza verbale-letteraria del protagonista, privata della sua potenza comunicativa e ridotta alla forma espressiva del monologo e, infine, al silenzio. E il silenzio è la cifra fondamentale di molti testi beckettiani, soprattutto di quelli che – confrontandosi con le nuove tecnologie coeve della radio, del cinema, della televisione e del teatro – si pongono interrogativi angosciosi sul 'vicino' esaurimento della parola letteraria. Tale riflessione, enigmatica e simbolica, viene svolta da Beckett vari anni dopo in *Film* (1965), un film muto nel quale lo straordinario attore del cinema muto, Buster Keaton, interpreta per la regia di Alan Schneider sia la parte di O (= 'object') quando è di schiena che quella di E (= 'eye') quando è di fronte; qui, come è ovvio che sia in un film muto, non vi sono parole e il protagonista «pronuncia una sola battuta durante tutto il film: 'sssh', che allude [...] alla morte (o all'agonia) della parola e quindi anche del testo letterario» (Ferrara 1990: 63). Nel minidramma *Krapp's Last Tape* (1959) poi, il personaggio centrale sembrava essere paradossalmente – più che Krapp o in simbiosi con lui – il registratore, uno strumento capace di custodire meccanicamente nel tempo la parola e questa, benché morta perché appartenente al passato, ottiene che il vecchio Krapp, non più desideroso di vivere, riesca almeno a sopravvivere srotolando e riavvolgendo i nastri ripetutamente, ascoltando le parole o i loro frammenti da lui registrate nel corso della sua esistenza. Dall'ultima bobina del suo grandioso archivio Krapp ascolta l'ultima sua registrazione:

[Pause. KRAPP'S lips move. No sound.]

Past midnight. Never knew such silence. The earth might be uninhabited.

[Pause.]

Here I end this reel. Box – [Pause] – three, spool – [Pause] – five. [Pause]. Perhaps my best years are gone. When there was a chance of happiness. But I wouldn't want them back. Not with the fire in me now. No, I wouldn't want them back.

[KRAPP motionless staring before him. The tape runs on in silence. (Beckett 1990: 223)

Certamente si può condividere il commento di Ferrara a questo testo e, in particolare, alla citazione sopra riportata, quando scrive:

Il silenzio. E' il silenzio che minaccia di uccidere il testo letterario, ma la vitalità del testo letterario è tale che esso diventa (da Hamlet in poi) un discorso sul silenzio. In Beckett questo trionfa; in Beckett la negazione del testo letterario diventa anche la sua massima asserzione. (Ferrara 1990: 65)

Ma, ciò che mi preme qui sottolineare è che Beckett (e con lui Krapp che, come l'autore irlandese, è uno scrittore) non esita ad aprire il confronto-incontro della letteratura con i nuovi media a lui contemporanei (teatro, radio, cinema, televisione), forse anche perché ha compreso le stimolanti potenzialità comunicative che essi permettono di mettere in gioco, non necessariamente distruggendo la tecnologia della parola, ma facendo anzi presagire le infinite possibilità espressive che essa acquisisce attraverso l'interscambio con il suono, il ritmo, la musica, l'immagine, il gesto, la luce e la sua assenza, il movimento del corpo, quotidiano e drammatico, in uno spazio che non è già più quello geometrico, euclideo percepito dai sensi e che, invece, si prefigura vicino a quello in cui lo "spazio visivo" coesiste e nel contempo si contrappone allo "spazio acustico" (Frasca 1998).

Nel caso di *Krapp's Last Tape* Beckett sperimenta in maniera originale, a teatro, modalità nuove di rappresentarsi e raccontarsi; intanto, il protagonista, vecchio, duro d'orecchio, molto miope ma senza occhiali, mal vestito e sudicio, con stivaletti bianchi e di una

misura spropositata (almeno 48), con la faccia bianca e il naso paonazzo, con una strana voce stridula e una curiosa andatura (Beckett 1990: 215), sembra una rinnovata trasposizione delle figure clownesche e grottesche, fundamentalmente tragiche, ampiamente presenti nelle opere narrative e drammatiche di Beckett. Il fatto interessante è dato dallo strano rapporto fra lo scrittore Krapp e il suo registratore, fra lui e le bobine da lui incise negli anni, fra il Krapp del presente – benché la vicenda sia ambientata in «a late evening in the future» (Ibid.) – e la macchina che può far ascoltare il Krapp del passato. Nella sua ottima introduzione, “Beckett, o la compressione della forma”, all’edizione italiana del *Teatro completo* (1994) Paolo Bertinetti opportunamente annota:

Krapp è uno scrittore, ma non affida alla pagina le sue riflessioni e i suoi ricordi, bensì li consegna alla nuova macchina. Questo personaggio emblematico dell’era dei mass media non ha più bisogno di ricercare il tempo perduto. Tutto è stato registrato e catalogato. Il nastro che ascoltiamo è in realtà pieno di ricordi, ma sono ricordi, per così dire, “a caldo”, non ricostruiti nella memoria. Krapp non ricostruisce trent’anni dopo gli episodi del passato: il passato è bloccato nella registrazione, oggetto di commento e scherno per il presente. (Bertinetti 1994: xxxiv)

Non solo; ciò che colpiva allora era la simultaneità complessa della percezione, visiva, sonora e cinetica, dell’atto portato sul palcoscenico, simultaneità che – sia pure secondo le differenti modalità della comunicazione digitale odierna – diventerà una delle dimensioni sperimentali più importanti per la caratterizzazione della produzione e della ricezione di testi ipertestuali, ‘aperti’, multimediali, performativi, verbali, visivi, sonori. Testi di tal fatta (anche di quelli che si manifestano come trasposizione elettronica di testi di parola, letterari) si possono presentare/produrre/fruire – sullo schermo di un computer, di un tablet o di un cellulare, oppure su altri sistemi tecnologicamente sempre più sofisticati – e sono uno dei risultati ambiziosi e stupefacenti della complessa cooperazione, che si realizza in ambiente online, fra

specifici tipi di comunicazione (verbale, visiva, sonora, video, e così via).

Metamorfosi, reti di connessione, molteplicità

Anche il Theodore di *Her* è uno scrittore, ma – al contrario di Krapp che si avvicina alla macchina, utilizzandola e manovrandola, per registrare su nastro magnetico la sonorità significativa delle parole, piuttosto che vergarle come segni grafici su una pagina – è un autore il quale, scioccato dalla situazione interattiva digitale dominata e orientata in tutto e per tutto dal software elettronico femminile, si allontana dall'ambiente informatico e di fatto contribuisce a spegnere la voce del sistema operativo Samantha. La crisi fra di loro si intensifica quando Theodore scopre di non essere l'unico interlocutore di Samantha; quando egli le chiede: «Parli con altri mentre io e te parliamo?», lei gli risponde semplicemente con un numero incredibilmente alto: «8316 altri»; e quando lei gli dice di essere «innamorata di altri 641», lui vede tradito il senso del suo possesso: «O sei mia o non sei mia». Così egli si tuffa in un universo post-digitale o, se si vuole, pre-digitale che gli impedirà, forse, di chiudersi in un nevrotico isolamento. La voce smaterializzata di Samantha non ha più ragione di essere e Theodore può osservare positivamente ciò che può rinvenire o inventare, oltre la sua oramai lontana singolarità depressa, al di là del confine che aveva custodito la sua monumentalizzata abilità letteraria nel produrre lettere per una ditta informatica. Ma, forse, Theodore ha semplicemente ritrovato una realtà rassicurante, dominata dalla sua mascolinità e protetta, per così dire, da una compagna docile. Ma, forse, si potrebbe finanche azzardare l'ipotesi che Theodore abbia acquisito la consapevolezza e l'energia necessarie per mettere in atto un tipo di metamorfosi, probabilmente ancora confusa perché colta nel suo farsi, ma necessaria per sopravvivere. Nella interpretazione finora proposta, Theodore potrebbe essere letto metaforicamente come uno scrittore 'in metamorfosi', nell'accezione adottata da Rosi Braidotti nel suo *In metamorfosi* (2002), perciò ancora incerto e confuso sul divenire suo e della sua arte di autore di lettere elettroniche, alle prese con sempre rinnovate e rinnovabili tecnologie della comunicazione. Però, la trasformazione di Theodore in autore

gradito a una casa editrice californiana che gli invia le bozze di un suo libro, intitolato *Letters from Your Life*, è merito di Samantha: è lei, che – dopo aver rivisto e corretto, migliorato il suo modo di scrivere lettere per altri su commissione – ha raccolto il materiale epistolare e lo ha spedito il manoscritto alla casa editrice a insaputa di Theodore! Dopo il trauma dell’incontro con un sistema digitale più avanzato di quello con cui egli era familiare e dopo la sua ‘sparizione’ il protagonista di *Her* sembra essersi dotato di un’energia vitale.

Se è così (chi può dirlo veramente?), si deve riconoscere che si tratta di una forza analoga a quella di cui aveva discusso con passione e profonda convinzione Alessandro Baricco a proposito dei significati e delle motivazioni che dettero origine alla Grande Muraglia cinese, sia se percepita materialmente che metaforicamente. Quasi a conclusione del suggestivo studio intitolato *I barbari. Saggio sulla mutazione* Baricco annotava:

Quanto a capire in cosa consista, precisamente, questa mutazione, quello che posso dire è che mi pare poggi su due pilastri fondamentali: una diversa idea di cosa sia l’esperienza, e una differente dislocazione del senso nel tessuto dell’esistenza. Il cuore della faccenda è lì: il resto è solo una collezione di conseguenze: la superficie al posto della profondità, la velocità al posto della riflessione, le sequenze al posto dell’analisi, il surf al posto dell’approfondimento, la comunicazione al posto dell’espressione, il multitasking al posto della specializzazione, il piacere al posto della fatica. Uno smantellamento sistematico di tutto l’armamentario mentale ereditato dalla cultura ottocentesca, romantica e borghese. (Baricco 2006: 178)

Si può perfino pensare che *Her* possa indicarci proprio questo, anche per via del finale, aperto – come si è prospettato finora – a molteplici possibilità di decifrazione, che cioè personaggio e pubblico sono di fronte a una metamorfosi e a nulla può valere innalzare muraglie e confini, di pietra, di carta, elettronici o mentali. Per parte sua, suggerisce ancora Baricco:

Non c'è confine, credetemi, non c'è civiltà da una parte e barbarie dall'altra: c'è solo l'orlo della mutazione che avanza, e corre dentro di noi. Siamo mutanti, tutti, alcuni più evoluti, altri meno, c'è chi è un po' in ritardo, c'è chi non si è accorto di niente, chi fa tutto per istinto e chi è consapevole, chi fa finta di non capire e chi non capirà mai, chi punta i piedi e chi corre all'impazzata in avanti. Ma eccoci lì, tutti quanti, a migrare verso l'acqua. (*Ibid.*)

Insomma, bisogna voler e saper navigare con intelligenza nella corrente, pur nell'incertezza dei tracciati vaghi di un viaggio ancora ignoto. Allora viene da chiedersi: è questo navigare, è questo migrare da un mondo a un altro che, dopo una sosta profondamente scioccante, si accinge a intraprendere il protagonista di *Her*? E' possibile. In fondo, Theodore sembra essere come un novello Ulisse il quale, resistendo al fascino del canto erotico delle sirene e dopo essere scampato al pericolo mortale di annegare nei flutti del mare, non può che trarre vantaggio dalle seducenti e sconosciute melodie sonore delle sirene e quindi riprendere il viaggio nel mare aperto della conoscenza di sé e del mondo. Ciò che importa è che tenga sempre a mente che il suo essere è fluido e in movimento come quello degli altri, immersi e naviganti in un universo che è, e non può che essere, fluido e in movimento.

Naturalmente, *Her* va fruito godibilmente per ciò che è in prima istanza, ossia un racconto di finzione filmica ambientato in età contemporanea a Los Angeles in luoghi altamente specializzati in informatica e digitalizzazione. Tuttavia, credo che, sulla scorta di quanto si è detto finora, sia possibile leggerlo come una sorta di rappresentazione metaforica del complesso rapporto instauratosi fra la letteratura e l'universo elettronico quando s'incontrano e si confrontano; il protagonista dà corpo al tema della diffidenza, perfino di un latente timore da parte di chi pratica la scrittura, nell'accostarsi alle nuove tecnologie della comunicazione e ai loro molteplici linguaggi, anch'essi soggetti a veloci mutazioni e intrecci. Theodore inscena: il desiderio spasmodico di nuove possibilità di apprendimento e rinnovata alfabetizzazione anche informatica; l'ansia e la paura o,

addirittura, la ostinata caparbia che taluni mostrano erigendo steccati per ostacolare le inarrestabili metamorfosi territoriali che la letteratura – intesa come prodotto esteticamente valido, di élite, e ambito regno di un ristretto circolo di autori e lettori capaci di leggere e scrivere secondo regole acquisite e accettate per l'autorevolezza della tradizione (Ferrara 1977, 1980 e 1990) – ha attraversato nel XX secolo e dovrà attraversare ancora di più oggi nel XXI secolo e successivamente.

Non è con la costruzione di sistemi di difesa, di esclusione dei “barbari” che la letteratura può conservare nel mondo nuovo in costante trasformazione qualcosa di quello antico cui sente di non poter rinunciare. Ma questo, suggerirebbe ancora Baricco, «non significa mai metterlo in salvo *dalla* mutazione, ma, sempre, *nella* mutazione» (Baricco 2006: 180) Non solo. Per modulare le riflessioni fin qui esposte, potrebbe essere utile richiamare alla mente (e renderle utilizzabili per illustrare l'idea stessa di mondo/testo letterario incompiuto e plurale quale si è venuta delineando finora) le parole con cui Italo Calvino – nel condurre allo stadio finale l'apologia del romanzo contemporaneo *à la* Borges o Perec o, perfino, Calvino stesso, pensato cioè come “grande rete” – scriveva nella quinta delle *Lezioni americane* dedicata alla ‘Molteplicità’:

Qualcuno potrà obiettare che più l'opera tende alla moltiplicazione dei possibili più s'allontana da quell'unicum che è il self di chi scrive, la sincerità interiore, la scoperta della propria verità. Al contrario, rispondo, chi siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili. (Calvino 2002: 121)

La nozione di molteplicità quasi infinita riscontrabile nei testi letterari ha bisogno non solo di contaminazioni e ibridazioni ma anche di polverizzazioni lucreziane del mondo e di sue metamorfosi, nel senso ovidiano del termine. Continua, e conclude, Calvino:

Ma forse la risposta che mi sta più a cuore dare è un'altra: magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del self, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica... Non era forse questo il punto d'arrivo cui tendeva Ovidio nel raccontare la continuità delle forme, il punto d'arrivo cui tendeva Lucrezio nell'identificarsi con la natura comune a tutte le cose? (Ibid.: 122)

Vecchie e nuove alfabetizzazioni

Oggi, nell'età dell'informatica, in quella mediale e intermediale e in quella della presenza invasiva dell'immagine molto più che della parola scritta, credo che la letteratura (chi la produce, chi la mette in circolazione e chi ne fruisce) stia dopotutto percorrendo sentieri analoghi a quelli che la condussero dalla cultura elitistica medievale fino alla democratizzazione del sapere conseguita sia mediante l'ampliamento dell'alfabetizzazione con la conseguente formazione di un pubblico più esteso di lettori e lettrici e sia attraverso le rivoluzioni tecnologiche, culturali e politiche della scienza e della tecnica, con la formazione di canali di comunicazione atti a consentire la diffusione più ampia di testi scritti a stampa (insomma, la cosiddetta rivoluzione di Gutenberg), sia, ancora, attraverso la riproducibilità tecnica di un originale in molte sue copie da esso indistinguibili (Benjamin 1955), e la svolta digitale del Duemila (Mills 2010).

E' noto che anche la costituzione di un'industria culturale sempre più raffinata, agguerrita e in costante dialogo con autori, lettori, mercato, nuovi mezzi di comunicazione e nuove istituzioni culturali aveva dato un contributo molto importante alla formazione e/o trasformazione dell'ambito puramente letterario. Si capiva, insomma, che la produzione dell'espressività umana non poteva essere

riconducibile unicamente a un campo comunicativo verbale specificamente letterario: i testi letterari, pur nella loro ricchezza espressiva, ne erano solo una porzione, ospitata all'interno di un territorio culturale molto più ampio e molteplice. Lo dimostrarono fin dalla metà dell'Ottocento autori creativi e teorici come Matthew Arnold, scrittori che elaborarono – come poi T. S. Eliot nel primo Novecento – serrati discorsi sulla nascita e sullo sviluppo del concetto di cultura e i molti studiosi (Richard Hoggart, Raymond Williams, Fernando Ferrara, Stuart Hall, Iain Chambers, e altri ancora) che si erano dedicati, dagli anni '50 in poi, alla diffusione del nuovo campo di ricerca aperto dai Cultural Studies britannici.

Per non parlare, fin dall'inizio del terzo millennio dell'avvento del World Wide Web che ha decisamente rivoluzionato l'idea stessa di testualità, peraltro già rivoluzionata da Roland Barthes negli anni '70 (1970; 1973), orientandola nella direzione teorizzata ad esempio da Jerome McGann nel suo *Radiant Textuality: Literature after the World Wide Web* (2001), o di quella di urgente rinnovamento nella prassi pedagogica, quale è proposta da Betty Collis e Jef Moonen nel loro volume *Flexible Learning in a Digital World. Experiences and Expectations* (2001) su flessibilità nell'apprendimento e nell'insegnamento.

L'alfabetizzazione non è più unicamente riservata alla parola scritta, a quella letteraria in particolare: il suo tessuto verbale si trasforma fino a comprendere molti tipi di alfabetizzazione: tecnologica, visiva, sonora e musicale, mediale e intermediale, informatica. La 'lunga rivoluzione', di cui aveva già discusso con intelligente lungimiranza e originalità Raymond Williams in volumi quali *The Long Revolution* (1961), *Communications* (1962) e altri suoi scritti saggistici e narrativi, e la metamorfosi della tradizione nel discorso letterario elaborata, dagli anni '70 in poi, da Fernando Ferrara in molti saggi rivolti all'indagine su nascita, sviluppo e declino del concetto di letteratura, ora raccolti nel volume *Il Novecento di Fernando Ferrara* (2000), sta oggi procedendo sempre più rapidamente, insomma, pur se talvolta restano dubbi se non ostilità da parte di vari studiosi. E' questo il caso dei punti di vista espressi con vigore e convinzione da Angela Locatelli in più luoghi del suo "The Ecology of Wonderland:

Textual, Critical, and Institutional Perspectives in Literature” (2007), per esempio, quando osserva polemicamente:

The idea of ecological space is a useful metaphor to further explore what is at stake. I propose to compare the landscape of literature, in the restricted sense of the term, i.e. the great variety of its historical genres and the texts that are historically and geographically available, to the variety of the physical world, with its cities and oceans, glaciers and deserts, roads and forests. Both worlds must be saved, but I do not believe that the successful survival of literature, its ecology, lies exclusively in its power of adaptation to the image, as some, in the new (and trendy) discipline of ‘media studies’, would wish us to believe. (Locatelli 2007: 49)

E, certo, la non troppo velata irritazione con cui Locatelli continua l’arringa a favore del salvataggio del territorio letterario, ritenuto sotto minaccia di estinzione a causa dell’avvento prepotente di nuove modalità espressive e di mezzi di comunicazione non fondati esclusivamente sulla parola ma anche sull’immagine, testimonia un atteggiamento difensivo comune a coloro che si mostrano pronti a erigere muri di contenimento:

The survival of literature undoubtedly implies historical and localised adaptations, particularly when interacting with other disciplines. A total blurring of boundaries would make any “knowledge of literature” utterly impossible. The persistence of the written word, alongside the aggressive rise of the image in our culture, suggests that literature is not likely to disappear, but its transformations are still, to some extent, unpredictable. (*Ibid.*: 51)

Naturalmente il libro a stampa e, con esso, la letteratura quale noi la conosciamo ancora oggi sono ben lungi dallo scomparire: tuttavia, dovranno necessariamente adeguarsi alle diverse condizioni in cui saranno prodotti e, comunque, dovranno essere percepiti e rappresentati come luoghi in cui il dialogo, il contatto e l’incontro – in

fin dei conti, i processi di ibridazione e di interscambio fra tutti i componenti della tecnologia della parola – sono continui, più veloci e reciprocamente fruttuosi.

Il paesaggio della letteratura è infatti, per dirla con Linda Hutcheon, pieno di «inclusive, multiple, comparative perspectives that nonetheless do not seek to be comprehensive or universalizing» (Hutcheon 2002: 31). Esso non può non far riflettere sull'impatto che eventi quali la globalizzazione, la comunicazione elettronica e il policulturalismo possono esercitare sulla disciplina degli studi letterari e, più specificamente, sui modelli nazionali di storie della letteratura. Altrove ho discusso ampiamente tali problematiche ed è a quelle riflessioni che rinvio; tuttavia, desidero citare un passaggio dal mio saggio intitolato "English Literary History as a Voyage of Discovery" (2007), nel luogo in cui, in linea con le importanti tesi illustrate da James Clifford nel suo *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (1997), prospetto la letteratura come territorio di esplorazione e il suo studio come viaggio culturale nel quale autori e lettori intrecciano nodi comunicativi, interfacciandosi al loro pur variegato sistema interno sicuramente, ma aprendo molte possibili finestre conoscitive che li proiettano ben oltre i confini familiari dei loro territori 'nazionali', negli spazi/tempi di un Altrove complesso e globale, materiale e virtuale:

[...] the study of 'literature', far from being identified geographically and nationally with one single territory-State, may be located in the interface space activated precisely by the shifting connections being built up in the complex system of cultural and comparative approaches that continuously operate translations from one culture into another, and another, and yet another, thus denying hierarchies, dominations and subordinations. (Di Michele 2007: 36)

Da ciò deriva, naturalmente, la necessità di assumere o individuare nuovi approcci e strumenti di indagine tali da consentire di delineare una rinnovata e flessibile mappa del territorio letterario

che sia meno irrigidito e atto a superare, riscrivendole, le antiche mappe tracciate molti secoli addietro, fra il diciottesimo e il diciannovesimo secolo:

We may achieve that goal not simply by way of 'writing back', or 'counter writing', also assuming post-working class, post-feminist, post-colonial attitudes, or other; on the contrary, we can take advantage of many results obtained precisely through those crucial movements of modernity. (*Ibid.*)

Ma ciò non è sufficiente per far svolgere pienamente il compito di viaggiatori contemporanei, bene attrezzati nei ruoli di mediatori e traduttori letterari e culturali, consapevoli di potere e volere infrangere quei confini, materiali e ideologici (imposti dalle esplorazioni e le colonizzazioni realizzate dal XVI al XVIII e al XIX secolo), e disposti a decolonizzare il paesaggio letterario già definito e conquistato. Se si accoglie l'idea che la letteratura è, per dirla con il Ross Chambers di *Loiterature* (1999), uno spazio di elaborazione del pensiero e, quindi, di stimolo alla conoscenza, allora bisogna anche immaginarsi e costruirsi tale spazio come un territorio ampio e plurale, che scrittori e lettori percorrono e attraversano liberamente in ogni direzione e senza preclusioni: esso si configura come incontro privilegiato fra scrittori e lettori desiderosi di svestirsi di loro punti stabili di riferimento e di identità spaziali-geografiche-nazionali-etniche-sessuali finite. Il che può allinearsi anche con quanto viene sostenuto da Luis Sepulveda nella brillante e appassionata discussione su ciò che egli intende per 'viaggio': vale a dire, uno dei tanti metodi per spogliarsi della propria identità, del luogo e del tempo della propria provenienza, per essere in grado di prepararsi all'incontro con le diversità (contemporanee o del passato), con la molteplice produzione letteraria e non (contemporanea o del passato) e, quindi, per imparare a conoscere anche se stessi e le moltissime trasformazioni che possono 'specchiarsi e riconoscersi' nell'incontro con l'Altro da sé (Sepulveda 2002: 122-124).

Ai processi di metamorfosi già in parte affrontati in queste pagine partecipano ulteriormente, oggi, mutamenti estremi dei mezzi, dei

materiali e dei canali della informazione e della comunicazione, quali si sono venuti imponendo nel XX secolo e, di più e più velocemente, nel Duemila a livello planetario. Se le nuove tecnologie (mobiles, smart phones, webpages, e-mail, instant messaging blogs, podcasts, e-books, wikis, YouTube, Facebook, Twitter, e così via) hanno incoraggiato e incrementato notevolmente l'uso della Rete nella comunicazione sociale fra individui o comunità, va anche riconosciuto che esse hanno creato una nuova discriminazione fra coloro che sono elettronicamente alfabetizzati e in possesso di tali strumenti e coloro che non lo sono.

Contro l'elettronica? Contro la letteratura?

Nel campo della letteratura contemporanea uno dei più popolari romanzieri britannici, Jonathan Coe, analizza con la consueta causticità e il nero umorismo che gli appartengono la quotidiana tensione fra la scrittura, la conversazione faccia a faccia e la dimensione elettronica-digitale. Ad esempio, egli caratterizza con divertita ironia la vita infelice e la mentalità 'perdente' del protagonista di quel romanzo straordinario che è *The Terribile Privacy of Maxwell Sim* (2010); pur recando inscritto nel proprio cognome un segno distintivo della propria modernità – egli sente sempre il bisogno di presentare la propria identità come «Maxwell Sim. Sim, like the... card you put in a mobile phone» (Coe 2010: 32) – egli è ostile ad aggiornarsi secondo le nuove tecnologie della comunicazione che, paradossalmente, sembrano accrescere l'isolamento fra gli individui. In apertura di romanzo, si conoscono subito dettagli importanti della vita di Maxwell: è separato dalla moglie Caroline che ha aspirazioni letterarie e si è trasferita nel nord dell'Inghilterra con la loro figlia, Lucy; da sei mesi ha perso il lavoro londinese come 'After-Sales Customer Liaison Officer'; è piombato in una deprimente e intollerabile solitudine, finché non avverte il bisogno urgente di ricercare antichi o nuovi contatti umani. Se ne rende conto più acutamente e ironicamente la sera del 14 febbraio del 2009 durante una cena solitaria in un ristorante di Sydney quando osserva l'allegria e la profonda intimità fra una madre e una figlia cinesi che giocano a carte al tavolo vicino al suo:

The second Saturday in February. Valentine's Day, in case you hadn't noticed. The water and the lights of Sydney harbour were shimmering behind me, and I was dining alone since my father had for various weird reasons of his own, refused to come out with me, even though this was my last evening in Australia, and the only reason for me visiting Australia in the first place had been to see him and try to rebuild my relationship with him. Right now, in fact, I was probably feeling more alone than I had ever felt in my life, and what really brought it home to me was the sight of the Chinese woman and her daughter playing cards together at their restaurant table. They looked so happy in each other's company. There was such a connection between them. (Ibid.: 6)

È quel tipo di relazione affettiva, quel tipo di legame speciale che non richiede parole perché si inneschi la scintilla vitale, «something that I wanted badly. Something that I wanted to share in» (Ibid.: 7), qualcosa che gli permetta di sperare in un futuro migliore, fatto nuovamente di possibilità di conoscere la gente, nuova gente. E' ciò che Maxwell cerca di cominciare a mettere in pratica durante il volo di ritorno da Sydney a Londra: l'impresa è decisamente comica e si rivela davvero impossibile per lui. La sfortuna vuole che gli capiti come vicino un uomo d'affari del tutto disinteressato a intrecciare una benché minima conversazione con lui che, invece, decide di ignorare tale atteggiamento difensivo, tipico di chi erige barriere che lo proteggano da intrusioni di estranei. Ma Max non si lascia intimidire e osserva con molta attenzione il suo vicino cercando di capire dove può aprire un varco per dar luogo al suo primo, determinato, tentativo di connessione con quel forestiero, australiano, e intraprendere così una conversazione:

The businessman took a minute or two to settle into his chair and get comfortable. Once settled, he realized that he had left his computer in a bag in the overhead locker, so then he had to get up again and there was some more slightly breathless tugging and manipulating to be done before we were both back in our places. Then he flipped open the laptop and almost at once started typing

furiously. After about five minutes he stopped typing, glanced quickly over the words on the screen, pressed a final button with a firm, almost theatrical gesture, then sighed and sat back in his chair, panting a little bit as the computer shut itself down. (*Ibid.*: 21-22)

Egli attende pazientemente di ricevere un qualche segnale di apertura conversazionale e, quando finalmente gli sembra di scorgere tale possibilità, rimane deluso, ma decide di lanciarsi nell'impresa ugualmente: «He turned his head towards me, not really looking at me; but the gesture was enough. I took it as my doorway into conversation, even if he hadn't meant it that way» (*Ibid.*: 22). Così, egli comincia a rivolgersi al suo riluttante interlocutore affrontando il tema che più gli sta a cuore e sperando di ottenerne una risposta:

'You know what I love about aeroplanes?' I asked, undaunted. 'They're the last place left to us where we can be totally inaccessible. Totally free. No one can phone you or text you on an aeroplane. Once you're in the air, nobody can send you an email. Just for a few hours, you're away from all of that.' (*Ibid.*)

Il suo punto vista non è condiviso dal suo vicino che sembra animarsi solo quando pensa di poter far valere la propria superiore opinione di uomo d'affari:

'True,' said the man, 'but not for much longer. There are already some airlines where you can send emails and use the net from your own laptop. And they're talking about letting passengers use their mobiles soon. Personally, I can't wait. What you like about flying is just what I hate about it. It's dead time. Completely dead.' (*Ibid.*)

Ma Max non demorde e finalmente crede di riuscire a illustrare la sua posizione e intavolare una vera discussione:

'Not really,' I said. It just means that if we want to communicate with someone during a flight, it has to be done directly. You know, like – talking. It's a chance to get to know other people. New people. ' (*Ibid.*)

Il fallimento del tentativo di Max giunge immediatamente. Il vicino di volo – dopo essersi presentato formalmente e cortesemente con una stretta di mano e il nome, «The name's Charles. Charles Hayward. Friends call me Charlie» (*Ibid.*: 23) – lo ignorerà per il resto del viaggio dapprima barricandosi dietro le pagine finanziarie di un quotidiano e poi (e qui si sbizzarrisce lo scintillante umorismo nero di Jonathan Coe) morendo per un attacco di cuore di cui Max non si era reso affatto conto, impegnato come era stato a raccontargli ininterrottamente, a mo' di monologo, pezzi della sua banale esistenza a Watford. Max, inaspettatamente, resta seduto accanto all'ormai defunto Charles Hayward rifiutandosi di andare a prendere posto accanto al personale di bordo: «Somehow I thought that would have been rude, disrespectful. Call me fancyful, if you like, but I felt he would have appreciated the company» (*Ibid.*: 28). La conclusione non è ciò che Max cercava: «Poor old Charlie Hayward. He was the first person I'd really managed to speak to, after taking my decision to reconnect with the world. Not a very auspicious start» (*Ibid.*)

Il viaggio comico-epico alla maniera di Fielding, sicuro punto di riferimento per Coe, si allontana dalle metropoli (Sidney e Londra), si interrompe narrativamente e simbolicamente sull'aereo che lo riporta in Gran Bretagna ponendosi come spazio ideale del pensiero, sospeso fra cielo e terra, ove Max/Coe cominciano a sviluppare un frammento di riflessione (che durerà per tutto il romanzo) sulla incomunicabilità vigente nel mondo contemporaneo, paradossalmente per eccesso di comunicazione. Tanto più assurda e impensabile gli appare la situazione individuale e generale, date le preziose e inimmaginabili possibilità di relazione offerte dalle nuove tecnologie del ventunesimo secolo. E' il contatto umano quello che gli manca e le tecnologie contemporanee, sostiene Max, contribuiscono a tale perdita:

Mankind has, as you may have noticed, become very inventive about devising new ways for people to avoid talking to each other, and I'd been taking full advantage of the most recent ones. I would always send a text message rather than speak to someone on the phone. Instead of meeting with any of my friends, I would post cheerful, ironically worded status updates on Facebook, to show them all what a busy life I was leading. And presumably people had been enjoying them, because I'd got more than seventy friends on Facebook now, most of them complete strangers. (Ibid.: 19)

La conclusione amara è: «But actual, face-to-face, let's-meet-for-a-coffee-and-catch-up sort of contact? I seemed to have forgotten what that was all about» (Ibid.)

Forse, è anche per vincere il senso di una vita di scarto, svolta in perfetta solitudine, che Max aveva accettato il lavoro di commesso viaggiatore, attraverso la Scozia e l'Inghilterra fino alle lontanissime isole Shetland, per conto di una piccola ditta che produceva spazzolini da denti di legno e setole di cinghiale. Forse, è anche per contrastare l'eccessiva attività *online* di sua moglie Caroline sul sito di 'Mumsnet', che Max assume atteggiamenti sarcastici cui Caroline risponde in un modo che è familiare a tutti noi; ed è un ragionamento che sconfigge Max:

[...] she told me that actually she was contributing to threads about books and politics and music and economics and all sorts of other things, and she had made a lot of friends online already. 'How can they be your friends?' I asked, 'if you've never met them?' and she told me that this was a very old-fashioned thing to say, and that if I was going to come to terms with the twenty-first century I was going to have to keep up with ways in which the concept of friendship was evolving in the light of new technologies. I couldn't think of an answer to that one, I have to admit. (Ibid.: 86)

Non è soltanto il fascino delle nuove tecnologie quello che anima Caroline; a lei piace molto leggere: «She was always reading»; «Reading seemed to become her obsession»; «She would regularly get through two or three books a week. Novels, most of them. 'Literary' or 'serious' novels, as I believe they're called» (Ibid.: 87). Vorrebbe che suo marito Max riuscisse a comprendere la funzione della lettura nell'ampliare la conoscenza e la vita di chi legge libri:

'You're the kind of person,' she used to say, 'who will never have his life changed by a book.' 'Why should a book change your life, anyway?' I said. 'The things that change your life are things that are real. Like getting married, or having children.' 'I'm talking about having your horizons expanded,' she said. 'Your consciousness raised.' (Ibid.)

Da un lato, Max si rende conto che le nuove tecnologie (e internet, in particolare) consentono alle nuove generazioni di connettersi "in a way that was entirely non-physical, non-material." (Ibid.: 90); dall'altro, Caroline, la quale frequenta con successo "a writers' group" (quasi come la Samantha di *Her* che frequenta un 'book club') che la incoraggia nelle sue ambizioni letterarie, sente il bisogno di condividere con lui questa esperienza di narratrice inviandogli per posta elettronica il racconto da lei stessa composto al computer. Ma Max (consapevolmente) e Caroline (ignara) comunicano mediante le loro identità fittizie: per conoscere i pensieri della moglie, Max ha assunto "the user name 'SouthCoastLizzie'", rivelandole subito dopo il primo contatto che il suo nome vero è "Liz Hammond" (ibid.: 88). Per leggere il racconto di Caroline, Max deve stamparlo e trasformarlo in qualcosa di materialmente, convenzionalmente, accessibile. Ed è come se questo personaggio, in bilico fra la sua identità autentica di tutti i giorni nelle vesti di Max e quella inventata nei panni immaginari di Liz Hammond, stesse a rappresentare l'incertezza di scelta fra l'antica tecnologia della carta stampata e quelle nuove, fondate sull'elettronica e la virtualità.

Tale ambiguità si manifesta per tutta la durata del romanzo di Coe; riguarda non soltanto la scrittura di Caroline, sul cui valore estetico Max non sa pronunciarsi («I'm no literary critic (God forbid)» Ibid.: 133); egli si sente attratto e respinto, nello stesso tempo, dalla letteratura, sia che essa sia offerta dalle poesie di suo padre, scritte a mano su un vecchio quaderno, che dalla poesia di T. S. Eliot quale è evocata e parzialmente imitata da suo padre Harold Sim (Ibid.: 195-196; 242; 248-249). Max non riesce a comprendere la letteratura; ma egli non riesce neanche ad accettare completamente l'universo elettronico, anche se in parte lo utilizza. Egli tenta di umanizzare perfino il navigatore satellitare che lo accompagna nel lungo, tortuoso e avventuroso viaggio nella Scozia più lontana, dapprima dandogli il nome e il sesso del personaggio letterario di Emma, scaturito dalla combinazione sentimentale di quello della Emma creata dalla penna di Jane Austen, e quello contemporaneo dell'attrice Emma Thompson (ibid.: 150). Una volta inventata l'identità femminile del navigatore, idealmente costruita con l'ausilio della tradizione letteraria e della cultura teatrale e cinematografica del presente, è facile per Max rivolgersi a lei come a un essere vivente, una piacevole compagna di viaggio. Tale operazione di ibridazione fra i due diversi sistemi comunicativi da lui evocati è talmente profonda che Max, pur essendo consapevole che la voce di Emma scaturisce dallo strumento elettronico del navigatore installato sulla sua automobile, le confida i suoi sentimenti più nascosti e le chiede consigli e attende con ansia di ascoltare la sua voce. A un certo punto della vicenda accade infatti che Emma non si limiti più a eseguire il compito di attenta guida del percorso cui il conducente dovrebbe affidarsi: al contrario, Emma intavola un dialogo con Max, si produce in una vera e propria analisi della mente e della coscienza del viaggiatore e fa affiorare – nel bel mezzo di una furiosa tormenta di neve echeggiante la celeberrima tempesta della tragedia del *King Lear* shakespeariano – il suo senso di colpa per un episodio che egli aveva cercato di dimenticare, seppellendolo nel profondo della sua psiche (ibid.: 296). Emma trascura di fornire indicazioni stradali quali «*Proceed for about one mile on the current road*», o «*Heading right at the roundabout, take the third exit*»,

o «*Exit coming up*» (ibid.: 282) e rivela di saper ascoltare e commentare ciò che Max crede di dire solo a se stesso. Lo stupore di Max è tale da fargli decidere di spegnere il navigatore, non senza aver ricordato con risentimento l'assenza del padre dalla sua vita di bambino:

'Well, come on, Emma. What do you think? Take a wild guess. Of course he didn't, the miserable fucking bastard. He was too busy sitting next door in the dining room reading T.S.Eliot and his String Quartets. Or planning when he was going to have his next wank.'

- Come on, Max, have a bit of sympathy for your father.

'What the - ...? Did you just answer me back?'

- Proceed on the current motorway.

'OK, I'm turning you off for a bit now. I think you're getting too big for your boots.' (Ibid.: 284)

Ormai la contaminazione fra i due sistemi, umano ed elettronico, ha avuto luogo e la ricerca interiore di Max si è conclusa proprio grazie all'impensabile loro integrazione. Finché il sistema elettronico si ammutolisce (quasi come nel caso del film *Her*), quando la batteria si scarica e il dialogo fra la macchina e Max non può più continuare; Emma riprende, sia pure per qualche secondo, il tono professionale da guida elettronica, «*In three hundred yards, make a U-turn*» (Ibid.: 298), mentre Max continua a invocare la salvifica vicinanza, quasi umana: «'Don't leave me alone. Don't leave me alone here'» (Ibid.)

Venire a patti

Si potrebbe dunque ipotizzare che il testo narrativo di Coe offra un ulteriore spunto di riflessione e invito a non osteggiare la produzione letteraria e a non opporsi alla produzione digitale e, in ultima istanza, a non separare, contrapponendole, le due modalità comunicative. Piuttosto, sembra oggi indispensabile considerare le molte possibilità di cooperazione fra la tecnologia della parola scritta e le nuove tecnologie elettroniche. In tal senso, ritengo qui fondamentale non solo rinviare allo studio su *Language Machines: Technologies of Literary and Cultural Production* (1997) a cura di Jeffrey Masten, Peter

Stallybrass e Nancy Vickers – ove molte e variegata voci di studiosi sottolineano che la ‘materia’ letteraria si forma dalle e nelle tecnologie culturali praticate e che, pertanto, è indispensabile disegnare ex novo il luogo e il ruolo degli studi letterari nel contemporaneo panorama tecnologico, globale e mobile. Da tale punto di vista risultano fondamentali i suggerimenti di William Paulson il quale, nel suo *Literary Culture in a World Transformed: A Future for the Humanities* (2001), incoraggia a non contrastare le nuove tecnologie elettroniche e a stabilire, al contrario, utili reti di collegamento fra la letteratura (cioè la cultura della scrittura e le mutevoli condizioni odierne della società e dell’alfabetizzazione) e l’universo digitale. Le relazioni che vanno a costruirsi possono scaturire proprio dalle molteplicità culturali di cui scrisse pagine molto efficaci già nel 1996 Arjun Appadurai nel suo “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy” nel riflettere su un mondo assai ampio che non poteva più essere confinato unicamente a un ‘*printscape*’, ma doveva includere i molti ‘*ethnoscape*’, ‘*soundscape*’, ‘*videoscape*’, ‘*rhythmscape*’, ‘*religionscape*’, ‘*townscape*’. A tale serie di ambiti si può e si deve aggiungere oggi anche il ‘*digitalscape*.’ E naturalmente la letteratura non può non prendere in considerazione i suoi inevitabili rapporti con ciascuno dei paesaggi/territori della conoscenza sopra indicati.

Sembra evidente che ormai si può e si deve parlare di letteratura riferendola alla rivoluzione digitale ancora in corso, una rivoluzione che velocizza i processi di mutazione di cui si è fatto cenno e della cui urgenza e necessità di adeguamento ai tempi, agli spazi e ai mezzi di comunicazione erano già a loro modo consapevoli molti letterati soprattutto fra Settecento e Ottocento.

Infatti, almeno a partire dalla seconda metà del secolo diciottesimo la parola scritta appariva già insufficiente a trasmettere quanto voleva comunicare e sentiva l’urgenza di completamento o di integrazione del senso racchiuso nella pagina scritta; spesso doveva ricercare una sua significatività più esaustiva ricorrendo all’ausilio di altri modi espressivi, non verbali, come dimostrano ad esempio testi letterari assai o poco noti. Tanto per riferirsi per esempio al campo della letteratura inglese, tra Settecento e Ottocento, il grande poeta e

artista visionario, William Blake, proponeva trasgressivi esperimenti scritturali in cui le righe dei versi si insinuavano fra le immagini dipinte (o viceversa) e costruivano stupefacenti pagine multimediali, testimonianza concreta dell'effetto di integrazione reciproca fra parola e immagine, di ardita ricerca retorico-stilistica nel mettere in campo, nello stesso tempo-spazio, una pluralità di codici espressivi capaci di rendere nel modo più completo ed efficace possibile il pensiero e le intenzioni della comunicazione poetica. La poesia poteva, in aggiunta, contare sulla comunicabilità estrema di sonorità orali, interne alle scelte lessicali e alle voci verbale adottate tali da richiamare alla mente il mondo circostante condiviso e conosciuto da autori e lettori, nella sua complessità; il ritmo, gli accenti, le rime, la selezione linguistica accurata di voci dotate di sonorità suggestive di melodie, rumori e fruscii appartenenti al mondo misto e talvolta sovrapponibile del paesaggio naturale, rurale e cittadino, dell'essere (uomo, animale, vegetale, ecc.), sonorità che erano evidentemente pertinenti ad altri sistemi mediali: eppure, essi s'intrecciavano e si contaminavano vicendevolmente in un gioco di trascinamento da un mondo a un altro e a un altro ancora, quasi all'infinito, un processo questo che cancellava confini ritenuti stabili accentuandone, al contrario, la permeabilità. Il flusso fra la parola, la scrittura, la pittura e il disegno, il suono e la melodia musicale costituiva l'elemento di fondo della mutazione letteraria in fieri. Il gioco si faceva straordinariamente intertestuale e ipertestuale, permetteva di annodare legami e di invitare a rimandi a diverse materie; si individuavano nuovi collegamenti e si aprivano nuove finestre inter- e trans-disciplinari; si potevano (e si possono) aggiungere continuamente nuovi itinerari di accesso a vecchi o nuovi materiali. La nozione stessa di 'frammento' teorizzata da Barthes ha successivamente avuto un ruolo importante per coloro che si posero a meditare sulle accresciute possibilità comunicative degli ipertesti; si ricorderà che Barthes dichiarava:

Tentazione dell'alfabeto: adottare la successione delle lettere per concatenare dei frammenti è rimettersi a quello che fa la gloria del linguaggio (e che faceva la disperazione di Saussure): un

ordine immotivato (al di fuori di ogni imitazione), che non sia arbitrario (poiché tutti lo conoscono, lo riconoscono e sono d'accordo su esso).L'alfabeto è euforico: basta con l'angoscia del 'piano', l'enfasi dello 'sviluppo', le logiche contorte, le dissertazioni! Un'idea per frammento, un frammento per idea, e per la successione di questi atomi, nient'altro che l'ordine millenario e folle delle lettere francesi (che sono esse stesse oggetti insensati, privati di senso). (Barthes 1975: 150-151)

Dal canto suo, la narrazione individuava altri modi espressivi che miravano a risvegliare o tenere sempre desta l'attenzione dei lettori, i quali, una volta comprese le strategie del raccontare e le trappole scritturali legate al farsi della vicenda narrata, erano sempre pronti e in attesa che qualcosa di nuovo accadesse, li divertisse e insegnasse loro tecniche quasi inesauribili per scrivere e leggere romanzi o racconti. Sempre per rimanere nell'ambito del secolo diciottesimo, in Inghilterra il romanziere, predicatore, e saggista tardo-settecentesco, Laurence Sterne, inventava strategie comunicative 'umoristiche' e spiazzanti per i lettori; in realtà, esse erano fortemente suggestive e stimolanti nel far spostare l'occhio (e la mente) del lettore da un punto focale della pagina e della storia ad un altro, e a un altro ancora, in modo tale da interrompere la linearità della scrittura e, parimenti, della vicenda riportata sulle pagine: come si sa, la sua codificazione verbale si interrompeva e intere voragini di macchie nere, spazi bianchi, pagine marmorate, o altro si aprivano, inghiottivano la parola scritta, dando luogo a una modalità comunicativa tecnologicamente molto efficace e certamente innovativa, di sicuro effetto performativo.

Non più linearità della scrittura e del pensiero, ma salti e interruzioni, sospensioni, interferenze da altri mezzi espressivi e altre testualità, intertestualità, andamenti labirintici e arditi propri di un raccontare in fieri e mai concluso. Si sperimentavano procedimenti non più soltanto sequenziali della scrittura colta nei momenti 'di essere' della sua gestazione e del suo farsi; si infrangevano i rigidi schemi del discorso biografico e di parametri estetici già fissati, mostrando – quasi anticipando i mezzi tecnologici odierni –

l'instabilità, la molteplicità, la velocità della comunicazione, sul filo dell'assurdo, dell'associazione di pensiero, di citazioni che si sovrapponevano ad altre citazioni, in un gioco citazionale parodico e metamorfico che spesso volte contestava l'originale da cui, pure, aveva preso le mosse. A ben guardare, è questo anche ciò che sembra accadere nel discorso creativo e critico postmoderno di molti scrittori del Novecento e di molti autori del Duemila, i quali sperimentano ulteriori modalità comunicative che integrano codici espressivi molto diversi e che, tuttavia, possono non soltanto convivere ma indicare nuove e importanti forme di mutazione, già in parte realizzate in quel magnifico insieme di conoscenze rinascimentali (dalla scrittura alla pittura, al teatro, alla musica, al canto, all'anatomia, alla geografia e all'astronomia) che ha dato vita, con il sofisticato ausilio della macchina da presa e del computer, al film *Prospero's Books* (1991), nel quale Peter Greenaway mostrava, fra le altre cose, come il testo shakespeariano di *The Tempest* (1611) raccoglieva-e-produceva il sapere complessivo di un'epoca, un sapere che fuoriusciva dai confini del manoscritto (o copione) teatrale affacciandosi su (e raccogliendo nel suo tessuto scritturale) altri manoscritti, appunto "I libri di Prospero", altri saperi. E l'insieme di tali saperi veniva poi fatta passare nell'audace modo compositivo in movimento fra pellicola, elettronica, sonorità musicale, danza e canto. E, come si sa, Peter Greenaway ha continuato indefessamente a sperimentare tutte le forme espressive della comunicazione (videocamera, laptop e smartphone) che non si chiudono sulla parola ma si aprono alla compresenza della videoarte, della pittura, della musica e dell'architettura: *Golzius & the Pelican Company* (2014) è l'ultima sua fatica.

Si tratta di un tipo di riflessione che sembra perseguire la necessità di recuperare tutti quei vari 'paesaggi' o 'scapes' cui, come si è detto, Appadurai invitava a pensare nella creazione artistico-letteraria e nella teoria critica. La letteratura elettronica – non tanto quella che viene digitalizzata da testi scritti, bensì quella che si origina nel computer ed è sperimentata soltanto nel computer o su strumenti tecnologici mobili di oggi (Hayles 2008) – porta alle conseguenze più estreme tale spinta innovativa, costruendo modalità di fruizione che cancellano la linea di

demarcazione fra l'identità individuale e quella collettiva o comunitaria degli internauti. Sia la costruzione che la fruizione testuale non hanno confini definiti e stabili o caratteristiche fissate come accade nella pagina. Ed è tale perdita di certezza che può, forse, disorientare di più coloro che sono ancora, come dire, affezionati alla scrittura immutabile del testo cartaceo, anche per certi versi di quello postmoderno. Non è un caso che un lungo poema narrativo del 2010 si intitoli significativamente *Loss of Grasp* e i suoi autori, Serge Bouchardon e Vincent Volckaert, sperimentino e facciano sperimentare ai loro lettori digitali il 'trauma della perdita': di identità, di scelta, di controllo e di solida presa sulla vita di ciascun individuo. L'incertezza e la mutevolezza sempre in fieri sembra essere al centro dell'esistenza di ciascuno e, di conseguenza, al centro della produzione poetica e letteraria. A mano a mano che il lettore digitale procede nell'URL (<http://lossofgrasp.com>), capisce di essere entrato nel mondo di internet e di doverne accettare tutte le norme e, fra queste, anche quella della lingua inglese che gli autori hanno scelto sia perché forse consapevoli del dominio *online* dell'inglese e sia perché l'ambiente di internet è costruito sulla lingua inglese. Una volta che il testo linguistico appare sullo schermo, è indispensabile usarlo tecnicamente muovendocisi sopra con il mouse: un verso segue l'altro, e un altro ancora fino alla fine. Il lettore ha l'illusione di poter interagire con il testo che, in realtà, gli detta le sue norme. Un verso gli dice: «The whole universe belongs to me»; un click del mouse sul testo fa seguire altri versi: «I have a choice» e «I control my destiny». In effetti, il lettore non ha alcun controllo sul testo e le scelte che pensa di avere sono soltanto illusorie, come può verificare ogni volta che tenta di rispondere agli impulsi e alle domande che gli vengono poste dalla voce femminile del parlante/dalla poesia stessa. Nelle parole dell'autrice del saggio "Electronic Literature and The Information-Age Individuals of Modernity" che commenta *Loss of Grasp*, ciò che accade è un vero e proprio trauma:

Skipping ahead to section three, the speaker/poem asks, “Love poem or break up note?” The reader is then faced with lines of the poem/note in question. As each line emerges from the background, the reader can choose to reverse the order of the lines and stretch them in and out. The stretching of the poem/note in turn causes the background opera music get distorted. The music shows down and gets more distorted as the lines become more separated. As the lines join back together, the music is clearer and returns to a normal speed. As the poem/note is stretched forward, the verbs work so that it is clearly a break up not; but as the poem is stretched upward, the language reverses into a love poem. (11)

Il fatto è che il lettore è del tutto disorientato, prima ancora che Bouchardon e Volckaert inseriscano la voce lessicale *shock* nel primo o forse nell’ultimo verso della poesia/nota, quando commentano: «I know it’s a shock for you» (ibid.). Ma lo shock può dare impulso a una serie notevole di stimoli inattesi, ogni volta che il lettore si immette nel circuito elettronico che il programma vuole fargli percorrere; è solo quando – nella parte conclusiva di *Loss of Grasp* – sullo schermo appare la scritta «It’s time to take control again/to stop going around in circles», è solo allora che il lettore digitale, muovendo il mouse su tutto lo schermo, vede aprirsi una finestra bianca su cui il cursore abbandona la sua forma di ‘freccia’ e diventa un evidente segno di invito a inserirsi nella finestra con la scrittura di un testo. Però, le lettere che egli digita o che pensa di digitare non sono quelle che si formano sullo schermo, dove si legge:

I’m doing all I can do to get a grip on my life again.
I make choices.
I control my emotions.
The meaning of things.
At last I have. (Ibid.: 14)

Mentre il lettore digita il testo, le lettere spariscono e il lettore, ancora una volta illuso di poter essere anche scrittore, deve confrontarsi con la mutevolezza e la permeabilità dei confini fra i ruoli,

le identità e l'intera esistenza. *Loss of Grasp* sottolinea la difficoltà, ma anche la necessità, di fare i conti con quanto l'universo digitale gli ha fatto percepire e su cui dovrà riflettere: interattività, movimento e velocità, controllo sulla propria vita *on* e *offline*, mutamenti continui e traumatizzanti nei sistemi e nelle tecnologie della comunicazione, trasformazioni nelle relazioni sociali.

Tutto ciò può apparire quasi apocalittico per molti versi. Tuttavia, non si può non cogliere un aspetto molto affascinante e stimolante della letteratura in ambiente digitale quando ci si avvicina a sperimentazioni ancora più recenti, come quelle che, per esempio, si possono 'vedere' (e utilizzo la voce 'vedere' in senso proprio) in atto nella produzione di molta poesia digitale e videopoesia contemporanea. Qui non sono soltanto i versi che prendono forma sullo schermo, e sono letti o recitati da una voce fuoricampo a combinare due sistemi comunicativi (oralità e scrittura); spesso si può assistere a una vera e propria videoperformance che aggiunge alle due precedenti modalità espressive la suggestiva visualità di immagini pittoriche, fotografiche o filmiche, che completano, ampliano e trasformano, integrandola, la parola poetica e, nel contempo, richiedono la metamorfosi stessa del lettore.

La letteratura elettronica, genere letterario eterogeneo, ibrido e mutevole costruisce autori, testi e lettori le cui funzioni e identità vengono moltiplicate proprio per la potenza della connettività dei nuovi mezzi di comunicazione; alfabetizzazioni multiple sono pertanto indispensabili per progettare, formare e mettere in rete a vantaggio di un pubblico che si attrezzi anche per navigare nell'universo multimediale del digitale. E' quanto chiedono autori quali Jason Nelson, Alan Bigelow, Michael Joyce e altri artisti che si esprimono a cavallo fra la parola e la visualità mediale.

Bibliografia

- Appadurai, Arjun, "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy", *Theory, Culture & Society*, 1990: 295-310.
- Baricco, Alessandro, *I barbari. Saggio sulla mutazione*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- Barthes, Roland, *S/Z*, Torino, Einaudi, 1970.
- Barthes, Roland, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1973.
- Barthes, Roland, *Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.
- Beckett, Samuel, *Embers* (1959), Id., *The Complete Dramatic Works*, London, Faber & Faber, 1990.
- Beckett, Samuel, *Krapp's Last Tape* (1959), in Id., *The Complete Dramatic Works*, London, Faber & Faber, 1990.
- Beckett, Samuel, *Watt* (1968), Ed. Gabriele Frasca, Torino, Einaudi, 1998.
- Beckett, Samuel, *Teatro completo. Drammi, Sceneggiature, Radiodrammi, Pièces televisive*, Ed. Paolo Bertinetti, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994.
- Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1955.
- Bertinetti, Paolo, "Beckett, o la compressione della forma", in Beckett, Samuel, *Teatro completo. Drammi, Sceneggiature, Radiodrammi, Pièces televisive*, Ed. Paolo Bertinetti, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994: xvii-xlix.
- Braidotti, Rosi, *In metamorfosi*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- Calvino, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Oscar Mondadori, 2002.
- Chambers, Ross, *Loiterature*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1991.
- Clifford, James, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge Mass. – London, Harvard University Press, 1997.
- Coe, Jonathan, *The Terrible Privacy of Maxwell Sim*, London, Viking, 2010.

- Collis, Betty – Moonen Jef, *Flexible Learning in a Digital World. Experiences and Expectations*, New York and London, Routledge, 2001.
- Di Michele, Laura, "English Literary History as a Voyage of Discovery", *Literary Landscapes, Landscape in Literature*, Eds. Michele Bottalico, Maria Teresa Chialant, Eleonora Rao, Roma, Carocci, 2007: 32-45.
- Esposito, Lucia, *Scene sonore. I radiodrammi di Samuel Beckett*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2005.
- Ferrara, Fernando, "La letteratura e i codici della comunicazione" (1977), *Il Novecento di Fernando Ferrara*, Eds. Laura Di Michele, Daniela Cuccurullo, Flora de Giovanni, Napoli, Giannini, 2000: 67-83.
- Ferrara, Fernando, "L'origine del concetto moderno di letteratura e la comunicazione culturale" (1980), *Il Novecento di Fernando Ferrara*, Eds. Laura Di Michele, Daniela Cuccurullo, Flora de Giovanni, Napoli, Giannini, 2000: 10-29.
- Ferrara, Fernando, "Statuto del testo letterario e logica della comunicazione sociale: i termini di una dialettica" (1990), *Il Novecento di Fernando Ferrara*, Eds. Laura Di Michele, Daniela Cuccurullo, Flora de Giovanni, Napoli, Giannini, 2000: 52-66.
- Frasca, Gabriele, "Introduzione", in Beckett, Samuel, *Watt*, Ed. Gabriele Frasca, Torino, Einaudi, 1998: vii-xlix.
- Frasca, Gabriele, *La lettera che muore. La 'letteratura' nel reticolo mediale*, Roma, Meltemi, 2005.
- Gere, Charlie, *Digital Culture*, London, Reaktion Books, 2002.
- Hayles, N. Katherine, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, Chicago University Press, 1999.
- Hayles, N. Katherine, *My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts*, Chicago, Chicago University Press, 2005.
- Hayles, N. Katherine, "Electronic Literature: What is It?", *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2008: 1-42.
- Hutcheon, Linda –Valdes Mario (eds.), *Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory*, Oxford, OUP, 2002.

- Liu, Alan, "The Meaning of the Digital Humanities", *PMLA*, 128.2 (2013): 409-423.
- Locatelli, Angela, "'The Ecology of Wonderland': Textual, Critical, and Institutional Perspectives in Literature", *Literary Landscapes, Landscape in Literature*, Eds. Michele Bottalico, Maria Teresa Chialant, Eleonora Rao, Roma, Carocci, 2007: 46-53.
- Manovich, Lev, *The Language of New Media*, Cambridge, The MIT Press, 2001.
- Masten, Jeffrey – Stallybrass Peter – Vickers Nancy J. (eds.), *Language-Machines: Technologies of Literary and Cultural Productions*, New York and London, Routledge, 1997.
- McGann, Jerome, *Radiant Textuality: Literature after the World Wide Web*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2001.
- Mills, Kathy A., "Multiliteracies: Interrogating Competing Discourses", *Language & Education*, 23.2 (2009): 103-116.
- Moretti, Franco, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*, London, Verso, 2007.
- Morris, Adalaide – Swiss, Thomas (eds.), *New Media Poetics. Contexts, Technotexts, and Theories*, Cambridge, The MIT Press, 2006.
- Olsen, Stein Haugom, "Progress in Literary Studies", *New Literary History*, 36.3 (2005): 341-358.
- Paulson, William, *Literary Culture in a World Transformed: A Future for the Humanities*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2001.
- Siemens, Ray – Schreibman, Susan (eds.), *A Companion to Digital Literary Studies*, Oxford, Blackwell, 2007.
- Tyner, D. Kathleen, *Literacy in a Digital World: Teaching and Learning in the Age of Information*, London, Routledge, 2009.
- Widdowson, Paul, *Literature*, New York and London, Routledge, 1999.
- Williams, Raymond, *The Long Revolution*, Harmondsworth, Penguin Books, 1961.
- Williams, Raymond, *Communications*, Harmondsworth, Penguin Books, 1962.

Sitografia

Bouchardon, Serge – Volckaert, Vincent, *Loss of Grasp*,
<http://lossofgrasp.com>, web (ultimo accesso 12/10/2015)

L'autrice

Laura Di Michele

Laura Di Michele ha insegnato Letteratura inglese presso l'Università di Napoli 'L'Orientale' e l'Università dell'Aquila. È autrice di monografie, saggi e articoli su Shakespeare, sul romanzo e la poesia del diciassettesimo e ventesimo secolo, sulla città e le sue rappresentazioni, sulla diversità multiculturale, su cultural e gender studies. Tra le sue pubblicazioni più recenti: "Matrimonio e divorzio nella narrativa vittoriana" (2012), "L'assedio delle passioni nell'universo tragico di Shakespeare" (2013), "Smart cities tra fantascienza e realtà urbana" (2013), "Performance and the City: Constructing urban identities in contemporary London" (2014) e "Dieci anni di narrativa inglese nel terzo millennio" (2014). È stata curatrice e co-curatrice di numerosi volumi su Shakespeare, sulla città e sulla 'differenza', ed è direttrice delle collane editoriali 'Critica e letteratura' e 'Angelica' (Liguori); 'Ricerca e didattica' (E.S.I.); e 'Biblioteca di Anglistica Fernando Ferrara' (Giannini).

Email: laura.dimichele@tin.it

L'articolo

Data invio: 30/09/2014

Data accettazione: 30/10/2014

Data pubblicazione: 30/11/2014

Come citare questo articolo

Di Michele, Laura, "Letteratura e mondo digitale", Ed. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero, *Between*, IV.8 (2014), <http://www.Betweenjournal.it/>