



RILUNE – Revue des littératures européennes

“Sons de papier :  
nouvelles perspectives pour l’étude des rapports  
entre littérature et musique”

**MADDALENA CARFORA**  
**(UNIVERSITÀ DI NAPOLI L’ORIENTALE)**

**Trame vocali e disegni narrativi in *The Fifty Year Sword* di  
Mark Z. Danielewski**

*N° 15, 2021*

**Pour citer cet article**

Maddalena Carfora, « Trame vocali e disegni narrativi in *The Fifty Year Sword* di Mark Z. Danielewski », *RILUNE – Revue des littératures européennes*, n° 15, *Sons de papier : nouvelles perspectives pour l’étude des rapports entre littérature et musique*, (Claudia Cerulo et Giulia Zoli, dir.), 2021, p. 104-120 (*version online*, [www.rilune.org](http://www.rilune.org)).

**Résumé | Abstract**

**FR** Cet article vise à analyser les formes expressives de la fiction contemporaine, caractérisée par un dialogue intermédial continuuel qui affecte de plus en plus la production, la distribution et la fruition des œuvres littéraires. En employant une perspective interdisciplinaire qui combine la critique littéraire et les approches médiologique et performative, ce travail offre une réflexion sur les méthodes, les stratégies et les dispositifs employés dans la configuration narrative multimédiale de *The Fifty Year Sword* de Mark Z. Danielewski, où l’on observe une forte corrélation entre le médium acoustique-sonore et le médium visuel-textuel.

**Mots-clés :** textualité, multimédia, son, visuel, performance.

**EN** This paper aims at investigating the expressive forms of contemporary fiction, characterized by a ceaseless intermedial dialogue that increasingly affects the production, distribution and reception of literary works. Through an interdisciplinary perspective that combines literary criticism with the mediological and performative approaches, this work provides an examination of the distinctive methods, strategies and tools involved in the multimedial texture of *The Fifty Year Sword* by Mark Z. Danielewski, where a strong relationship between the acoustic-sound medium and the visual-textual one can be observed.

**Keywords:** textuality, multimedia, sound, visual, performance.

MADDALENA CARFORA

## Trame vocali e disegni narrativi in *The Fifty Year Sword* di Mark Z. Danielewski

*I must show you. But what I  
show you I must also tell you. I have only  
myself and where I've been and what I  
found and what I now bring*

Mark Z. Danielewski

### 1. Introduzione

**L**o scenario narrativo contemporaneo risulta caratterizzato da un palinsesto creativo che interagisce in maniera sempre più preponderante con il dinamismo dei media digitali, influenzando profondamente tanto il piano della produzione quanto quello della distribuzione e fruizione dell'opera letteraria. Il testo letterario, caratterizzato da ciò che Vittorini definisce una « pulsione intermediale »<sup>1</sup>, è quasi programmaticamente chiamato a interagire con altre forme espressive, maturando così una peculiare qualità collaborativa e performativa che stimola una serie di combinazioni e rimediazioni multiformi. Tra le recenti sperimentazioni letterarie, si è scelto di analizzare la novella *The Fifty Year Sword* di Mark Z. Danielewski, con lo scopo di evidenziarne il focus sulla componente vocale e uditiva così come esse si realizzano nelle diverse versioni dell'opera : cartacea, digitale e performativa. Al fine di indagare le strategie utilizzate per costruire l'elaborato tessuto mediale della novella, si cercherà di far luce sulla maniera in cui i rinnovati dispositivi tecnologici mettono in atto dei modelli di ricezione sempre più interstiziali con richiami a media diversi e interferenze molteplici, gettando le basi per un nuovo modo di intendere l'opera letteraria.

---

<sup>1</sup> Fabio Vittorini, *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Bologna, Pàtron Editore, 2017, p. 205.

## 1. Forme sperimentali contemporanee : Danielewski e il *signiconic*

Da diversi studi dedicati alla letteratura sperimentale<sup>2</sup>, si osserva in modo sempre più puntuale come nella nostra contemporaneità la pagina stampata, l'interfaccia utente o lo schermo di un tablet diventano fertili interstizi di slancio autoriale, che si collocano tra la dimensione progettuale di un'opera e la sua entità performativa. L'estetica letteraria contemporanea testimonia una raffinata conoscenza dei dispositivi creativi e tecnologici esistenti da parte degli autori, favorendo così un repertorio multimediale caratterizzato da una commistione tra generi, strumenti e tecniche letterarie. Come sostiene Fusillo, « la cultura e l'estetica contemporanea auspicano un'interazione fra parola e immagine, superando anche in questo caso, come in quello di oralità/scrittura e in vari altri, ogni dicotomia netta »<sup>3</sup>. L'opera letteraria si configura come un medium performativo molteplice, quasi come un « piano di consistenza »<sup>4</sup> che interagisce con tutti i livelli espressivi di cui dispone, mediante una proliferazione narrativa che non viene messa in atto attraverso una subordinazione, bensì per mezzo di un procedimento di collaborazione segnica, e di fatto mediale, che predilige l'impalcatura semantica della (con)giunzione « “e... e... e” »<sup>5</sup>. Una tale visione porta a un ampliamento del concetto stesso di letteratura e, in un'epoca già contraddistinta da procedimenti di « convergenza culturale »<sup>6</sup>, oggigiorno le tecnologie digitali acquisiscono un ruolo sempre più preminente nelle operazioni che pertengono all'attività letteraria, ampliando in tal modo anche le relazioni e le modalità di coinvolgimento del pubblico con dinamiche sempre più

---

<sup>2</sup> Si veda, tra gli altri, il bel volume di Joe Bray, Alison Gibbons e Brian McHale (a cura di), *The Routledge Companion to Experimental Literature*, London & New York, Routledge, 2012.

<sup>3</sup> Massimo Fusillo, *Estetica della letteratura*, Bologna, Mulino, 2009, p. 175.

<sup>4</sup> Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 2014, p. 53. Secondo i due filosofi, un “piano di consistenza delle molteplicità” è caratterizzato da una matrice rizomatica ed espande la sua dimensione in base alle connessioni che intesse con le altre molteplicità. In questa sede, si utilizza tale espressione per riflettere sulla forma e sulla struttura della novella presa in analisi, con lo scopo di individuare alcuni dei tratti caratterizzanti l'opera letteraria contemporanea, immersa com'è in un incessante flusso trans- e inter-mediale.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Espressione relativa al concetto di « cultura convergente » introdotto da Henry Jenkins e associato alle dinamiche di *transmedia storytelling* : « Transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience ». Henry Jenkins, « Transmedia Storytelling 101 », *Confessions of an Aca-Fan*, 2007. [http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia\\_storytelling\\_101.html](http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html). [Ultima consultazione : 12/09/2021]. Per approfondimenti si veda Henry Jenkins, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007 ; *Id.*, *Fan, blogger e videogamers : l'emergere delle culture partecipative nell'era digitale*, Milano, Franco Angeli, 2008.

partecipative e (im)mediate. Secondo Hayles, la letteratura del secolo in cui viviamo è “computazionale”, non solo perché i crescenti processi di intermedialità influenzano « *how work is produced* » e « *what is produced* »<sup>7</sup>, ma soprattutto in virtù del fatto che essi si innervano sull’idea stessa di letteratura, riconoscendola come un insieme complesso e multilivello, il cui sistema creativo, distributivo e operativo non può più prescindere dallo strumento digitale :

Almost all print books are digital files before they become books; this is the form in which they are composed, edited, composited, and sent to the computerized machines that produce them as books [...] Literature, conceptualized not just as print books but as the entire complex system of literary production that includes writers, editors, publishers, critics, designers, programmers, booksellers, readers, players, teachers, copyright laws and other legal formations, Web sites and other electronic dissemination mechanisms, and the technologies that enable and instantiate all of the above, is permeated at every level by computation [...] Contemporary literature is computational<sup>8</sup>.

In altre parole, « l’estetica contemporanea privilegia più che mai la produzione rispetto al prodotto »<sup>9</sup> e nell’era della « mediamorfosi-innovazione tecnologica »<sup>10</sup> i processi di intermedialità non riguardano più solo i testi specificamente digitali, ma investono anche il testo a stampa con modalità sempre più eterogenee<sup>11</sup>. Mark Z. Danielewski, con la sua produzione narrativa, rappresenta uno degli esempi più feraci della sperimentazione letteraria contemporanea e sembra collocarsi al crocevia tra diverse cornici teoriche. Piuttosto che considerarsi uno scrittore postmodernista o relazionarsi a un filone letterario ben preciso, lo scrittore decide di indicare il suo stile con l’espressione *signiconic*, in cui vige una sinergia orizzontale tra il segno espressivo e l’icona :

People over the years have constantly asked me if I’m a postmodern writer, or a deconstructionist writer, or whatever phrase was at hand. I finally decided I would invent a terminology myself : I describe my work as “signiconic,” which is a word that combines “sign” and “icon” [...] without ever letting either side claim dominance [...]. We can be completely immersed in text and we can be completely intoxicated by the visual-whether it’s a television screen or an Instagram feed. But by engaging both

---

<sup>7</sup> Nancy Katherine Hayles, « Intermediation : The Pursuit of a Vision », *New Literary History*, n° 38, 2007, p. 99-125 : p. 122.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 99-122.

<sup>9</sup> Massimo Fusillo, *op. cit.*, p. 175.

<sup>10</sup> Giovanni Ragone, « Per una mediologia della letteratura McLuhan e gli immaginari », *Between*, vol. 4, n° 8, 2014, p. 1-38 : p. 28.

<sup>11</sup> Nancy Katherine Hayles, *art. cit.*, p. 121.

at the same time, you destabilize both sides, and open the mind up to many other perceptions—even a third perception, if you will. My exploration is with how text and image can approach this place where both of them kind of fall away, allowing the reader to begin to sense a world beyond our purely retinal limitations or our syntactical, synaptic limitations<sup>12</sup>.

Pertanto, sembra di poter cogliere nella poetica dello scrittore americano l'idea di un'opera letteraria che predispone una molteplice modalità di *mise en scène*<sup>13</sup>, che si basa su una matrice multimediale. A tal riguardo, Gibbons propone la definizione « multimodal literature »<sup>14</sup>, per cui ogni elemento che pertiene a una forma e a un *medium* specifico diventa portatore di singolari tensioni affettive e contribuisce alla modulazione dell'ambiente narrativo. Cavalcando lo spirito di esplorazione dei processi creativi, Danielewski espande le sue modalità narrative verso una multimedialità che diviene sempre più prevalente, sicché anche le caratteristiche paratestuali del testo a stampa vengono esaltate<sup>15</sup>, con giochi materiali e immateriali, grazie ai quali si desume che il segno linguistico non tende a combinarsi solo con la sfera visuale ma arriva a coinvolgere anche le estensioni sensoriali degli altri media. La prosa di Danielewski delinea così la forma di un'opera letteraria che attraverso « pratiche iperestetiche »<sup>16</sup> produce una narrazione che si disgiunge continuamente dal *medium* linguistico per congiungersi ad altri flussi mediali. Un notevole esempio di dinamica intermediale contemporanea è il rinato interesse verso la sfera acustico-sonora come istanza performativa dell'opera letteraria. Senza voler sminuire l'importanza creativa della dimensione visuale, in questa sede si analizzeranno con maggiore attenzione gli aspetti relativi all'oralità e alla sonorità presenti nella novella *The Fifty Year Sword*, tanto nella versione cartacea quanto nelle sue rimediazioni, predisposte al crocevia

---

<sup>12</sup> Joe Fassler e Mark Danielewski, « Writing Should Be a Continued Exploration », *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/05/mark-z-danielewski/393035/>. [Ultima consultazione : 12/05/2021].

<sup>13</sup> In questo caso ci si riferisce al valore performativo dell'opera letteraria relativo alla concretizzazione del processo narrativo, che sia esso su uno schermo, sulla pagina stampata di un libro cartaceo o dal vivo.

<sup>14</sup> Alison Gibbons, « Multimodal literature and Experimentation », in *The Routledge Companion to Experimental Literature*, op. cit., p. 438-452.

<sup>15</sup> Tale situazione predispone talvolta un coinvolgimento del senso tattile che ricalca i tropi narrativi della novella. Ad esempio, in una delle versioni del testo cartaceo di *The Fifty Year Sword*, il volume è stato posto all'interno di una scatola serrata con cinque ganci, sulla cui superficie anteriore è rappresentata la figura di una spada che ne indica l'apertura e ai cui lati sono presenti i nomi degli orfani coinvolti nella vicenda. Inoltre, la copertina del libro presenta dei fori che è possibile vedere così come percepire al tatto.

<sup>16</sup> Gérard Genette, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, p. 452.

tra « plurimedialità, referenza intermediale e trasposizione »<sup>17</sup>.

## 2. La cadenza del testo tra disegni, fratture e risonanze

Il testo a stampa di *The Fifty Year Sword* rappresenta una delle possibili declinazioni degli incroci mediali contemporanei, proponendo l' « equivalenza visuale »<sup>18</sup> di un'entità vocalica e acustica. Grazie all'utilizzo di precise strategie grafiche e narrative, si viene così a creare un « paesaggio sonoro »<sup>19</sup> di carta, che attraverso la sua materialità mette in atto una crescente potenzialità affettiva che si innerva su chi legge, sottolineando la reciproca influenza tra ciò che è visto e ciò che è udito, e pertanto tra spazio visuale e spazio acustico.

Stando a ciò che Danielewski afferma in relazione alla novella, essa è intenzionata a rimediare un racconto orale, precisamente una *campfire story*<sup>20</sup>, e quindi volta a mettere in atto ciò che Wolf indica come « intermedial reference »<sup>21</sup>, ossia il richiamo più o meno diretto ai rapporti tra i media che sussumono il processo creativo dell'opera. Ciò che risulta ancora più interessante osservare è la possibile presenza di entrambe le tipologie di referenza intermediale avanzate dallo studioso, vale a dire sia la forma cosiddetta implicita che quella esplicita. Infatti, nel testo a stampa il *medium* dominante è la scrittura, che attraverso una meticolosa operazione stilistica e un accurato sviluppo tematico celebra l'oralità e la sfera acustica :

Intermedial reference does not imply the incorporation of the signifiers of other media. In fact, as opposed to the directly perceptible intermediality in the variant “plurimediality”, the involvement of another medium in “intermedial reference” takes place only indirectly : through the signifiers (and the signifieds) of the work in question. This means that a monomedial work remains monomedial and displays only one semiotic system, regardless of the existence of an intermedial reference. For this reference is carried out by the signifiers of the “dominant” medium which is used by the work in question, so that the other, “non- dominant” medium

<sup>17</sup> Werner Wolf, « Intermediality Revisited : Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality », in *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage Series*, vol. 4, Amsterdam-New York, Rodopi, 2002, p.13-34. Nostra traduzione.

<sup>18</sup> Marshall McLuhan in Gianpiero Gamaleri (a cura di), *Dall'occhio all'orecchio*, Roma, Armando Editore, 1982, p. 133.

<sup>19</sup> Roberto Favaro, *Suono e Arte. La musica tra letteratura e arti visive*, Venezia, Marsilio Editori, 2017, p. 69.

<sup>20</sup> Si veda Dylan Foley e Mark Z. Danielewski, « The Rumpus Interview with Mark Danielewski », *The Rumpus*. <https://therumpus.net/2015/05/the-rumpus-interview-with-mark-danielewski/>. [Ultima consultazione : 3/12/2021].

<sup>21</sup> Werner Wolf, art. cit., p. 23

(the medium referred to) is actually only “present” as an idea, as a signified and hence as a reference<sup>22</sup>.

La storia principale è raccontata da cinque narratori diversi resi volutamente anonimi, che si ritiene in parte ravvisabili nei personaggi dei cinque orfani : Tarff, Ezade, Iniedia, Sithiss e Micit. Sono loro che parlano al lettore, costruendo lo sfondo diegetico attraverso la trasmutazione della parola pronunciata. Difatti, chi legge viene accolto in una narrazione scandita da virgolette di colore diverso, con lo scopo di presentare l’alternanza delle voci dei narratori della vicenda. In verità, non sappiamo con certezza chi siano i narratori della storia che il lettore si accinge a leggere ; l’interpretazione è lasciata aperta. L’unica cosa più o meno certa riguarda il numero delle persone narranti, ossia cinque, che espongono la vicenda in terza persona, da un punto di vista che sembra essere onnisciente. La vicenda si sviluppa durante una festa tenutasi nella notte di Halloween in una *ranch house* del Texas orientale, a cui prendono parte, oltre ai cinque bambini, altri due personaggi chiave: una sarta di nome Chintana e uno storyteller. Quest’ultimo ha il compito di intrattenere i bambini e raccontare loro una storia, che si rivelerà in seguito la propria. Raccontando le gesta che lo porteranno a conquistare *The Fifty Year Sword*, lo storyteller guida Chintana e i cinque orfani in percorsi narrativi evanescenti e li pone di fronte a prove morali, in cui non si riesce più a distinguere il confine tra reale e soprannaturale, né a individuare un finale unico.

Attraverso un metodico utilizzo dell’arte tipografica, Danielewski gioca con la credibilità e l’affidabilità dei narratori, mettendo a punto un sistema narrativo multilivello, fatto di echi e silenzi in cui la trama vocale si intreccia sia con il disegno di vivaci illustrazioni e pagine bianche che con la tela di sussurri e battute offerta dalla parola stampata e dalle frasi spezzate, o come viene suggerito da una didascalia iniziale, interrotte : « [w]here no quotation appear only the worst should be assumed : an interruption by someone other than one of the before mentioned persons, the reader or even the author »<sup>23</sup>. La marcata rimediazione<sup>24</sup> dell’oralità viene ricreata per mezzo di espedienti grafici,

---

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Mark Z. Danielewski, *The Fifty Year Sword* [2005], New York, Pantheon Books, 2012, p. 10.

<sup>24</sup> Il termine rimediazione, in inglese *remediation*, è stato introdotto dagli studiosi Jay D. Bolter e Richard Grusin al fine di indicare il rapporto interattivo esistente tra i media contemporanei, soprattutto nell’ottica delle nuove tecnologie digitali. Attraverso tale pratica un *medium* riproduce in sé le caratteristiche, e talvolta il contenuto, di un altro *medium*, non configurandosi più perciò come un ambiente unitario ma innescando un incessante processo di concatenamento che si manifesta in una sinergia intermediale. Per approfondimenti si veda Jay D. Bolter e Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press,

visuali e paratestuali, così come dalla scelta delle parole e la disposizione di quest'ultime nella pagina con l'intento di riproporre su carta la materia che costituisce il discorso orale, il quale risulta caratterizzato da una marcata differenziazione vocalica, possibili pause e eventuali riprese<sup>25</sup>. Tale strategia è strettamente collegabile a ciò che Wolf indica come referenza intermediale con evidenza esplicita, e che viene messa in atto nel testo per mezzo di « una trasfigurazione in funzione compositiva del paesaggio sonoro »<sup>26</sup> e che secondo lo studioso è individuabile in maniera più frequente nei *verbal media* :

The first subform is explicit reference or intermedial thematization, a term which may alternatively be used especially for verbal media. In verbal media such explicit reference is easiest to identify. In principle, it is present whenever another medium (or a work produced in another medium) is mentioned or discussed in a text. Explicit reference can also appear in the form of representatives of other media, such as painters or musicians as characters in a novel, and the same applies, of course, to fictional viewers of paintings and to listeners of music<sup>27</sup>.

Difatti, lo *storyteller* che ritroviamo nel testo ha la funzione di narrare una storia che tradizionalmente avviene attraverso il *medium* orale, i cui rispettivi narratori non sono solo i lettori ma anche Chintana e i cinque orfani. In alcune sezioni della sua metadiegesi, lo storyteller introduce un particolare luogo, *The Forest of Falling Notes*, intervallando il suo racconto con alcune parti cantate<sup>28</sup>. Nella foresta ogni suono appare come dissociato, disgiunto e in procinto di cadere a pezzi. Una melodia, un fischio o un ticchettio vengono percepiti attraverso la loro disorganica modulazione<sup>29</sup>. Oltre a un richiamo intermediale esplicito, nel testo si osserva anche una referenza implicita intesa come una forma di imitazione intermediale, identificabile nella

---

1999.

<sup>25</sup> Per una argomentazione ulteriore circa gli espedienti grafici, tematici, stilistici e linguistici relativi al testo a stampa della novella si veda Alison Gibbons, « Remediation, Oral Storytelling, and the Printed Book : The Stylistic Strategies of Danielewski's *The Fifty Year Sword* », in Heike Schaefer e Alexander Starre (a cura di), *The Printed Book in Contemporary American Culture : Media, Object, Metaphor*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019, p. 179-202 ; Glyn White, « Reading the Graphic Surface of Mark Z. Danielewski's *The Fifty Year Sword* », in Joe Bray e Alison Gibbons (a cura di), *Mark Z. Danielewski*, Manchester, Manchester University Press, 2011, p. 105-120.

<sup>26</sup> Roberto Favaro, *op. cit.*, p. 69.

<sup>27</sup> Werner Wolf, *art. cit.*, p. 24.

<sup>28</sup> Ad esempio : « I even felt happy enough to sing a few notes. And sing the Story Teller suddenly did ». Mark Z. Danielewski, *The Fifty Year Sword*, *op. cit.*, p. 102. Nella seguente citazione, così come nelle altre relative alla novella, si riporta il contenuto linguistico della frase. Sono stati omessi la grafica e colori originali presenti nel testo.

<sup>29</sup> « Imagine every sound a sigh of but one thing dying and instead of coming one after another it sighs a sigh of all at once ». *Ibid.*, p. 118.

presentazione grafica del testo e nella sua intenzionale rappresentazione del *medium* orale, adottando uno schema « narrator-quoting-narrator »<sup>30</sup> :

In intermedial imitation the signifiers of the work and/or its structure are affected by the non-dominant medium, since they appear to imitate its quality or structure [...]. In the imitative variant of intermediality the reference to the other medium therefore always involves some kind of iconicity, although on the surface the dominant medium retains its typical aspect and homogeneity as much as in intermedial thematization. [...] In imitation the objects are primarily the nature and structure of the signifiers of the source work or medium, and it is the characteristic traits of these signifiers that are translated as much as possible into the target medium [...] these traces constitute the defining quality of intermedial imitation as a reference to another medium that is at the same time a part of the signification of the work in question<sup>31</sup>.

Nel tessuto narrativo si viene così a creare una sinergia tra i diversi livelli della storia e del racconto, basata sulla molteplice configurazione del vocalico e dell'udito, e quindi mediante la presenza simultanea di personaggi parlanti e « in ascolto »<sup>32</sup>. D'altronde, la modalità in cui viene offerta la storia, ossia tramite una ricreata interlocuzione, fa sì che la vocalità diventi sia il « *medium* del racconto » che « elemento dell'intreccio »<sup>33</sup>. Per ciò che concerne l'organizzazione del/dei narratore/i, si presentano, difatti, più possibilità di descrizione. In primo luogo, ritenere che i narratori della storia principale siano i cinque orfani predispone il profilo di narratori omodiegetici, poiché risultano parte dei personaggi della storia narrata, ma che per ragioni di finzione narrativa, di cui prendiamo atto nella « prefazione finzionale »<sup>34</sup> del testo, non sono direttamente individuabili come tali. Se invece si ritiene che l'interpretazione omodiegetica dei cinque orfani come i cinque narratori della storia non sussista, allora le voci che raccontano la storia saranno relative a dei narratori extra-eterodiegetici, raccontando una storia in terza persona e in cui non prendono parte. Il serrato intreccio con la sfera orale, inoltre, sembra favorire un « rapporto variabile e fluttuante »<sup>35</sup> fra narratore e personaggio, altresì alimentato dall'improvviso utilizzo di ulteriori tonalità di colore rispetto a quelle inizialmente designate per distinguere i cosiddetti cinque narratori ufficiali<sup>36</sup>.

---

<sup>30</sup> Glyn White, art.cit., p. 110.

<sup>31</sup> Werner Wolf, art. cit., p. 25.

<sup>32</sup> Roberto Favaro, *op. cit.*, p.71.

<sup>33</sup> Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, p. 264.

<sup>34</sup> Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo.*, ed. cit., 1989, p. 288.

<sup>35</sup> Gérard Genette, *Figure III, op. cit.* p. 294.

<sup>36</sup> Glyn White, art.cit., p. 108-110. Riflettendo su tale questione, l'autore del saggio è

Trattandosi di un racconto orale, di discorsi riportati, e talvolta di citazioni di citazioni, di intermezzi, di pause e riprese, le variazioni di tonalità potrebbero anche coincidere con la volontà di ricreare un incremento o un abbassamento della voce, così come l'intrusione di qualche altro narratore di cui non si fa menzione, sostenendo altresì la natura corale che l'attività di *storytelling* sussume :

The communal nature of *The Fifty Year Sword* as a remediation of the campfire story is further underscored in the novella proper in the way that Danielewski divides the narrative content across the conversational turns of the five voices [...]. By distributing the syntactic elements of sentences across the conversational turns of the five characters, Danielewski highlights the interconnected nature of characters' speech [...]. *The Fifty Year Sword* ultimately shows that whilst an aesthetic of bookishness is evident in twenty-first-century writing, the literary-linguistic strategies employed do not only reaffirm the status of the book in relation to newer, digital technologies. In remediating what is commonly thought of as a most ancient media form, folkloristic oral storytelling, *The Fifty Year Sword* also evokes the cultural and historical importance of storytelling as a shared, human, collaborative endeavor<sup>37</sup>.

Ricreando una particolare cartografia acustica, lo scrittore permette al suono vocalico di « circolare immaginariamente *tra e dentro* le parole del testo »<sup>38</sup>. Le voci dei cinque narratori illustrano le coordinate di un proprio territorio<sup>39</sup>, uno spazio acustico e vocale, che opera in collaborazione con lo spazio visuale della scrittura, al fine di evocare sia « l'unicità della voce » che « l'unicità plurale delle voci »<sup>40</sup>. Ricalcando la principale differenza tracciata da McLuhan nei confronti dei media caldi e freddi<sup>41</sup>, si potrebbe quasi considerare lo stile di Danielewski come caratterizzato da più fluttuazioni termiche, tendenzialmente fredde, che mirano a coinvolgere creativamente il lettore in modalità disperate. Riguardo all'opera presa in analisi e alla

---

dell'idea che tale disposizione sia utilizzata per rendere anonimi i narratori.

<sup>37</sup> Alison Gibbons, « Remediation, Oral Storytelling, and the Printed Book : The Stylistic Strategies of Danielewski's *The Fifty Year Sword* », art. cit., p. 189, 191, 199.

<sup>38</sup> Roberto Favaro, *op. cit.*, p. 67.

<sup>39</sup> Si veda Giorgio Raimondo Cardona, « Lo spazio e la voce », *La Ricerca Folklorica*, n° 11, 1985, p. 35-38 ; Carlo Serra, « Gesti vocali. Conflitti fra mimesi e senso », in Fabrizio Desideri e Paolo Francesco Pieri (a cura di), *Il suono della voce*, Bergamo, Moretti&Vitali Editori, 2017, p. 143-157 ; Carlo Serra, *La voce e lo spazio. Per un'estetica della voce*, Milano, Il Saggiatore, 2011.

<sup>40</sup> Adriana Cavarero, *A più voci : filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 16.

<sup>41</sup> Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Garzanti, 1986, p. 41. Secondo McLuhan i *media* caldi sono quelli che « non lasciano molto spazio che il pubblico debba colmare o completare », predisponendo così una « limitata partecipazione ». Al contrario, i *media* cosiddetti freddi prevedono un grado di partecipazione maggiore e di interazione. I primi escludono, i secondi includono.

sua volontà di ricreare lo spazio uditivo e orale, si osserva come essa operi « sollecitando gli strumenti dell'istantaneità e della simultaneità »<sup>42</sup>, in un piano di consistenza in cui « la performatività della letteratura è *intrecciata* indissolubilmente alla performatività della voce, del corpo e di tutti i linguaggi di cui è capace la creatività umana »<sup>43</sup>.

Secondo Genette « la rappresentazione letteraria, la *mimesis* degli antichi », non è più intesa come « il racconto più i “discorsi” » ma « è il racconto e soltanto il racconto »<sup>44</sup>. Similmente, la novella in questione problematizza la relazione tra il discorso e il racconto, e difatti non mira a creare una « imitazione perfetta », bensì essa diviene di fatto « la cosa stessa »<sup>45</sup>. Una voce multipla e tante voci singole ; una storia collettiva e diverse storie individuali in rapporto costante tra la loro virtualità e attualità, tra rappresentazione e effettività, tra la vicenda e la sua narrazione, nei cui meandri sembra riecheggiare che « la *mimesis* è *diegesis* »<sup>46</sup>.

### 3. Modulazioni sonore e performative

Se nel testo a stampa la componente acustica era rimediata attraverso abili strategie linguistiche, grafiche e narrative, nell'*enhanced ebook*<sup>47</sup> assistiamo all'entrata in scena della corporeità musicale, ossia ciò che nella distinzione di Favaro tra suono scritto e suono vero si identifica nel secondo<sup>48</sup>. Analizzando quest'opera digitale, si potrebbe forse osservare una riconfigurazione espressiva che ha luogo proprio nella « frattura tra il suono e la vista »<sup>49</sup> che secondo McLuhan è stata causata dall'avvento del sistema di scrittura alfabetica. Pertanto, attraverso un concatenamento creativo insediatosi nei luoghi di disgiunzione, si manifesta il desiderio di avvicinarsi progressivamente a

---

<sup>42</sup> Marshall McLuhan in Gianpiero Gamaleri (a cura di), *Per un dizionario mediologico*, Roma, Armando Editore, 1998, p. 64.

<sup>43</sup> Maria Laudando, « Intrecci ricreativi tra testo e performance », *Testi e Linguaggi*, vol. 9, 2015, p. 67-81 : p. 79.

<sup>44</sup> Gérard Genette, *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1972, p. 29.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Mark Z. Danielewski, *The Fifty Year Sword (enhanced ebook)*, New York, Knopf Doubleday Publishing Group, 2012. Come indicato alla fine dell'*ebook*, vi è la presenza supplementare di alcune musiche di Ludwig van Beethoven.

<sup>48</sup> Roberto Favaro, *Suono e Arte. La musica tra letteratura e arti visive*, op. cit., p. 66.

<sup>49</sup> Marshall H. McLuhan, op. cit., p.64.

un « linguaggio integrale »<sup>50</sup>, in cui si realizzano e interagiscono più forme medialità, le quali mettono in atto « un costante transito tra i diversi spazi »<sup>51</sup> e livelli espressivi. D'altra parte, il mezzo digitale non fa altro che amplificare questa potenzialità di azione e affezione, coadiuvando, attraverso l'utilizzo del *medium* musicale, la comparsa di una sensazione di movimento nella spazialità testuale. Come afferma Margulis, alcuni studi dimostrano che il metro e il ritmo musicale influiscono su alcune zone del cervello relative al movimento ; proprio la presenza del *beat* stimola la connessione tra le aree uditive e motorie :

Of all music's features, in fact, meter seems to be most closely linked with bodily movement. [...] Aside from the perception of meter and tempo, the most salient aspect of musical time is rhythm. [...] Rhythm activates a host of brain regions traditionally characterized as motor regions : the supplementary motor area, premotor cortex, cerebellum, and the basal ganglia. Studies of how these regions communicate with each other during music listening demonstrate that meter - the presence of a beat - enhances connectivity between auditory and motor areas. [...] Indeed, people tap less accurately to rhythms presented in the visual domain compared to rhythms presented in sound<sup>52</sup>.

Di conseguenza, si evince che la musica, attraverso il metro e il ritmo, produce un effetto cinestetico che si innesta su chi ascolta, e in questo caso anche su chi legge, poiché le due attività sono simultanee ; nell'*ebook* potenziato preso in analisi, la sua presenza è parte di una collaborazione artistica che caratterizza l'effetto dell'intera opera su chi ne fruisce.

Dando vita a una corrispondenza sinestetica, Danielewski in questa versione « enlivened »<sup>53</sup> della novella collabora con il pianista Christopher O' Riley per creare una colonna sonora a quella che è stata intesa come un'innovazione della forma digitalizzata del romanzo. Si nota, quindi, che l'esplorazione espressiva e artistica da parte dell'autore investe anche i dispositivi digitali, non fermandosi ai confini cartacei. Secondo O' Riley, Danielewski « speaks a musician's language and feels the communicative effect of the unspoken »<sup>54</sup>. Padroneggia, quindi, sia la virtualità degli elementi sonori che quella relativa al silenzio. La distribuzione della materia acustica nell'*ebook* è intervallata da momenti

---

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Félix Guattari, « Cartografia schizoanalitica. L'enunciazione architettonica », in *Id.*, *Architettura della sparizione*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2013, p. 29-44, p.34.

<sup>52</sup> Elizabeth Hellmuth Margulis, *The Psychology of Music. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2019, p. 50, 53, 61.

<sup>53</sup> Christopher O'Riley e Mark Z. Danielewski, « Mark Z. Danielewski », *BOMB*, vol. 122, 2012/2013, p. 70-75 : p. 71.

<sup>54</sup> *Ibid.*

di assenza, così come possiamo notare a un livello visivo, sia nel testo a stampa che in quello digitale, la partecipazione alternata di pagine bianche, interpretabili come assenza di parola e perciò di suono.

Tuttavia, la collaborazione tra il senso di movimento dato dal *medium* musicale e le animazioni presenti nel testo, che programmaticamente permettono a quest'ultimo e alle illustrazioni di entrare in scena e talvolta scomparire, non fanno altro che avvalorare il senso di processualità dell'opera narrativa. Inoltre, la musica presenta un suo valore narrativo che permette di ampliare l'efficacia espressiva e comunicativa del testo<sup>55</sup>. In merito a *The Fifty Year Sword*, l'innesto sonoro e musicale è atto a designare di volta in volta una peculiare situazione o personaggio della vicenda attraverso la propria intensità narrativa<sup>56</sup>. Analizzando l'intera struttura dell'*ebook*, si notano possibili analogie con ciò che Wolf indica come l'altra variante della cosiddetta *intracompositional intermediality*, ossia la plurimedialità, che coinvolge due o più media in modo perspicuo<sup>57</sup>. Difatti, nel nostro caso si osserva una cooperazione tra più elementi espressivi (la scrittura, la musica, le illustrazioni, le animazioni) con lo scopo di realizzare un sincretismo mediale che costituisce di fatto le basi di questa avanguardia narrativa. Pertanto, riflettere sul rapporto tra musica e letteratura, anche in ambito digitale, permette a nuovi sentieri di critica e analisi di venire alla luce. Considerando la riflessione di O'Riley nei confronti delle qualità musicali di Danielewski, si potrebbe inoltre affermare che in questo caso l'autore non solo abbia agito creando « un sound design immaginario »<sup>58</sup> per la sua opera, ma ha anche pensato di fornirgli un corpo materiale, inserendo, grazie al dispositivo digitale, il « suono vero »<sup>59</sup> al suo interno. Il *medium* musicale e sonoro non è più solo immaginato e rimediato ma è presente materialmente nell'opera come ulteriore strumento narrativo ; « come metodo »<sup>60</sup>, poiché « il suono narra, e ha un impatto su un affetto »<sup>61</sup>. Nell'*ebook* potenziato le

---

<sup>55</sup> La possibile qualità narrativa della musica è materia di fertile dibattito tra gli studiosi, si veda Vera Micznik, « Music and Narrative Revisited : Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler », *Journal of the Royal Musical Association* , vol. 126, n° 2, 2001, p. 193-249 ; Jean-Jacques Nattiez e Katharine Ellis, « Can One Speak of Narrativity in Music ? », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 115, n° 2, 1990, p. 240- 257 ; Fred Everett Maus, « Music As Narrative », *Indiana Theory Review*, vol. 12, 1991, p. 1-34.

<sup>56</sup> Christopher O'Riley e Mark Z. Danielewski, « Mark Z. Danielewski », art. cit., p. 71.

<sup>57</sup> Werner Wolf, art. cit., p. 22-23.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>59</sup> Roberto Favaro, *op. cit.*, p. 66.

<sup>60</sup> Iain Chambers, « Musica come metodo », in Pierpaolo Martino (a cura di), *Words and Music. Studi sui rapporti tra letteratura e musica in ambito anglofono*, Roma, Armando Editore, 2015, p. 25-32 : p. 25.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 29.

modulazioni sonore sono parte integrante delle modulazioni tematiche della storia<sup>62</sup>, i cui piani interagiscono mediante il dipanarsi della narrazione, ricavandone un « valore aggiunto »<sup>63</sup>. Ad esempio, tra le parti più significative della vicenda si distinguono, per mezzo della loro singolare sinergia creativa, i tre luoghi menzionati dallo storyteller nella sua metadiegesi, tra cui vi sono, oltre a *The Forest of Falling Notes*, anche *The Valley of Salt* e *The Mountain of Manyone Paths*, che rispettivamente precedono e seguono la foresta. Con il procedere della narrazione, e quindi anche della lettura-fruizione dell'opera digitale, si notano ulteriori interazioni topologiche<sup>64</sup> tra ciò che si indica come paesaggio narrativo e paesaggio sonoro :

La transitorietà della musica si esplica in un tempo di propagazione nello spazio [...]. Detto altrimenti, il tempo si fa spazio [...] rendendosi cioè tanto più manifesto intercettando e delineando, con il tempo del suono, la dimensione spaziale. [...] [L]a musica porta un arricchimento di espressione e di contenuto psicologico, fornisce elementi di temporalizzazione e di ritmo, induce la sottolineatura o il rinforzo di stati emotivi, racconta con il proprio contenuto qualcosa di più dei sentimenti, edifica delle vere e proprie scenografie acustiche intangibili raccordandosi con i costumi, i colori, i profumi [...] della vicenda<sup>65</sup>.

Peraltro, i tipi di suono o motivo musicale, associati ai tre luoghi che lo *storyteller* ha incontrato sul suo cammino, risultano molto diversi tra loro, come lo sono le animazioni ad essi associate. La componente musicale è immersa nel pieno delle possibilità offerte dal *medium* digitale. Come afferma il pianista O'Riley in merito alla composizione della colonna sonora, per ricreare alcune atmosfere come ad esempio quelle relative a *The Forest of Falling Notes*, egli oltre a comporre al piano ha attuato singolari manipolazioni e alterazioni sonore mediante l'uso di sintetizzatori<sup>66</sup>. Nella sezione della *Valley of Salt* il testo digitale è presentato attraverso un offuscamento che, con lo snodarsi del suono, risulta via via sempre più diradato, permettendo la lettura delle parole, per poi ripresentarsi progressivamente con la dispersione della materia sonora. Per la foresta si sceglie invece un'animazione che richiama il significato del verbo « falling », ossia cadere. Pertanto, con l'alternarsi dei suoni, alcune parole selezionate, talvolta il testo di un'intera

---

<sup>62</sup> Il termine « modulazione » è stato scelto per il suo duplice significato, che in questa sede si riferisce sia al tema narrativo (e visuale), sia a quello musicale.

<sup>63</sup> Roberto Favaro, *op. cit.*, p. 75.

<sup>64</sup> In riferimento alla relazione tra musica e letteratura e pertanto anche alla distribuzione dei cosiddetti luoghi e degli spazi all'interno dell'opera narrativa, così come alla loro mescolanza per mezzo dell'azione combinata di diversi media.

<sup>65</sup> Roberto Favaro, *op. cit.*, p. 33-34, 75.

<sup>66</sup> Christopher O' Riley e Mark Z. Danielewski, « Mark Z. Danielewski », art. cit., p. 74-75.

pagina<sup>67</sup>, cadono verso il basso, scomparendo. Dopo essersi addentrato nella foresta, lo storyteller si dirige verso un percorso in salita, ossia *The Mountain of Manyone Paths*. In questa sezione, il testo viene animato mediante dei movimenti circolari che sembrano soffiare via alcune delle parole presenti<sup>68</sup>. Il motivo musicale che accompagna il volar via del testo è composto da una successione di suoni al pianoforte e le porzioni testuali interessate dall'animazione sembrano quasi ricreare le varie fasi del percorso (o dei percorsi), caratterizzato da una situazione di precarietà e indeterminatezza, a causa di nebbia, foschia e vento<sup>69</sup>. La sovrapposizione della temporalità musicale e delle animazioni, così come quella della storia e del racconto nell'*ebook*, mettono in atto un'interazione tra i piani narrativi offrendo altresì « una sonorizzazione ambientale »<sup>70</sup>, in cui il « tempo musicale trova una via figurativa e visualizzata sulla scena sotto forma di rappresentazione, quantificazione e qualificazione dello spazio performativo »<sup>71</sup>. Riflettere sulla configurazione dell'*enhanced ebook* permette di far luce sulle possibilità inventive offerte al mondo della letteratura da quello digitale, i cui dispositivi predispongono fertili interstizi creativi che possono ampliare l'idea stessa di opera narrativa e letteraria. Quest'ultima, pertanto, risulta sempre più affine a ciò che viene inteso come processo plurimediale e perciò plurisemiotico; un evento, una performance.

Per la figura artistica di Danielewski non possiamo dunque limitarci al solo termine di scrittore. Difatti, le relazioni intermediali che la novella intesse non riguardano soltanto l'esplorazione delle possibilità espressive del libro a stampa e il processo di digitalizzazione avanguardistica dell'*enhanced ebook*<sup>72</sup>. La novella è stata oggetto di una rimediazione ulteriore, vale a dire una traduzione intersemiotica, altresì chiamata adattamento o « intermedial transposition »<sup>73</sup>. I procedimenti di traduzione intersemiotica avvengono tra sistemi segnici differenti, facilmente ravvisabili ad esempio nell'adattamento filmico di un

---

<sup>67</sup> Come nel caso di p. 110, 112, mentre un esempio di parole selezionate è osservabile a p. 114 con l'espressione « unspeakable wood ». Un intermezzo interessante è offerto a p. 104-105, in cui si notano svariate lettere roteare su se stesse, mentre precipitano verso il basso, accompagnate da un intenso motivo musicale al pianoforte, Mark Z. Danielewski, *The Fifty Year Sword*, op. cit., (*ebook*).

<sup>68</sup> *Ibid.* Ci sono casi in cui l'animazione circolare del testo si combina con la sua scomparsa e ricomparsa, ad esempio a p.136.

<sup>69</sup> *Ibid.* In riferimento a espressioni come « just a mountain » a p. 130, « second path » a p. 132, « third path » a p. 134 e « these solitary figures away » a p. 140.

<sup>70</sup> Roberto Favaro, *Suono e Arte. La musica tra letteratura e arti visive*, op. cit., p. 33.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>72</sup> Christopher O'Riley e Mark Z. Danielewski, « Mark Z. Danielewski », art. cit., p. 71.

<sup>73</sup> Werner Wolf, « Intermediality Revisited : Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality », art. cit., p. 21.

romanzo. Per il caso preso in analisi, Danielewski, collaborando con una serie di specialisti del settore, ha portato in scena una performance dal vivo di *The Fifty Year Sword*<sup>74</sup>, durante la quale assistiamo anche al suo intervento partecipativo. Prima dell'entrata in scena degli interpreti, che hanno il compito di personificare i cinque narratori della vicenda, Danielewski sale sul palco e legge l'introduzione presente nella novella, interpretando quindi il ruolo di colui che raccorda le diverse testimonianze costituenti di fatto la storia, e che enfatizzano la sua attività di ricomposizione e assemblaggio per la macchina narrativa. In questo modo, la performance ha luogo, permettendo al testo di acquisire una corporeità vocalica che dà il via alla narrazione. Nel mentre, Danielewski dirige le voci e le orienta nello spazio, assumendo le movenze di un direttore d'orchestra. Di conseguenza, l'intero luogo della performance diventa « spazialità crepitante di suoni [...] un fiorire di voci »<sup>75</sup> e lo scrittore diviene egli stesso un performer. Secondo Hutcheon, il termine adattamento si riferisce sia a un prodotto che a un processo. Nel primo caso, esso rappresenta un'entità transcodificata che, tra le tante altre eventualità, può subire uno « shift of medium »<sup>76</sup>, che comporta inoltre una modifica nelle modalità di coinvolgimento del pubblico. Nel secondo caso, il processo di adattamento di un'opera in un altro sistema segnico sussume sia un atto di « (re)interpretation »<sup>77</sup>, sia ovviamente di « (re)creation »<sup>78</sup> con finalità e effetti differenti. Risulta importante sottolineare, inoltre, che il processo di creazione di un'opera successiva, partendo da una precedente, non fa assumere all'entità risultante una connotazione secondaria<sup>79</sup> :

Most theories of adaptation assume, however, that the story is the common denominator, the core of what is transposed across different media and genres, each of which deals with that story in formally different ways and, I would add, through different modes of engagement – narrating, performing, or interacting. In adapting, the story argument goes, “equivalences” are sought in different sign systems for the various elements of the story : its themes, events, worlds, characters, motivations, points of view, consequences, contexts, symbols, imagery, and so on<sup>80</sup>.

Partendo da questo assunto, si evince che la performance presa in analisi intreccia due delle tre modalità indicate per fruire di una storia,

<sup>74</sup> La performance ha avuto luogo il 31 ottobre 2010 al teatro REDCAT nel Walt Disney Concert Hall, così come nell'anno successivo.

<sup>75</sup> Carlo Serra, *La voce e lo spazio. Per un'estetica della voce, op. cit.*, p. 11.

<sup>76</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York-London, Routledge, 2006, p. 7

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 10.

ossia *telling* e *showing*, servendosi altresì della loro specificità per costruire un piano squisitamente metanarrativo. Dando corpo materiale alla voce, l'autore fa luce sulla sua peculiare unicità, testimoniando come essa « pertiene al vivente, comunica la presenza di un esistente in carne ed ossa, segnala una gola, un corpo particolare »<sup>81</sup>, in precisa analogia con la natura plurale della storia che fa da sfondo alla vicenda e alla sua organizzazione narrativa, la quale risulta disorganica ma al contempo concatenata a tutte le sue parti. Attraverso il focus sulla voce, si enfatizza, quindi, anche la sua qualità relazionale, così come la biunivocità tra chi parla e chi ascolta. Pertanto, in una performance in cui l'elemento preminente è la materia vocale, si osserva come essa metta in atto un rinnovato processo di integrazione tra la vocalità e la parola, e perciò tra oralità e scrittura, poiché tra esse esiste « un legame intrinseco e sostanziale »<sup>82</sup> :

Al contrario dello sguardo, la voce è sempre e irrimediabilmente relazionale. Non permette un orientamento distaccato sull'oggetto perché, in senso proprio, non ha oggetto. Essa vibra nell'aria colpendo l'orecchio altrui, anche quando non ne abbia l'intenzione [...]. La voce emessa esce sempre nel mondo : ogni orecchio che rientra nel suo raggio di azione, che lo voglia o meno, ne viene colpito. L'orecchio è un canale aperto : può essere sorpreso da ogni parte e in ogni momento. È sempre spalancato su un universo sonoro che esso non controlla [...]. L'orecchio riceve, raccoglie e accoglie senza poter prima selezionare<sup>83</sup>.

Nell'esibizione live di *The Fifty Year Sword*, si assiste di fatto a una narrazione performativa a tutto campo, ossia qualcosa che potrebbe essere inteso sia come la performance di un racconto, che come il racconto di una performance. Il pubblico non è stato solo coinvolto attraverso un « *telling mode* » o un « *performance mode* »<sup>84</sup>, quanto piuttosto attraverso una modalità sincronica *telling-within-performance*, presentata in un contesto che permette il coinvolgimento diretto di più canali sensoriali, per mezzo di elementi disparati : corpo, voce, testo, luci, ombre, figure, ecc. Il « fare mostrando è performance »<sup>85</sup>. In essa il dire viene messo in scena, muovendosi dall'occhio all'orecchio e dall'orecchio all'occhio<sup>86</sup>; escludendo e includendo vicendevolmente<sup>87</sup>.

---

<sup>81</sup> Adriana Cavarero, *A più voci : filosofia dell'espressione vocale*, op. cit., p. 193.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>84</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, op. cit. p. 27.

<sup>85</sup> Richard Schechner e Sara Brady, *Performance Studies. An introduction. Third edition*, London-New York, Routledge, 2013, p. 28. Nostra traduzione.

<sup>86</sup> Marshall McLuhan, *Dall'occhio all'orecchio*, op. cit.

<sup>87</sup> Si fa riferimento alla concezione di McLuhan relativa allo spazio visuale e spazio acustico, così come all'organo visivo e uditivo. Nella sua accezione, il primo ha un carattere

Il processo esplorativo dell'autore sovverte le dinamiche convenzionali dello scrivere, del raccontare e del mettere in scena, decostruendo altresì l'idea stessa di opera letteraria per (ri)costruirla in qualcosa di più, per mezzo di una sensibilità che riunisce tangenzialmente modi e strumenti dell'espressione creativa. Le trame vocali e i disegni narrativi messi in gioco nelle diverse versioni della novella invocano una riflessione sulla natura stessa delle storie, la cui propensione a cambiare forma e a moltiplicarsi risulta significativamente amplificata grazie al *medium* digitale. La tessitura multimediale della novella analizzata esalta proprio questa tensione a disfarsi dei confini che separano la narrazione cartacea da tutti gli altri strumenti espressivi, creando così tante linee di fuga e tanti luoghi d'incontro, in cui « ogni attuale si circonda di cerchi di virtualità sempre rinnovati »<sup>88</sup>.

Maddalena Carfora  
(Università di Napoli l'Orientale)

---

esclusivo, il secondo inclusivo.

<sup>88</sup> Gilles Deleuze e Claire Parnet, *Conversazioni*, [1977], Verona, Ombre Corte, 2019, p. 143.