



www.ec-aiss.it

.....
Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)
.....

© EIC - tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

Da memoria intima a storia globale. Il web-documentario interattivo fra strategie di autenticazione e riabilitazione del sentire

Cristina Greco

Abstract

In accordance with past research on the construction of the effect of reality and truth in the contemporary graphic novel (Greco 2014), this contribution aims to propose a reflection on the writing modalities of the collective memory in the interactive web-documentary. In particular, the research proposes the analysis of two exceptional case studies: a) *Génération 14. Mémoire intime de la Grande Guerre*, an interactive documentary that works on the collaborative reconstruction of the memory, and, b) *First World War. The Story of A Global Conflict*, The Guardian's interactive documentary, which works on historical discourse and on the knowledge that is already given. The first case retraces the individual memories, by the use of documents and testimonies, enabling the user to reconstruct his own story and to find out who, among his loved ones, experienced the Great War; the second one concerns the Great War collective events, which are told by ten historians, whose narrations are translated into ten different languages. These case studies show a high degree of ambiguity and the need to create a synthesis to face the new connections through which the memory interacts in the semantic and figurative universe of the conflict. These are texts that activate a re-elaboration of the relationship between History and testimony and pose questions about the results of such a complex textuality, product of the mixture of forms and genres, from the historical account to the testimony, and to the autobiographical reconstruction of remembrance.

1. Premessa

Se guardiamo alle più recenti produzioni culturali, spostandoci verso quelle di consumo e popolari, notiamo come le immagini di archivio, siano esse, documenti di famiglia, vecchie carte istituzionali, manoscritti, testimonianze ecc. ricorrano nella letteratura, nel cinema, nel fumetto e in altre forme espressive in modo più frequente rispetto alle esperienze del passato. Nel complesso panorama dei documentari, l'innovazione del genere avviene tramite i media digitali, che inducono cambiamenti nel modo di raccogliere, conservare e classificare il documento in vista di una sua consultazione. In particolare, i web-documentari¹ interattivi sui quali intendo riflettere avviano un processo di pluralizzazione delle competenze impegnate nella trasmissione della memoria, attraverso modalità differenti fondate su dispositivi di scrittura che incoraggiano un fare partecipato, reiterato e

¹ Il termine web-doc fa riferimento ai documentari interattivi realizzati per il web.

discontinuo. Il documentario interattivo si presenta come un sottogenere che affianca la pratica documentaria a un design interattivo, che impiega un supporto digitale. Sandra Gaudenzi (2013, p. 26) lo definisce ponendo l'accento su ciò che è implicito nella terminologia stessa, ma ricordando la necessità di distinguerne la specificità rispetto al documentario lineare, realizzato con tecnologia digitale e distribuito sul Web ma, appunto, non interattivo.

Il corpus considerato si compone di una produzione che riguarda esclusivamente il web in esempi rappresentativi di quell'i-doc² che mette in gioco immagini provenienti da archivi privati, ed è il caso di *Generation 14. Mémoire intime de la Grande Guerre*, e da archivi pubblici e già autenticati, come per *First World War. The Story of a Global Conflict*. In entrambi i casi, la ricostruzione della memoria si gioca sulla riarticolazione del ricordo alla luce del vissuto contemporaneo. Questo laddove il documento è considerato nella relazione con gli altri elementi di una testualità sincretica che utilizza il fare e la scelta, l'immersione e l'esperienza fusionale come strategie di costruzione della realtà più che di una sua rappresentazione. Non si tratta, infatti, di ragionare sulla funzione simulacrale di questi testi, ma sul modo in cui le immagini di archivio conservano la funzione testimoniale, determinando una disposizione alla credenza, il cui punto, per il semiotico, "non è credere nello status veridittivo di un oggetto piuttosto che in un altro, ma di constatarlo e di analizzarlo" (Greimas, Courtés 2007, p. 128). Alla luce di tali premesse si comprende l'importanza ancora attuale della problematica della crisi della testimonianza, di cui Paul Ricoeur (2000) offre numerosi spunti nel vasto ambito di riflessione sul rapporto fra memoria e oblio; una crisi che interessa il racconto delle esperienze definite *al limite* – troppo distanti dalla normale esperienza umana e dal procedimento di somiglianza – e che ha visto la lotta alla credulità e all'impostura esser sostituita dalla lotta all'incredulità e alla propensione a dimenticare. Gli interrogativi che ci si pongono dinanzi riguardano dunque il modo in cui il documento d'archivio si riattiva nel web-documentario interattivo fra Storia e testimonianza, fra logiche di organizzazione collettiva e paraistituzionale del ricordo e meccanismi di accesso e partecipazione alla costituzione dell'archivio; ma richiedono anche di ripensare quel procedimento di somiglianza – in cui avrebbe luogo, per mezzo della testimonianza, il fenomeno di condivisione di sentimenti, pensieri e azioni fra il testimone e colui che riceve – alla luce delle pratiche digitali di riorganizzazione e accesso al materiale mnemonico.

2. La memoria, l'inquietudine e l'attesa: *Generation 14. Mémoires intimes de la Grande Guerre*

Nel caso di *Generation 14. Mémoires intimes de la Grande Guerre* ci troviamo di fronte a uno dei primi progetti partecipati per il web su un tema storico; ideato da Andrés Jarach e Kévin Accart, il web-documentario è stato realizzato in occasione della commemorazione del Centenario della Prima Guerra Mondiale (28 luglio 1914 – 11 novembre 1918), in partenariato con il Ministero della Difesa francese. Grazie alla *Grande Collecte. Mission Centenaire 14-18³*, realizzata tra il 14 e il 15 novembre 2014, che ha attraversato tutto il territorio francese, realizzata dalla Bibliothèque nationale de France e da Les Archives de France du Ministère de la Culture, molte persone hanno potuto depositare i propri archivi riguardanti della Prima Guerra mondiale in settanta uffici di raccolta (disegni, corrispondenza, fotografie ecc.). Le fonti documentarie sono state poi digitalizzate e archiviate.

Un'inchiesta collettiva che invita a esplorare la storia dell'altro e a prendere parte alla ricostruzione della propria storia. Tale ricostruzione avviene a partire da un fare collaborativo che traduce i ricordi familiari celati della Grande Guerra in un ambizioso lavoro di ricostruzione del ricordo e della memoria condivisa e che lavorando sull'aspetto transgenerazionale determina le basi per la costruzione di una memoria. Un progetto di questo tipo richiede una tecnologia in grado di gestire un database (documento) che non solo è ampio, ma è anche in costante aggiornamento, attestatosi come una testualità interminabile, un sapere in formazione, un dover farsi della narrazione storica, una partecipazione attiva che passa attraverso alcune domande che riguardano l'identità e il vissuto di coloro che hanno perduto la vita in guerra.

² Il termine i-doc è l'abbreviazione dell'espressione inglese "Interactive Documentary" (Aston, Gaudenzi, Rose 2017).

³ <http://centenaire.org/fr>.

Il portale si apre con un'interfaccia che fa da incipit all'i-doc, disponendo l'utente a ciò che andrà a esplorare. Il sito annuncia che si tratta del *muro* di *Génération 14*, sul quale sono affisse tante piccole fotografie (ritratti e stralci di corrispondenze), che creano un effetto di collage (Fig. 1). Nel far questo, l'utente si trova dinanzi a un flusso di immagini, è chiamato a prendere parte, a seguire le istruzioni e a riadattare i vari pezzi ai propri scopi come in un bricolage, dove ogni elemento rappresenta un insieme di relazioni, a volte concrete, altre virtuali (Lévi-Strauss 1962, p. 27), secondo il proprio atteggiamento veridittivo, destreggiandosi tra componenti finzionali e non finzionali (Greimas, Courtés 1978).



Fig. 1 – *Génération 14* (© <http://generations-14.fr/>).

Il muro figurativizza il tema della commemorazione collettiva. Lo stile grafico si presta a coinvolgere il lettore e a turbarlo: a partire dal muro, un confine che trattiene e al tempo stesso libera, si distende la dimensione passionale. L'utilizzatore è reso sensibile alla virtualità narrativa dalla comparsa e scomparsa di elementi plastici e figurativi (Greimas 1984) e dalla relazione tra significante visuale e significante sonoro che qualifica la sua passione secondo l'*attesa*. Gli effetti sonori riproducono il suono di una radio a valvole dei primi anni del 900, ma vi riconosciamo anche il ritmo dei tamburi delle marce dei soldati, il rumore sordo del calpestio sul terreno, il sogghigno dei bambini, e altri rumori più o meno riconoscibili. Si tratta di una configurazione sonora fatta di stratificazioni che in loop ricorrono anche oltre il muro, nella home page, dove da questa apparente confusione e miscela di rumori troncati emergono suoni di fondo più o meno costanti e momenti di provvisorio silenzio, elementi generatori di un panorama sonoro inquietante. La trasformazione del muro avviene con l'apparire dei titoli in successione che mostrano i dati: "Génération 14: mémoire intime de la Grande Guerre: agosto 1914, più di 8.000.000 di soldati francesi. Novembre 1918: 1.350.000 non hanno fatto ritorno. Fra di loro, 1 è dei vostri: ritrovatelo" (Fig. 2), mentre gradualmente scompaiono alcuni elementi di quel collage – gli stralci delle lettere e altre immagini – in un effetto di dissolvenza, che porta in primo piano solo i ritratti degli scomparsi. Tale composizione, l'uso della fotografia e l'exasperazione del chiaro/scuro, se da una parte evocano, come auspicato, un evento passato, modalizzando il soggetto secondo un *voler fare*, dall'altra cooperano a un processo di autenticazione degli eventi, che già qui passa da un coinvolgimento passionale.



Fig. 2 – *Génération 14* (© <http://generations-14.fr/>).

Una volta superata la presentazione, l'utente si imbatte in una prescrizione, un *dover fare*: «La vostra ricerca comincia qui: qual è il vostro cognome?» (Fig. 3). Sono elementi del piano dell'espressione che sollecitano processi di elaborazione e determinano una competenza cognitiva e passionale del soggetto. I commenti presenti nell'home page svolgono una funzione prefativa. Quasi fossero un prologo (Genette 1987), orientano l'utilizzatore e lo dispongono secondo determinate scelte interpretative, sollecitate da un fare persuasivo che si edifica su un ribaltamento della fiducia: “Partecipa alla costruzione della messa in immagini collettiva della memoria della Grande Guerra”

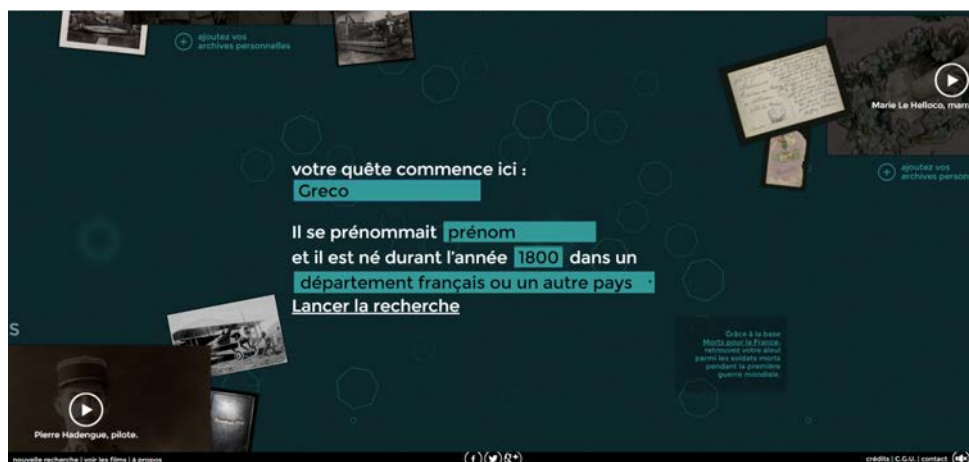


Fig. 3 – *Génération 14* (© <http://generations-14.fr/>).

3. La mappa microstorica e la geografia intima

La compresenza di diversi elementi strutturali e stilistici rende *Génération 14* un testo complesso: la struttura globale è determinata da un'organizzazione degli oggetti che non procede per un allineamento di tipo sintagmatico. Difatti, non solo attraverso le indicazioni del testo verbale, ma anche attraverso le frecce direzionali che lampeggiano indicando come spostarsi all'interno di uno spazio che si estende oltre la cornice della pagina (Fig. 4), l'utilizzatore è invitato a muoversi in più direzioni – in alto, in basso, a destra, a sinistra e in modo obliquo – al fine di collegare elementi apparentemente non contigui e scoprirne il filo narrativo: nel recepire in modo attivo e sincretico tale configurazione (Lotman 2009, p. 110), l'utilizzatore sviluppa una *geografia intima* (Bruno 2002, p. 338), che lo porta a esplorare una mappa culturale delle emozioni nel suo farsi, attraverso ritratti, immagini documentarie e quaderni di viaggio.



Fig. 4 – *Génération 14* (© <http://generations-14.fr/>).

Tale è il movimento che attraverso l'uso del mouse porta a sperimentare una fluidità, un aprirsi alla casualità dello spostamento nello spazio dell'interfaccia. Come in un museo, il visitatore si muove in questo spazio realizzando un assemblaggio fisico e cognitivo, determinando un itinerario personale – non più predisposto –, accostando o contrapponendo i diversi dossier, in una serie di manifestazioni sincretiche (Pezzini 2011): le dieci storie di uomini e donne immersi nel tumulto della guerra passano attraverso dieci filmati e raccontano la *manca*, l'*attesa*, il *desiderio*, la *tristezza*, l'*impazienza* del ricongiungimento familiare. La possibilità di interrompere una narrazione filmica per aprire i documenti, esaminare le storie, condividere la propria ricerca sui social media, riconfigura le soglie relazionali determinando il potenziale espressivo del web documentario interattivo. Ogni dossier presenta tre sezioni: “guarda il film”, “guarda i documenti”, “aggiungi i tuoi documenti” (Fig. 5), mentre tornando all'home page è possibile avviare la ricerca per cognome e archiviare il risultato sul proprio “muro” (Fig. 6).

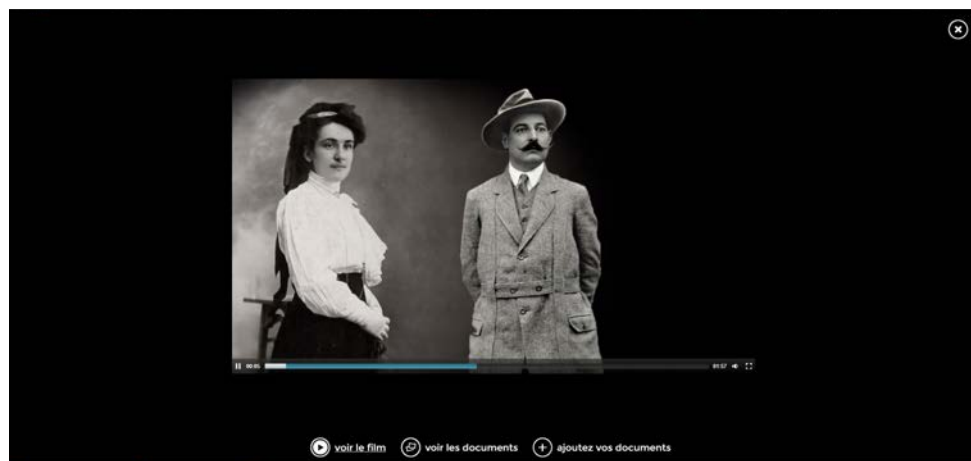
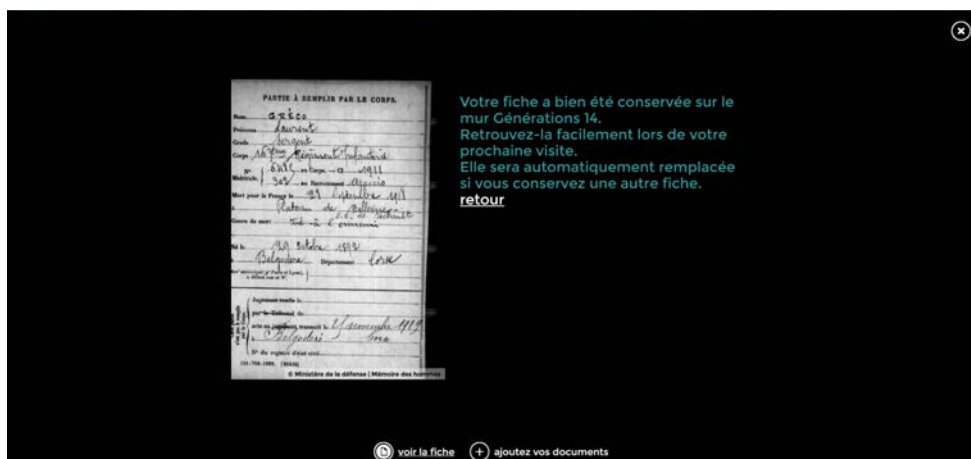


Fig. 5 – Génération 14 : i dossier (© <http://generations-14.fr/>).



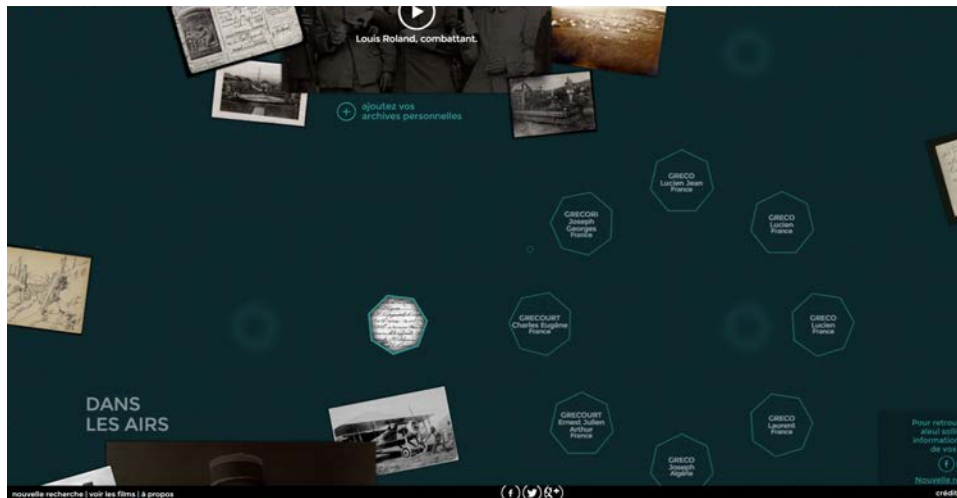


Fig. 6 – *Génération 14* : la ricerca e la conservazione sul proprio muro © <http://generations-14.fr/>).

In questo dispositivo di interazione, il fare dell'utente rientra in un'attività meta-discorsiva orientata da un desiderio di sapere che innesca le operazioni di ricerca, caricamento e condivisione degli archivi e dei propri risultati; tuttavia possiamo riscontrare una funzione *ludica* del dispositivo data da un'attività di secondo livello determinata da un atteggiamento curioso dell'utilizzatore e da un'operazione di messa alla prova del dispositivo, ad esempio controllare che vi sia una corrispondenza fra il proprio cognome e quello di un ipotetico soldato. Come nota Greimas, riferendosi a Lotman, non si tratta di ricercare prima di tutto le categorie estetiche, ma ciò che l'opera significa, in quanto queste appartengono alla connotazione sociale (Greimas 1971). Ci sono delle strutture assodate e delle strutture tutt'altro che assodate, e il loro valore cambia in funzione dell'utilizzatore. Ne risulta un *laboratorio plurilivello e stratificato*, in cui vediamo delle immagini, sappiamo che qualcuno le ha prodotte e condivise, per quanto si tratti di una soggettività immaginaria, trovandosi dinanzi a una scelta, quella di lasciar vedere e di lasciar sapere. La presenza della prova documentaria implica, infatti, il suo rovescio invisibile, vale a dire la mancata ricollocazione della testimonianza spontanea nella memoria collettiva.

Viene a costituirsi una mappa microstorica che rivela gli strati della storia personale attraverso un sistema di frammenti, una storia che è incisa nella materia della memoria archiviata e accumulata in una nuova semiosfera (Lotman 1985). La stratificazione di senso si trasforma grazie all'articolazione complessa delle due sostanze dell'espressione, visiva e sonora, attraverso pratiche di riproduzione, ricerca, verifica, creazione e condivisione. Così pensato il web documentario appare come un oggetto complesso, che mette in gioco le proprietà sincretiche di significazione riattualizzando l'archivio.

4. Tra storia, fonti primarie e testimonianza: *First World War. The Story of a Global Conflict*

Dall'altra parte, sul versante degli i-doc che si servono dei data driven, uno degli esempi più significativi è *First World War. The Story of a Global Conflict*, "A global guide to the first world war – interactive documentary", la definizione che ne dà il sito di *The Guardian*, che lo ha prodotto in collaborazione con la *British Academy* e *The Imperial War Museum*; diretto da Francesca Panetta, in occasione della commemorazione del centenario dello scoppio della Prima Guerra mondiale, è tradotto in dieci lingue, tra cui l'italiano, raccoglie contributi audio e testuali di dieci storici provenienti da tutto il mondo, intervistati dalla stessa Panetta. *First World War. The Story of a Global Conflict* rappresenta il contrapposto del primo su un tema comune.

Il documentario si apre con un'interfaccia progressiva e in movimento costituita da frammenti di filmati che fanno da sfondo alla fissità e centralità di due sfere in parte sovrapposte: la prima fa da collegamento tra il sito di *The Guardian* e quello dell'i-doc, con il comando "Enter", che diventerà "Play", la seconda consente la scelta della lingua che sottotitolerà la visione (Fig. 7).

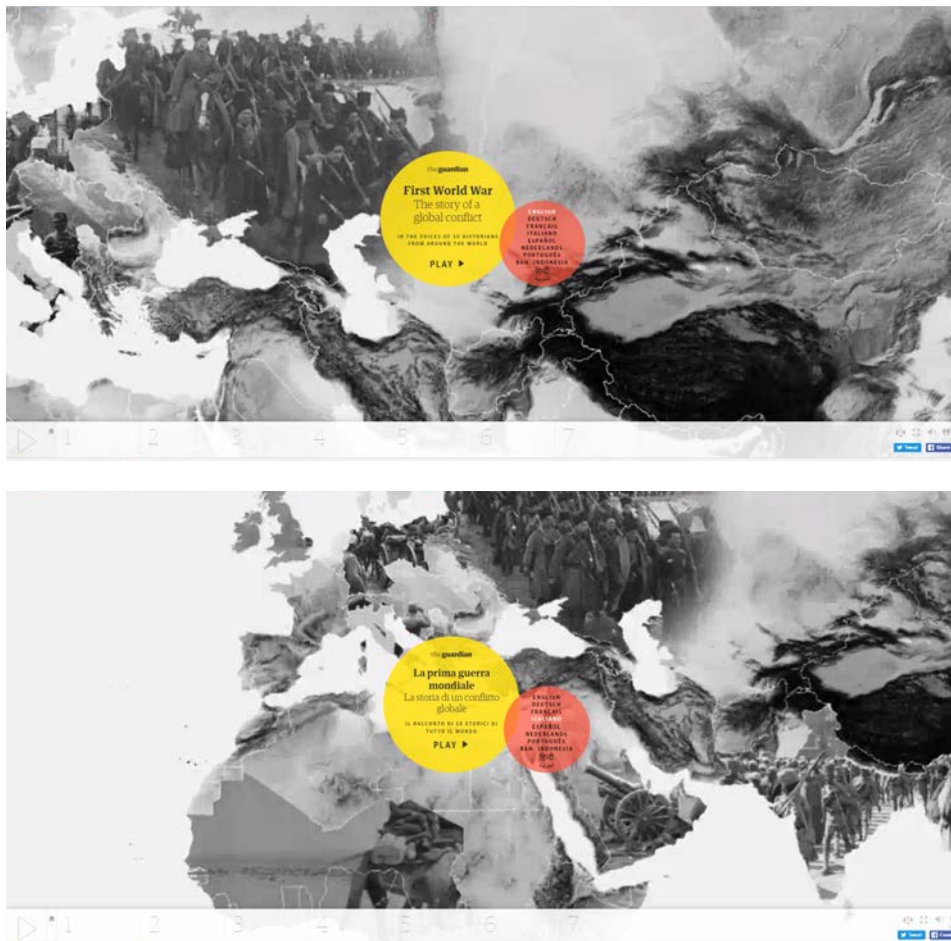


Fig. 7 – *First World War. The Story of a Global Conflict*: home page (Enter; Play) (© www.theguardian.com).

Anche qui il significante sonoro assume un ruolo fondamentale nella predisposizione cognitiva e passionale dello spettatore, con immissioni acustiche – ad esempio il rumore dei passi in trincea, il nitrito dei cavalli, musiche che evocano diverse aree geografiche, che ricordano anche qui la trasmissione radiofonica e di propaganda di quei tempi. In un primo momento l’utente sperimenta uno stato di immobilità in cui lo sguardo segue i filmati in dissolvenza, la cui attivazione coincide con lo spostamento della visione da un punto all’altro della mappa. Il visitatore non ha alcun comando sulla mappa, ma è invitato a cliccare sulla scelta della lingua e successivamente sul comando “Play”, in cui già troviamo un meccanismo veridittivo nella frase “il racconto di 10 storici di tutto il mondo”, il cui click avvia automaticamente il filmato sottotitolato della durata di trentadue minuti. La resa cromatica non esalta le icone che indicano la direzionalità di lettura, la possibilità di spostarsi da un capitolo all’altro, di interrompere il filmato, ma le mimetizza con elementi plastici quasi neutri, che le rendono non immediatamente leggibili, quasi a non voler distogliere lo spettatore dalla visione e a voler programmare un’interazione graduale.

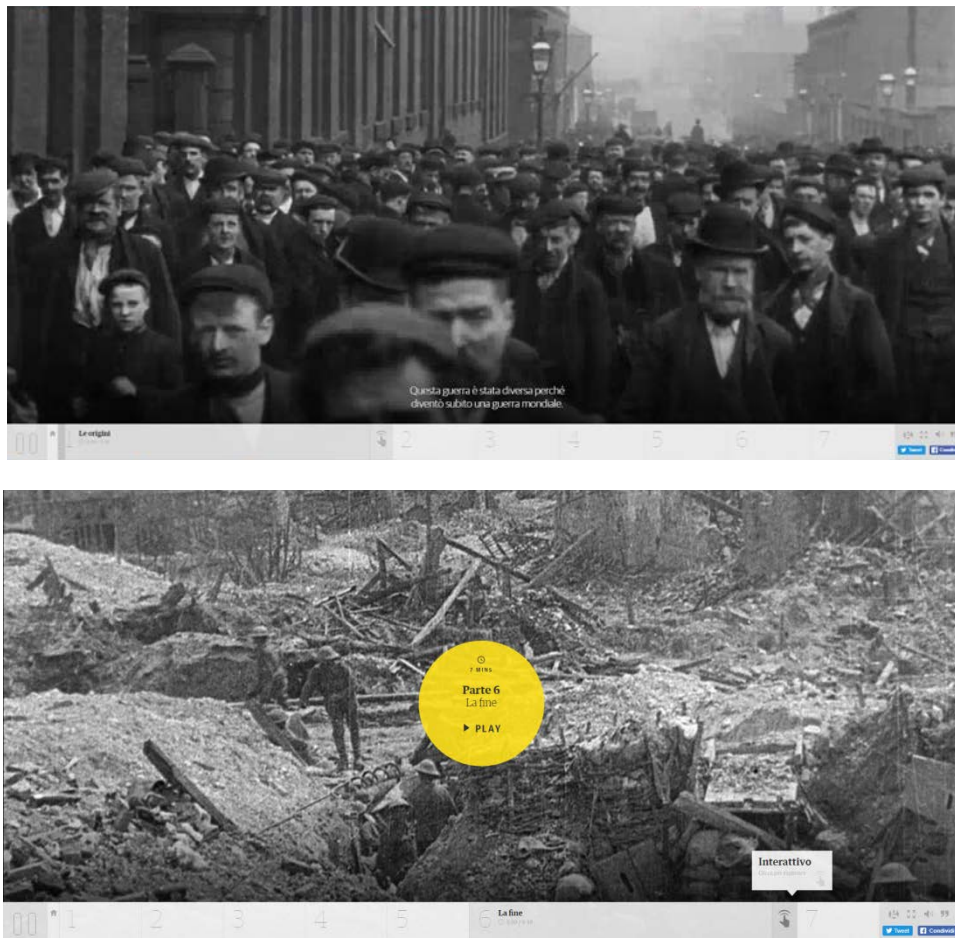


Fig. 8 – *First World War. The Story of a Global Conflict*: Parte 1, Le origini; Parte 6, La fine (© www.theguardian.com).

Diviso in sette sezioni, distinguibili in numeri, che raccontano il periodo che va dalle Origini del conflitto al Dopoguerra, la funzione interattiva permette di interrompere il video e di addentrarsi nella storia narrata secondo modalità differenti: cliccando sulle diverse parti per vedere i video che affrontano temi diversi (Parte 1: Le origini; Parte 2: Le trincee; Parte 3: Imperi; Parte 4: I fronti; Parte 5: Carnificine; Parte 6: La fine; Parte 7: Il dopoguerra), o utilizzando il comando “Interattivo”, di cui ogni parte è dotata (a parte la 7), che ha in sé una prescrizione: “Clicca per esplorare” (Fig. 8). A partire da una panoramica della mappa, il comando “Interattivo” permette di scoprire gli aspetti più nascosti della Grande Guerra, attraverso la consultazione di fonti primarie, scansioni di documenti originali, fotografie ecc. I materiali d’archivio cambiano secondo la parte esplorata: vi sono clip audio, recensioni di *The Guardian* inerenti una determinata fase del conflitto; usando le frecce direzionali, l’utente può visualizzare sulla mappa l’effetto domino – vale a dire il modo in cui la Guerra si è propagata nel mondo – disponendo anche dei commenti del testo verbale. In alcuni capitoli, l’utente può scorrere una galleria fotografica, in altri, come nella parte terza, intitolata “Gli imperi”, ascoltare le testimonianze audio dei soldati delle colonie di India, Africa, Ottoman, di cui è indicato anche il nome. Il capitolo 4, in modalità interattiva, permette di accedere alla mappa dei fronti (Fig. 9): cliccando su un fronte a scelta è possibile leggerne le specificità e contemporaneamente visualizzare le clip video dei momenti più significativi dell’esperienza del fronte. Anche in questo caso, una clip audio riproduce il racconto degli storici che, nel caso italiano, sono Maurizio Isabella e Jay Winter. L’ascolto del racconto della Storia è accompagnato dalla visione di una clip video che in loop mostra una scena dell’attraversamento dei soldati in trincea in alta-montagna durante la guerra ad Austria-Ungheria.



Fig. 9 – *First World War. The Story of a Global Conflict*: Parte 4, I fronti (© www.theguardian.com).

Una delle parti più interessanti sul fronte della dimensione interattiva del web-documentario è il capitolo 5, intitolato “Carneficine” (Fig. 10). Scegliendo di cliccare sul comando “Interattivo” si innesca un effetto audiovisivo di esplosione, diviso tra il rosso dei poteri forti e il blu delle forze alleate, volto a segnalare i punti nevralgici della mappa in termini di perdite, facendo anche un “Il bilancio delle vittime”: spostandosi da un punto all’altro della mappa è possibile accedere al database e avere le cifre delle perdite umane di ogni singolo Paese (580.000-600.000 italiani uccisi, e 170.000 feriti).



Fig. 10 – *First World War. The Story of a Global Conflict*: Parte 5, Carneficine (© www.theguardian.com).

4.1. Lo spazio dell’archivio e lo spazio spettatoriale

L’uso della mappa interattiva predispose il racconto geograficamente e attraverso configurazioni narrative riproduce il sapere analitico dello storico. L’ordine sequenziale dei capitoli, della Galleria di immagini, delle frecce direzionali interne alle singole parti, ci induce a seguire un percorso programmato, che non è possibile alterare nella sua sostanza dell’espressione, come invece accade per *Génération 14*. Esso, infatti, contiene una modalità deontica, un’obbligazione, appunto: da qui devo passare. Il racconto diventa quasi teatrale nel passaggio da una scena all’altra, fondendo lo spazio dell’archivio, dei dati e delle collezioni, allo spazio spettatoriale, uno spazio, quello di *First World War. The Story of a Global Conflict* che, a differenza del primo, è terminato. In questo caso, i frammenti – delle storie dei singoli Paesi, della Storia, dell’eterogeneità della sostanza dell’espressione e del contenuto, delle diverse istanze dell’enunciazione – sono ricostituiti dalla forma filmica che li mette insieme. Qui l’i-doc si articola intorno al discorso storico e alla geografia; introducendo elementi di novità, decide di far decidere qualcosa a un altro: l’utente.

5. Da memoria intima a storia globale: l'autentico e il sentire

Entrambi i testi operano una messa in ruolo del proprio spettatore/utilizzatore. Tuttavia, lo sguardo semiotico non si esaurisce in questa constatazione, ma esplora le strategie soggiacenti a un sistema semiotico innovativo e complesso, da cui partire per ripensare quella ricezione attiva e sincretica che Lotman (2009) riconosceva al “lubok”; una ricezione che agisce sulla dimensione diegetica in uno spazio organizzato per stratificazioni che chiede un’acquisizione di competenza nel processare cognitivamente alcuni fenomeni: da una parte l’utilizzatore è chiamato a riabilitare il documento e a operare il proprio fare interpretativo dinanzi a un’argomentazione che si fonda su un’eterogeneità di materiali d’archivio, da qui la metafora del laboratio, dall’altra è chiamato a praticare un lavoro di rimemorazione e identificazione a partire da un discorso già legittimato, che fa ripensare a un “ritrovamento”. È necessario però rilevarne le differenze. Infatti, mentre nel primo caso, potremmo parlare di una *trasformazione creativa* di uno spazio intimo in uno spazio pubblico, che produce un *effetto di intimità*, nel secondo potremmo parlare di un *rielaborare di maniera creativa* il materiale già dato per autentico (Grierson 1966). Rispetto al rapporto tra discorso storico, memoria archiviata e racconto di testimonianza, così facendo *Génération 14* apre al tempo presente, attraverso una richiesta di inserimento dati nei confronti del destinatario che diventa a sua volta portatore di testimonianza.

Riprendendo Michel Foucault (1969), nel primo caso l’anonimato – sappiamo, infatti, che vi è un’istanza soggettiva, ma non possiamo verificarne l’identità, vi è un autore, ma in realtà è un assente – non costituisce difficoltà a prescindere che la vicenda sia vera o supposta tale. È il loro far parte di un insieme sistematico che conferisce garanzia, consolidata dal sanzionatore: il documento immesso è soggetto a un controllore che ne verifica l’idoneità prima che sia reso pubblico. Nel secondo caso, invece, la dicitura nella pagina di apertura, “10 storici hanno detto”, e i nomi stessi ricondotti a ogni scheda e a ogni clip sonora e visiva, sono una dichiarazione di autenticità: la figura dello storico riveste la funzione di garante (*ivi*, pp. 9-10). Ciò di per sé è considerato autentico, ma è inserito in un sistema in cui gli aspetti dello spazio e del tempo generano nuove forme ritmiche di percezione, di azione e di pensiero che aprono a nuovi usi, (condividere sui social media, sfogliare la galleria, cliccare su alcune tappe della mappa), e a un ridimensionamento dei gradi di intermediazione tra il racconto storico e il suo destinatario.

Nel primo caso siamo dinanzi a un’entità viva che si manifesta nel suo divenire, una memoria che potremmo definire in atto, che si serve dell’aggiunta dell’immagine d’archivio per parlare della sua sottrazione (vale a dire dell’oblio), e che si sostanzia del suo aspetto non completo, per il quale richiede che sia il destinatario a renderlo un po’ meno imperfetto, anche sul piano dell’espressione. L’intersoggettività assume un carattere prioritario, poiché l’argomentazione si gioca sulla relazione con l’altro cui si chiede di partecipare alla costruzione, per ottenere una sorta di adesione. In *Génération 14*, sull’asse della comunicazione è il fare partecipato investito da una funzione di preselezione del materiale mnemonico e di una conseguente partecipazione alla costruzione di una memoria condivisa, che fonda la fiducia; in *First World War. The Story of a Global Conflict*, il credere è riconosciuto invece come fondamento del discorso scientifico. Tuttavia il contatto sensoriale spinge oltre il visibile e il leggibile, l’interazione non si fonda unicamente su un fare persuasivo, quello del racconto storico, ma si serve del contagio, permettendo all’utilizzatore di orientarsi alla presenza di pluri-isotopie e letture simultanee, tra film footage, composizioni poetiche, fotografie, documenti ufficiali, diari, dati, corrispondenze, in un progetto che dal locale al globale traccia una riabilitazione del sentire.



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

Almeida, A., Alvelos, H., 2010, "An Interactive Documentary Manifesto", in ICIDS'10. *Proceedings of the Third joint conference on Interactive digital storytelling*. Heidelberg: Springer-Verlag. Berlin, Conference Proceedings, pp 123-128.

Aston, J., Gaudenzi, S., Rose, M., a cura, 2017, *i-Docs: The Evolving Practices of Interactive Documentary (Nonfictions)*, London, Wallflower Press.

Bruno, G., 2002, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York, Verso.

Corrain, L., Valenti, M., a cura, 1991, *Leggere l'opera d'arte*, Bologna, Esculapio.

Foucault, M., 1969, "Qu'est-ce-qu'un auteur?", *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63e année, n. 3, juillet-septembre, pp. 73-104, in *Dits et écrits*, Paris, Editions Gallimard, 1994; trad. it. *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 2004.

Gaudenzi, S., 2013, *The Living Documentary: From Representing Reality to Co-creating Reality in Digital Interactive Documentary*, PhD thesis Goldsmiths (Centre for Cultural Studies), University of London.

Genette, G., 1987, *Seuils*, Paris, Édition du Seuil; trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

Greco, C., 2014, *Graphic Novel. Confini e forme inedite nel sistema attuale dei generi*, Roma, Nuova Cultura.

Greimas, A.J., Courtés, 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it., *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, 2007, Milano, Mondadori.

Greimas, A.J., 1971, "Les problèmes généraux de la sémiotique", in *Du sens en exil. Chroniques lithuaniennes*, Limoges, Lambert-Lucas, 2017, pp. 37-57.

Greimas, A.J., 1984, "Sémiotique figurative e sémiotique plastique", in *Actes sémiotiques. Documents*, 60; trad. it. "Semiotica figurativa e semiotica plastica", in L. Corrain, M. Valenti, a cura, 1991, pp. 33-51.

Grierson, J., "The First Principles of Documentary", in F. Hardy, a cura, pp. 145-156.

Hardy, F., a cura, 1966, *Grierson on Documentary*, London, Faber & Faber

Lévi-Strauss, C., 1962, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon.

Lotman, J.M., 1985, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio.

Lotman, J.M., 2009, *La natura artistica delle stampe popolari russe*, L. Gudici, a cura, Milano, BookTime.

Pezzini, I., 2011, *Semiotica dei nuovi musei*, Roma-Bari, Laterza.

Ricoeur, P., 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Seuil.

Sitografia

www.generations-14.fr

www.i-docs.org

www.theguardian.com

**Nota biografica**

Cristina Greco, PhD in Comunicazione presso la Sapienza Università di Roma, è cultore della materia per l'insegnamento di Scienze semiotiche del testo e dei linguaggi dello stesso Ateneo e tutor dell'area di ricerca sul graphic novel e sull'arte urbana. Ha svolto un periodo di ricerca presso la Facoltà di Filosofia, Arti e Lettere dell'Université Catholique di Louvain in Belgio. È co-fondatrice del LARS (Laboratorio Romano di Semiotica), diretto da Isabella Pezzini e coordinatrice dell'Unità di ricerca su spazi urbani, creatività e media. Su questi temi ha scritto articoli e presentato interventi in congressi e seminari nazionali e internazionali. La sua ultima monografia: *Graphic novel. Confini e forme inedite nel sistema attuale dei generi* (Nuova Cultura 2014). Gli articoli recenti sono: "Translating Cultural Identities, Permeating Boundaries. Autobiographical and Testimonial Narratives of Second-Generation Immigrant Women", in Olivito E. (ed.), *Gender and Migration in Italy. A Multilayered Perspective* (Ashgate 2015); "La costruzione del sé e dell'altro: il caso del postcolonialismo italiano nel romanzo grafico", in Bovo Romœuf M. e Manai F. (eds.) *Memoria storica e Postcolonialismo: il caso italiano* (Peter Lang 2015); "Street Art. Il caso della stazione metro Pietralata" in Ilaria Tani (ed.), *Paesaggi metropolitani. Teorie, modelli, percorsi* (Quodlibet 2014).