

Ambra Pinello

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO
e-mail: ambra.pinello@unipa.it
 <https://orcid.org/0000-0001-6039-6308>

Frammentazione e ricomposizione, ibridismo di genere e iconotestualità negli *articuentos* di Juan José Millás

Abstract

Fragmentation and Recomposition, Genre Hybridity and Iconotextuality in the *Articuentos* of Juan José Millás

This paper explores the evolution of the *articuento*, a hybrid genre created by Juan José Millás, conceived as a result of fragmentation and recomposition on the border between literature and journalism. This blurred boundary invites a broader reflection on processes of cross-contamination among heterogeneous codes, which in Millás' work extends to the intermedial and iconotextual dimension. After a preliminary consideration of hybridity as a constitutive feature of the genre, the discussion focuses on the text-image nexus, proposing to read the *articuentos* as dual-register texts in sustained dialogue with the image.

Key words: *articuentos*, Juan José Millás, genre hybridity, iconotextuality

Parole chiave: *articuentos*, Juan José Millás, ibridismo di genere, iconotestualità

Il frammento è un viaggio nel nucleo atomico, nell'àcaro pascaliano, nel dedalo del protozoo. Più frammenti pensanti insieme formano delle nuove aggregazioni, delle vegetazioni da grotta, dove si colgono altre rivelazioni. [...]. L'unità non è un luogo; il frammento è un luogo, è tutti i luoghi, e l'unica unità possibile (Ceronetti 1994: 10–11).

Fin dalle origini della stampa in senso moderno, il rapporto tra letteratura e giornalismo si è nutrito di un dialogo costante, alternando sapientemente armonia e frattura, fino a trasformare i due ambiti in “*ramas de una misma raíz*” (Vera 1995: 12). La loro relazione controversa, “*una historia de amor y odio, [...] de necesidades y rechazos*” (Estévez Molinero 1998: 40), si configura come un intreccio fecondo quanto complesso, in costante evoluzione. Il risultato è una profonda contaminazione di codici e linguaggi e la genesi di forme ibride sempre nuove, che testimoniano come scrittura giornalistica e scrittura letteraria siano organismi vivi e variabili, esposti a condizionamenti, fluttuazioni e oscillazioni che ne ridefiniscono senza sosta lo statuto.

L'*articuento* ideato, nel 1990, da Juan José Millás rappresenta un esempio paradigmatico di tale ibridazione: l'urgenza di informare, approfondire e conferire significati ai fatti sociali, come pure le tecniche di inchiesta e documentazione, affondano le radici nel giornalismo, mentre sul piano retorico e stilistico la scrittura millasiana attinge a modalità proprie della narrativa, ereditate in particolare dal romanzo. Come “*mani dello stesso corpo*” (Zengrilli 2010: 184), le due sfere collaborano per ampliare le potenzialità pragmatiche delle scritture referenziali senza rinunciare all'immediatezza espressiva tipica delle pagine del quotidiano. Ne derivano testi “*fronterizos*” (Martínez Albertos 1992: 280), sospesi tra cronaca e invenzione, capaci di offrirsi come orizzonte ermeneutico alternativo di una realtà contemporanea percepita come sfilacciata e scissa. In essi si realizza una dissoluzione dei generi che non è perdita, bensì ricomposizione e acquisizione: dalla frammentazione dei codici nasce un testo nuovo, capace di raccontare il reale con gli strumenti della finzione narrativa.

Ogni singola *columna* millasiana, dunque, è al tempo stesso un *artículo* d'opinione e un *cuento* finzionale: *inventio* narrativa e *ars* creativa che si combinano con il dato concreto, generando un esemplare letterario unico, composito e omogeneo. L'obiettivo non è più soltanto informare, ma piuttosto coinvolgere e orientare i lettori, aspirando ad una “*verità morale*” che, disposta a farsi “*coscienza, interpretazione autentica delle pulsioni e dei sentimenti della gente*” (Isgrò 2004: 36), diviene il potenziale terreno di incontro tra i due mondi d'origine. In questo “*subgénero periodístico, resultado de la hibridación entre el microrrelato y la columna de opinión*” (Mancera Rueda 2009), la scrittura

letteraria assorbe quella giornalistica e viceversa, arricchendosi l'un l'altra. Sulle pagine di *La Vanguardia*, Pedro Vallín (2011: 40) insiste sull'originalità di tali esperimenti, definendoli "insólitas columnas de opinión, insólitas por esa singularidad de querer ser cuentos y comentarios de actualidad al mismo tiempo". Come precisa Valls (2009: 120), infatti, queste narrazioni brevi su stampa "por los procedimientos retóricos y los motivos que utiliza están a veces más cerca de los clásicos textos de ficción".

Già presente nella scena letteraria spagnola dalla metà degli anni '70 e affermatosi, soprattutto, con la pubblicazione di *El desorden de tu nombre* (1988) e, definitivamente, con *La soledad era esto* (1990), Millás, scrittore pluripremiato dalla curiosità onnivora, non dismette mai i panni del romanziere, ma partorisce un'opera che ingloba la percezione e, insieme, l'alterazione dei dati dell'esperienza. Ciò che ne scaturisce s'inserisce all'interno di una dimensione poetica dai contorni sfumati, popolata dalle ossessioni ricorrenti nell'intera opera millasiana: l'identità, la memoria, il binomio realtà/irrealtà, il linguaggio e il corpo. I topoi letterari dell'autore si fanno strada nello spazio ristretto dell'*articuento*, raggiungendo, al suo interno, il grado massimo di intensità. Il genere segna, così, lo snodo decisivo di un itinerario creativo che l'autore stesso concepisce come "una imitación, un trasunto, una copia, quizá una metáfora del mundo" (Millás 2014b), in cui riflettere l'urgenza, mai sopita, di dar voce alle assurdità del reale. Tale esigenza insaziabile trova espressione sulle pagine del quotidiano spagnolo di maggiore diffusione internazionale, "El País", pur presupponendo sempre l'esercizio della fantasia.

In quella che Rosa Montero (2005) celebra come "una nueva manera de hacer columnas", dunque, la letteratura non pretende di realizzare le più alte aspettative gnoseologiche, non si traveste da sibilla di somme verità, ma propone "en clave de humor extravagante y de explotación del absurdo" (Ayuso 2000: 29) una rappresentazione scrupolosa della società, delle sue contraddizioni e del suo logorio. Tale rappresentazione ritrae una realtà che, in quanto figlia del suo tempo, è "integrada también por lo que consideramos irreal, por la fantasía" (Valls 2001: 11), nella piena consapevolezza che, come sostiene lo stesso autore in *El agente de la Interpol*, "las cosas irreales determinan nuestras vidas mucho más que las reales" (Millás 2011: 336).

Nella carriera dell'autore valenciano, dunque, l'ideazione dell'*articuento* determina un momento cruciale, seminando il germe della scrittura sperimentale che lo accompagnerà in tutte le tappe successive. Come osserva Marín Malavé (2011: 63), infatti: "No es [...] aventurado afirmar que el escritor Juan José Millás no sería el mismo si en 1990 no hubiera abierto esa puerta de dedicación al columnismo". A tal proposito, Valls (2001: 10) precisa:

[...] es en 1990, con su trabajo como articulista en *El País*, cuando emprende definitivamente un nuevo rumbo narrativo, adoptando una nueva poética. [...] es en los artículos donde Millás ensaya, experimenta, con una manera distinta de encarar la realidad, de insuflarle savia nueva a sus novelas. Y es en el cruce de géneros (artículo/ cuento/ fábula/ novela/periodismo/ literatura) donde surge esa regeneración enriquecedora para el conjunto de su obra.

Questa rigenerazione feconda si origina a partire dalla pubblicazione di *Gripe*, il 23 febbraio 1990, quando Juan José Millás inaugura il genere, cominciando a firmare un contributo a cadenza settimanale, ogni venerdì. Tale contributo vede la luce sempre nella pagina conclusiva del quotidiano, la “Última”, alla quale collaborano firme autorevoli del panorama spagnolo, come Josep Vicent Marqués prima di lui. Qui Millás plasma il fatto di cronaca o l’episodio quotidiano conferendogli una forma inedita, che gioca intenzionalmente a confondere l’esperienza concreta con quella immaginaria, la memoria biografica con l’invenzione letteraria.

Ogni *columna* millasiana profila così il ritratto di “una vita esterna e reale ma che si svolge estranea a lui, anche se gli transita accanto; una vita interiore e inventata” (Tabucchi 2011: 7). Questo vitale organismo diegetico, intriso di verità e finzione, di temi sociali come di indagine individuale, comporta, per l’autore-narratore, un intervento ermeneutico; lo induce, cioè, all’interpretazione dei fatti accaduti come pure di quelli immaginari. Ne consegue la determinazione di un assetto del tutto originale, un ordine nuovo “creato responsabilmente con una sintesi compositiva” (Battistini 1990: 16) che trasforma il caos del reale in racconto.

Servendosi della finzione letteraria e inserendola nel macrotesto giornalistico, pertanto, Millás crea una zona franca in cui sentirsi libero di sperimentare, spaziando dall’episodio quotidiano alla dissertazione filosofica, dalle questioni politiche allo scavo psicologico e identitario, dalla divertita analisi della lingua e dei suoi tranelli all’aspra denuncia sociale. In questo spazio liminale, che Turpin (2000: 153–154) definisce “un espacio moral donde experimentación y tradición logran darse la mano con la sospecha de ser las responsables del aliento innovador”, la dimensione personale assume una valenza potentemente polifonica. I fatti di attualità vengono sottratti alla loro immediatezza cronachistica e trasfigurati in chiave simbolica: sublimati, assumono un valore che travalica il dato contingente e si proietta su un piano collettivo, come riflesso di pratiche sociali e culturali condivise.

Tuttavia, questo processo di trasfigurazione non si esaurisce nel piano strettamente linguistico; al contrario, esso affonda le radici nella struttura iconotestuale che sorregge l’intero macrotesto giornalistico nel quale gli *articuentos* si inseriscono. A partire dai primi anni Duemila, infatti, parola e immagine s’intersecano gradualmente e con modalità variabile nella pagina millasiana, fino a dar forma ad una trama inestricabile che definisce lo statuto stesso del genere. A tal proposito,

è possibile delineare una traiettoria degli *articuents* all'interno di "El País" in relazione all'introduzione e al ruolo progressivamente crescente della componente icono-visuale, tenendo conto sia della loro specifica collocazione editoriale, sia di un criterio d'ordinazione puramente cronologico.

Una prima fase è determinata dai testi pubblicati, negli anni Novanta, in "Última", la pagina del quotidiano abitualmente destinata, all'epoca, agli articoli d'opinione. Qui l'eventuale fotografia visibile è un mero elemento di impaginazione legato ad altri contenuti presenti, che non interagisce in alcun modo con il contenuto dell'*articuente*, sebbene, in un'ottica più ampia, entri comunque in relazione con esso. È questo il caso del testo d'esordio summenzionato, *Gripe* (23/02/1990; Millás 1990b), o ancora di *Las moscas* (02/09/1994; Millás 1994), *Andar* (07/11/1997; Millás 1997) e *Existir* (02/02/1996; Millás 1996), i quali sono tutti interamente affidati alla parola scritta, privi di qualunque accompagnamento iconico accuratamente selezionato.

Così risultano essere pure i contributi pubblicati, nei primi anni Duemila, nello spazio intitolato "Opinión", da allora sede prediletta degli *articuents*. Anche in questa seconda fase, quindi, i testi si mantengono prevalentemente verbali. Soltanto nelle versioni online più recenti compaiono fotografie di apertura, le quali, però, sono inserite nella pagina solo per una questione di coerenza con le pratiche editoriali digitali del quotidiano e non a seguito di una scelta strutturale dell'autore, funzionale alla costruzione del pezzo.

Nondimeno, parallelamente, a partire dal 2004, Millás sperimenta un formato affine ma distinto: brevi prose didascaliche o "Pie de foto", ospitate nelle pagine estive di "El País", la "Revista de Verano", fino al 2006 e, più tardi, in "El País Semanal", in cui l'immagine diventa il motore della scrittura, la sua matrice semantica. Di norma estratte dall'archivio del quotidiano e qui riproposte, le fotografie sono ampliate grazie al commento dell'autore, che ne isola i dettagli, connotandoli e trasformandoli in racconto. Alcuni esempi emblematici sono: *Sexo y género* (25/11/2023; Millás 2023), *Usted no tiene corazón* (12/08/2004; Millás 2004a), *Lo que dura un segundo* (13/08/2005; Millás 2005), *La distancia entre los pies y la cabeza* (22/08/2006; Millás 2006) e *Resistencia de materiales*. In quest'ultimo "Pie de foto", del 2 agosto 2004, Millás si serve di una metafora ingegneristica per commentare uno scatto di dieci mesi prima che ritraeva un uomo e una bambina, padre e figlia, stretti in un abbraccio e in lacrime, davanti alle macerie della loro casa a Nablus, in Palestina. Nella rilettura millasiana, il loro legame è la sola struttura portante che non potrà essere demolita, braccia e mani diventano un traliccio "capaz de resistir" alla dinamite innescata dell'esercito israeliano, mentre il mondo distrattamente volge lo sguardo altrove e li dimentica. Dalla foto, dunque, nasce una micro-narrazione dotata di un potente messaggio etico, che acuisce la carica comunicativa dell'immagine e ne amplifica la portata.

Sebbene non siano stati inclusi nella raccolta *Articuentos completos* del 2011¹ e non appartengano al *corpus* canonico del genere, dunque, i testi pubblicati nella “Revista de Verano” condividono con l’*articuento* il registro, lo stile, la natura ibrida a metà strada tra giornalismo e finzione narrativa e, soprattutto, l’intento perturbante. La linea adottata, inoltre, anticipa la successiva istituzionalizzazione del dialogo testo-immagine, occupando nella traiettoria millasiana sopraccitata un punto intermedio, preparatorio alla fase in cui la fotografia diventa parte integrante del dispositivo narrativo.

La vera svolta a favore dell’iconotestualità, infatti, avviene con la rubrica “La imagen”, inaugurata nel 2013 su “El País Semanal” (EPS). Qui l’innesto fra i due codici si fa costitutivo: ogni articolo prende le mosse da una fotografia che l’autore seleziona per poi commentarla, proponendone una visione alternativa. *La necesidad del encuadre* (29/06/2013; Millás 2013b), *Un problema de diseño* (14/12/2013; Millás 2013c) e *No estamos por la labor* (07/04/2024; Millás 2024) – giusto per citare alcuni esempi – mostrano come la scrittura di Millás problematizzi e sovverta ciò che l’immagine sembra attestare. In *Las mil y una caras de la fotografía* del 30 ottobre 2016, è l’autore stesso a chiarire che per cogliere il reale significato di una fotografia – in modo non dissimile da quanto avviene in letteratura – è richiesta un’osservazione profonda “a través de los rayos equis para descubrir su esqueleto, que era donde se encontraba su razón de ser”.

In tal senso, di particolare interesse risulta *No estamos por la labor* del 7 aprile 2024. L’*articuento* è costruito a partire dallo scatto di Tomás Cuesta, dato di cui ci informa la didascalia, a cura della redazione fotografica di “El País”, la quale recita: “Una familia sin hogar a la puerta de un supermercado en Buenos Aires el pasado noviembre”.

Sul piano iconico, la fotografia propone una composizione frontale: in primo piano una madre e due bambini, scalzi, accasciati su un cumulo di cartoni e stracci logori, all’ingresso di un supermercato. Lei ha un piede fasciato e lo sguardo rivolto all’entrata, mentre i bambini – come “muñecos rotos que han dejado de importar a sus dueños” – sono uno disteso supino su un passeggino consumato e l’altro prono a terra. Alle loro spalle, sulla stessa vetrina contro cui la donna poggia la schiena, è affisso un cartellone pubblicitario in cui campeggia la promessa di “precios justos”. L’immagine propone e impone, così, un ossimoro visivo, giustapponendo la vulnerabilità dei corpi e la retorica del consumo.

Sul piano testuale, poi, Millás attiva strategie narrative che implicano una presa di coscienza e un’assunzione di responsabilità da parte del suo pubblico. L’*incipit* deittico-imperativo (“Observen...”) istituisce, infatti, una sorta di patto di visione

¹ Si tratta della seconda raccolta, edita da Seix Barral e contenente ben 583 *articuentos*, mentre la prima, intitolata *Articuentos*, risale al 2001 e raccoglie circa 190 testi scritti tra il 1993 e il 2000.

con i lettori, che sono ora chiamati a guardare, dettaglio per dettaglio, la devastazione che compone la scena. Subito dopo, però, mediante un procedimento caro all'autore, il pathos sembra allentarsi e i lettori sono condotti altrove, distratti dalla rievocazione di un vecchio quiz televisivo, "El precio justo", i cui partecipanti erano tenuti ad indovinare il prezzo di un prodotto per poterselo aggiudicare. Il narratore prosegue, allora, invitando a riflettere sulla polisemia e sui possibili contesti d'uso del termine "justo", e conclude:

El pie de foto se refería al grupo como "una mujer y sus dos hijos indigentes", pero nosotros veíamos una familia rota en el sentido literal de la palabra, es decir, una familia descerrajada, quebrantada, reventada, exhausta. En Argentina abundan, pero aquí no nos faltan, de modo que deberíamos pensárnoslo, pero no estamos por la labor.

Il punto di torsione, dunque, è dato dal confronto tra la didascalia redazionale e la contro-lettura che la narrazione millasiana propone con un evidente scarto di registro: se nella didascalia la famiglia veniva designata dal sintagma preposizionale "sin hogar", che rimanda all'assenza di un bene materiale, la casa, Millás la ridefinisce "rota", servendosi poi di una serie di aggettivi – "descerrajada, quebrantada, reventada, exhausta" – che fanno esplicito riferimento alla dimensione umana, affettiva e relazionale. L'attenzione è spostata, così, dall'assenza di denaro alla lesione del legame e alla spossatezza dei corpi, restituendo alla scena una densità umana che l'etichetta statistica non contemplava. L'economia resta lo sfondo causale, ma il senso dell'immagine risiede adesso nella violazione della trama familiare ed esistenziale: ciò che vediamo non è una povertà qualunque, bensì la frattura di una vita comune. Quando il testo generalizza estendendo il malessere all'intero Paese – "En Argentina abundan" –, fornendo pure il dato numerico della povertà pari al 60%, non sta solo moltiplicando i casi di miseria, ma sta universalizzando una condizione umana che ci riguarda tutti, nessuno escluso – "aquí no nos faltan" –, e sta chiamando in causa la nostra responsabilità civica. In questo modo la fotografia viene ri-incorniciata e risemantizzata: non è più un semplice documento che attesta il deficit materiale di una singola famiglia qualunque, ma la testimonianza vivida di una vulnerabilità condivisa o condivisibile. Ora è la dignità – più che l'indigenza – a diventare misura di lettura.

L'apparente neutralità della didascalia viene, allora, scardinata, preparando il terreno alla frase conclusiva che il titolo, con funzione cataforica, aveva già preannunciato. L'uso della prima persona plurale e l'espressione "no estamos por la labor" trasforma, con un atto perlocutivo, la mera contemplazione dell'immagine in un'esortazione delle coscienze. Lungi dal configurarsi come semplice congedo ironico, induce il lettore a volgere verso di sé lo sguardo inizialmente orientato all'esterno,

mettendosi in discussione. Di fatto, il testo agisce da dispositivo critico, problematizzando la presunta trasparenza della fotografia e del messaggio di fondo che l'accompagnava.

Il medesimo schema di relazione testo-immagine si ripete negli *articuentos* più recenti, che segnano l'ultima fase e sono caratterizzati sempre dagli stessi elementi: attenzione iniziale al dettaglio iconico, tono ironico-paradossale, eventuale introduzione dell'elemento fantastico e una conclusione performativa che sposta l'asse dalla mera descrizione ecfastica alla responsabilità dello sguardo. Il modello si presenta, quindi, in tutti i contributi che Millás firma attualmente nelle sezioni del quotidiano dedicate agli articoli di opinione, non svincolandosi mai dall'immagine, ma al contrario integrandola e interpretandola, alla ricerca del suo significato recondito, "al otro lado de lo evidente" (Millás 2016).

Se fino al 2016, infatti, i testi pubblicati in "Opinión" – come ad esempio: *El escalafón* (2013a) o *El orden* (2014a) – non sono associati ad alcuna immagine – salvo il ritratto dell'autore – dal 19 gennaio 2017, con *Normalidad*, figura stabilmente una foto d'apertura accompagnata da una didascalia e posta subito prima della *columna* millasiana. Questa prassi riguarda, pertanto, sia gli *articuentos* che Millás pubblica settimanalmente ne "El País", sia i testi che continua a firmare per "El País Semanal", i quali compaiono pure nell'edizione on line del quotidiano, elpais.com, all'interno della sezione "Opinión".

Nel percorso appena tracciato, pertanto, si delinea una progressiva apertura dell'*articuento* all'iconotestualità, confermando l'originaria vocazione del genere a muoversi tra codici differenti e a ridefinire continuamente i propri confini. È in questa prospettiva che si collocano alcune recenti riflessioni teoriche, come quella proposta da González Aktories (2019: 25–26), la quale osserva che lo studio della letteratura, nell'ultimo mezzo secolo, non può prescindere da una considerazione congiunta dei suoi contenuti e delle forme materiali incaricate di veicolarli, comprese le dimensioni grafiche e visive che concorrono alla significazione. In quest'ottica, tutte le scritture verbivocovisuali² mostrano che l'interferenza tra segni diversi – "immagini e parole infatti sono segni" (Pizzo Russo 1997: 42) – non si riduce a mero ornamento, ma si configura come compresenza costitutiva, capace di generare un dialogo tanto affascinante quanto fruttuoso. Da tale premessa scaturisce una distinzione metodologica cruciale: se un tempo si parlava di studi "entre artes", oggi la riflessione si colloca piuttosto "entre medios" (González Aktories 2019: 28). Ciò comporta, da un lato, l'abbandono di gerarchie normative che stabilivano cosa fosse degno di essere considerato arte e cosa no; dall'altro, il riconoscimento dell'impossibilità di tracciare linee di demarcazione nette tra i sistemi semiotici. Questo riposizionamento metodologico prende le mosse dalla lunga tradizione che ha

2 Il termine è un neologismo introdotto da James Joyce nel libro II, episodio II di *Finnegans Wake*.

rintracciato analogie e differenze fra arti visive e parola, ma, al tempo stesso, la valica, superando pure la rigida distinzione che, a partire dal *Laocoonte* di Lessing, si è consolidata fra arti temporali e arti spaziali, segnando a lungo l'orizzonte critico. Le ricerche più recenti, infatti, hanno relativizzato e decostruito tale dicotomia, mostrando come il letterario e il visuale non solo condividano coordinate spazio-temporali, ma possano interagire, contaminarsi e persino compensarsi, fondendosi in un unico discorso, in cui "i caratteri peculiari di entrambi servono a neutralizzare i loro difetti" (Pizzo Russo 1997: 42).

A conferma di questo cambio di paradigma, si ricorda la fondazione, nel 1987, dell'International Association of Word and Image Studies (IAWIS/AIERTI), nata a seguito della *First International Conference on Word and Image* di Amsterdam. L'associazione ha rappresentato una svolta epocale nella sistematizzazione degli studi sulla relazione testo/immagine, sancendo la maturità di un ambito che non è più marginale, ma riconosciuto come asse fondamentale delle scienze umane (González Aktories 2019: 27).

Sul piano teorico, quindi, in linea con quanto già ravvisato negli anni novanta da Claus Clüver, Peter Wagner e dagli altri pionieri degli studi intermediali come Heffernan, Mitchell e Steiner,³ nell'iconotesto immagine e parola costituiscono un tutt'uno inseparabile, "un todo que no puede disolverse" (Artigas Albarelli 2019: 57). Le componenti visuali e il testo si condizionano a vicenda, generando fenomeni di giustapposizione, combinazione e trasformazione che non possono essere ignorati ai fini analitico-interpretativi.

Ciò implica che la testualità dialoghi con i suoi supporti e le forme grafiche che la accompagnano, fino a configurarsi come un intreccio costitutivo di codici eterogenei. In questo contesto, va tenuto conto che l'immagine non è mai neutrale, ma agisce come uno strumento di significazione, orientando la lettura e aprendo lo spazio dell'interpretazione. È proprio in questa tensione fra illusione di trasparenza e costruzione discorsiva che si colloca l'analisi iconotestuale applicata agli *artícu-ent- tos* di Juan José Millás, per comprendere i quali, però, risulta opportuno focalizzarsi su un linguaggio iconico in particolare, quello fotografico.

3 Claus Clüver, nel suo capitolo "Intermediality and Interart Studies", all'interno del volume *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*, a cura di Jens Arvidson et al. del 2007, propone un imponente *excursus* dalla nascita degli studi interartistici, che successivamente sono confluiti nei cosiddetti studi intermediali. I contributi di Clüver si sono rivelati cruciali per l'avanzamento di tale ambito di studi, insieme a quelli di figure quali: Irina Rajewsky, W. J. T. Mitchell, James Heffernan, Norman Bryson, Peter Wagner, Marjorie Perloff, Wendy Steiner, Lars Elleström, Liliane Louvel e Asunción López Varela Azcárate, tra gli altri, e accanto all'attività di forum accademici e pubblicazioni della International Society for Intermedial Studies, fondata nel 1996 (Giovine Yáñez 2019: 72–73).

La fotografia rappresenta forse l'esempio più eloquente della logica intermediale: un codice iconico che non solo dialoga costantemente con la parola scritta, ma ne ridefinisce i confini semantici e percettivi. Román Gubern Garriga-Nogues (1974: 23–66), in *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, chiarisce come tale codice sia regolato da convenzioni e da un complesso sistema semiotico. Lo studioso, infatti, precisa che quello che, a prima vista, potrebbe apparire come un dato oggettivo è sempre, in effetti, il risultato di scelte tecniche, culturali e ideologiche che ne orientano la lettura. In tal senso, Roland Barthes (2003: 27–28), nel 1980, aveva già distinto tra lo *studium*, che assicura all'immagine una funzione di ancoraggio semantico, e il *punctum*, che introduce una componente empatica, soggettiva e irrazionale, che disorienta e stimola ogni spettatore in un modo diverso e imprevedibile. Ne consegue che l'immagine fotografica – “falsa a livello della percezione, vera a livello del tempo: [...] immagine folle, *velata* di reale” (Barthes 2003: 115) – non è mai neutrale e, se inserita nel discorso giornalistico o in comunicazione con altri discorsi, funge da dispositivo legittimante e, al contempo, schiude varchi per l'invenzione, la deformazione e il gioco con il reale. È proprio su questo terreno ambivalente che si innesta l'iconotestualità degli *articuentos* di Millás, nei quali, come si è detto prima, la fotografia iniziale non si limita a illustrare, ma agisce da innesco narrativo, la parte di un tutto da ricomporre e risignificare mediante la scrittura.

Ogni immagine scelta dall'autore e collocata in apertura delle *columnas*, dunque, non è da intendersi come mero corredo illustrativo, bensì come frammento visivo capace di catturare l'attenzione del lettore e di conferire legittimità al testo per esserne, al tempo stesso, decostruita e riproposta sotto una nuova luce. Selezionata in accordo con il tema trattato o con l'interpretazione che si intende proporre di quel tema, la fotografia non garantisce l'oggettività che pare promettere inizialmente, ma è plasmata narrativamente, risultando destrutturata, potenziata o perfino ribaltata, fino ad assumere, nel testo, una definizione altra.

La pagina del quotidiano firmata da Millás si presenta, allora, come un vero e proprio iconotesto, in cui alla fotografia spetta il compito di offrire il frammento visivo di realtà, l'ancora giornalistica che garantisce al pubblico un'apparente trasparenza referenziale. È proprio a partire da questa promessa fatta agli occhi e per sua natura dotata di una potente carica comunicativa, che Millás opera una decostruzione narrativa: il racconto svela, deforma e amplifica il senso dell'immagine, trasformando la certezza fotografica in un interrogativo da sciogliere o in una scia da seguire tra le righe della scrittura ibrida dell'*articuento*.

Nel gioco ironico che contraddistingue l'universo millasiano, immagine e parola si offrono come due frammenti eterogenei che si illuminano a vicenda, producendo interessanti effetti di straniamento e significazione. L'instaurarsi della relazione tra tali frammenti conduce a un cortocircuito intermediale che richiede al lettore

un lavoro di ricomposizione costante. Egli è chiamato, infatti, non solo a cogliere il contenuto referenziale dell'immagine e della parola, ma a decifrare gli scarti, le ambiguità e le zone di attrito che emergono dal loro incontro ineludibile. In questo modo, l'*articuento* non propone mai un significato univoco, ma accoglie una pluralità di letture che destabilizza la linearità informativa propria del giornalismo e la integra con la complessità simbolica della scrittura letteraria, lasciando aperte le porte dell'interpretazione.

Il genere ideato da Millás diventa, così, un laboratorio di sperimentazione intermediale in cui la realtà appare simultaneamente documentata e capovolta: ciò che la fotografia mostra, il testo problematizza, restituendo al lettore un mosaico narrativo in cui l'unità non è mai data, ma sempre da ricercare negli interstizi che si celano tra l'obiettività del dato giornalistico e la libertà della finzione narrativa, tra la veridicità della foto e le plurime angolazioni da cui è possibile osservarla.

Non è azzardato, allora, identificare nella frammentazione e ricomposizione dei codici la cifra costitutiva di una scrittura situata al crocevia fra giornalismo e letteratura, che valorizza entrambi i sistemi e trova nell'immagine un ulteriore strumento di mediazione e di senso. La natura ibrida del genere non si limita a fondere "segni" diversi, ma li mette in tensione, facendosi metafora di una realtà che sfugge a qualunque principio di unità e che, piuttosto, si costruisce attraverso scarti, spaccature, dislocazioni e reinvenzioni continue.

Tali riflessioni trovano riscontro pure nell'architettura interna che regola gli *articuentos*, dal momento che la logica di frammentazione e ricomposizione è il principio strutturale del genere fin dalla sua ideazione. La struttura degli *articuentos*, infatti, pur con lievi variazioni sporadiche, segue uno schema fisso tripartito: tre paragrafi in una trentina di righe. In media l'estensione dei contributi oscilla tra le 1.700 e le 2.200 battute, mentre eventuali riduzioni o ampliamenti del testo dipendono dalle modifiche all'impaginazione e dagli adattamenti grafici che "El País" ha via via apportato nel corso degli anni (Marín Malavé 2011: 63). In uno degli *articuentos* più metaletterari, *Los insectos* (Millás 2011: 159), l'autore illustra le ragioni di tale suddivisione interna facendo ricorso a una metafora a lui cara, relativa al mondo animale. Spiega, quindi, che come ogni insetto è costituito dalla testa, dal torace e dall'addome, così anche l'*articuento* si scompone in tre sezioni, ciascuna delle quali è indispensabile alle altre. Inoltre gli articoli, come gli insetti, si caratterizzano per la loro innata caducità, essendo intrinsecamente destinati a una vita molto breve: "la mayoría de ellos se escriben, se publican y mueren en 24 horas. Algunos insectos no viven mucho más".

Ispirato dalla perfezione degli insetti, l'autore è solito segmentare la sua *columna*, puntando a favorire una lettura fluida e gradevole, il cui esito implica sempre, però, una ricomposizione delle parti. L'immagine dell'insetto diventa, allora, emblema di una scrittura che nasce scomposta, a pezzi, in sintonia con le pratiche

culturali contemporanee fondate sulla combinazione di elementi preesistenti che tendono alla creazione di forme inedite.

Quella millasiana si qualifica come una scrittura che necessita di spezzarsi per ricomporsi, dando prova dell'intrinseca provvisorietà del genere e facendo della sua stessa frammentarietà un principio estetico. Tale tensione formale si colloca a pieno titolo entro la cosiddetta cultura del frammento, "centrata sulla brevità della scrittura, agile e avvincente, sul suo potere persuasivo e di impatto umoristico tipico dello stile giornalistico" (Fava 2020: 107). In essa, la letteratura, come già preannunciato da Eco in *Opera aperta* (1962), rinuncia alla pretesa di totalità per sfruttare le molteplici possibilità offerte dalla forma e assumere l'apertura e la libertà interpretativa come sua *raison d'être*:

In fondo la forma è esteticamente valida nella misura in cui può essere vista e compresa secondo molteplici prospettive, manifestando una ricchezza di aspetti e di risonanze senza mai cessare di essere se stessa. [...] qualsiasi opera d'arte, anche se non si consegna materialmente incompiuta esige una risposta libera ed inventiva, se non altro perché non può venire realmente compresa se l'interprete non la reinventa in un atto di congenialità con l'autore stesso. (Eco 1962: 35).

Del resto, in quanto specchio del suo tempo, l'arte non può che procedere per fratture e ricomposizioni, confrontandosi con una "modernità liquida" (Bauman 2000), transeunte e continuamente soggetta al mutamento. In uno scenario in cui le prospettive si moltiplicano e la verità può essere colta solo in frammenti, Millás propone di esplorare la realtà con un humour dolceamaro, stravagante e sagace, e un tono dissacrante e provocatorio che ne riporta in superficie tutte le crepe. Il suo esperimento letterario si fa incarnazione della tensione irrisolvibile tra frammentazione e ricomposizione tipica del mondo che lo ospita: un testo fugace, destinato a spegnersi in fretta, internamente scisso, ma al tempo stesso sempre soggetto ad una riorganizzazione unitaria, capace di dialogare con altri codici, di intrecciare le memorie, di generare continuamente nuovi legami e nuove connessioni interpretative. Piuttosto che limitare la propria efficacia rappresentativa entro i confini ristretti di un sistema serrato, l'*articulo* vaga in uno spazio indistinto e aperto, offrendosi come antidoto alla disgregazione generalizzata e divenendo, grazie alla sua natura intermediale e iconotestuale, uno dei generi più rappresentativi della letteratura contemporanea.

Bibliografia

- Artigas Albarelli Irene (2019): *Los mapas de las naturalezas muertas: écfasis e iconotextualidad*. In: *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. A cura di M. Garone Gravier, M. A. Giovine Yáñez. Universidad Nacional Autónoma de México, Città del Messico, pp. 57–71.
- Ayuso César Augusto (2000): *Para un acercamiento a la narrativa de Juan José Millás*. “Castilla: Estudios de Literatura”, n. 26, pp. 19–34.
- Barthes Roland (2003): *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Trad. di R. Guidieri. Einaudi, Torino.
- Battistini Andrea (1990): *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*. Il Mulino, Bologna.
- Bauman Zygmunt (2000): *Liquid Modernity*. Polity Press, Cambridge.
- Ceronetti Guido (1994): *Tra pensieri*. Adelphi, Milano.
- Clüver Claus (2007): *Intermediality and Interart Studies*. In: *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. A cura di J. Arvidson, M. Askander, J. Bruhn, H. Führer. Intermedia Studies Press, Lund, pp. 19–37.
- Eco Umberto (1962): *Opera aperta*. Bompiani, Milano.
- Estévez Molinero Ángel (1998): *Relaciones entre literatura y periodismo: claves, en portada, de un (des)encuentro*. “Alfinge. Revista de Filología”, n. 10, pp. 37–52.
- Fava Sabrina (2020): *Orizzonti metodologici della ricerca sulla letteratura per l’infanzia in Italia*, “Pedagogia Oggi” XVIII, n. 1, pp. 99–111.
- Giovine Yáñez María Andrea (2019): *Relaciones iconotextuales en la poesía en soportes alternativos*. In: *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. A cura di M. Garone Gravier, M. A. Giovine Yáñez. Universidad Nacional Autónoma de México, Città del Messico, pp. 71–87.
- González Aktories Susana (2019): *Iconotextualidad e intermedialidad como coordenadas para el estudio de las materialidades literarias*. In: *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*. A cura di M. Garone Gravier, M. A. Giovine Yáñez. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 25–41.
- Gubern Garriga-Nogues Román (1974): *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Lumen, Barcellona.
- Isgro Piero (2004): *Scritture di serie B?*. In: *La parola ‘quotidiana’. Itinerari di confine tra letteratura e giornalismo*. A cura di F. Gioviale. Olschki, Firenze, pp. 35–45.
- Joyce James (1939): *Finnegans Wake*. Faber and Faber, Londra.
- Mancera Rueda Ana (2009): *El ‘artículo’: una tradición discursiva a medio camino entre el periodismo y la literatura*. “Espéculo: Revista de Estudios Literarios”, 43, 2009–2010.

- Marín Malavé María del Rosario (2011): *El columnismo de Juan José Millás en relación con su narrativa. Análisis de sus columnas en El País (1990–2008)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga.
- Martínez Albertos José Luis (1992): *Curso general de Redacción Periodística*. Paraninfo, Madrid.
- Millás Juan José (1988): *El desorden de tu nombre*. Alfaguara, Madrid.
- Millás Juan José (1990a): *La soledad era esto*. Destino, Barcellona.
- Millás Juan José (1990b): *Gripe*. “El País”, 23.02.1990.
- Millás Juan José (1994): *Las moscas*. “El País”, 02.09.1994.
- Millás Juan José (1996): *Existir*. “El País”, 02.02.1996.
- Millás Juan José (1997): *Andar*. “El País”, 07.11.1997.
- Millás Juan José (2001): *Articuentos*. Alba, Madrid.
- Millás Juan José (2004a): *Usted no tiene corazón*. “El País”, 12.08.2004.
- Millás Juan José (2004b): *Resistencia de materiales*. “El País”, 02.08.2004.
- Millás Juan José (2005): *Lo que dura un segundo*. “El País”, 13.08.2005.
- Millás Juan José (2006): *La distancia entre los pies y la cabeza*. “El País”, 22.08.2006.
- Millás Juan José (2011): *Articuentos completos*. Seix Barral, Barcellona.
- Millás Juan José (2013a): *El escalafón*. “El País”, 13.06.2013.
- Millás Juan José (2013b): *La necesidad del encuadre*. “El País”, 29.06.2013.
- Millás Juan José (2013c): *Un problema de diseño*. “El País”, 14.12.2013.
- Millás Juan José (2014a): *El orden*. “El País”, 12.12.2014.
- Millás Juan José (2014b): <https://www.youtube.com/watch?v=UeZ1Ka9nOgE> [acceso: 03.12.2014].
- Millás Juan José (2016): *Las mil y una caras de la fotografía*. “El País”, 30.10.2016.
- Millás Juan José (2017): *Normalidad*. “El País”, 19.01.2017.
- Millás Juan José (2023): *Sexo y género*. “El País”, 25.11.2023.
- Millás Juan José (2024): *No estamos por la labor*. “El País”, 07.04.2024.
- Montero Rosa (2005): *Detrás de la columna*, Rosa Montero. Online: http://www.sincolumna.com/con_columna/montero/cuestionario.html [acceso: 28.09.2008].
- Pizzo Russo Lucia (1997): *Genesi dell'immagine*. Università di Palermo, Palermo.
- Tabucchi Antonio (2011): *Bernardo Soares, uomo inquieto e insonne*. In: F. Pessoa: *Il libro dell'inquietudine*. Feltrinelli, Milano, pp. 7–14.
- Turpin Enrique (2000): *La Fábula de sesenta espacios*. “Cuadernos de Narrativa”, n. 5, pp. 153–167.
- Vallín Pedro (2011): *Cuentos a la orilla de lo real*. “La Vanguardia”. <https://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2011/12/01/pagina-40/88271790/pdf.html?search=juan%20jos%C3%A9%20mill%C3%A1s> [acceso: 10.08.2020].
- Valls Fernando (2001): *Prólogo. Los articuentos de Juan José Millás en su contexto*. In: *Articuentos*. J. J. Millás. Alba, Barcellona, pp. 7–14.

- Valls Fernando (2009): *Entre el artículo y la novela: La poética de Juan José Millás*. In: *Juan José Millás*. A cura di I. Andrés-Suárez, A. Casas. Arco/Libros, Madrid, pp. 115–131.
- Vera Pedro Jorge (1995): *Periodismo y Literatura ¿Trabajos excluyentes?*. "Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación", n. 52, pp. 12–13.
- Zengrilli Franco (2010): *La favola dei fatti. Il giornalismo nello spazio creativo*. Ares, Milano.

Abstrakt

Fragmentacja i rekompozycja, hybrydowość gatunkowa i ikonotekstualność w *Articuentos* Juana José Millása

Niniejszy artykuł analizuje ewolucję *articuento*, hybrydycznego gatunku stworzonego przez Juana José Millása, powstałego w wyniku fragmentacji i rekompozycji na pograniczu literatury i dziennikarstwa. Ta nieostra granica zachęca do szerszej refleksji nad procesami wzajemnego przenikania się heterogenicznych kodów, które w twórczości Millása rozciągają się na wymiar intermedialny i ikonotekstualny. Po wstępnym rozważeniu hybrydyczności jako konstytutywnej cechy gatunku, dyskusja koncentruje się na powiązaniu tekstu z obrazem, proponując odczytywanie *articuentos* jako tekstów o podwójnym rejestrze, pozostających w ciągłym dialogu z obrazem.

Słowa kluczowe: *articuentos*, Juan José Millás, hybrydowość gatunkowa, ikonotekstualność