



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

L'alieno come metafora dello straniero

Il caso delle lingue costruite

Gobbo, F.

Publication date

2022

Document Version

Final published version

Published in

Cinema e lingua

License

Article 25fa Dutch Copyright Act (<https://www.openaccess.nl/en/in-the-netherlands/you-share-we-take-care>)

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Gobbo, F. (2022). L'alieno come metafora dello straniero: Il caso delle lingue costruite. In E. Nuzzo, E. Santoro, & I. Vedder (Eds.), *Cinema e lingua: Le caratteristiche linguistiche e pragmatiche del linguaggio filmico italiano* (pp. 59-67). (Civiltà Italiana; Vol. 45). Franco Cesati Editore.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

L'ALIENO COME METAFORA DELLO STRANIERO: IL CASO DELLE LINGUE COSTRUITE*

di FEDERICO GOBBO

1. Il genere fantastico e il ruolo del linguaggio nello straniamento

Scopo di questo contributo è definire il ruolo delle lingue costruite a sostegno dello straniamento nel cinema fantastico, attraverso il caso esemplare del klingon, in particolare nella rappresentazione dell'alterità. Nel definire i tratti salienti del genere fantastico viene fornita una definizione operativa di lingua costruita che permette di vedere il cinema fantastico da una prospettiva inconsueta. In questa sede uso 'lingue costruite' seguendo la tassonomia di Fiedler (2019). In estrema sintesi, una lingua costruita è tale se viene vergata per iscritto dalla creatività di un(a) glottoteta: con questo termine si intende la persona che scrive il progetto linguistico, vale a dire grammatica e vocabolario di base, testi d'esempio, e un saggio introduttivo che giustifica la ragion d'essere della costruzione linguistica. Questo distingue le lingue costruite dalle lingue storico-naturali in maniera netta: a differenza delle lingue di cui ci si occupa di solito, la sfida nelle lingue costruite è l'oralità (per approfondire Astori, 2020; Gobbo, 2020). Va anche detto che l'uso effettivo della lingua costruita dipende sì dal(la) glottoteta, soprattutto inizialmente, ma anche e soprattutto dalla comunità che la pratica. Si noti che una lingua può essere costruita per qualsiasi scopo, sia esso il mondo primario, extradiegetico, o un qualche mondo secondario diegetico. Anche l'esperanto, ideato per una comunicazione equa, viene usato anche per la letteratura fantastica¹.

* Si ringrazia Chiara Beltrami Gottmer per la sua attenta rilettura del contributo.

¹ A questo proposito si menziona qui Cappa, 1994, una raccolta di traduzioni di racconti di fantascienza originali in esperanto dal titolo *La lingua fantastica*. Presentata nel 1994 al Congresso Nazionale della Fantascienza e del Fantastico, tenutosi a Courmayeur, la raccolta viene introdotta

Nel genere fantastico non mancano esempi di lingue costruite, a partire dall'utopiano nell'*Utopia* di Thomas More del 1516, una riflessione sulla società ideale (si veda la prefazione di Astori, 2021), che inaugura il genere letterario, fiorente per secoli, della letteratura utopistica². Nel genere fantastico la diegesi, vale a dire «la pertinenza e la coerenza di tutti gli elementi che concorrono a definire e sorreggere la narrazione filmica e il mondo visivo», secondo la definizione dell'Enciclopedia del Cinema della Treccani, viene sorretta dalla volontaria sospensione dell'incredulità, per usare la fortunata espressione di Samuel Coleridge. Già nota ai romani e teorizzata da Aristotele come fondamento della catarsi, viene discussa criticamente da J.R.R. Tolkien nel suo saggio del 1939 *On Fairy-Stories*, a proposito delle fiabe (in Flieger e Anderson, 2008):

Children are capable, of course, of *literary belief*, when the story-maker's art is good enough to produce it. That state of mind has been called "willing suspension of disbelief." But this does not seem to me a good description of what happens. What really happens is that the story-maker proves a successful "sub-creator." He makes a Secondary World which your mind can enter. Inside it, what he relates is "true": it accords with the laws of that world. You therefore believe it, while you are, as it were, inside. The moment disbelief arises, the spell is broken; the magic, or rather art, has failed. You are then out in the Primary World again, looking at the little abortive Secondary World from outside.

Seguendo Tolkien, d'ora in poi indichiamo con 'mondo secondario' la realtà diegetica messa in atto grazie alla narrazione, e con 'mondo primario' la realtà extradiegetica – fenomenica, avrebbe detto Kant – del lettore o spettatore dell'opera.

Il cinema nasce alla fine della prima grande trasformazione del genere fantastico e avviene in concomitanza con la Rivoluzione industriale, in cui la diegesi, spesso usata per stimolare una riflessione sociale e politica, non è più astrattamente collocata in un'isola che non c'è, ma viene piuttosto immersa in un futuro prossimo o un'ucronia. Per chiarezza espositiva, chiamo il nuovo genere *fantascienza*: difatti, a differenza del progenitore, nella fantascienza l'innovazione scientifica e tecnologica diventa il motivo scatenante dell'intreccio³. Nella fantascienza, abbiamo da un

da un saggio di Liven Dek (ripubblicato in esperanto nel 2009), il quale fornisce una carrellata ampia e documentata dell'uso dell'esperanto nelle letterature e nel cinema fantastici di tutto il mondo, dall'inglese al giapponese fino al tedesco.

² Da menzionare almeno *La città del Sole* di Tommaso Campanella del 1602 e *New Atlantis* di Francis Bacon del 1626, che rielabora il mito atlantideo della *Repubblica* di Platone, opera antesignana del genere (Claey, 2018). Il genere utopistico vedrà la sua crisi nell'opera satirica *Gulliver's Travels* di Jonathan Swift del 1726.

³ Ritengo importante mantenere la dizione tradizionale 'fantascienza', senza diluire tutto in un generico e sfocato genere 'fantastico', a differenza di quanto sostiene il pur ottimo scrittore

lato la visione positivista di Jules Verne e dei suoi viaggi che dalla Terra vanno nel profondo delle sue supposte cavità, o, puntando il dito al cielo, alla Luna; dall'altro, abbiamo la speculare visione oscura e angosciante del dottor Frankenstein e della sua Creatura, di Mary Shelley, impressionata dagli esperimenti condotti all'Università di Bologna dal professor Luigi Galvani (Bresadola, 2011). Se nel primo Novecento la fantascienza viene trasformata per sempre dalle distopie britanniche di Aldous Huxley, Ray Bradbury, e, naturalmente, George Orwell (Lynskey, 2019), dopo il secondo conflitto mondiale la fantascienza si fa prima cantora della corsa allo spazio tra Stati Uniti e Unione Sovietica, con la *space opera*, da Isaac Asimov ad Arthur Clarke (Bizony, 1994). Infine, con il cyberpunk di William Gibson e Bruce Sterling, la fantascienza torna sulla Terra, non più in un futuro distante, ma in mondi secondari fin troppo simili al mondo primario (Cavallaro, 2000), che hanno anticipato, letterariamente il nostro mondo *onlife*, dove i confini tra reale e virtuale diventano sfumati (Floridi, 2009).

Il fantasy è il secondo genere fantastico. Effettuando un vero e proprio capovolgimento della fantascienza, il fantasy sostituisce alla scienza e alla tecnologia moderne le loro corrispondenti antiche, vale a dire la magia e l'alchimia. Il suo ignaro fondatore J.R.R. Tolkien crea un mondo secondario, la Terra di Mezzo, ben distante da quello primario; in seguito, lo sviluppo del genere renderà la distinzione tra mondi primario e secondario sempre più sottile (Regazzoni, 2017). In particolare, ciò è particolarmente evidente con la fortunatissima saga di Harry Potter di J.K. Rowling, che porta il mondo secondario dietro la porta di casa.

Adams (2017) individua lo *straniamento* come centrale nei due generi fantastici contemporanei per sostenere la volontaria sospensione dell'incredulità⁴. Difatti, senza lo straniamento, il passaggio dal mondo primario a quello secondario semplicemente non funziona. In particolare, si sottolinea il ruolo fondamentale del linguaggio nel sorreggere il confine tra mondo primario e secondario (Adams, 2017: 331):

According to Shklovsky ([1925] 1990: 9), estrangement's original formulation, all literature involves estrangement to the extent that it is art. Art by its nature is "de-automizing". Mostly, our responses to what we read are unconscious, but an author can intervene with something "strange" and our automatic response converts to a perceptually heightened response (Shklovsky 1990: 5). As Holquist and Klinger (2005: 616) observe, "language was not always conceived as basic to perception", but, they argue that after Kant it was,

di fantascienza Vittorio Curtoni, purtroppo prematuramente scomparso, ben ricordato da Iannuzzi, 2016.

⁴ Nel ricostruire la genesi del concetto di straniamento, Adams (2017) parte dal 1925, quando il corrispondente termine russo *ostranenie* viene usato in questo senso per la prima volta da Viktor Shklovsky in termini di teoria della prosa.

and thus estrangement, which depends on reader perception and cognitive grasp of estranging signs, is a fundamentally linguistic experience.

Se lo straniamento è fondamentalmente un'esperienza linguistica, allora l'uso delle lingue costruite diventa un supporto dell'esperienza del lettore e dello spettatore nel mondo secondario. Rispetto alla letteratura, il cinema fantastico – di fantascienza prima, di fantasy poi – introduce dimensioni nuove nel sostegno alla volontaria sospensione dell'incredulità, fin dalle origini del cinema. Nella sua introduzione alla *Sociologia del cinema fantastico*, Alberto Trobia (2008: 7) sostiene a buon diritto che il cinema

[è] legato alla dimensione del fantastico sin dalle sue origini (il riferimento a Méliès è d'obbligo), e ci è ritornato, benché sotto mutate condizioni, con l'affermarsi della condizione postmoderna [...] I temi del fantastico, a loro volta, rimandano a questioni fondamentali per la sociologia: la centralità dello spettatore nel complesso rapporto tra cinema e società; la rappresentazione sullo schermo di una società in continuo mutamento, e i problemi, le ansie, le paure che questa determina (vedi la fantascienza); le visioni dell'alterità nelle sue varie forme.

Il cinema fantastico è di interesse non solo per la sociologia, ma anche per la linguistica. Le lingue costruite, infatti, rappresentano icasticamente 'le visioni dell'alterità' di cui parla Trobia. Per gli scopi di questo contributo, l'interesse principale risiede nel come le lingue costruite vengano usate nel parlato filmico. Per esempio, un dialogo che usa una lingua costruita pone lo spettatore in una posizione particolare: mediante i sottotitoli, riesce a comprendere il significato di quanto si sta dicendo, mentre magari un personaggio presente in scena non è in grado di comprendere. In questo caso, la lingua costruita gioca un ruolo di lingua segreta, ma non per lo spettatore. In altri casi abbiamo addirittura delle situazioni tipiche dei contesti L2, in cui il personaggio si scusa di non parlare la lingua costruita abbastanza bene, oppure appare frustrato perché sta seguendo un corso di lingua e non riesce ad avere una pronuncia accettabile⁵.

⁵ Un esempio della prima situazione si trova in *Star Trek VI: The Undiscovered Country* (1991), quando la xenolinguista dell'Enterprise si scusa del suo klingon arrugginito. Un esempio della seconda situazione è rintracciabile nella prima stagione della serie fantasy *Il Trono di Spade* (2011), quando Daenerys Targaryen, prossima sposa del capo dothraki Khal Drogo, ripete malamente delle frasi con la sua ancella, che le corregge la pronuncia.

2. Alieni diegetici e il loro significato extradiegetico

Le lingue costruite a scopi artistici, siano essi letterari, cinematografici, o altro, vengono proposte al pubblico inizialmente nel solo mondo secondario. Per molto tempo la “questione della lingua aliena” è stata trascurata dagli autori del genere fantastico, ma a partire dalla Terra di Mezzo di Tolkien il multilinguismo diegetico è diventato sempre più popolare. Una precisazione terminologica è d'obbligo: intendiamo come ‘lingua aliena’ la lingua che viene parlata da specie umanoidi a contatto con quelle umane, di fatto molto simili morfologicamente all'*homo sapiens sapiens*, al punto tale che gli alieni possono essere impersonati da attori umani senza forzature eccessive. In altre parole, gli alieni non solo hanno due braccia, due gambe, due occhi, e così via, ma soprattutto un apparato fonatorio... umano⁶. La controprova è che queste lingue possono essere imparate dagli umani stessi: nel mondo secondario, per comunicare con gli alieni; nel mondo primario, per comunicare con i fan della serie. L'esempio prototipico è il klingon di Star Trek. La sua storia è già stata descritta direttamente dalla penna del suo glottoteta, Marc Okrand (*et al.*, 2011), e, più recentemente, da uno dei principali klingonisti⁷ viventi, Yens Wahlgren (2021: capitolo 8); pertanto, verrà qui riassunta per sommi capi. La serie televisiva di fantascienza *Star Trek*, di proprietà della Paramount Pictures, è la più longeva al mondo, dopo la britannica *Doctor Who*, e gioca un ruolo non trascurabile nella cultura pop americana del secondo Novecento. I klingon compaiono nel mondo secondario come fieri e battaglieri antagonisti nel 1967. Allora rappresentavano, nella loro trasfigurazione diegetica, i sovietici: organizzati in un impero e aggressivi, accetteranno poi accordi diplomatici con la Federazione, che rappresenta gli statunitensi⁸. Il successo negli anni Settanta è tale che nel 1979 esce nelle sale il primo lungometraggio, in cui compaiono alcune, poche, parole in klingon. Il risultato non è dei migliori: gli attori che recitano in klingon parlano un inglese filtrato con elaboratori elettronici analogici e oscilloscopi. Anche il secondo lungometraggio si attira gli strali della comunità di pratica dei *trekkies*. Così, per l'uscita del terzo lungometraggio, nel 1984, la Paramount Pictures cambia strategia e commissiona a un linguista professionista, Marc Okrand⁹, di costruire la lingua klingon a partire dai materiali video già pubblicati. L'autore e la produzione allora

⁶ Escludiamo volutamente, dunque, forme di linguaggio alieno più estreme, quali quella degli alieni del film *Arrival* (2016), di Dennis Villeneuve.

⁷ Definiamo ‘klingonista’ un fan della lingua (mondo primario, extradiegetico), mentre la parola ‘klingon’ viene riservata per indicare la lingua o gli alieni nel mondo secondario, diegetico.

⁸ Si pensi al motto di Star Trek spazio come ‘ultima frontiera’, che trasfigura diegeticamente l'epopea fondante il mito nazionale della conquista del West che ha unito il Paese dall'Atlantico al Pacifico.

⁹ La tesi di dottorato di Okrand del 1977 descriveva la grammatica del Mutsun, una lingua nativa americana della California, parlata dal gruppo etnico Ohlone (codice Glottolog: muts1234).

non potevano sapere le conseguenze di quello che stavano facendo: Okrand scrisse una grammatica del klingon nei dettagli, andando oltre le esigenze di traduzione delle linee della sceneggiatura, come puro *divertissement* linguistico. Prendendo come nozione di alienità, per così dire, i tratti più rari nelle lingue del mondo, il klingon di Okrand diventa una lingua con fonotattica e morfologia altamente idiosincratice, compensata da una sintassi molto distante dallo *Standard Average European* (per una definizione recente, si veda Haspelmath, 2001) ma estremamente regolare, come avviene di solito nelle lingue pianificate (Gobbo, 2017). La parte più divertente e libera nell'inventare una lingua è il lessico: Okrand (*et al.*, 2011: 125) mutua *mon*, 'sorridere', dalla Mona Lisa, *qogh*, 'parte visibile dell'orecchio', da Van Gogh, e così via. L'aspetto che ci interessa qui è che l'intenzione di Okrand e della Paramount Pictures era puramente diegetica: che il klingon producesse una comunità di klingonisti, tra cui addirittura poliglotti e linguisti non legati al mondo secondario di Star Trek, fu una sorpresa, a tal punto che vi furono controversie legali sulla libertà d'uso della lingua da parte dei klingonisti stessi, storia ben raccontata da Wahlgren (2021). Lo stesso Wahlgren aveva difeso la sua tesi triennale presso l'Università di Lund in Svezia già nel 2004, il cui tema era un'indagine etnografica sul campo su 19 parlanti avanzati di klingon.

La seconda edizione del dizionario e grammatica inglese del klingon di Okrand, uscita nel 1992, deve inserire parole squisitamente extradiegetiche, quali 'cioccolato', 'deodorante', e 'caffè', sconosciute nella cultura diegetica dei klingon, per venire incontro alle esigenze di uso terrestre, nel senso di mondo primario, da parte dei klingonisti, che spesso si incontrano in convegni di fantascienza travestiti da klingon – fenomeno di cultura pop detto *cosplaying*, che dal Giappone si diffonde negli Stati Uniti nei secondi anni 1980 (Ashcraft e Plunkett, 2014). Il klingon esce dal controllo della Paramount Pictures quando viene usato in un video commerciale della Apple per lanciare il primo iPhone colorato, il 5C; verrà menzionato nella serie televisiva nerd Big Bang Theory, e una compagnia teatrale olandese porterà nei teatri di tutto il mondo un'opera seria in klingon, che narra l'epopea del fondatore dell'Impero Klingon, identificato, con un rovesciamento diegetico eccezionale, in *Wil'yam Shex'pir*, il protagonista di Amleto, mito che gli umani – secondo la narrazione diegetica degli stessi alieni – hanno ignominiosamente sottratto ai klingon¹⁰.

Risulta a mio modo di vedere molto evidente che più l'uso extradiegetico del klingon si fa forte, più nel mondo secondario i klingon vengono umanizzati. Certamente gli sviluppi geopolitici degli anni 1980 hanno giocato un ruolo importante, e il mondo secondario di Star Trek viene adattato ai nuovi venti politici: nel 1987 sale sulla plancia dell'Enterprise, la nave spaziale più importante della Federazione

¹⁰ Per approfondire, si veda l'analisi contrastiva di Kazimierczak, 2010 con l'adattamento dell'Amleto in maori. La traduzione completa dell'Amleto in klingon è di Strader e Nicolas, 1996.

fin dagli inizi della serie, un klingon di nome Worf. Il messaggio implicito è che non tutti i klingon (leggi: i sovietici) sono malvagi, e possiamo allearci con loro. Così, l'alieno, metafora dello straniero, ostile, culturalmente distante, incomprensibile nell'eloquio, selvaggio, diventa il vicino della porta accanto.

Il klingon è solo la prima di una lunga serie di lingue costruite per Hollywood, e in seguito Netflix e altre piattaforme americane di distribuzione di contenuti diegetici. Il principale glottoteta delle lingue di Hollywood è David J. Peterson (2015; si veda anche Astori, 2020; Gobbo, 2020). A tal proposito, sarà proprio Netflix a ospitare l'attesissima serie *Star Trek: Discovery* (2017) che ne consacra il ritorno, dopo alcuni anni di silenzio. Nel rilancio del mondo secondario di Star Trek, il klingon gioca un ruolo centrale: non solo la serie è interamente sottotitolata in klingon (controllare per credere!), ma addirittura il primo episodio si apre con un monologo interamente in klingon che dura più di dieci minuti, senza una sola parola in inglese. Questa scelta, a mio modo di vedere, può essere letta su diversi livelli: primo, il monologo indica che la vicenda viene vista, per la prima volta, dal loro punto di vista, mettendosi dunque nei panni dell'Altro; secondo, il lungo monologo crea un effetto di straniamento molto forte, che pone al centro l'uso diegetico della lingua costruita, e non più come abbellimento; terzo, la solennità del tema e dell'eloquio del personaggio dà una nobiltà alla cultura klingon, come degna di essere conosciuta e apprezzata.

3. Una riflessione conclusiva sulle lingue costruite e il cinema italiano

La fantascienza italiana ha identità e caratteristiche originali precise, che sono state ben descritte da Iannuzzi (2015 e 2014). Il cinema fantastico italiano vanta una lunga tradizione, a partire dal film muto *Cabiria* (1914), per la regia di Pastore, fino ai recenti due film sul 'ragazzo invisibile', ambientati a Trieste, di Gabriele Salvatores (2014, 2018), che assume l'universo finzionale Marvel come un dato, con squisito gusto postmoderno. Non mi risulta ci siano usi diegetici di lingue costruite nel cinema fantastico italiano recente, e vorrei sbagliarmi. Personalmente, ritengo *Il racconto dei racconti* (2015) di Matteo Garrone un'occasione perduta: basato sul classico della letteratura Pentamerone, una raccolta di cinquanta fiabe tradizionali pubblicata da Giambattista Basile nel Seicento, sul modello del *Decamerone* di Boccaccio, non fa uso in alcun modo del napoletano, lingua in cui l'opera fu scritta originariamente – difatti, il titolo originale è: *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de peccerille*. Non è ancora una lingua costruita, ma sarebbe stato un primo passo. Perfino il fortunato film *L'incredibile storia dell'Isola delle Rose* (2020), per la regia di Sydney Sibilia e distribuito da Netflix, mostra l'esperanto solo in una scritta, *Insulo de la Rozoj*, e minimizza il ruolo della lingua – invece, storicamente, centrale – nell'avventura dell'ingegner Giorgio Rosa, al contrario descritta accuratamente nel docufilm *Insulo de la Rozoj: la libertà fa paura* (2009)

per la regia di Stefano Bisulli e Roberto Naccari (per approfondire, si veda Astori, 2011). In conclusione, si può dire che il fenomeno emergente delle lingue costruite pone nuove e interessanti opportunità semiotiche di rappresentazione del multilinguismo nella lingua del cinema, e anche sfide traduttive inedite per il cinema fantastico italiano.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADAMS M. (2017), “The pragmatics of estrangement in fantasy and science fiction”, in M. LOCHER, A.H. JUCKER (edited by), *Pragmatics of Fiction*, Berlin-Boston, de Gruyter, pp. 329-363.
- ASHCRAFT B., PLUNKETT L. (2014), *Cosplay World*, New York, Prestel.
- ASTORI D. (2011), “Creazione linguistica e identità socio-nazionale: da Alessarco di Macedonia all’Isola delle Rose”, in P. VALORE (a cura di), *Multilingualism, Power and Knowledge*, Pisa, Edistudio, pp. 145-158.
- ASTORI D. (2020), *Interlinguistica. Pianificazione, creatività, contatto*, Parma, Athenæum.
- ASTORI D. (2021), *Utopia. Tommaso Moro, L’Isola che non c’è*, Cremona, Tapirulan.
- BISONY P. (1998), *2001: Filming the Future*, London, Aurum.
- BRESADOLA M. (2011), *Luigi Galvani. Devozione, scienza e rivoluzione*, Bologna, Compositori.
- CAPPA G. (1994) (a cura di), *La lingua fantastica*, Aosta, Keltia.
- CAVALLARO D. (2000), *Cyberpunk & Cyberculture: Science Fiction and Work of William Gibson*, London, The Athlone Press.
- CLAEY G. (2018), “Introduction”, in F. BACON, T. CAMPANELLA, *New Atlantis and The City of the Sun: Two Classic Utopias*, New York, Dover.
- DEK L. (2009), Esperanto, la fantasta lingvo, *Beletra Almanako*, 4, pp. 80-92.
- FIEDLER S. (2019), Planned languages and languages created for fantasy and science-fiction literature or films: A study on some points of contact, *Język. Komunikacja. Informacja*, 14, pp. 139-154.
- FLIEGER V., ANDERSON D.A. (2008), *J.R.R. Tolkien on fairy-stories*, expanded edition with commentary and notes, London, Harper Collins.
- FLORIDI L. (2009), *Infosfera. Etica e filosofia nell’età dell’informazione*, Milano, Giappichelli.
- GOBBO F. (2017), Are planned languages less complex than natural languages?, *Language Sciences*, 60, pp. 36-52.
- GOBBO F. (2020), *Introduction to Interlinguistics*, München, Grin.
- HASPELMATH M. (2001), 107. The European linguistic area: Standard Average European, *Language Typology and Language Universals/Sprachtypologie und sprachliche Universalien/La typologie des langues et les universaux linguistiques*, II, pp. 1492-1550.

- IANNUZZI G. (2014), *Fantascienza Italiana: riviste, autori dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*, Milano-Udine, Mimesis.
- IANNUZZI G. (2015), *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni: fantascienza italiana contemporanea*, Milano-Udine, Mimesis.
- IANNUZZI G. (2016), “Letteratura della letteratura, dell’immaginario, della scienza. La fantascienza tra riuso e riflessione critica e il caso di ‘Volo simulato’ di Vittorio Curtoni”, in A.M. MORACE, A. GIANNANTI (a cura di), *La letteratura della letteratura*. Atti del XV Convegno Internazionale della MOD (12-15 giugno 2013), Pisa, ETS, I, pp. 509-521.
- KAZIMIERCZAK K. (2010), Adapting Shakespeare for Star Trek and Star Trek for Shakespeare: The Klingon Hamlet and the Spaces of Translation, *Studies in Popular Culture*, 32 (2), pp. 35-55.
- LYNSKEY D. (2019), *The Ministry of Truth: A Biography of George Orwell's 1984*, London, Picador.
- OKRAND M. (1977), *Mutsun Grammar*, Phd Dissertation, Berkeley, University of California.
- OKRAND M., ADAMS M., HENDRIKS-HERMANS J., KROON S. (2021), “Wild and Whirling Words”, in M. ADAMS (edited by), *From Elvish to Klingon: Exploring Invented Languages*, Oxford, Oxford University Press, pp. 111-134.
- PETERSON D.J. (2015), *The Art of Language Invention: From Horse-Lords to Dark Elves to Sand Worms, the Words Behind World-Building*, London, Penguin.
- REGAZZONI S. (2017), *La filosofia di Harry Potter*, Milano, Ponte alle Grazie.
- STRADER A., NICHOLAS N. (1996), *The Klingon Hamlet. Hamlet Prince of Denmark: The Restored Klingon Version*, New York, Pocket Books-Star Trek.
- TROBIA A. (2008) (a cura di), *Sociologia del cinema fantastico: Il Signore degli Anelli in Italia: audience, media, mercato*, Torino, KaplanPocket Books-Star Trek.
- WAHLGREN Y. (2004), *Klingon as Linguistic Capital: A Sociologic Study of Nineteen Advanced Klingonists*, Supervisor, Bo Isenberg. Department of Sociology, University of Lund.
- WAHLGREN Y. (2021), *The Universal Translator: Everything you need to know about 139 languages that don't really exist*, Cheltenham, The History Press.