

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 5/2021
ISSN 2611-3309

ELISABETTA ABIGNENTE

*Transmedialità, autorialità, nuovi media.
Alcune considerazioni su Oltre l'adattamento?*

*Transmediality, authorship, new media.
Some considerations about Oltre l'adattamento?*

SOMMARIO | ABSTRACT

L'articolo offre una presentazione e una discussione critica del libro *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, a cura di Massimo Fusillo, Mirko Lino, Lucia Faienza, Lorenzo Marchese (Bologna, il Mulino, 2020). L'analisi pone l'attenzione sugli elementi innovativi dell'approccio interdisciplinare del volume e si sofferma, in particolare, su tre questioni che emergono in modo trasversale nei saggi: la transmedialità tra produzione ed esperienza; la nuova idea di autorialità generata dai processi di adattamento; l'espansione del campo di indagine a nuovi media e nuove forme.

The article offers a presentation and a critical discussion of the book *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, edited by Massimo Fusillo, Mirko Lino, Lucia Faienza, Lorenzo Marchese (Bologna, il Mulino, 2020). The analysis focuses on the innovative elements of the interdisciplinary approach of the volume, and is centred, in particular, on three topics that emerge transversally in the essays: transmediality, between production and experience; the new idea of authorship generated by the adaptation processes; the expansion of the field of investigation to new media and new forms.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

adattamento; intermedialità; transmedialità; transcodificazione; Media Studies
adaptation; intermediality; transmediality; transcodification; Media Studies



LORENZO MARMO

Investigare il prisma. A proposito di Oltre l'adattamento?

Investigating the Prism. Concerning Oltre l'adattamento?

SOMMARIO | ABSTRACT

Il contributo presenta una discussione critica del volume *Oltre l'adattamento?*, a cura di Massimo Fusillo, Mirko Lino, Lucia Faienza e Lorenzo Marchese, enfatizzando l'impianto teorico e metodologico complessivo della raccolta. In particolare ci si concentra sulla complessità della mediasfera contemporanea, sul ruolo che vi svolge il cinema e sulle tracce medio-archeologiche che la abitano.

The contribution presents a critical discussion of the volume *Oltre l'adattamento?*, edited by Massimo Fusillo, Mirko Lino, Lucia Faienza and Lorenzo Marchese, highlighting the theoretical and methodological tenets of the book. In particular, the article focuses on the complexity of contemporary mediascape, on the role film plays within it, and on the medio-archaeological traces haunting it.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

intermedialità; transmedialità; archeologia dei media; rimosso; prisma
intermediality; transmediality; media archaeology; repressed; prism



DISCUSSIONI

ELISABETTA ABIGNENTE — LORENZO MARMO

Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità, a cura di Massimo Fusillo, Mirko Lino, Lucia Faienza, Lorenzo Marchese, Bologna, il Mulino, 2020*

~ Elisabetta Abignente ~

Transmedialità, autorialità, nuovi media.

Alcune considerazioni su Oltre l'adattamento?

Sono trascorsi quindici anni dalla pubblicazione, nel 2006 di *A Theory of Adaptation*, il libro, tradotto in italiano nel 2011, in cui Linda Hutcheon indagava il fenomeno dell'adattamento e della transcodificazione delle storie attraverso i generi e i media. Se il metodo indicato dalla studiosa canadese resta un punto di riferimento imprescindibile negli studi sull'adattamento e sui passaggi di codice, è probabilmente giunto il momento di interrogarsi su quanto lo scenario già ricco e sfaccettato lì descritto sia mutato, in particolare nell'ultimo decennio. L'esplosione della serialità, la disseminazione transmediale di contenuti, storie, personaggi, la nascita e lo

* A meno che non sia esplicitamente indicato nel testo, tutte le citazioni contenute negli articoli di Elisabetta Abignente e Lorenzo Marmo che seguono rimandano al volume in oggetto.

sviluppo dei Social Network, l'esplorazione di nuovi ambienti comunicativi e la diffusione di piattaforme sempre più numerose e competitive, rendono il *mediascape* contemporaneo estremamente sfaccettato e complesso, oltre che in continua evoluzione. Di fronte a questi mutamenti veloci e alla diffusione globale di nuove pratiche di produzione e di fruizione artistica, si fa urgente la necessità di verificare la tenuta degli strumenti di analisi fin qui adoperati e di testarne di nuovi.

“Ha ancora senso parlare di *adattamento*, così come viene formulato nella riflessione ereditata dal XX secolo?” (Fusillo, Lino, Faienza, Marchese, eds. 2020: 13) è uno degli interrogativi con cui si apre *Oltre l'adattamento?*, edito da Il Mulino nel 2020 e curato da Massimo Fusillo, Mirko Lino, Lucia Faienza e Lorenzo Marchese. Il libro prova a rispondere a questa domanda proponendo, in quindici studi e una prefazione teorica, un ricco panorama sull'esperienza narrativa e mediale, in costante dialogo tra mondo classico e contemporaneità.

Non è semplice dare conto di un volume così denso ed eterogeneo, che si muove con

disinvoltura attraverso i generi, le epoche e linguaggi. La forte compattezza dell'operazione compiuta, che resiste alla diversità dei casi di studio proposti, nasce dalla condivisione di metodi ed approcci da parte del gruppo di autori, in gran parte legati al Dipartimento di Scienze Umane dell'Università dell'Aquila, ma anche di altra provenienza ed esperienza. Se il libro è dotato di una piena autonomia, vale però forse la pena ricordare come la ricerca proposta sia legata all'esperienza del convegno *Beyond Adaptation*, tenutosi all'Aquila nel febbraio 2019, e prosegua – o si espanda, si potrebbe dire ricorrendo a un termine chiave dei processi transmediali – nel numero monografico di *Between Intimality / Intermediality / Crossmediality: Problems of Definition* (Backe, Fusillo, Lino, eds. 2020).

Numerosi ed evidenti sono i punti di forza del volume, riscontrabili prima di tutto nella proposta di una visione ampia e in continua espansione che permetta di mettere in prospettiva i fenomeni transmediali percorrendo i loro tratti di continuità e discontinuità tra forme, codici, media. Un simile approccio,

interculturale prima ancora che intermediale, si coniuga all'esigenza di andare *oltre* l'idea ormai classica di adattamento, categoria probabilmente non più sufficiente a dare conto della pluralità di relazioni e della complessità dell'attuale paesaggio transmediale. Rappresenta però, allo stesso tempo, l'occasione per interrogarsi su questioni teoriche trasversali ma anche antiche e "originarie": basti pensare al concetto di autorialità, che il nuovo contesto obbliga a ridefinire, in costante dialogo con la tradizione letteraria. Grazie alla forte pertinenza dei casi di studio individuati e alla bibliografia aggiornata di cui ogni saggio è corredato, il libro offre un'utile fotografia dello scenario contemporaneo e del punto in cui si trova, all'altezza dei nostri anni Venti, il dibattito teorico e critico su questi temi.

Come accade con gli studi che si pongono l'obiettivo di dare conto di fenomeni ancora pienamente in corso e anzi in imprevedibile evoluzione, sarà soltanto il tempo a confermare o smentire quanto la transmedialità rappresenti la strada maestra della produzione letteraria e artistica del futuro, o si riveli una condizione tipica,

in particolare, dell'epoca in cui siamo immersi. Al di là del valore che la storia darà a questi fenomeni, l'abbondanza e la qualità degli esempi presi in esame inducono a pensare che la letteratura non possa evitare di fare i conti, oggi, con l'universo transmediale di cui rappresenta soltanto uno dei possibili nodi. La prospettiva è dichiaratamente interdisciplinare, e non potrebbe essere altrimenti per rispondere alla necessità di integrare gli strumenti della narratologia classica con la metodologia dei *media studies* e di affrontare la complessità del fenomeno da molteplici punti di vista. Nell'introduzione al volume, Massimo Fusillo e Mirko Lino danno conto di questa impostazione:

[...] davanti ai mondi immaginari in costruzione (*world-building*) e al polimorfismo mediale delle narrazioni complesse, espansive nel tempo (*spin-off*, *prequel*, *sequel*, *reboot*) quanto nello spazio (i diversi territori coinvolti in una narrazione transmediale), l'analisi deve essere necessariamente arricchita di una serie di dati differenti, da maneggiare in una prospettiva interdisciplinare e convergente: non solo, dunque, concentrarsi sulle strutture formali delle

singole narrazioni mediali, ma sviluppare una sensibilità (e curiosità) rivolta a includere le discontinuità e le continuità tra i media, individuare gli aspetti produttivi ed economici salienti, tracciare le prospettive sociologiche dei consumi, individuare le strategie comunicative di mercato, al fine di osservare come tutti questi elementi si riversino nelle costruzioni narrative e nella produzione simbolica (9).

Questo impianto si pone in piena continuità con i presupposti stessi della comparatistica letteraria, dalla necessità di dover continuamente decostruire qualsiasi “metafisica dell’originale – in teoria ormai del tutto in crisi ma di fatto ‘ancora viva nel sentire comune’” alla scelta di adottare “modelli plurali e non gerarchizzati né gerarchizzabili” (10). Quel che accade, però, nelle pagine di *Oltre l’adattamento* è un superamento più radicale dei confini tra le discipline e le culture. In gioco non è, infatti, soltanto la relazione tra le letterature e le altre arti e forme di comunicazione ma anche la piena contaminazione con ambiti in cui la produzione creativa interagisce con le dinamiche di produzione dell’industria dell’intrattenimento. Se da un

lato quest’apertura appare inevitabile ai fini di una piena comprensione dei processi qui indagati, dall’altra il terreno in cui si incontrano creatività e consumi, codici espressivi e dinamiche di mercato, spontaneità della produzione artistica e pianificazione industriale, può risultare pericolosamente scivoloso. Le “sfide” evocate nel titolo dell’introduzione si rivelano così prima di tutto di natura teorica e metodologica. Se le esperienze transmediali, intermediali, crossmediali risultano inserite in un ingranaggio complesso, adatto ad essere indagato con gli strumenti della sociologia e delle neuroscienze, prima ancora che con la tradizionale cassetta degli attrezzi del teorico della letteratura e dei media, sorge spontaneo chiedersi fino a che punto i processi di adattamento siano ascrivibili al discorso creativo e al carattere potenzialmente infinito dei mondi narrativi, e quanto invece siano legati, e in alcuni casi determinati, da imperativi di tipo commerciale. Che succede, dunque, quando il piano dell’immaginario simbolico incontra le leggi dell’industria dell’intrattenimento? Qual è, in altri termini, il destino dell’opera d’arte nell’epoca

della sua – potenzialmente infinita – riproducibilità tecnica e trasformazione intermediale?

Per decodificare i fenomeni e individuare le peculiarità del *mediascape* contemporaneo, i curatori ricorrono a diverse metafore tratte dal mondo naturale e dalle scienze dure, che la critica letteraria, cinematografica e televisiva hanno fatto proprie negli ultimi anni. Si tratta, in primo luogo, degli *ecosistemi narrativi* teorizzati da Guglielmo Pescatore (ed. 2018)¹, intesi come “ambienti e universi ingenerati dalla lunga permanenza delle storie nello spazio e nel tempo mediale, il cui assetto produttivo vede la compenetrazione tra logiche del *franchise* e creatività dal basso (*grassroots*)” (7); il riferimento va, in secondo luogo, spostandosi dalle scienze naturali alla fisica, al *diffractive reading* teorizzato da Donna Haraway, che si rifà al fenomeno ottico della diffrazione come strumento di interazione tra testi anche molto distanti tra loro; e infine alla metafora botanica del *radicante* a cui ricorre Nicholas Bourriaud “per proporre un modello di arte per il futuro basato su radicamenti multipli e simultanei, e sulla transcodifica e traduzione

continua di immagini, idee, e comportamenti” (11). Il *radicante*, che non coincide con il *rizoma* di Deleuze e Guattari, seppure condividendone alcune caratteristiche, è una pianta che crea le sue radici man mano che avanza: si pone quindi, dal punto di vista metaforico, in aperta opposizione con la retorica identitaria delle radici.

A partire dalle premesse teoriche di Massimo Fusillo e Mirko Lino, Lucia Faienza e Lorenzo Marchese illustrano l'articolazione interna del volume che si divide in tre parti: nella prima, intitolata *Transmedialità e serialità televisiva*, rientrano i contributi di Mirko Lino, Mario Tirino, Marco Teti, Gianluigi Rossini, Emanuela Piga Bruni; nella seconda, dedicata alle relazioni *Tra cinema, arte e nuovi media*, si leggono i saggi di Giancarlo Grossi, Beatrice Seligardi, Dorian Legge, dedicati ai processi transmediali che coinvolgono il cinema e le altre arti visive e performative; nella terza sezione, *Adattamento e letteratura*, sono riuniti gli interventi di Anna Chiara Corradino, Enrico Fantini, Lorenzo Marchese e Lucia Faienza, nei quali l'attenzione si sposta sulla questione apparentemente più

tradizionale, ma con esiti e prospettive del tutto nuove e aggiornate, dei rapporti tra romanzo/poesia e media. Ogni sezione si apre con un saggio teorico che pone le basi del discorso e che è affidato a studiosi di esperienza come Gino Frezza, Emiliano Morreale e Federico Zecca.

La solida articolazione interna non impedisce di attraversare il volume anche secondo traiettorie alternative e, soltanto apparentemente, divergenti. Si potrebbe ad esempio provare a ripercorrere alcuni dei casi di studio proposti tracciando altri tre possibili direzioni, quali la transmedialità nella sua doppia dimensione di progettualità e di esperienza; la configurazione di una nuova idea di autorialità; l'espansione del campo di indagine a nuovi media.

Nel primo asse potrebbero rientrare i contributi di Mirko Lino e di Emanuela Piga Bruni. Nel saggio intitolato *Lo storyworld di The Walking Dead. Adattamento, transcodifiche digitali ed espansioni transmediali*, Lino pone al centro la questione del superamento dei limiti tra realtà e finzionalizzazione, prendendo in esame l'ubiquità mediale dello zombie, anche

definibile come *zombificazione del mainstream*. Tale fenomeno non si limita all'ambito dei formati audiovisivi digitali (fan-movie, webseries, video on-line, esperienze in Realtà Virtuale e Aumentata, ecc.) ma si realizza anche "in una serie di performance rivolte a materializzare gli immaginari finzionali nel reale (*flash-mob, cosplaying, parade, walk*, ecc.) per finalità ludiche e in altri casi per esplicitare alcune allegorie politico-sociali" (45). L'autore osserva come intorno alla famosa *zombie fiction* del 2003 – nata in formato *comic novel* e adattata nel 2010 in una serie televisiva prodotta da AMC e distribuita da Fox – sia stato negli anni "organizzato un fitto *storyworld* transmediale, in grado di generare nella mente del fan un'esperienza finzionale pluriarticolata e narrativamente coerente, il cui senso complessivo viene ottenuto "esplorando" i diversi territori medialità coinvolti" (44). Interessante è notare come, in questo caso, il processo di *zombificazione del mainstream* e di *disseminazione crossmediale* determini la possibilità di "far tracimare le esperienze finzionali al di là dello schermo, negli spazi reali" (44). Si tratta

del fenomeno di “estensione diegetica” teorizzato da Jason Mittel, per cui un’esperienza legata alla dimensione finzionale si materializza nel mondo reale (cfr. 53). Nel caso specifico di *The Walking Dead*, tale estensione incide sul processo di concettualizzazione della figura dello zombie e sull’immaginario tradizionalmente legato alla sua mitologia, amplificandone le qualità polisemiche.

Su una linea simile si pone il saggio di Emanuela Piga Bruni, intitolato *La ribellione delle macchine. Westworld: dall’Apocalisse alla genesi*, dedicato a un tema di lunga durata come l’immaginario legato alla cultura artificiale, al centro anche dei più recenti studi sul *Post-umano*. Si tratta di una questione oggi pienamente transmediale:

L’ibrido umano-macchina sfuma i confini tra natura e cultura, e pone nuovi interrogativi sullo statuto nel vivente e del reale. Icona di forte suggestione nell’immaginario collettivo, la creatura artificiale attraversa diversi media, dalla letteratura al cinema, al fumetto, ai pulp magazine, fino alle pratiche del fandom in rete, caricandosi di volta in volta di nuove istanze e significati. Molti dei temi incarnati da queste figure ritornano

oggi rielaborati nella serialità televisiva (121).

Prendendo in considerazione l’adattamento della serie *Westworld* (2016-) dall’omonimo film di Michael Crichton del 1973, l’autrice da un lato osserva come nella serie emergano degli elementi di continuità con il romanzo postmoderno quali ad esempio l’uso dell’intertestualità, attraverso “la disseminazione di citazioni, la riflessività, l’ibridazione dei generi unita alla mescolanza di stilemi *high brow* e *low brow*” e la componente metanarrativa, che opera attraverso un sistema di rimandi e l’espedito della *mise en abyme*; dall’altro come lo stesso processo di transcodificazione non si fermi al passaggio dal romanzo alla serie ma si apra ad una molteplicità di ulteriori sviluppi transmediali e si accompagni “alla proliferazione di diversi ecosistemi narrativi” (139). Questo accade perché, per tornare alla questione dei labili confini tra creatività e mercato, la produzione della serie tv “non è stata concepita solo come adattamento televisivo di un’opera preesistente ma, come di norma accade nelle grandi produzioni contemporanee, è

stata inserita in un progetto di marketing più ampio, volto a sviluppare un *media franchise* declinato nei diversi canali di comunicazione” (139). Si è così assistito alla pubblicazione di “finti” siti web, alla costruzione di un vero e proprio parco tematico realizzato da HBO, di un videogame immersivo in *virtual reality* e alla presenza attiva sui social network sia dei fan che, in modalità interattiva, anche degli stessi autori della serie.

Una seconda questione che appare cruciale quando ci si interroga sulle transizioni transmediali è quella che ruota intorno al concetto di autorialità, sottoposto a una necessaria riformulazione all'interno di qualsiasi processo di riscrittura, e tanto più in casi così estremi di narrativizzazione diffusa. Come osserva Mario Tirino nel saggio intitolato *Marchio di serie. L'autorship contesa nell'ecosistema narrativo di Gomorra*, “nel corpo di questi ambienti mediali, convergenti e conflittuali, la nozione di autorialità si ridefinisce” (63). La fortuna del concetto di ecosistema, al quale Tirino ricorre per descrivere e interpretare le varie fasi e i diversi “autori” del mondo narrativo di *Gomorra*, si rivela

capace di dare sinteticamente conto di una pluralità di fenomeni e relazioni che i termini di transmedialità e intermedialità da soli non riescono ad esprimere. “Gli ecosistemi narrativi – spiega infatti Tirino – sono strutture mediali complesse e aperte”, che “evolvono secondo processi di competizione e adattamento, in maniera simile agli organismi biologici” (64), comprendendo dunque al proprio interno anche quei fenomeni spontanei per cui gli adattamenti e le espansioni narrative si creano gradualmente uno dopo l'altro e non derivano da un'unica pianificazione industriale. Svincolando i contenuti della narrazione dal tipo di media che si prende carico, di volta in volta, di esprimerli e interpretarli, gli ecosistemi come *Gomorra* devono il loro enorme successo anche alla capacità di sollecitare gli utenti “ad attraversare confini tra testi, piattaforme e dispositivi mediali” (65) e dunque anche in qualche modo a valicare coraggiosamente la soglia tra realtà e finzionalizzazioni.

La questione dell'autorialità, e in particolare dello slittamento che avviene nei processi di adattamento dall'individualità

dell'autore del testo di partenza alla pluralità di figure che si aggiungono lungo il percorso nei ruoli di sceneggiatore, regista, illustratore, ecc. affiancando o sostituendo l'autore iniziale, resta uno dei nodi più interessanti e controversi della migrazione transmediale, anche per il suo carattere potenzialmente prolungabile all'infinito. Si pensi, per restare ancora nell'ambito di *Gomorra*, al fatto che, dopo la pubblicazione di *Oltre l'adattamento*, la storia della vita sotto scorta di Roberto Saviano è diventata un *graphic novel* nel quale la rievocazione intima e in forma autobiografica del suo dolore, che passa simbolicamente da una forma di ossessione della propria corporeità, confluisce in uno spazio condiviso di fatto, sulla pagina, con un'altra identità: quella dell'illustratore israeliano Asaf Hanuka, autore della parte grafica del libro. Come era avvenuto nei precedenti passaggi transmediali dal romanzo al film e alla serie, il processo di mitopoiesi al cui centro è posta la figura di Saviano non sembra in alcun modo scalfito, ma anzi probabilmente rafforzato dalla condivisione del ruolo autoriale. Piuttosto che indebolire

la personalità di chi per primo ha ideato e realizzato un "prodotto" destinato a un successo senza confini, il lavoro di équipe finisce così per diventare uno strumento di rafforzamento identitario e di ulteriore "riconoscibilità" del proprio marchio autoriale, come vediamo accadere, in tempi recentissimi, con la serie Netflix *Strappare lungo i bordi* (2021), scritta e diretta da Zerocalcare, in collaborazione con un ampio gruppo di collaboratori e professionisti.

Il nodo dell'autorialità e della sua definizione *in fieri* torna in qualche modo anche nel saggio di Lucia Faienza intitolato *Questa storia non è una commedia: intragenericità e modalità di adattamento nella serie tv dell'Amica geniale*, dove si nota come alcune scelte operate nella serie siano state almeno in parte condizionate dalla collaborazione di Elena Ferrante con Saverio Costanzo – esperienza, ad esempio, assolutamente non accaduta, facendo ancora riferimento a un caso recente e potenzialmente simile, tra la scrittrice Annie Ernaux e la regista Audrey Diwan nell'adattamento di *Un événement*, Leone d'oro a Venezia 2021). Entrando più nel dettaglio, un forte elemento

di continuità tra il romanzo e la serie de *L'amica geniale* riguarda la posizione del narratore esterno, che: “trova corrispondenza nel dispositivo filmico del *voice-off* – lo stesso dispositivo al quale invece il regista Mario Martone aveva rinunciato nell'adattamento dell'*Amore molesto*”, considerandolo una soluzione debole e poco efficace (305). Un altro elemento di continuità è costituito dall'uso del dialetto e dallo scarto linguistico che si produce tra la lingua del rione e l'italiano che Elena scopre a Pisa. I limiti di questa collaborazione autoriale appaiono però, in questo caso, probabilmente più forti delle sue potenzialità, finendo per configurarsi come una forma di ingerenza non priva di conseguenze sul piano ermeneutico:

Per quanto infatti ogni operazione di adattamento comporti una rifocalizzazione di temi, personaggi, intreccio» (Hutcheon 2011), la stretta collaborazione tra il regista e l'autrice garantisce una certa omogeneità di caratterizzazione dei personaggi, ma limita anche le possibilità di “invenzione” della sceneggiatura. [...] Le parole del *voice off* – al di là della loro funzione didascalica – sono in questo caso più

di un commento a latere della rappresentazione, offrendo un orientamento ermeneutico che a sua volta rimanda al romanzo e ai suoi sottotesti. Tale ingerenza dell'autore, però, lascia poco spazio all'immaginazione dello spettatore, orientando l'interpretazione delle serie su binari ben costruiti (315).

La cifra autoriale propria della serie si manifesta invece soprattutto nelle scelte cromatiche, improntate a un generale abbassamento dei toni e, soprattutto nella prima stagione, a una saturazione bassa che determina una certa gravità nell'arredamento e nella presenza degli oggetti in scena con funzione espressiva. Sebbene la serie e il romanzo siano ormai diventati un *brand* del *made in Italy*, Faienza nota come proprio quest'uso espressivo del colore rappresenti uno degli strumenti con cui la serie si sottrae alla tipica ambientazione mediterranea che ci si aspetterebbe di vedere, ancora una volta, riprodotta in un simile contesto. Un ulteriore elemento indagato da Lucia Faienza consiste nell'apertura intragenetica e intertestuale che caratterizza il romanzo ma, in modo diverso, anche la serie. Bisogna cioè

considerare che il processo di adattamento si sottrae necessariamente a un rapporto binario tra opera di partenza e opera di arrivo per aprirsi a un coacervo di citazioni tratte da opere diverse, riferimenti all'immaginario di un'epoca, richiami alla tradizione sia letteraria che cinematografica (si pensi ad esempio, ai continui riferimenti al cinema del Neorealismo).

L'ultima direzione sulla quale vale la pena soffermarsi prima di concludere questo attraversamento breve e certamente non esaustivo è quella spinta propulsiva che stimola gli studi sull'adattamento e sulla transmedialità ad espandere continuamente il campo di indagine, quasi come in un processo di osmosi con i propri oggetti di ricerca. In *La libertà dell'oblio: Homecoming e il Podcast Drama*, ad esempio, Gianluigi Rossini estende l'ambito di indagine sull'adattamento al passaggio, finora molto poco indagato, da auditivo a audiovisuale. Partendo dalla considerazione che "nell'ultimo quinquennio il podcasting ha incrementato notevolmente la sua platea e si è avventurato nella fiction, ottenendo l'attenzione del giornalismo culturale

e dell'industria dell'audiovisivo" (99), l'autore osserva come gli studi sull'adattamento si siano finora concentrati quasi esclusivamente sui passaggi intermediali da opere letterarie a radiodrammi, ovvero sugli adattamenti radiofonici dei romanzi, ai quali aveva fatto riferimento la stessa Linda Hutcheon. Rossini, invece, intende studiare un caso diverso, in cui il radiodramma non finge da medium di arrivo ma da sorgente. Non si tratta, quindi, di adattamento *a* radiodramma ma *da* radiodramma. È il caso di *Homecoming* (Prime Video 2018-) ma anche di altri adattamenti televisivi di *podcast drama*.

La diffusione del podcast negli ultimi decenni rappresenta un'opportunità di incremento dell'*audience* per la radio tradizionale, che vi fa ricorso soprattutto come tecnologia *time-shifting*, consentendo cioè l'ascolto delle trasmissioni anche dopo la messa in onda. In questi casi, però, il podcast è utilizzato solo come strumento e non dà vita a nuove forme creative, pensate *ad hoc* per questa tecnologia. I casi più interessanti ai fini dell'indagine di *Oltre l'adattamento* sono invece i nuovi podcast di finzione, che vengono

ormai avvertiti, e considerati dalla critica, come un medium ben distinto dalla radio tradizionale, se non addirittura in aperta opposizione nei suoi confronti. Come spiega Rossini, infatti:

i podcast network [...] nascono al di fuori dell'industria radiofonica, sfruttano le peculiarità del nuovo medium per creare prodotti non sempre "radiogenici" nel formato o nei contenuti, e non aspirano a essere reintegrati nella radio tradizionale, anzi rifiuggono l'associazione con essa. Semmai, i podcaster cercano di creare contenuti che possano espandersi in modo transmediale, attirando industrie con modelli di business più stabili come l'editoria o con possibilità economiche maggiori come la televisione e il cinema (107).

Questo processo di espansione dei confini non riguarda, a ben guardare, soltanto i nuovi media, come nel caso dei podcast appena toccato, ma anche generi tradizionali che subiscono un profondo ripensamento. È quello che avviene, ad esempio, nei casi piuttosto rari ma molto significativi di adattamento in forma visuale di saggi, dove ad essere coinvolto nel processo di adattamento

è un genere generalmente non ascritto alla "creazione artistica" ma al "discorso critico". A questo aspetto, davvero originale, è dedicato il contributo di Beatrice Seligardi, *La critica culturale alla prova dell'adattamento, e oltre: le Theoretical Fictions di Mieke Bal*. L'autrice parte da una necessaria premessa a quest'insolita apertura di campo:

Non si è soliti, infatti, considerare in termini comparatistici, né tantomeno teorici, la possibile tangenza fra adattamento (nello specifico il passaggio dal codice verbale-letterario a quello visuale-filmico) e discorso critico, la cui natura esclusivamente verbale è stata solo recentemente messa in discussione dalle pratiche del video-saggio, diffusosi quasi solamente nella critica cinematografica e limitato, in ambito letterario, all'attività di qualche youtuber a carattere prevalentemente didattico. [...] Cosa accade quando i confini tra discorso critico e finzione si mescolano al contempo di un passaggio di codice tra il verbale e il visivo? È possibile fare teoria letteraria attraverso l'adattamento? (185)

Nel caso specifico delle *theoretical fictions*, Mieke Bal, sfruttando il suo doppio talento di artista e studiosa di narratologia,

visualità e culture, svincola la propria riflessione critica dalla forma del saggio e, in modo ancora più radicale, dalla forma verbale, e la affida a immagini in movimento, a pannelli video installati in musei e mostre, a percorsi espositivi realizzati in équipe. Siamo qui di fronte a “un processo di adattamento decisamente complesso, non solo perché comprende diversi ‘passaggi di codice’ [...] ma anche perché implica un’ibridazione profonda tra la struttura del pensiero critico e le forme della tradizione sia letteraria che visuale” (186). L’ipotesi di definizione di una nuova categoria ibrida, in cui il processo di adattamento si unisce con quello di interpretazione critica dell’opera, ben si presta a concludere queste brevi riflessioni sulle più audaci direzioni che

il paradigma dell’adattamento sta sperimentando nel nostro tempo, e continuerà a sperimentare nel mondo, reale e virtuale, del futuro:

Possiamo concludere azzardando l’ipotesi, per le *theoretical fictions*, di una categoria ibrida e sfuggente di adattamento: una forma di *transmedial adaptation*, in cui la compenetrazione e compresenza dei diversi passaggi di codice dell’opera, fruiti quasi nello stesso momento, diventano l’oggetto primario dell’esperienza estetica, ma la cui natura transmediale è al servizio anche e soprattutto dell’atto interpretativo che si rivolge, al contempo, all’opera originaria così come ai successivi processi adattativi, all’insegna di quella *critical empathy* che per Mieke Bal è l’unico *habitus* che ci può consentire di capire veramente un’opera d’arte (198).

NOTE

¹ Al concetto di *ecosistema*, è qui interessante ricordarlo, aveva fatto ricorso, nello stesso anno, anche Daniela Brogi, per descrivere la relazione tra testo e immagine nel suo studio sulle strategie della visione ne *I promessi sposi* (*Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci 2018).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Backe, Hans-Joachim; Fusillo, Massimo; Lino, Mirko, eds. (2020), "Transmediality / Intermediality / Crossmediality: Problems of Definition", *Between*, v. 10, n. 20.
- Brogi, Daniela (2018). *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci.
- Hutcheon, Linda (ed. 2011), *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armandò.
- Pescatore, Guglielmo, ed. (2018), *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie tv*, Roma, Carocci.

FILM E SERIE CITATI

- Un événement (La scelta di Anne)*, Dir. Audrey Diwan, FR, 2021.
- L'amica geniale*, HBO-RAI, USA-IT, 2018-.
- Gomorra*, SKY, IT, 2014-2021.
- Homecoming*, Amazon Prime Video, USA, 2018-.
- Strappare lungo i bordi*, Netflix, IT, 2021.
- The Walking Dead*, AMC, USA, 2010-.
- Westworld*, HBO, USA, 2016-.

~ Lorenzo Marmo ~

Investigare il prisma. A proposito di Oltre l'adattamento?

Nell'introduzione di *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, Massimo Fusillo e Mirko Lino propongono due modelli epistemologici che illustrino le prospettive teoriche e metodologiche da cui la raccolta di saggi prende le mosse. Il primo di tali modelli, mutuato da Donna Haraway (1997), proviene dal fenomeno ottico della diffrazione, che può servire da contraltare innovativo rispetto alla più semplice riflessione, metafora "mimetica e gerarchica" (10) non più adatta alla concezione dei rapporti medialità contemporanei. Nel leggere questo passo, non ho potuto fare a meno di pensare a un vecchio film della Disney, *Pollyanna* (*Il segreto di Pollyanna*, Swift 1960)¹, in cui l'orfanello protagonista, epitome del buon umore a fronte di qualsiasi avversità, riesce a far breccia nei cuori più arcigni grazie al meraviglioso effetto prodotto dalla luce che attraversa un prisma. Come la diffrazione di Haraway, anche la rifrazione di Pollyanna può evocare assai efficacemente le prospettive di "una nuova

coscienza critica non più interessata al rapporto fra originale e copia, ma alla metamorfosi" (10-11). I curatori del volume mi perdoneranno perciò questa deriva che potremmo definire *queer* (termine evocato anch'esso nell'introduzione, e che qui richiamo non solo nel senso più comune che ha assunto oggi – Pollyanna, dopotutto, proietta un arcobaleno sulla parete – ma anche in quello etimologico di "bizzarro"). Il punto è che la posta in gioco per una "comparatistica intermediale" (12) riuscita non sta soltanto nel mostrare come "le storie e gli immaginari [transitino] tra diversi territori medialità" (8) fino a diventare virali. Altrettanto importante è non avere tema di intrecciare discorsi critici ed esperienze di fruizione lungo sentieri talvolta inaspettati e risolutamente "antigerarchici" (10), facendo della "perdita del centro" (10) un punto di forza anziché di debolezza. In questo caso, il cortocircuito tra la visione infantile e la sua rifrazione teorica mi interessa in modo particolare perché permette di esplicitare il tema delle permanenze

incontrollate, delle tracce lasciate nel nostro tessuto culturale dal palinsesto delle esperienze mediali: si tratta, come vedremo, di uno dei discorsi che emergono trasversalmente, in filigrana, dalla lettura del bel volume curato da Fusillo, Lino, Faienza e Marchese.

In tale direzione muove, a ben vedere, anche l'altra metafora epistemologica dell'introduzione. Si tratta dell'idea del "radicante (una pianta che crea le sue radici man mano che avanza)", adoperata da Nicholas Bourriaud (ed. 2014) "per proporre un modello di arte per il futuro basato su radicamenti multipli e simultanei, e sulla transcodifica e traduzione continua di immagini, idee, e comportamenti" (11). Alla suggestione fondamentale spaziale della diffrazione di Haraway, il discorso di Bourriaud aggiunge una importante dimensione temporale. *Oltre l'adattamento?* propugna dunque un approccio in cui la forza nomadica della fruizione culturale venga considerata insieme alle stratificazioni cronologiche che parimenti la caratterizzano. Non per restaurare una "metafisica dell'originario" (10), ormai percepita come inevitabilmente superata,

bensì per strutturare "una prospettiva interdisciplinare e convergente" (9) in cui testi letterari, opere audiovisive, immagini, pratiche ludiche ed elaborazioni teoriche si intreccino liberamente, senza che per questo venga sacrificato il rigore analitico.

In questo senso, l'intervento più esplicito del volume è quello che Beatrice Seligardi dedica a Mieke Bal, da tempo studiosa all'avanguardia nel proporre contaminazioni inedite tra i piani dell'approfondimento intellettuale e della creatività. Le *theoretical fictions* di Bal sono dei "progetti ambiziosi e piuttosto atipici per il mondo accademico", che consistono in

una serie di film e video-installazioni, sviluppati anche in collaborazione con artiste/i e registe/i, in cui, a partire da un testo (o testi) verbali di riferimento, si dipana una riflessione critica non attraverso il genere del saggio scritto bensì mediante immagini in movimento e montaggio (186-87).

Le sperimentazioni di Bal, che si espandono per includere anche progetti installativi in contesti museali, così come la produzione di materiali verbali a partire dalle opere visuali, consentono a Seligardi di

considerare in termini comparatistici e teorici “la possibile tangenza tra adattamento [...] e discorso critico” (185). Il lavoro della studiosa e artista olandese concerta una messe di permutazioni medialità, di associazioni volutamente anacronistiche tra testi diversi, nell’ottica della loro *retrospective affiliation*: *Madame Bovary* di Flaubert è collegato al cinema di Maya Deren; dagli scritti di Descartes si arriva ad un’installazione di Ann Veronica Janssens. In questo modo, Bal propugna la *critical intimacy* (2002: 286-323), ovvero la ricerca di un equilibrio, difficile ma necessario, tra prossimità empatica e distanza critica rispetto ai propri oggetti di studio e di lavoro, rispetto alle proprie ‘magnifiche ossessioni’.

Ma andiamo con ordine: prima di addentrarci ulteriormente nel volume, sarà bene ragionare un momento sulla sua struttura complessiva. I quindici saggi, tutti di pregio, che lo compongono, sono suddivisi in tre sezioni: la prima dedicata a *Transmedialità e serialità televisiva*, la seconda intitolata *Tra cinema, arte e nuovi media* e la terza incentrata su *Adattamento e letteratura*. In questa struttura si può ravvisare un tentativo

di organizzare il discorso, per forza di cose magmatico, intorno a tre fulcri medialità, che sembrano procedere dal più al meno ‘attuale’ (sto ovviamente semplificando): serialità televisiva, cinema, letteratura. Nelle pagine dell’introduzione, però, (nella seconda parte, redatta da Faienza e Marchese) ci viene proposta un’articolazione diversa dell’eterogeneo materiale saggistico. Questa seconda proposta di lettura si snoda nuovamente intorno a tre perni, ma di altro genere: si individuano infatti i primi tre saggi di ciascuna delle sezioni summenzionate (di Gino Frezza, Federico Zecca ed Emiliano Morreale) come interventi più esplicitamente teorici, che si propongono di “forgiare nuove lenti per osservare e interpretare la galassia dei *media*” (13). Un secondo nucleo di articoli si occupa delle “narrazioni *mainstream* e le nuove logiche degli adattamenti in ottica (non solo) transmediale” (13). *Last but not least*, vengono raggruppati quei saggi che si concentrano su tempi e oggetti ‘altri’ rispetto alla contemporaneità e alle strade più battute del discorso storico-teorico. Quest’ultima sezione dà piena misura della peculiarità inclusiva del

volume, che comprende anche, per fare l'esempio più estremo, un intervento (di Anna Chiara Corradino) sulle rappresentazioni vascolari magnogreche dei secoli V-IV a.C., analizzate nel loro rapporto con le tragedie attiche e con il repertorio mitologico pre-esistente.

Il lettore potrebbe trovarsi spiazzato, di fronte al paradosso di un'introduzione che contraddice l'indice effettivo del libro, ma ritengo che questa scelta apparentemente incongrua nasconda in realtà un intento programmatico. Ovvero quello di insistere sullo status del volume quale autentica opera aperta (il richiamo è naturalmente ad Eco 1962). L'unico rimprovero può essere, semmai, quello di non aver enfatizzato con sufficiente esplicitezza questa doppia struttura, di non aver sottolineato abbastanza la possibilità di attraversare e riattraversare nomadicamente l'architettura del libro, tracciandovi sentieri e mappe originali. Inutile dire che il percorso proposto da questa recensione (così come da quella di Elisabetta Abignente che la precede) sarà ancora diverso, e non potrà, per forza di cose, rendere giustizia alla ricchezza di tutti i contributi².

Nella mia visione del volume, l'intervento guida è quello che Federico Zecca dedica alle *Relazioni convergenti*, ovvero a *I (nuovi) media tra emancipazione linguistica e trascendenza tecnologica*. Lo studioso si propone qui di mettere ordine in un dibattito, quello relativo alle nuove forme della mediazione dell'epoca digitale, che manca di un vocabolario unitario. Ritengo non sia un caso che questo saggio di sistematizzazione teorica e terminologica sia collocato alla metà esatta del libro (anziché all'inizio): ciò non avviene certo allo scopo di ribadire una logica centripeta, quanto piuttosto (in accordo con l'ottica programmatica di cui sopra) per proporre al lettore prima un confronto diretto, *in medias res*, con i materiali e i discorsi analitici, e soltanto in un secondo momento fornirgli gli strumenti interpretativi che consentano di fare il punto, replicando al livello della lettura il confronto tanto confondente quanto produttivo con il polimorfismo della mediasfera contemporanea. Zecca sottolinea l'importanza pionieristica di autori come Ithiel de Sola Pool (ed. 1995) e, più tardi, Roger Fidler (ed. 2000), che negli anni Ottanta e Novanta

furono tra i primi, insieme a Bolter & Grusin (ed. 2003) e Jenkins (ed. 2007), a capire che la convergenza tecnologica non andasse concepita come condizione statica, ma nei termini di un processo dinamico:

nella nuova epoca della convergenza i singoli mezzi di comunicazione non sono più fondati su un rapporto biunivoco tra uno *specifico* dispositivo tecnologico e uno *specifico* sistema linguistico – rapporto che fino almeno agli anni Ottanta (inter)definiva in modo stringente il loro statuto semiotico e sociale (151).

La “totale destrutturazione del tradizionale assetto tecnolinguistico dei media” (150) che ne consegue non implica, però, la loro scomparsa (come vorrebbero idee teoriche quali “la condizione post-mediale” di Rosalind Krauss, ed. 2005, o “l’orizzonte unimedia” di Pierre Lévy, ed. 1999), bensì “un duplice meccanismo di trascendenza tecnologica (dei linguaggi) e di emancipazione linguistica (dei dispositivi): i linguaggi sono ormai liberi di ‘fluire’ attraverso molteplici dispositivi, entrando in contesti prima irraggiungibili (pensiamo alla visione di un film in treno tramite

smartphone); specularmente, i dispositivi sono ormai capaci di supportare diversi linguaggi” (151). Naturalmente, i media stringevano relazioni reciproche anche in epoca pre-digitale, ma nella nuova fase della convergenza le tendenze alla rilocalizzazione (Casetti 2015) e all’ibridazione (Manovich ed. 2010) “sono divenute per così dire intrinseche e *consustanziali*” (153) al loro funzionamento. Appurato che i media sono ancora vivi e lottano insieme a noi, Zecca articola una proposta fattiva per la disambiguazione di quel metalinguaggio caotico che ha finora trasformato gli studi in una torre di Babele critico-teorica, proponendo una distinzione tra quattro tipi di relazioni – crossmediali, multimediali, transmediali e intermediali – che appare del tutto limpida e convincente, oltre che necessaria.

Sulla medesima linea di sistematizzazione procede il saggio immediatamente successivo, quello dedicato da Giancarlo Grossi alla realtà virtuale: forse il contributo più compiutamente teorico del volume oltre a quelli indicati nell’introduzione come tali. Anche Grossi, come Zecca, compie un tentativo

assai riuscito di fare il punto su un fenomeno (la realtà virtuale, appunto) che “non possiede ancora una precisa identità mediale, nel senso di un’istituzionalizzazione culturale, un vocabolario riconosciuto e condiviso per descriverne aspetti e funzioni, una fruizione di massa da parte di appassionati” (165). Lo studioso rileva come la situazione attuale della realtà virtuale ricordi per molti versi quella del cinema ai suoi albori: una situazione, cioè, in cui il preciso ambito d’uso della nuova tecnologia mediale non è ancora arrivato a definirsi, e questa sembra dunque “dispersersi in contesti svariati” (165): dall’arte al settore videoludico, dalla medicina allo sport e così via. Grossi procede dunque a mappare le caratteristiche principali della VR: lavorando sulle tre articolazioni di ogni dispositivo (la componente materiale, la rappresentazione e la spettatorialità), egli mostra come la realtà virtuale transcodifichi una molteplicità di esperienze medialità precedenti. Viene in questo modo suffragato quanto affermavano Bolter e Grusin quando scrivevano che la VR sembra rappresentare “la metafora culturale dell’ideale della perfetta mediazione”

(ed. 2003: 91), perché sussume al suo interno “esperienze desunte dal cinema, dal *gaming* e [...] dalla performance teatrale, secondo modalità di combinazione capaci di capovolgere ogni gerarchia e successione cronologica nella storia dei media” (Fusillo, Lino, Faienza, Marchese: 166). Un aspetto di particolare interesse del lavoro di Grossi riguarda il fatto che, nel costruire la propria analisi, lo studioso ritorni sempre al cinema, come punto di riferimento essenziale per l’evocazione ed esemplificazione del proprio discorso teorico: *Sherlock jr.* (*La palla n° 13*, Keaton 1924), in cui Buster Keaton da spettatore riesce ad entrare nel mondo dello schermo, serve a Grossi per ricordare come il dispositivo cinematografico abbia lavorato per attenuare e contenere quella richiesta di un’esperienza visiva a 360° precedentemente proposta dal panorama ottocentesco ed ora riemergente tramite la realtà virtuale; *Yume* (*Sogni*, 1990) di Kurosawa costituisce invece un precedente per quella tendenza della VR a tradurre su un nuovo piano esperienziale le rappresentazioni della grande tradizione pittorica, a partire da Van Gogh; *eXistenZ*

(Cronenberg 1999) offre invece l'occasione per ragionare a proposito della relazione tra corpo fisico e ambiente virtuale, e della rimodulazione della spettacorialità operata dalla VR: una rimodulazione "in senso performativo, dove l'esperienza diventa sempre più il risultato di una continua negoziazione tra la libertà interattiva dell'utente e i percorsi già previsti dalla narrazione" (180). Infine, l'installazione di VR su cui Grossi più si concentra, *The Horrifically Real Virtuality* (2018) di Marie Jourden, propone agli utenti di contribuire alla realizzazione di un nuovo capolavoro del regista di culto Ed Wood (a cui Tim Burton ha dedicato l'omonimo film nel 1994). Nella possibilità accordata allo spettatore di entrare nel mondo diegetico del film, e nella confusione che si genera tra i due tipi di avatar che circondano l'utente – "quelli performativi abitati da un corpo (i propri compagni d'avventura) e quelli vuoti (cinematografici) che fanno da semplice arredo all'ambiente digitale" (178) – lo studioso ravvisa "un nuovo stadio di consapevolezza metalinguistica" (178) della realtà virtuale: perché "non si tratta più di immagini che

inglobano la nostra realtà, ma dei nostri stessi corpi che cominciano a invadere, con il loro potere performativo, i mondi virtuali. Non più realtà virtuale, ma virtualità reale" (178). Il discorso di Grossi riesce così ad aprirsi verso le appassionanti potenzialità futuribili della VR, ma al tempo stesso a rimanere legato al cinema. Pur stretto tra "il mondo ottocentesco delle immagini immersive esibite da panorami, diorami, musei delle cere e spettacoli fantasmagorici" (166) e il riapparire di questa istanza avvolgente nel contemporaneo, il cinema, con la sua identità schermica, funge infatti da dispositivo guida per ragionare sulle diffrazioni e i radicamenti molteplici dell'esperienza spettatoriale in una prospettiva medio-archeologica (cfr. Parikka ed. 2019).

Una simile concezione del film come oggetto perturbante, incistato al fondo del vissuto mediale e dell'immaginario collettivo contemporaneo, emerge anche dal saggio di Emiliano Morreale, dedicato alla letteratura che parla di cinema. L'autore sottolinea come questo rapporto intermediale, intenso agli albori ("davanti allo shock della novità": 225), finisca

in secondo piano nei decenni centrali del Novecento, ovvero nell'età d'oro del film, per poi ritornare "a farsi serrato quando il cinema perde la sua centralità nel sistema dei media" (225). All'inizio del XX secolo, ciò che colpisce l'immaginazione letteraria (Pirandello, Apollinaire, Kipling, Bontempelli) è la dimensione spettrale delle immagini transeunti, il loro legame con il tempo e la morte. E anche nel contemporaneo (autore di svolta, nel 1976, è il Manuel Puig di *El beso de la mujer araña, Il bacio della donna ragno*, ed. 2017), il cinema si configura soprattutto, nel discorso letterario, come occasione per un viaggio tra le paure e i desideri interiori. In particolare, esso sembra svolgere la funzione di "un'epifania, la rivelazione di verità ignorate che illuminano in maniera definitiva, tragicamente o felicemente, la vita dell'autore/spettatore" (230). In Paul Auster, in Francesco Piccolo, in Javier Marías, il film si fa spazio per la riemersione di traumi rimossi, affine alla sfera onirica. Proprio come nel periodo delle origini, ad affascinare non è tanto la dimensione narrativa del cinema, bensì quella attrazionale: il potere di svelamento del medium,

infatti, non è connesso alla trama, ma a ciò che sfugge il controllo razionale del racconto. È dunque nel "rapporto diretto con la forma *fisica* del film" (227) che emerge il potenziale inquietante della visione.

Sorprende, a dir la verità, di non vedere menzionato nella disamina di Morreale un romanzo come *O homem duplicado (L'uomo duplicato*, ed. 2010) scritto nel 2002 da José Saramago (e il suo adattamento del 2013, *Enemy*, di Denis Villeneuve), in cui il protagonista, un annoiato professore di storia, noleggia una videocassetta e trova, tra le comparse del film, un suo perfetto sosia, che procede poi a rintracciare. Il libro dell'autore portoghese consente di connettere in maniera più esplicita che mai il tema del cinema come rimosso perturbante con la ricca letteratura (fantastica e non) sullo sdoppiamento dell'identità (Fusillo 2012). E ancora, quello di Saramago è un testo che permetterebbe di attualizzare e complicare il discorso sul riconoscimento quale componente potenziale dell'esperienza spettatoriale, che i *Film Studies* hanno elaborato specialmente in relazione al cinema primitivo (Pravadelli 2014: 4-43). Pienamente condivisibili,

in ogni caso, le conclusioni cui giunge Morreale, quando afferma che

il rapporto tra letteratura e cinema, forse, non è da pensare in questi casi in termini di intertestualità o di ibridazione tra due linguaggi diversi. Il cinema, per forza archetipico e vissuto personale degli scrittori, sembra essere qualcosa che sta al profondo dell'esperienza letteraria; non qualcosa che sta *di fronte* alla scrittura (ai personaggi, agli intrecci, allo stile), ma *sotto* (238-39).

Come sottolinea Catherine Russell in un recente ed illuminante lavoro sul cinema e l'archivio, la storia del Novecento è anche, tra le altre cose, "la storia della fantasmagoria cinematografica che ha di fatto trasformato oggetti e luoghi in immagini" (2018: 147, trad. mia). E la cinefilia finisce così per configurarsi come "una sorta di prisma della vita onirica della modernità globale" (144).

A suffragare ulteriormente questo discorso ci sarebbe la possibilità di espanderlo in direzione di altre tecnologie mediali³. Penso in particolare al passaggio in cui Morreale discute un'opera di Andrea Camilleri, *Privo di titolo* (2005),

in cui, per scoprire l'effettiva dinamica di un omicidio, questo viene trasformato "in immagine cinematografica, in due capitoli intitolati significativamente *Fermo immagine* e *Ancora la moviola*" (233). A ben vedere, il processo mnestico riporta ha a che vedere più con la pre- e post-produzione che col cinema come flusso, perché si ricerca una lentezza analitica "che finisce per ricondurre la densità dell'immagine filmica a quella della fotografia" (233). Difficile non pensare, a questo punto, a uno dei più riusciti esperimenti filosofici per immagini di tutto il Novecento, ovvero *Blow-Up* (1966) di Michelangelo Antonioni, nonché al racconto di Julio Cortázar del 1959 da cui esso trae origine, *Las babas del diablo* (*Le bave del diavolo*, ed. 2008). Il discorso sull'immagine come "qualcosa che ritorna, rivelando un elemento che ci era sfuggito" (235) trova qui il suo inveramento più compiuto e archetipico, inaugurando una linea di pensiero su cui hanno proseguito prodotti assai diversi come *Profondo rosso* (Argento 1975, che sfida lo spettatore mostrandogli e nascondendogli al tempo stesso l'identità dell'assassino), le prime due stagioni

di *Stranger Things* (Netflix 2016-, dove le apparizioni delle creature mostruose del Sottosopra, che nessuno ha visto a occhio nudo, vengono rivelate solo dalla tecnologia: una polaroid prima, una videocassetta poi), ma anche *Quo vadis, Baby?* (Salvatores 2005, in cui la verità sconosciuta non è più nascosta nella superficie dell'immagine ma in coda al nastro magnetico di una VHS). Siamo usciti, è chiaro, dal discorso su cinema e letteratura proposto da Morreale⁴. Ma risulta assai rilevante, nell'ottica più ampia del volume, come in tutti questi racconti lo svelamento investigativo sia connesso ad un intreccio tra percezione e tecnologia che spesso comprende anche una dimensione nostalgica verso forme mediali segnate dall'obsolescenza (se non all'altezza temporale della diegesi, certamente a quella del racconto). L'indagine emerge insomma non solo come motore narrativo, ma anche come modalità di negoziazione del rapporto tra gli spettatori e le metamorfosi delle pratiche mediali (ci si ricordi che lo *Sherlock jr.* citato da Grossi entra nello schermo spinto proprio dal desiderio di diventare detective).

Sulla componente investigativa dell'esperienza spettatoriale ragiona anche Marco Teti nel suo saggio su *Twin Peaks* (ABC 1990-1991) e *Twin Peaks: The Return* (Showtime 2017), e non potrebbe essere altrimenti, con un autore come David Lynch. La prospettiva di Teti pecca però, a mio parere, di un'eccessiva semplificazione. È certamente vero, infatti, che "Lynch e Frost non soltanto rifiutano i percorsi narrativi lineari ma trasformano addirittura l'intreccio in un vero e proprio puzzle, in un gioco" (93). Il problema è che, a partire da una serie di video promozionali intitolati *Can You Solve It?* pubblicati sul canale YouTube di Showtime per promuovere il ritorno di *Twin Peaks* dopo venticinque anni, Teti sostiene che in questa domanda ("riesci a risolverlo?") si trovi "il vero, autentico senso della terza stagione e più in generale dell'intero *storytelling* transmediale di *Twin Peaks*" (93). Secondo questa visione, lo spettatore sarebbe "chiamato a risolvere l'enigma, a trovare la soluzione che consenta di portare a termine *con successo* una prova o meglio un'attività ludica tanto bizzarra quanto determinante"

(93, corsivo mio). Ritengo però sia altamente problematico sostenere che

il corretto posizionamento delle tessere del puzzle dona unitarietà all'insieme, conferisce una forma tangibile al complesso universo diegetico delineato da Lynch e da Frost e permette così di raggiungere l'obiettivo dell'ideale gioco, che sancisce il legame tra i creatori e gli utenti, tra la produzione e la fruizione (94).

A mio avviso, infatti, a Lynch non interessa affatto offrire delle risposte univoche ai rompicapo che lancia, provocatoriamente, ai suoi spettatori (ed anzi, alcuni degli indizi disseminati nell'universo transmediale costruito intorno a *Twin Peaks* non sono che specchietti per le allodole). Piuttosto, per trovare una quadra della rappresentazione lynchiana (in generale, e soprattutto per quanto riguarda *Twin Peaks: The Return*) occorre uscire dalla logica strettamente diegetica ed operare un salto gnoseologico. Lo scopo di Lynch è infatti un'immersione interpretativa nei meccanismi della percezione e della conoscenza, tramite un continuo slittamento tra quegli archivi infiniti di immagini che sono

l'esperienza quotidiana, la dimensione onirica e il patrimonio audiovisivo del Novecento (ed oltre). I frammenti di queste vere e proprie realtà parallele costituiscono l'unico orizzonte di senso possibile, in un gioco incessante tra materialità e immaterialità che non ha nulla a che vedere con una formula fatta e finita.

A proposito della permeabilità tra mondo 'reale' e mondi finzionali, su cui ragionava già Grossi, risultano significativi i saggi di Mirko Lino sugli zombie di *The Walking Dead* (AMC 2010-) e di Emanuela Piga Bruni sugli androidi di *Westworld* (HBO 2016-). I non morti, come scrive Lino, hanno goduto di una "promompente diffusione culturale e mediale [...] all'interno dello scenario socio-politico post-11 settembre" (45-46): una diffusione che si presta ad essere interpretata, oltre che come sintomo di ansia diffusa, anche in chiave metamediale, come modo per riflettere su permanenze e latenze del panorama audiovisivo contemporaneo. Allo stesso modo, le macchine della serie su cui ragiona Piga Bruni si guadagnano un "inconscio artificiale immanente" (128), mettendoci davanti alla irrevocabile ibridazione

attuale tra umano e non umano. La logica conseguenza di questo discorso è per l'appunto la migrazione degli universi narrativi dei prodotti finzionali fuori dal rettangolo dello schermo, verso altri lidi (siti web, enciclopedie wiki, webserie, videogames, esperienze di realtà virtuale e aumentata, parchi a tema), nella direzione di quella che Lino definisce "un'esperienza transmediale totalizzante" (59).

E su questa idea della totalità, della pienezza, giungo a conclusione, facendo in verità riferimento proprio al saggio d'apertura del volume, a firma di Gino Frezza. Tirando le somme della sua periodizzazione – assai persuasiva – delle interrelazioni tra cinema e fumetto, lo studioso offre un appassionato peana all'attività di unione e fusione di media diversi "in una prospettiva d'insieme, con la libertà e il coraggio di una esplorazione senza vincoli imposti" (38-39). Secondo Frezza, infatti,

i trapassi mediali, oltre ad avere la capacità di catturare "l'energia culturale di un'epoca" (37), raccogliendo "la scommessa tecnico-espressiva" (38) del proprio tempo, hanno anche il coraggio di portare avanti "la ricerca di una totalità altrimenti dispersa e frammentaria" (39).

Tale "tensione a superare il limite, a rifondare l'osceno" (38, o potremmo dire, alla luce di quanto abbiamo discusso fin qui, a recuperare il rimosso) può essere estesa, io credo, dal discorso creativo a quello fruitivo e critico: osservatore e commentatore onnivoro, lo studioso ideale immaginato dalla raccolta di Fusillo, Lino, Faienza e Marchese si immerge in quella forma di intelligenza sovra-soggettiva che è l'immaginario collettivo rivendicando l'unità del campo culturale e mediale. È questa la scommessa del volume, sintetizzata in quell'*oltre* che ne orienta il titolo verso una scoperta costante.

NOTE

¹ Il film è, naturalmente, l'adattamento del romanzo omonimo di Eleanor H. Porter, pubblicato per la prima volta nel 1913.

²In particolare, non mi soffermerò sulla questione dell'autorialità (pur interessantissima e ricorrente in tutta la raccolta), proprio perché già affrontata da Elisabetta Abignente.

³Pertinente, a questo proposito, anche il brillante saggio di Gianluigi Rossini sulla storia del podcast. Oltre ad offrire una bella analisi della serie *Homecoming* (Amazon Prime Video 2018-, che è per l'appunto l'adattamento di un podcast), Rossini sottolinea come la recente affermazione di questa forma di narrazione vocale e sonora sia caratterizzata da un'insistente amnesia relativa al precedente della fiction radiofonica novecentesca. Un patrimonio ingombrante che "tuttavia, resta presente sullo sfondo, impossibile da ignorare del tutto, e pronto prima o poi a essere riscoperto" (117). Rossini suggerisce insomma l'apertura di una pista di studi assai proficua, che perlustri i legami tra le forme del radiodramma e la televisione degli anni Quaranta e Cinquanta.

⁴Il film di Salvatores è tratto da un romanzo di Grazia Verasani (2004), la cui intermedialità è però tutta direzionata verso la musica.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Bal, Mieke (2002), *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto, University of Toronto Press.
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard (ed. 2003), *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, trad. it. a cura di B. Gennaro, Milano, Guerini e Associati.
- Bourriaud, Nicholas (ed. 2014), *Il radicante. Per un'estetica della globalizzazione*, Milano, Postmedia.
- Camilleri, Andrea (2005), *Privo di titolo*, Palermo, Sellerio.
- Casetti, Francesco (2015), *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani.
- Cortázar, Julio (ed. 2008), *Le armi segrete*, Torino, Einaudi.
- De Sola Pool, Ithiel (ed. 1995), *Tecnologie di libertà. Informazione e democrazia nell'era elettronica*, Torino, UTET.
- Eco, Umberto (1962), *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.
- Fidler, Roger (ed. 2000), *Mediamorfosi. Comprendere i nuovi media*, Milano, Guerini e Associati.

- Fusillo, Massimo (2012), *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, nuova edizione aggiornata e ampliata, Modena, Mucchi (1 ed. Firenze, La Nuova Italia, 1998).
- Haraway, Donna J. (1997), *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan®_Meets_OncoMouse™: Feminism and Technoscience*, New York-London, Routledge.
- Jenkins, Henry (ed. 2007), *Cultura convergente*, Milano, Apogeo.
- Krauss, Rosalind (ed. 2005), *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio*, Milano, Postmedia.
- Lévy, Pierre (ed. 1999), *Cybercultura. Gli usi delle nuove tecnologie*, Milano, Feltrinelli.
- Manovich, Lev (ed. 2010), *Software Culture*, Milano, Olivares.
- Parikka, Jussi (ed. 2019), *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, trad. it. a cura di R. Eugeni, S. Venturini, Roma, Carocci.
- Pravadelli, Veronica (2014), *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Roma-Bari, Laterza.
- Puig, Manuel (ed. 2017), *Il bacio della donna ragno*, Roma, Sur.
- Russell, Catherine (2018), *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*, Durham-London, Duke University Press.
- Saramago, José (ed. 2010), *L'uomo duplicato*, Milano, Feltrinelli.
- Verasani, Grazia (2004), *Quo vadis, baby?*, Milano, Mondadori.

FILM, SERIE CITATI

- Blow-Up*, Dir. Michelangelo Antonioni, IT-UK-USA, 1966.
- Ed Wood*, Dir. Tim Burton, USA, 1994.
- eXistenZ*, Dir. David Cronenberg, CA-UK, 1999.
- Profondo rosso*, Dir. Dario Argento, IT, 1975.
- Quo vadis, Baby?*, Dir. Gabriele Salvatores, IT, 2005.
- Enemy*, Dir. Denis Villeneuve, CA-ES, 2013.

Pollyanna (Il segreto di Pollyanna), Dir. David Swift, USA, 1960.

Sherlock jr. (La palla n° 13), Dir. Buster Keaton, USA, 1924.

Yume (Sogni), Dir. Akira Kurosawa, JP, 1990.

Homecoming, Amazon Prime Video, USA, 2018-.

Stranger Things, Netflix, USA, 2016-.

Twin Peaks, ABC, USA, 1990-1991.

Twin Peaks: The Return, Showtime, USA, 2017.

The Walking Dead, AMC, USA, 2010-.

Westworld, HBO, USA, 2016-.

