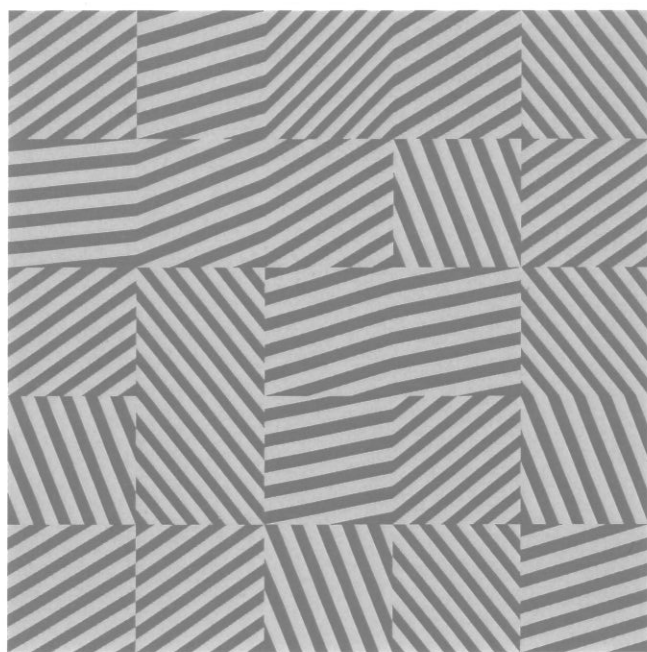


a cura di Federica Barboni,
Fatima El Matouni, Giulia Perosa

SOVRIMPRESIONI E INTERSEZIONI

Tra generi, intermedialità
e transmedialità



libreriauniversitaria.it
—————*edizioni*

Sovrimpressioni e intersezioni

Tra generi, intermedialità e transmedialità

a cura di

Federica Barboni, Fatima El Matouni, Giulia Perosa

libreriauniversitaria.it
edizioni

Proprietà letteraria riservata
© 2023 libreriauniversitaria.it Edizioni
Webster, divisione di TXT SpA

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi.

Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, distribuita o trasmessa in qualsivoglia forma senza l'autorizzazione scritta dell'Editore, a eccezione di brevi citazioni incorporate in recensioni o per altri usi non commerciali permessi dalla legge sul copyright. Per richieste di permessi contattare in forma scritta l'Editore al seguente indirizzo: redazione@libreriauniversitaria.it

ISBN: 978-88-3359-619-8
Prima edizione: giugno 2023

Il nostro indirizzo internet è:
<https://edizioni.libreriauniversitaria.it/>

Per segnalazioni di errori o suggerimenti relativi a questo volume potete contattare:

Webster, divisione di TXT SpA
Via V.S. Breda, 26
35010 - Limena PD

Tel.: +39 049 76651
Fax: +39 049 7665200

redazione@libreriauniversitaria.it

Progetto grafico della copertina: Nadia Pillon

Volume realizzato grazie al finanziamento del Corso di Dottorato in Filologia, Letteratura e Scienze dello Spettacolo, Dipartimento di Culture e Civiltà, Università degli Studi di Verona.

Sommario

Introduzione 7

1. CLASSICITÀ E MEDIOEVO

Il dialogo "sovraimprime" il manuale. Lo strano caso delle *Partitiones oratoriae* di Cicerone. 13

Matilde Oliva, Università degli Studi di Firenze

Stazio e il Sonno: variazioni sul tema, tra *Silvae* e *Tebaide* 31

Diletta Vignola, Università degli Studi di Genova

Sovrimpressioni donatiane: una nota sullo scolio 588, 1 del *Commento all'Eunuco* 51

Camilla Poloni, Sapienza Università di Roma

Intersezioni medievali tra due forme narrative brevi: la favola e l'*exemplum*. L'uomo onesto, l'uomo bugiardo e il re delle scimmie (*étude de cas*) 59

Chiara Cracco, Università di Verona – Université de Poitiers

Il *Gui de Nanteuil*: spunti per un'analisi metrico-prosodica della letteratura franco-veneta 75

Federico Guariglia, Università degli Studi di Verona

2. CONTEMPORANEITÀ

Emilio Cecchi e Buster Keaton. L'esperienza di un mondo alla rovescia . . . 93

Caterina Miracle Bragantini, Università Roma Tre – ENS Lyon

«Un segno verso l'impossibile»: schede per *Ligabue* di Cesare Zavattini . . .107

Jacopo Galavotti, Alexander von Humboldt Stiftung – Freie Universität Berlin

Forme di (auto)ritratto in *Sogni e favole* di Emanuele Trevi 123
Giorgia Gheri, Università di Pisa

3. SPETTACOLO E MEDIA

L'ora di Ismene: la "sorella mite" secondo Antonio Piccolo
e Massimiliano Civica 139
Anna Maganuco, Università degli Studi di Verona

L'estasi di Ingrid Bergman, il martirio di Jean Seberg.
Incarnazioni di Giovanna d'Arco al cinema 155
Paola Zeni, Università degli Studi di Torino

La Linea intermediale di Cavandoli:
Agostino Lagostina tra Carosello, cinema, fumetto e video musicale . . . 169
Francesca Cecconi, Università degli Studi di Verona

L'orrore 2.0 tra intertestualità e intermedialità in *Lovecraft Country* . . . 185
Stefano Franceschini, Università degli Studi Roma Tre

4. NUOVE PROSPETTIVE TEORICHE

"Il Buon Dio fra i dettagli": morfologia del concetto di intermedialità e
prospettive di ricerca negli studi sul cinema e sui media 203
Valentina Re, Link Campus University

Transmedialità in aula. Esperienze didattiche con le teorie del personaggio . 225
Paolo Giovannetti, Università IULM

Indice dei nomi 241

Transmedialità in aula. Esperienze didattiche con le teorie del personaggio

Paolo Giovannetti

Università IULM

1.

Nel 2020 Françoise Lavocat ha pubblicato *Les personnages rêvent aussi*,¹ un curioso «conte philosophique», o «fiction théorique» (entrambe definizioni dell'autrice) in cui i personaggi si presentano al lettore come realtà vicarie, dotate di una curiosa e istruttiva autonomia. Esiste da qualche parte il Pianeta della Finzione in cui le entità inventate prodotte dalla congiunzione operamente del lettore conducono un'esistenza relativamente autonoma e prosperano tranquille in compagnia di confratelli e consorelle dotate della medesima natura. Che si tratti di una narrazione metalettica non ci stupisce affatto. E, alla maniera di quanto facciamo assistendo alla *Rosa purpurea del Cairo* (il noto film di Woody Allen, *The Purple Rose of Cairo*, del 1985), ci compiacciamo di osservare personaggi della finzione "entrare" in un mondo diverso da quella in cui sono nati, e qui cercare di costruirsi una vita un po' diversa da quello alla quale l'autore (o chi per lui) l'aveva destinato. Una metalessi teorica, a ben vedere, perché le riflessioni intorno ai rapporti tra finzione e realtà, su cui Lavocat ha scritto pagine decisive,² oggi portano quasi inevitabilmente a ragionare sui salti di livello ai quali le finzioni vanno incontro, con particolare riguardo ai loro protagonisti, variamente – e nel caso diversamente – antropomorfi. Il discorso che dice la difficile coesistenza, oggi forse più che mai, di contenuti storici e verificabili, e di contenuti inventati, virtuali, si trova in qualche modo costretto a finzionalizzare la finzione, per fare un doppio salto mortale e realizzare un serio ragionamento teorico.

1 Lavocat 2020.

2 Ead. 2016 (2021).

Detto altrimenti, mai come oggi il modo forse migliore per cominciare a ragionare su certi temi è quello che ne discute in termini di un patrimonio largamente *condiviso*, intorno al quale è possibile instaurare un dialogo aperto, disposto ad accettare modificazioni e interventi un tempo forse non così raccomandabili, e raccomandati. Sviluppando spunti impliciti nel discorso di Lavocat, diremo che l'immaginario mediale e narrativo oggi dominante comporta lo sfruttamento del lavoro *partecipativo* cui ognuno di noi contribuisce in presenza di certi valori, di certe istanze, di certi contenuti diegetici. I media egemoni nell'anno 2023 sono (e chi non lo sa?) quelli che si manifestano nel protagonismo social, nel cosiddetto Web 2.0, e che implicano un appello alla soggettività dell'utente, al limite al suo arbitrio incontrollato, realizzato per lo più entro comunità idealmente aperte ma nei fatti ristrette, secondo la logica delle *echo chambers*.

Non è il caso di insistere su qualcosa di così ovvio e di quotidiano per quella parte dell'umanità a vario titolo involta nel mondo social. Più complesso è ragionare sull'effetto di *remediation* che da queste posture epocali deriva, le cui ricadute si fanno sentire nei modi più disparati. Quando parlo di *remediation* mi rifaccio direttamente all'importante libro di Bolter e Grusin e alla teoria di Marshall McLuhan, dunque all'idea che ogni medium retroagisce sui media precedenti e costringe a pensarli sullo sfondo dei *nuovi media*.³ Le forme recenti "re"-mediano quelle passate, ne costituiscono gli interpretanti, perché le assumono come loro contenuti, fornendone una lettura che poi è anche una specie di secondo uso, di straniamento.

L'esempio di simili comportamenti che, in modo leggermente pedantesco, fornisco ai miei allievi ormai da una decina e più di anni ha un radicamento molto personale, ma garantisco che è condiviso da *molti* (anche *se*, come vedremo, non da *molte*). Io appartengo a quella coorte di italiani che ha fatto conoscenza dei *Promessi sposi* in modo transmediale, perché mi è capitato di assistere prima alla nota trasposizione televisiva di Sandro Bolchi, trasmessa nel 1967, e solo *dopo* qualche anno (nel mio caso circa sei) di leggere il romanzo manzoniano. Fra i tanti contenuti narrativi su cui Mamma RAI ha esercitato il proprio imprinting, per ragioni bassamente di genere (*gender*), per me spicca l'interpretazione di Gertrude da parte di un'attrice conturbante come Lea Massari (che non per caso nei primi anni Settanta, non più giovanissima, affronterà numerosi ruoli scabrosi, fra i quali quello di madre incestuosa in *Soffio al cuore* – *Le soufflé au coeur* – di Louis Malle, nel 1971). Molto semplicemente, Massari conferiva al personaggio un'aura erotica e insieme sofferente che Manzoni

3 Bolter, Grusin 1998 (2002).

aveva fatto di tutto per evitare, cercando infine nei *Promessi sposi* di insistere sull'imbruttimento fisico e morale della peccatrice. Paradossalmente, la Gertrude del romanzo è una donna non bella, ormai priva di fascino, anche perché priva di equilibrio e rettitudine; e il tradimento di Lucia è inscritto nella complessità corrotta della sua persona. Nel caso della Gertrude televisiva, le cose vanno diversamente, e hanno modo di manifestarsi certe connotazioni pruriginose (del resto presenti in *Fermo e Lucia*). Non solo. Per una specie di nemesi "sessuata", qualcosa di simile almeno in parte capita al don Rodrigo interpretato per il prodotto televisivo manzoniano da Luigi Vannucchi, attore piacente ma dalle sfumature interpretative tendenti al malinconico. Nulla di tutto ciò è presente nella scrittura di Manzoni (anzi, don Rodrigo è un buon esempio di personaggio piatto), ma è indubbio che in TV, in quel 1967, ne veniva fuori un signorotto sensibilmente più tormentato e seducente di quello che il romanzo aveva definito con tanta nitidezza. La prova del "genere" è lì a dimostrarlo: a tante giovani donne e ragazzine anni Sessanta il cattivo dei *Promessi sposi* finiva per piacere. La natura artefatta dell'attore, cinematografico e televisivo, mostra in questi casi tutta la propria efficacia evocativa. Le conseguenze sono evidenti, e le ho sperimentate in prima persona: il futuro lettore dell'opera verbale non può, e forse nemmeno vuole, cancellare dalla propria *mente* (qualunque cosa significhi questa parola) l'originaria esperienza del personaggio conosciuto in TV, che – anche quando sia stato oggetto di lungo studio, come nel mio caso – continua a farsi udire ogni volta che l'intreccio dei *Promessi sposi* ricomincia a prendere forma. Quel tanto di sexy di Lea Massari, in me, non si spegne mai, quando torno a incontrare la "monaca di Monza".

Nelle mie lezioni la breve esposizione di questo percorso immaginativo ha sempre trovato un riscontro intuitivo nei destinatari. Studenti del primo anno di un corso di laurea magistrale orientato agli studi sul cinema, la televisione e i new media: sono caratterizzati da un'indubbia curiosità verso gli aspetti pratici di questo tipo di sapere, molto meno verso quelli teorici; e in più hanno un'esperienza viva delle narrazioni contemporanee che si nutre soprattutto di serie televisive, del cinema mainstream e di contenuti scolastici non vivissimi nel campo del cinema classico e, ancor più legnosamente, in quello della tradizione letteraria – vicina e lontana. Eppure, questa distanza rispetto al tipo di cultura che mi contraddistingue e rispetto a certi contenuti della mia didattica viene colmata quando faccio appello a un simile tipo di vissuto. Se si prende in considerazione, ad esempio, il "loro" *Harry Potter*, è infatti agevole scoprire che qualcosa del genere è accaduto anche ai più giovani – e a maggior ragione, aggiungo. Non si sa bene se, per i ventitreenni d'oggi, il romanzo venga prima del film o viceversa; ed è infatti per loro indubitabile che i contenuti narrativi di quella storia debbano essere ritenuti rigorosamente transmediali, giacché i

due media hanno cooperato e cooperano alla definizione di un *unico contenuto*, realizzato in particolare in una serie di personaggi dotati di autonomia rispetto alle piattaforme in cui si manifestano. Lo stesso, per rapporto a *Harry Potter*, potrebbe dirsi anche di me: ho letto solo un volume della saga, e ho visto almeno un paio di film, per cui la prima esperienza è stata almeno in parte surclassata dalla seconda, sebbene faccia sempre un po' sentire la sua presenza. E comunque se penso al personaggio Harry Potter, mi immagino la faccia di Daniel Radcliffe.

Ora, tutto ciò ha moltissimo a che fare, certo, con la transmedialità nell'accezione corrente e anzi più avanzata;⁴ ma il suo innervamento cognitivista (l'azione delle menti dei destinatari), insieme alle sue risonanze McLuhaniane (la *remediation*), ci insegna qualcosa su cui forse non si riflette abbastanza. Questa transmedialità si allontana sensibilmente dalla nozione sorella, cioè l'*intermedialità* (quasi un sosia secondo molti studiosi, che oltre tutto spesso la sovrappongono alla pratica della *trasposizione*), perché enfatizza profondamente l'azione del fruitore, del destinatario, lettore o spettatore o videogiocatore che sia. Potremmo addirittura osare affermare che la transmedialità "prima", "primaria", non abbia bisogno di qualcuno che traduca un testo mediale nelle forme di un altro medium. La prima trasformazione, la prima manifestazione della transmedialità avviene in chi dell'opera *fa uso*, in chi la "processa" con i propri strumenti cognitivi e concettuali. Se davvero leggere significa "farsi un film" di ciò con cui ci si confronta, e insieme assistere a un film o a una serie TV comporta un trattamento dei contenuti audiovisivi compatibili con le logiche del romanzo e della short story,⁵ allora è probabile che l'esperienza transmediale possa prescindere dall'azione di pubblicare un'opera "tratta da" un'altra opera. E tutto ciò, come tra poco meglio vedremo, emerge con evidenza lampante quando si ha a che fare con i due "esistenti": lo spazio della storia e i personaggi. È su queste due particolarissime istanze narrative che maggiormente si esercita la soggettività del fruitore. Con i personaggi è facile e anche lecito giocare, e arredare mentalmente una scena persino cinematografica è un gioco a cui tutti possiamo indulgere (pensiamo a quanto si può fare lavorando sulle suggestioni del fuori campo).⁶ Molto meno lecito è intervenire soggettivamente sui dettagli

4 Nell'ormai imponente bibliografia sul tema, rinvio al lucidissimo (persino un po' pedante) Thon 2016.

5 Questa che sembra una doppia boutade è invece la sintesi all'osso di ciò che scrisse McLuhan nel suo saggio "seminale" sul cinema (cfr. McLuhan 1964). Il cinema, nella sua prospettiva, si consuma con lo stesso tipo di impegno estetico con cui si legge un romanzo.

6 Ma si pensi anche al molto "non visto" cui tradizionalmente la televisione narrativa ci invitava e ancora ci invita, anche per ragioni di costi di produzione.

di un intreccio, sulla cronologia interna ed esterna di una storia, sull'identificazione della voce narrante, sulla gestione delle focalizzazioni, e così via. La cooperazione del pubblico, fondamentale anche in questi ultimi casi, prevede una serie di appuntamenti, che devono essere onorati senza discostamenti idiosincratici (non posso non riconoscere il ruolo decisivo di Jago nell'uxoricidio di Otello; non posso dire che *I Malavoglia* sono raccontati da un narratore omo-diegetico). Il personaggio, invece, consente un margine molto più ampio di atti arbitrari da parte del lettore-spettatore (posso attualizzare anacronisticamente il comportamento di Otello e dire che oggi il suo modo di agire sarebbe incomprensibile, e che quel geloso – forse – avrebbe dovuto chiedere un chiarimento a "sua moglie"; posso dire che 'Ntoni è un personaggio positivo, perché ha il coraggio di lasciare la famiglia). E per questa ragione, come abbiamo detto, il personaggio favorisce un confronto intersoggettivo, un confronto fra elaborazioni mentali (trasposizioni private) pienamente confrontabili, suscettibili di discussione.

2.

Didatticamente parlando, questo è il "prerequisito" di fatto inconsapevole su cui in una classe universitaria è possibile costruire una didattica del personaggio. Da qui si può e deve partire, io credo. Il passo successivo, che a ben vedere è il vero primo passo, è quello di mostrare agli studenti quali sono i meccanismi che presiedono alla formazione di un personaggio (in subordine dei suoi spazi), in particolare oggi.

Qui, a ben guardare, accade qualcosa di leggermente paradossale. Si assiste a una specie di azione schizofrenica, che oppone la coscienza mediale, dominante in ambito narrativo, a certi contenuti scolastici, tutto sommato non superficiali, che ragazze e ragazzi portano con sé, in quanto figli dell'insegnamento secondario superiore italiano. Il primo fattore, decisivo e molto ingombrante, è quello che impone l'esistenza di personaggi dal profilo astrattamente realistico, condizionati meccanicamente dalla dinamica del «minimo scarto» dalla realtà.⁷ Il processo cognitivo riguardante necessarie forme di naturalizzazione di un comportamento anche finzionale (per dire: un marito tradito tende a manifestare, tipicamente, sentimenti di gelosia) diventa qualcosa di molto più articolato, in effetti riconducibile alle convenzioni del cinema americano mainstream e, oggi, alle serie televisive di maggior successo. La tavolozza dei comportamenti accettabili e implementabili dalla finzione si restringe di molto, e spesso

7 Cfr. il più volte ripreso Ryan 1980.

può essere messa in relazione alle logiche di un *décor* meno borghese che piccolo-borghese. Non per caso, il tipo di fantastico e di fantasy con cui oggi per lo più ci confrontiamo, al netto dei contenuti clamorosamente difforni dalla vita di tutti i giorni, quasi sempre presenta atteggiamenti e caratteri fin troppo normali. Il successo di Spider Man e di infiniti altri supereroi si spiega con un meccanismo del genere: nel privato, tutte queste figure sono impelagate nei problemi tipici e nelle tipiche reazioni del cittadino globale (originariamente americano). Di modo che nella prospettiva oggi dominante il cosiddetto «arco narrativo» del personaggio va incontro a una serie di prescrizioni che (di fatto) ne limitano di molto le possibilità di sviluppo. L'idea stessa che l'eroe debba «trovare sé stesso» attraverso una vicenda di prove e errori implica uno schiacciamento di qualsiasi narrazione sullo sfondo, nella migliore delle ipotesi, del romanzo di formazione ottocentesco, nella sua variante più normalizzata. Più dalle parti del buon Renzo Tramaglino – dico – che non da quelle di Julien Sorel (ma è solo per un caso che Lavocat non inserisce quest'ultimo nel suo privatissimo non-canone di personaggi?). E infatti le figure finzionali sulle quali tendono a lavorare i miei allievi sono quasi sempre i prodotti di un *mélo* per lo più intelligentemente declinato (quando lo studente viene a capo dei molti vincoli del medium), ma proprio per questo prevedibile, inserito in una rete di convenzioni realistiche discretamente scontate.

Ma – come accennavo – c'è anche un secondo fattore che, almeno in teoria, dovrebbe movimentare il quadro. Nella scuola secondaria superiore è ormai quasi normale che autori come Svevo e Pirandello vengano studiati con un minimo di approfondimento. Ne consegue che alcuni temi novecentisti siano ben presenti ai nostri allievi. La crisi del personaggio-uomo argomentata da Debenedetti, la sua indecidibilità «heisenberghiana», la difficoltà di agire in un mondo sempre più assurdo e sempre meno «reale», l'importanza della vita interiore, dei monologhi e dei flussi di coscienza (addirittura), e nella peggiore delle ipotesi la semplice idea che molti eroi del XX secolo narrativo siano degli inetti – insomma, tutti questi contenuti che oggi chiamiamo modernisti, studiati a scuola, dovrebbero rendere più aperta la visione del personaggio presso le giovani generazioni interessate al cinema e alla televisione. Sicuramente, per chi insegna questa è una risorsa didattica non da poco, poiché aiuta a rendere comprensibili molte faccende teoriche (a partire dal modo di raccontare i pensieri). Ma non credo che le sue ricadute pratiche siano altrettanto preziose. Diciamola tutta: anche studenti che hanno capito Antonioni e Godard e forse davvero li apprezzano evitano di immaginare storie in cui i personaggi parlino e agiscano poco, e quindi lascino sottintendere dei contenuti di pensiero o morali, piuttosto che spiattellarli apertamente. Il modernismo – o come lo si vuol chiamare – è una faccenda soprattutto scolastica che non incide se non «ide-

ologicamente» su un vissuto accademico. Sono anni che propongo la visione almeno parziale del *Processo* kafkiano diretto da Orson Welles (*Le Procès*, 1962) e mi rendo conto che di generazione in generazione le sue problematiche risultano sempre meno comprese e condivise.

Non per questo demordo. In fondo, proprio l'esistenza di personaggi ostici, di trame inattuali, mi serve per mettere a fuoco quello che mi sembra il concetto principale. Vale a dire che il personaggio non è un prodotto testuale alla stessa stregua – diciamo – di una figura retorica o di una forma metrica, ma è la risultante di un *investimento soggettivo e collettivo*, di un'attivazione specifica da parte del lettore-spettatore.

Seguendo alcune indicazioni di base fornite da opere ormai piuttosto note (e non recentissime),⁸ insisto sulla distinzione fra un lavoro di sintesi *top-down* e un lavoro di sintesi *bottom-up*. Cioè fra due opposti tipi di azione da parte del pubblico: che ora processa l'opera seguendo un modello presente «in memoria» e dato una volta per tutte, suscettibile di mettere ordine nella complessità dei contenuti; ora invece procede organizzando progressivamente i dati che via via acquisisce, e cercando di elaborare un risultato complesso, una totalità articolata.

In concreto, però, non è facilissimo illustrare questi due tipi di comportamento, chiari nelle linee generali ma di non agevole declinazione. Il cognitivismo ci chiede di lavorare con degli *a priori* e – come vedremo meglio tra poco – ciò si scontra con abitudini strutturali, diffuse nella scuola italiana. In questo senso, un'interessante opportunità per un'attività didattica costruttiva e problematica mi è stata offerta dalla coesistenza con quel modello di una coppia oppositiva fin troppo nota, quella che – secondo la vetusta proposta di Edward Morgan Forster – mette in relazione fra loro i personaggi *piatti* (*flat*) a quelli *a tutto tondo* (*round*). Questa seconda distinzione può essere considerata di tipo ancora spiccatamente testualista: un personaggio non è piatto perché mi costruisco io un'immagine di semplicità e di unidimensionalità, ma perché lui è riconoscibilmente, obiettivamente *così*. Pensiamo ai caratteristi nel cinema comico: si può arrivare allo sfruttamento quasi a oltranza di uno o pochissimi tratti distintivi di un certo tipo umano, serialmente replicati (pensate al «brutto» Carlo Delle Piane prima che Pupi Avati lo riscattasse...). Viceversa, in un ambito realistico il personaggio *round* comporta una specie di feticismo per la complessità, l'ambiguità, la versatilità dell'interprete, che cospira con le logiche del divismo. Del tutto superfluo portare gli esempi – fra gli innumerevoli possibili – di Anna Magnani, Marlon Brando, Daniel Day-Lewis...

8 Cfr. ad esempio Eder *et al.* 2010.

Ora, che cosa succede se incrociamo le due coppie oppostive e proviamo a immaginare questi quattro tipi di personaggi?

1. Personaggio piatto top-down.
2. Personaggio piatto bottom-up.
3. Personaggio tondo top-down.
4. Personaggio tondo bottom-up.

Con ogni evidenza, fanno problema le due categorie centrali. Prendiamo intanto brevemente in considerazione le tipologie 1 e 4. In effetti, un personaggio del tipo 1, che contiene tutte le proprie informazioni sin dalla sua entrata in scena e che appare caratterizzato da comportamenti sempre uguali, non è altro che il personaggio solitamente detto piatto, letto in chiave cognitivista. Va in effetti osservato (e non è certo un fatto secondario) che il richiamo esplicito a una convenzione o stereotipo consente al lettore-spettatore di risparmiare energie anche emotive nel corso della fruizione di un certo tipo di opera. Nei prodotti di genere, queste sono risorse preziosissime: certi comportamenti, associati a certi tipi riconoscibili (il sadico o la vittima, poniamo) ci permettono di prevedere (o tentare di prevedere) alcuni accadimenti. Con gli schemi in effetti si può giocare, facendo affidamento sulle istruzioni top-down che si associano a un personaggio codificato. Il punto 4, analogamente, ci insegna che l'umanità multiforme di una figura a tutto tondo trae giovamento dal comportamento bottom-up del lettore-spettatore, suscettibile di rispondere a un'azione complessa detta *characterization* (dovremmo tradurre questa parola con un improbabilissimo "personaggizzazione"). Cioè, cognitivamente parlando, il personaggio si fa, *diviene* nel tempo, è processato dalla mente dei suoi fruitori, si "arrotonda" nel corso di un'esperienza percettiva. Certo, è una *characterization* anche quella top-down, ma di tipo opposto, e leggermente paradossale: come se il personaggio andasse decomponendosi nel tempo. Laddove è solo nel processo bottom-up che la persona fittizia *acquista* o forse *conquista* una propria identità, mobile e instabile, e perciò tanto più viva.

Ma – come accennato – se passiamo al punto 2 le cose si complicano, e di molto. Per certi versi, qui, come anche al punto 3, sembra che siamo posti di fronte a un ossimoro. In che senso un personaggio risulta essere uguale a sé stesso, schematico nei suoi comportamenti ma al tempo stesso oggetto di un impegno bottom-up? A ben vedere, la risposta non è poi così complessa, se per esempio ricorriamo a quanto ha scritto Enrico Testa a proposito dell'opposi-

zione fra personaggi *concavi* e *convessi*.⁹ Senza scendere nel dettaglio di questa antitesi, è sufficiente dire che per Testa molti personaggi modernisti (quelli di Kafka e di Beckett, per esempio) hanno la caratteristica di essere convessi. Personaggi che si scontrano con una realtà ostile restando sempre fedeli ai propri cliché, ai propri tic, alle proprie manie. Certo, questa nozione si applica solo a una parte delle grandi figure novecentiste (ad esempio, il Marcel proustiano, come osserva lo stesso Testa, è tutt'altro che convesso). Ma è certo che, se prendiamo uno dei caratteri "seminali" di un certo immaginario contemporaneo, il Bartleby di Herman Melville, ci accorgiamo che il suo conturbante fascino è legato proprio al fatto che non cambia mai, non fa che ribadire un solo intento, rifiutandosi di collaborare con il proprio datore di lavoro e i colleghi d'ufficio. Ma, attenzione. Qui, la *flatness* che lo contraddistingue non mette capo a uno stereotipo cognitivo, ma esattamente all'opposto. A ogni occorrenza del suo «I would prefer not to», il lettore produce un *investimento problematico* e frustrato nella direzione proprio di una conoscenza bottom-up: come se, appunto, non ci si potesse rassegnare all'idea che Bartleby non solo continuerà ad agire così, ma non ci fornirà mai una spiegazione del suo operato. Quanto più picchiamo la testa contro qualcosa di meccanico, tanto più attiviamo strumenti interpretativi suscettibili di (tentare di) penetrare nel mistero dell'uomo fittizio; tanto più pratichiamo un procedimento bottom-up – appunto –, anche se di tipo peculiare.

Ma peculiarissima è anche la gestione cognitiva top-down di un personaggio a tutto tondo (punto 3). A me sembra che il mondo delle *soap operas* (e quindi del *feuilleton*) e quello di certe serie televisive espanse per troppe stagioni siano degli ottimi punti di riferimento. L'autore o gli autori sono costretti a complicare fino all'inverosimile la vita e i tratti psicologici di certi personaggi per consentir loro di assecondare certe svolte dell'intreccio. Il *character*, allora, è costretto ai più curiosi contorsionismi. Si provi a verificare che cosa succede all'avvocata e professoressa universitaria Annalise Keating nella serie in Italia conosciuta con il titolo *Le regole del delitto perfetto* (*How to Get Away with Murder*, 2014-2020). Siamo di fronte a una professionista nera di successo, donna di legge ma anche criminale, generosa ma vinta da inspiegabili personalismi, sposata ma bisessuale, razionale ma tendente all'alcolismo, e così via. Una serie di tratti distintivi sempre più complicati le si appiccicano addosso, in un crescendo non del tutto plausibile, che però vorrebbe essere conforme alle regole del «minimal departure». Ora, è verosimile che altri spettatori, oltre al sottoscritto, a un certo punto abbiano smesso di agire secondo la logica bot-

9 Cfr. Testa 2009.

tom-up che sarebbe richiesta da simili personaggi, e abbiano ripiegato su un meno impegnativo comportamento top-down. Il personaggio si gonfia, si arrotonda indefessamente davanti a noi; ma noi abbiamo sempre meno voglia di prestargli la nostra attenzione collaborativa e reiteriamo un comportamento meccanico, appunto rifiutandoci di legittimare l'ipertrofia psicologica che gli autori hanno propinata. Un eccesso di complicazione produce insomma un contraccolpo di natura opposta: scegliamo di svalutare ciò che si ammanta di pretese psicologistiche. Sono i limiti del melodramma, potremmo affermare. Problematizziamo sempre meno un personaggio che ci viene a noia, limitandoci a seguire la nuda azione.

3.

Detto questo, ed enfatizzato al massimo il lavoro cooperativo e anzi fondativo che una prospettiva cognitivista porta con sé, devo ribadire che certi concetti "passano" con una certa fatica presso i miei allievi. I nostri processi mentali non sono così trasparenti, e anzi è probabile che si possa provare qualche fastidio quando scopriamo – come ci suggerisce Scott McCloud¹⁰ – che in certi fumetti di violenza è la nostra mente a uccidere quelle vittime la cui morte avviene fuori campo. Siamo sempre un po' complici degli assassini finzionali. E sentircelo dire non è bello.

In qualche caso, però, i richiami al lavoro del destinatario, alla sua risposta attiva, possono avere un effetto liberatorio. Mi riferisco in particolare alle riflessioni sugli stereotipi, sulle convenzioni condivise che presiedono alla "conoscenza" del personaggio. Da anni propongo la visione dei primissimi minuti di un film di culto (molto amato da Slavoj Žižek) come *Essi vivono* (*They Live*, 1988) di John Carpenter. Il protagonista, il wrestler "Rowdy" Roddy Piper, scende da un treno merci alla stazione di Los Angeles con uno zaino in spalla che sembra contenere tutti i suoi beni, e si reca, entro uno scenario di degrado e povertà, in un ufficio di collocamento affollato di disoccupati, dove si sente dire che non ci sono offerte di lavoro. Ora, è evidente che Carpenter qui gioca (anche attraverso la musica, che è quella di un blues molto rastremato) la carta di un tipo ben codificato della cultura americana novecentesca: quello dello *hobo*, il proletario impoverito che negli anni della grande depressione viaggia negli Stati Uniti con mezzi di fortuna alla ricerca di occasioni di lavoro che si fanno sempre più rare. Nel film di Carpenter, il richiamo perentorio e perfino ridondante a un sistema di stereotipi entra in contrasto, volutamente, con l'ar-

10 McCloud 1993 (1999).

teffatto fisico dell'attore, muscolosissimo, leggermente in sovrappeso e con una acconciatura perfetta; ma soprattutto collide con il resto del film che ben presto prende una piega fantascientifica e distopica, destinata a lasciarsi quasi del tutto alle spalle il contenuto storico-sociale. Ma, appunto, l'impiego dello stereotipo consente l'attivazione velocissima di uno sfondo molto solido che permette al film di arrivare al punto principale: la periferia degradata di Los Angeles, come luogo in cui si celano misteri e complotti, e persino strumenti (degli occhiali particolarissimi) in grado di rivelare una realtà seconda. Su un piano molto diverso dal punto di vista dello stile, i primi sette minuti circa del *Petroliere* (*There Will Be Blood*, 2007) di Paul Thomas Anderson mostrano un Daniel Day-Lewis in veste di minatore e in lotta contro la natura ostile di un territorio deserto, che peraltro gli donerà un filone di metallo prezioso, non senza che un incidente (la caduta rovinosa nel pozzo della miniera e la conseguente frattura di una gamba) riveli tutta la forza reattiva di questo – tipicamente – *self-made man*. Ma geniale è la "quinta" sonora composta da Jonny Greenwood, che in modo molto nitido introduce e chiude l'episodio: una partitura di *white noise*, realizzata con una forma di micropolifonia che fa esplicitamente il verso allo stile di György Ligeti, e specificamente rinvia alla composizione *Atmosphères* presente in *2001, Odissea nello spazio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968). Come dire, la lotta per la ricchezza dell'uomo *che si fa da sé* rivela fin da subito la sua "fantascientifica" mostruosità. L'evocazione iperbolica dello stereotipo è precisata e corretta da una quasi-citazione o parodia musicale: l'effetto straniante è potentissimo.

In modo leggermente paradossale, in questi casi è come se la dimensione audiovisiva, proprio per la sua maggiore libertà enunciativa, potesse ottenere effetti locali di notevole pregnanza, assai più difficili da conseguire in ambito letterario. Nel mio corso, mi capita spesso di mostrare la relativa stonatura del finale di *Rosso Malpelo*: lo scenario rigorosamente naturalista, fin lì rafforzato dai riferimenti alla natura matrigna di Leopardi, sembra essere contraddetto dal topos popolareggiante evocato dal fantasma o spirito di Malpelo imprigionato dentro le gallerie ipogee da cui non è più ritornato. Una vera e propria leggenda posta a suggello di un dettato realistico. Anche questo è uno stereotipo (quante ballate romantiche si chiudono con effetti del genere!), ma è indubbio che qui il rischio è che i due momenti della novella siano sentiti come poco compatibili.

All'opposto – ed è importante che i giovani aspiranti autori cinematografici e televisivi se ne rendano bene conto – la letteratura può lavorare con grande scioltezza e con tecniche molto diverse intorno alla rappresentazione anche diretta del pensiero; laddove è il mondo audiovisivo ad annaspere "modalmente" e a rischiare di ottenere effetti incerti. Psiconarrazione, discorso indiretto libero (in particolare il monologo narrato), *narrated consciousness*, monologhi diretti

e soliloqui, legati e liberi ecc.: le risorse della letteratura sono molte e tutte codificate. Il cinema si muove in modo eclettico. Cosa vuol dire *pensare* in un film? Più esattamente: come si raccontano i pensieri dei personaggi? Le ricette sono svariate, ripeto. Ma certo la preoccupazione del docente deve essere quella di additare e consigliare le strategie che meglio valorizzano lo specifico filmico. In fondo, come detto, ho allieve e allievi che vogliono imparare a narrare con immagini e suoni. Lungi dal suggerire colonne audio intasate di voci *over* o “spiegoni” melodrammatici di personaggi che si raccontano, l’idea è quella di incoraggiare al *non detto*. Fra i molti esempi che mi capita di proporre, anche prevedibilmente (l’effetto Kulešev, la scena del bicchiere di latte nel *Sospetto* di Hitchcock, l’esplosione immaginata alla fine di *Zabriskie Point* di Antonioni), sono abbastanza fiero di ciò che credo di avere individuato in una serie televisiva, *Better Call Saul* (2015-2022). Qui, il protagonista Saul Goodman è raccontato attraverso la sua escalation sempre più discutibile di imbrogli e meschinità, comprendente anche forme di rivalsa e vendette di non eccelso profilo. Siamo di fronte a uno dei tanti *antieroi* della televisione contemporanea, della *complex TV* dell’ultimo ventennio circa. Solo che lungo buona parte della serie Saul ha al proprio fianco l’avvocata Kim Wexler, che sempre più convintamente condivide le sue scelte. Ora, in molti dei momenti controversi della storia, quando cioè il protagonista compie azioni discutibili, noi spettatori vediamo Saul Goodman “guardato” da una corruciata e quasi sempre silenziosa Kim. Nel corso delle stagioni questa specie di rappresentazione di uno sguardo perplesso è talmente frequente da costringere lo spettatore in postura *bottom-up* a chiedersi: «Ma che cosa ha in mente Kim?». Il fatto a mio avviso decisivo è che in questi casi si attiva una mediazione cognitiva: Kim interpreta, anche eticamente, la nostra posizione rispetto alla posizione di Saul, esprimendo una mescolanza difficilmente valutabile di attrazione e repulsione, accettazione e rifiuto. La giovane donna interroga il suo compagno senza bisogno di usare parole; riflette sotto i nostri occhi, e in qualche modo “doppia” la nostra riflessione, se ne fa carico e la proietta all’esterno. Pensa insieme a noi e quindi possiede dentro di sé i nostri pensieri. Il finale della serie conferma questa diagnosi. Quando Saul supera un certo limite, Kim e noi insieme a lei finiamo per abbandonarlo.

A metà strada fra questi opposti (l’effettismo “naturalizzato” dell’audiovideo, la naturalezza controintuitiva della letteratura che legge nella testa dei propri personaggi), c’è la possibilità, offerta dalla teoria di Bachtin,¹¹ di concepire il personaggio attraverso un *cronotopo* fondato storicamente. Sono anzi convinto che, su questo sfondo, arte della parola scritta e arte del montaggio – nel tempo

11 Mi riferisco in particolare a Bachtin 1975 (1979).

– di immagini e suoni possano trovare un raccordo preziosissimo. Concepire un personaggio nei limiti di uno spazio-tempo ben definito consente di concepire gli esistenti come già affetti da un plot, se non da un *plotting*. Se parlo di cronotopo folklorico, mitologico, avventuroso o idillico, faccio riferimento a una serie di questioni strettamente correlate (modo di agire dei personaggi, ambiente, valore e finalità della storia) che danno un senso al tipo di figura che in quel dominio agisce. Si pensi a incarnazioni come quelle del *furfante*, dello *strambo*, del *buffone* (il *fool* di Shakespeare), dello *sciocco*, quali sono generate dall’azione dal cronotopo folklorico. E si tratta di questioni largamente note, su cui non sarebbe il caso d’insistere. A me sembra, piuttosto, che la produttività del cronotopo si manifesti nelle sue *attualizzazioni* sempre possibili, nelle sue metamorfosi contemporanee, qualora certi elementi di continuità siano ravvisabili. È per esempio interessante la facilità con cui il cronotopo mitologico si presta a un riconoscimento, a una trasposizione nel mondo dei supereroi. Le identità dei personaggi mitologici sono tipicamente instabili, così come variabile – pur se spesso normalizzata – è la personalità del supereroe (dotato di un’“identità segreta”). Anche i codici comportamentali sono molto vicini a quelli mitologici, dal momento che i valori dei tanti moderni o postmoderni personaggi a metà tra fumetto e cinema si attengono per lo più a principi di tipo cavalleresco, a modi di agire provocatoriamente (oso dire) disinteressati. Quanto alla spazialità, che nel modello antico o si lega a luoghi magici o è massimamente astratta, il mondo dei supereroi ha comportamenti diversi nel fumetto e nel cinema (più semplificato il primo, più urbanizzato il secondo), ma certo la tendenza a rendere fluido ogni riferimento realistico ai luoghi rivela bene l’appartenenza in linea di principio al medesimo cronotopo.

Su un piano quasi opposto è la ricaduta nel mondo *global* dell’antico (in realtà settecentesco) cronotopo idillico, ruotante intorno al sicuro ambito degli affetti famigliari. Nella cultura americana, anzi proprio statunitense, forse per un retaggio in senso lato russoviano, che si è trasmesso al pensiero trascendentalista, lo *spazio protetto* della famiglia e della casa è sottoposto a interessatissime variazioni. Spicca come fin troppo evidente il mito del colono che viaggia con moglie e figli e magari genitori verso ovest per costruirsi la propria casa e coltivare la propria terra. A minacciare l’idillio sappiamo bene chi ci sarà: gli indiani innanzi tutto, ma anche certi allevatori latifondisti e varie specie di fuorilegge... Meno ovvio, ma forse più interessante in chiave odierna, è lo spazio / evento – appunto idillico – della *prima colazione*: in una casetta monofamiliare, in una cucina eccessivamente grande (rispetto agli standard europei) e ben arredata, padre, madre e figli si riuniscono per mangiare; e proprio qui e ora manifestano i loro conflitti, le tensioni sbilanciate verso una rottura, parziale o totale, dell’equilibrio presupposto. Com’è ben noto, il personaggio più impli-

cato nella crisi sarà quello che non ingerirà nulla di solido e cincischierà con la sola tazza e il suo contenuto. Appunto: l'idillio è una sorta di prerequisito, la compattezza dei ruoli domestici è lo sfondo contro cui si stagliano le necessarie tensioni.

Anche in questo caso, viriamo verso lo stereotipo, verso una convenzione attivizzante. Lo spazio-tempo ora mitologico ora idillico comporta una collaborazione del destinatario, che è tenuto a mettere in movimento schemi narrativi elementari su cui, in un secondo tempo, agirà l'azione trasformativa dell'opera.

Abbiamo in questo modo completato – in definitiva – un viaggio teorico *oltre il testualismo*. La necessaria transmedialità che tutti ci riguarda esige sempre di più, con sempre maggior perentorietà, che il dato formale e stilistico sia triangolato con i tanti mondi della storia che le nostre menti producono attraverso percorsi e sintesi immaginative un tempo neglette. Sempre di più, sempre più spesso saremo invitati ad affermare che le storie di cui fruiamo (non siamo, ma:) *le facciamo noi*.

Bibliografia

- Bachtin 1975 (1979) = M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Chudozevennaja literatura, 1975, traduzione italiana di C. Strada Janovic, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.
- Bolter, Grusin 1998 (2002) = J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MA, The MIT Press, 1998, traduzione italiana di A. Marinelli, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini, 2002.
- Eder et al. (2010) = *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, edited by J. Eder, F. Jannidis and R. Schneider, Berlin-New York, de Gruyter, 2010.
- Lavocat 2016 (2021) = F. Lavocat, *Fait et Fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016, traduzione italiana di C. De Carolis, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Bracciano, Del Vecchio, 2021.
- Lavocat 2020 = F. Lavocat, *Les personnages rêvent aussi*, Paris, Hermann, 2020.
- MacKee 1997 (2013) = R. MacKee, *Story. Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, New York, HarperCollins, 1997, traduzione italiana di P. Restuccia, *Story. Contenuti, struttura, stile, principi per la sceneggiatura e per l'arte di scrivere storie*, Roma, Omero, 2013.
- McCloud 1993 (1999) = S. McCloud, *Understanding Comics. The Invisible Art*, Princeton, Wisconsin, Kitchen Sink, 1993, traduzione italiana di L. Rizzi, *Capire il fumetto. L'arte invisibile*, Torino, Pavesio, 1999.

- McLuhan 1964 = M. McLuhan, *Movies: The Reel World*, in ID., *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964, traduzione italiana di E. Capriolo, *Cinema. Il mondo in bobina*, in ID., *Gli strumenti del comunicare*, Milano, NET, 2002, pp. 302-315.
- Ryan 1980 = M.-L. Ryan, *Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure*, «Poetics», 9 (1980), pp. 403-422.
- Testa 2009 = E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.
- Thon 2016 = J.-N. Thon, *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 2016.