

**Filippo Pennacchio**

AA.VV.

*Spazio mediale e morfologia della narrazione*

A cura di Sara Martin e Isotta Piazza

Firenze

Franco Cesati Editore

2019

ISBN 978-88-7667-798-4

Sara Martin, Isotta Piazza, *Introduzione*

Parte prima. Spazi medialità e letteratura

Carlo Zanantoni, *Produzione ed estetica del racconto breve. Pirandello e il “Corriere della sera”*Isotta Piazza, *Lo spazio mediale del web e la nascita di una letteratura «granulare»*

Parte seconda. Spazi medialità e audiovisivo

Sara Casoli, *Personaggi popolari e personaggi replicanti. Figure transmediali e transfinzionali nella serialità televisiva contemporanea*Sara Martin, *La traduzione seriale di un racconto postmoderno. L'estetica di The Handmaid's Tale*

Parte terza. Spazi medialità e transmedialità

Giulio Iacoli, *Accademia transmediale. Il giocatore invisibile fra il romanzo di Giuseppe Pontiggia (1978) e il film di Stefano Alpini (2016)*Paolo Giovannetti, *Da Romanzo criminale a Suburra: situare la transmedialità di Gomorra*Giuliana Benvenuti, *Transmedia storytelling all'italiana*

Parte quarta. Tavola rotonda. Una dinamica denotativa della modernità?

Gianni Turchetta, *Una vita (da) mediale...*Mara Santi, *Spazio mediale e politesti televisivi contemporanei*

Conversazione con Stefano Alpini, a cura di Giulio Iacoli

L'intreccio fra racconto e nuovi media è ormai da anni al centro degli interessi di molti studiosi. Lo dimostra il numero sempre più ampio di pubblicazioni sull'argomento; e lo dimostra anche il fatto che certe formule e concetti (*transmedia storytelling*, *remediation*, *immersività* e così via) sono utilizzati sempre più spesso da chi si muove nell'ambito dei *media studies* o in territori limitrofi. *Spazio mediale e morfologia della narrazione* si inserisce in questo solco. Frutto di un convegno svoltosi all'Università di Parma il 14 marzo 2018, il volume raccoglie una serie di interventi che se da un lato suggeriscono nuove direzioni di ricerca, dall'altro propongono alcuni modi possibili di affrontare un nodo problematico di fondo.

Come le due curatrici spiegano nell'*Introduzione*, c'è infatti un aspetto da cui è necessario ripartire, vale a dire l'assenza di una metodologia, di una bibliografia e più in generale di coordinate teoriche condivise da studiosi che lavorano fra più media. A ciò si dovrebbe aggiungere l'assenza di un pieno accordo sui termini del dibattito, per cui è possibile che parlando di *intermedialità* o *transmedialità* – per fare solo due esempi – si faccia riferimento a questioni e a ordini di problemi molto diversi.

Di fronte a questa situazione è dunque necessario delimitare il campo di indagine e mobilitare concetti il più possibile duttili. Nel caso specifico, il concetto è quello di *spazio mediale*, originariamente elaborato da Piazza in un altro studio recente, edito sempre da Franco Cesati nel 2018 (*Lo spazio mediale. Generi letterari tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga*). Con *spazio mediale* si intende «ogni *medium* o *format editoriale*, predisposto dall'industria culturale per trasmettere contenuti dal produttore al fruitore, le cui caratteristiche includono aspetti

“fisici” (come il tipo di supporto utilizzato per la trasmissione e il particolare medium predisposto dall’editore) e aspetti legati al ruolo di mediazione (come, ad esempio, la prefigurazione della comunità di fruizione, il modello di ricezione inscritto nel supporto e l’eventuale periodicità prevista dal patto editoriale tra produttore e fruitore)» (p. 9).

I contributi ospitati nelle quattro parti del volume ripartono da questo presupposto, tentando di ragionare su come i contesti di progettazione, trasmissione e ricezione di un testo ne influenzino la morfologia.

Nella prima parte, Carlo Zanantoni e Isotta Piazza riflettono su oggetti fra loro molto diversi. Zanantoni prende in esame le novelle pubblicate da Pirandello sul “Corriere della Sera” per sottolineare come la forma di queste ultime sia stata profondamente influenzata sia dai vincoli tipografici del giornale (alcune novelle eccedevano inizialmente i limiti imposti ai testi collocati in terza pagina, e per questo motivo venne chiesto all’autore di ridurle) sia da ragioni “di etichetta” (per non urtare la sensibilità dei lettori, in almeno un caso Pirandello fu costretto a tagliare alcuni passaggi di una novella). Piazza indaga invece alcune scritture nate in rete e dalla rete profondamente influenzate, anche quando sono poi state trasposte in forma di libro. Testi come *Il mondo deve sapere* di Michela Murgia, *Questa e altre preistorie* di Francesco Pecoraro o *Mio salmone domestico* di Emanuela Carbè portano i segni della loro origine virtuale e digitale, a partire dalla tensione verso un lettore che originariamente, in quanto utente, poteva interagire con il testo e il suo autore, fino alla natura frammentaria, che asseconda il tipo di comunicazione tipica di social network e blog. A emergere è una letteratura «“granulare”», che destruttura sì le forme narrative più tradizionali, ma che lo fa in nome di un imperativo “mimetico”, per riprodurre il «processo perennemente in fieri attraverso cui noi tentiamo [...] di capire e narrare il nostro quotidiano» (p. 62).

Entrambi i saggi, dunque, mostrano come il contesto di pubblicazione abbia inciso in modo decisivo sulla struttura dei testi esaminati, e nel far questo suggeriscono come un’analisi che non consideri le condizioni in cui questi ultimi hanno visto la luce fatichi a spiegarne lo specifico anzitutto formale.

Si tratta di un’idea impegnativa, ma che si rivela utile soprattutto oggi, in un contesto mediale in cui i confini testuali sono sempre più aperti, ed è sempre più frequente che i contenuti migrino da un medium all’altro, o da un mondo della storia all’altro. Proprio su quest’ultimo aspetto si soffermano i saggi della seconda parte. Sara Martin lavora sulla serie televisiva tratta da *The Handmaid’s Tale*, di Margaret Atwood, mostrando come gli sceneggiatori, pur rimanendo sostanzialmente fedeli al romanzo, abbiano fatto una serie di scelte (su tutte, quella di introdurre una *voice over* “a carico” della protagonista) che favoriscono nello spettatore «un più ampio rapporto intensivo con il mondo costruito» (p. 85). Sara Casoli si sofferma invece su quei personaggi seriali che si muovono fra più testi, e alla cui costruzione contribuisce anche lo spettatore. Come accade in quel vero e proprio universo finzionale che è *The Vampire Diaries*, che prende forma in ventitré libri e tre serie televisive, chi guarda deve cercare al di fuori del singolo testo gli elementi necessari a “completare” i personaggi, a raffigurarsi questi ultimi in modo coerente.

Anche i saggi della terza parte ragionano su universi finzionali a cavallo fra più media; ma soprattutto, in due casi su tre, ragionano su una ben precisa tipologia di testi. Sia Giuliana Benvenuti che Paolo Giovannetti si occupano infatti di testi ascrivibili al noir, e la scelta è significativa per due motivi. In primo luogo, perché, come ricorda Giovannetti, più di altri generi il noir si sta facendo carico di raccontare la storia italiana più e meno recente, come se per spiegare «gli intrecci che hanno regolato negli ultimi decenni le nostre vicende pubbliche» fosse indispensabile «partire dal basso degli eventi criminali» (p. 125). In secondo luogo, come invece ricorda Benvenuti, assieme al giallo il noir si è rivelato l’«avamposto di una modalità narrativa destinata a espandersi rapidamente» (p. 135). *Romanzo criminale*, *Gomorra* e *Suburra* sarebbero altrettanti esempi di testi «spreadable» (p. 130), che possono dislocarsi in vari ambienti mediali, e

osservarli da vicino permette di cogliere in che modo la pratica del *transmedia storytelling* può modificare in profondità i contenuti e le forme di partenza (il caso di *Gomorra*, che da opera di *non-fiction* è diventata una delle *fiction* più note a livello globale, è in questo senso esemplare). Non solo. Specie se osservati in diacronia, come invita a fare Giovannetti, i tre testi in questione consentono anche di cogliere il consolidarsi di una sorta di tradizione, anzi di uno stile narrativo: di un modo di raccontare che, a partire da *Romanzo criminale*, ha fatto scuola, ma le cui radici sono lontane. Giancarlo De Cataldo avrebbe infatti ripreso una tecnica originariamente verghiana e poi modernista, per cui è all'insegna dell'impersonalità e a partire dall'interazione fra i personaggi che la storia si costruisce. Proprio questo presupposto sarebbe stato a sua volta ripreso non tanto nel film tratto dal romanzo, quanto piuttosto nella serie televisiva, la quale avrebbe agito da modello per le serie tratte da *Gomorra* e *Suburra*. Un vero e proprio percorso, insomma, che fra le altre cose suggerisce come certi fenomeni caratteristici della contemporaneità più stretta andrebbero storicizzati per essere meglio compresi.

A una più generale messa in prospettiva invitano anche i saggi inclusi nella quarta parte del volume, che consiste nel resoconto della tavola rotonda che ha chiuso il convegno da cui il libro deriva. Prima di prendere in esame la serie televisiva *The Flash*, Mara Santi riflette sul fatto che nello spazio mediale contemporaneo ogni ragionamento intorno al concetto stesso di narrazione, specie se politestuale (articolata cioè attraverso più testi), dovrebbe sempre tenere conto dei tempi e delle circostanze di fruizione, oltre che delle esigenze di commercializzazione dei prodotti narrativi. D'altro canto, Gianni Turchetta invita a guardare in modo critico lo scenario in cui siamo immersi. In un mondo in cui la tecnologia e le sue estensioni sembrano diventati una sorta di seconda natura, diventa un obbligo «capire bene dove siamo, che cosa facciamo, che cosa stiamo diventando» (p. 154); e soprattutto è indispensabile “situare” la letteratura, cioè essere consapevoli che quest'ultima «può e deve configurarsi in aperto e dinamico confronto con tutta la complessità dell'universo comunicativo» (ibid.).

Di fatto, a illustrare concretamente questa idea è la conversazione posta in chiusura di volume fra Giulio Iacoli e Stefano Alpini, che si riallaccia al saggio dello stesso Iacoli incluso nella terza parte. In entrambi i casi, si riflette sulla natura autenticamente transmediale del film di Alpini, *Il giocatore invisibile*, trasposizione di un romanzo del 1978 di Giuseppe Pontiggia, già peraltro trasposto al cinema nel 1985, e che contiene al suo interno citazioni e rimandi più e meno espliciti ad altri testi, in particolare al *Disprezzo* di Jean-Luc Godard, a sua volta trasposizione filmica dell'omonimo romanzo di Moravia. Insomma, un gioco di specchi e di incastri per venire a capo del quale è necessario un corpo a corpo con i testi: quello di partenza, quello di arrivo, ma anche tutti quelli che si situano virtualmente nello spazio fra i due. Proprio per questo motivo, il saggio di Iacoli e la conversazione conclusiva sembrano ribadire un aspetto che assieme all'idea di spazio mediale rappresenta l'altro punto di contatto fra i saggi raccolti nel volume, vale a dire che lo studio di ciò che avviene *fra i testi* non dovrebbe essere slegato dallo studio dei testi in sé, del loro specifico, e dunque anche di quanto, passando da un medium all'altro, inevitabilmente si perde. Sembra banale affermarlo. In fondo, è ciò che ogni buon critico dovrebbe fare. Ma forse è necessario ribadirlo visto e considerato che negli ultimi anni è stata spesso criticata sia la tendenza a trincerarsi dietro i testi, a limitarsi – oggi che i racconti sembrano “sconfinare” come mai prima – a un loro *close reading*, sia la tendenza a muoversi disinvoltamente attraverso i testi, le discipline e i media. Rimproveri di un eccessivo specialismo da una parte, e dall'altra di un'eccessiva disinvoltura inter- (o trans-?) disciplinare sono spesso andati di pari passo. I saggi raccolti in *Spazio mediale e morfologia della narrazione* sembrano invece indicare che le due tendenze in questione possono essere proficuamente integrate. Come a dire che è proprio nel momento in cui i testi si muovono di più, ibridandosi e trasformandosi, che diventa indispensabile studiarne lo specifico.