

Temi rimediati
Daniele Barbieri

Remake, cover, riprese, rimediazioni, traduzioni: che si rimanga all'interno di un solo medium, o che si passi da un medium a un altro, vi sono testi che si prestano più di altri a ritornare – in qualche modo mutati – di fronte ai nostri occhi, alle nostre orecchie. In questo saggio intendiamo cercare di tirare delle linee, allo scopo di individuare diverse modalità di produrre repliche, le loro diversità e i loro aspetti comuni, e di individuare soprattutto quali siano le condizioni sotto le quali, socialmente, possiamo continuare a sottendere un'identità tra le produzioni originali e le loro repliche. Una volta fatto questo, diventerà possibile cercare di capire se vi siano e quali siano le caratteristiche specifiche che rendono un testo più facilmente replicabile, secondo le diverse modalità che avremo definito.

Useremo il termine *replica* come il termine generale, comune a tutte le pratiche di questo campo. Parleremo dunque di *replicare* e di *replicabilità*, ma anche di *replicazione*, intesa come l'atto del replicare, perché anche se la parola è inconsueta in italiano, sarebbe fonte di confusione fare uso di un termine differente.

In generale, il riconoscimento di un testo come replica di un altro implica il riconoscimento di un certo grado di *identità* tra loro. La somiglianza, anche molto forte, non è una condizione sufficiente, in quanto posso avere testi che si assomigliano moltissimo senza che la problematica della replicazione entri affatto in gioco. L'equivalenza, a sua volta, è una nozione ambigua, che ha avuto formulazioni diverse (Dusi 2000; 2003). Viceversa, perché abbia senso parlare di repli-

ca a proposito di un testo B nei confronti di un testo A è necessario che sia accettabile l'idea che, almeno a qualche livello, B sia *lo stesso* di A.

È evidente che si tratta di un'identità parziale. L'identità totale è un caso limite non interessante per noi: è semplicemente copia autorizzata, o, viceversa, plagio. Le condizioni di questa identità (ovvero che cosa debba restare identico, che cosa sia percepito come *lo stesso*) cambiano a seconda del tipo di replica, e sono anzi la ragione stessa della tassonomia che andiamo a ipotizzare¹.

1. *Repliche e commenti*

Prima di affrontare la tassonomia vera e propria, tuttavia, dovremo preoccuparci di definire alcuni limiti del nostro campo, ovvero che cosa possiamo considerare legittimamente replica rispetto ad altre pratiche apparentemente simili, ma in realtà non sussumibili sotto questo nome. In particolare voglio distinguere la *replica*, che è ciò di cui ci stiamo occupando, dal *commento*, di cui parleremo sostanzialmente per chiarire i limiti del nostro campo di interesse.

Un *commento* è un testo secondo che ha il testo primo (o una sua parte) come oggetto. In questo senso un commento ha come scopo principale quello di fornire un'interpretazione del testo oggetto (o di una sua parte), o di farne uso per commentare qualcos'altro. È quindi diverso da una replica in quanto eventuali elementi identici al testo originale servono sostanzialmente per documentarlo a fini esplicativi².

Si noti, tuttavia, che una componente di commento potrebbe essere individuata in molti tipi di repliche. Per esempio, anche se la traduzione di un testo in una lingua diversa ha come scopo principale la fruibilità del testo originale nel diverso contesto linguistico, è evidente che le inevitabili scelte del traduttore costituiscono una sorta di implicito commento al testo. Tuttavia, per poter interpretare la traduzione in questo senso io devo essere in grado di confrontarla con l'originale, e quindi di superare la sua basilare funzione di re-

plica. Viceversa, nella misura in cui ne faccio uso come replica ignorerò la sua funzione di commento.

Appartengono interamente (o quasi) al campo del commento diversi casi che potrebbero, a un'analisi superficiale, essere considerati repliche. Sono commenti a un testo verbale, di solito, le illustrazioni che non facciano parte del progetto originale dell'opera. Non stiamo perciò parlando né di fumetti, né di tutti i testi che nascono insieme alle proprie illustrazioni, le quali, in quanto tali, fanno parte del testo a tutti gli effetti. Il prototipo dell'illustrazione a cui stiamo facendo riferimento è quella che viene aggiunta, per esempio, a un romanzo per l'infanzia; oppure è l'illustrazione che viene realizzata per rappresentare (per esempio a scopo pubblicitario) o per presentare un intero romanzo.

Intesa in questo senso, l'illustrazione non è mai un testo autonomo, ma nasce come glossa visiva a un testo, e come tale vuole essere interpretata. D'altra parte, anche se la volessimo considerare in autonomia, essa non rispetterebbe nessuna delle condizioni di identità che esporremo tra poco, e dunque non sarebbe comunque percepita come una replica.

Per la medesima ragione sono spesso percepiti come commenti e mai come repliche i dipinti ispirati a opere letterarie. Se si conosce l'opera di riferimento, si può cogliere la natura di commento del dipinto; ma se non la si conosce, non ci sono condizioni di identità sufficienti per poter parlare di replica.

La copia perfetta ci pone un problema di soglia. A rigore, come negare che una copia sia una replica? E d'altra parte, di che interesse sarà per una semiotica delle pratiche di replicabilità il caso in cui non muti proprio nulla dell'originale, autorialità compresa?

Va quindi specificato che la possibilità della copia perfetta riguarda solo le arti cosiddette allografiche, e non quelle autografiche (in cui cioè il fatto di essere l'autografo fa parte dell'identità dell'opera stessa, come accade in pittura e non in poesia o musica). Ogni copia di un dipinto ha un autore o almeno un'occasione produttiva diversa da quella dell'originale, per cui persino le copie di autore non sono copie perfette. Viceversa, ogni copia di un romanzo a stampa ha l'i-

dentico valore di qualsiasi altra e la problematica della replicabilità resta estranea a questa situazione.

La natura di protesi delle copie fotografiche o comunque autorizzate di un dipinto le porrà, come vedremo tra poco, in una situazione simile a quella delle traduzioni interlinguistiche. Mentre, d'altro canto, il riportare frammenti di un testo allografico (come di un romanzo o una poesia) è assimilabile al produrre copie perfette, sebbene parziali. Per questo la *citazione* non può essere considerata come una forma di replica in senso stretto, visto che dobbiamo riconoscere la sua natura limite di copia perfetta, e che, in molti casi, il testo viene citato come testo oggetto all'interno di un commento.

Un discorso più complesso va fatto per casi come quello della parodia. La parodia è indubbiamente un commento, perché se non si conosce e non si può operare il confronto nei confronti del testo originale non se ne può godere la natura, appunto, di parodia. In questo senso la parodia contiene sempre un'interpretazione, spesso di carattere deviante: quello che Eco (1979) chiamerebbe *uso* del testo originale. Ma in ogni caso il testo originale è l'oggetto di un commento e non di una replica.

Detto questo, vi sono testi parodistici che sono davvero repliche, ma lo sono nella misura in cui l'aspetto di parodia del testo originale può essere messo tra parentesi e più o meno completamente ignorato. Potremmo domandarci quanti degli spettatori che hanno riso sino alle lacrime guardando *Frankenstein Junior* conoscessero il film a cui è ispirato. Probabilmente pochissimi. Questi medesimi spettatori conoscevano però le convenzioni cinematografiche dei film horror e si rendevano conto benissimo della parodia che questo film conduceva su tali convenzioni.

Quanto a decidere se *Frankenstein Junior* sia davvero in qualche misura una replica (nel caso specifico un remake, o comunque un *rifacimento*) questo lo potremo valutare con lo stesso criterio dell'identità della caratteristica cruciale che esporremo tra poco. Nella misura in cui riterremo valida questa identità, lo considereremo anche una replica. Non *in quanto* parodia, comunque.

2. Quattro tipi di repliche

Lo schema che segue riporta a grandi linee la nostra tassonomia dei meccanismi di replicazione. Come si può immediatamente vedere, distinguiamo quattro grandi categorie di repliche (o di modalità di replicazione), ciascuna delle quali può essere articolata omomediaticamente o eteromediaticamente³. È ovvio che tutta la tematica della *rimediazione* si situa su questo secondo livello.

	Protesi comunicative	Traduzioni creative	Rifacimento	Ripresa
Omomediatico	Traduzione interlinguistica-doppiaggio. Riproduzione manuale di dipinti e sculture	<i>In morte del fratello Giovanni</i> , trascrizioni strumentali	Remake di film, cover e remix, varianti di dipinti, remake di videoclip, di programmi televisivi, di favole o miti	Serial da film, film da serial, serial da fumetti, fumetti da serial, variazioni sul tema
Eteromediatico	Riproduzione a stampa o a monitor di dipinti e sculture	Film da romanzi, fumetti da film, melodrammi da romanzi ecc., messa in musica di una poesia	Traduzioni intersemiotiche che non rispettano le condizioni dell'identità massimale (il "liberamente tratto da")	Videogiochi da film o serial, film o serial da videogiochi, romanzi da trasmissioni radiofoniche (<i>The Shadow</i>)
	<i>identità totale presunta</i>	<i>identità presunta come massima fatte salve le condizioni comunicative diverse</i>	<i>identità basata sulla caratteristica cruciale</i>	<i>identità basata su una o più caratteristiche importanti</i>

Iniziamo dunque a parlare delle *protesi comunicative*, il cui modello è la traduzione interlinguistica. Si tratta di protesi

perché lo scopo della traduzione è quella di produrre un testo che, nella lingua di arrivo, possa costituire un equivalente accettabile del testo originale nella lingua di partenza: in altre parole, che possa costituire uno strumento che permetta alle persone che non conoscono la lingua di partenza di fruire ugualmente del testo. Si noti che, in tutte le situazioni in cui è possibile e lecito stabilire *una finalità comunicativa specifica*, una buona traduzione è tale in quanto può essere considerata dal fruitore come totalmente identica all'originale. Non si tratta, evidentemente, del caso della traduzione di testi letterari, perché un testo letterario è tale anche perché non se ne può stabilire una finalità comunicativa specifica.

Ma prendiamo il caso, esemplare, di un manuale d'uso, fatto di istruzioni operative. In un caso di questo genere una buona traduzione è semplicemente quella che permette di comprendere bene le operazioni da compiere, con la stessa facilità dell'originale. L'esistenza di una finalità comunicativa specifica permette di accettare la traduzione come un equivalente totale dell'originale: si tratta, a tutti gli effetti, dello stesso testo in un'altra lingua, una protesi perfetta che permette di fruire del testo anche a chi non conosce la sua lingua originaria.

Meno è possibile o lecito individuare una o poche finalità comunicative specifiche, e minore sarà la misura della affidabilità di una traduzione. E tuttavia, anche se il fruitore è consapevole della scarsa affidabilità della traduzione, per esempio, di una poesia, egli non ha altra scelta che fruirne esattamente come se fosse un corrispondente perfetto dell'originale. Al massimo, potrà permettersi di dubitare dell'affidabilità (magari giungendo sino a confrontare diverse traduzioni). Nella misura in cui la traduzione sarà accettata, comunque, ci sarà anche una presunzione di identità totale con l'originale: ci aspettiamo, insomma, che il traduttore abbia fatto il possibile, nella nostra lingua, per rendere esattamente il senso del testo originale.

La traduzione è comunque un caso di replica piuttosto vicino alla soglia della copia perfetta. La potremmo definire come una copia che, in un contesto differente, si impe-

gna a riprodurre l'originale con la massima fedeltà possibile per quel contesto⁴.

Questo impegno alla massima fedeltà possibile in un contesto differente permette di ascrivere a questa categoria anche tipi di replicazione che a prima vista non appaiono particolarmente simili alla traduzione. È un po' il caso del doppiaggio cinematografico, ma è soprattutto il caso della riproduzione di opere d'arte autografica, come la riproduzione dei dipinti.

Il doppiaggio assomiglia alla traduzione per ragioni evidenti, ma mentre nel caso della traduzione di un testo verbale ciò che viene tradotto è la totalità del testo, il doppiaggio interessa solo una delle componenti del linguaggio cinematografico. Questo rafforza il senso di identità del film doppiato con l'originale, in quanto per tutte le componenti restanti si tratta di una copia perfetta, e non di una copia totale relativizzata a un insieme di scopi comunicativi. A parte questo, il doppiaggio ha la stessa natura di protesi della traduzione interlinguistica (e gli stessi problemi, con l'aggiunta di altri problemi specifici, ma di carattere simile, che sono legati alla sua dimensione orale e di interazione diretta con le componenti visive del film).

La riproduzione dei dipinti è una protesi comunicativa tradizionale, volta a sopperire ai problemi dell'unicità dell'opera che sorgono con la distanza o altre difficoltà di accesso. La grande circolazione delle incisioni nel Cinquecento, come copie diffondibili dei dipinti, ha permesso a molti artisti di far conoscere le proprie opere anche in luoghi lontani. Come nel caso della traduzione, anche qui l'impegno a rispettare il più possibile la fedeltà all'originale fa parte della natura di queste repliche, ed è ciò che permette di farne un uso protetico, più o meno potente a seconda dello strumento utilizzato, e delle capacità del riproduttore.

Nello specifico, particolarmente interessante diventa qui il passaggio dalla riproduzione di un dipinto a olio su tela tramite un altro dipinto a olio su tela, che potrebbe virtualmente produrre quasi una copia perfetta, alla riproduzione del medesimo dipinto a mezzo stampa. In altre parole, il passaggio

tra una replicazione omomediata a una eteromediata, benché i due media in gioco non siano particolarmente dissimili quanto a modalità percettive richieste; mentre lo sono per le modalità di diffusione e consumo sociale.

Sia la stampa cinquecentesca che la moderna riproduzione fotografica su carta o su monitor pongono il problema della fedeltà nei confronti dell'originale, ma si tratta di protesi, ovvero di testi che, come le traduzioni, esistono solo in funzione dell'originale e della sua qualità comunicativa, venendo valutati unicamente in ragione della presunta fedeltà con cui gli danno accesso.

Ben diverso è il caso di quelle che abbiamo chiamato *Traduzioni creative*. Entriamo, con questo tipo di testi, tra le repliche che possiamo considerare tali a tutti gli effetti, abbandonando finalmente i casi limite. Le traduzioni creative sono infatti testi autonomi, godibili anche in assenza e in ignoranza dell'originale, ma continuano a mantenere un forte legame di identità con esso.

Fanno parte di questo insieme le traduzioni intersemiotiche, quelle che Roman Jakobson chiamerebbe *trasmutazioni*, ovvero tutti i casi di riduzione e adattamento da un linguaggio a un altro. Si tratta di traduzioni creative, e vanno tenute ben distinte dalle traduzioni linguistiche perché manca loro in maniera quasi totale la natura di protesi.

In altre parole, mentre richiediamo a una traduzione italiana di una poesia di Nazim Hikmet di essere il più possibile fedele all'originale turco, non chiediamo a priori nessuna specifica fedeltà alla versione cinematografica di un romanzo. Di fatto il romanzo è, per noi, più o meno alla stessa portata di mano del film; e quindi il film non ha ragione di presentarsi come una protesi per chi non è in grado di leggere il romanzo. Esentata dunque dalla funzione protetica, la traduzione intersemiotica è inevitabilmente una traduzione creativa, ovvero un testo che manifesta caratteri di una forte identità con l'originale, ma che viene comunque valutato esteticamente per sé, e non in relazione all'originale.

Finché parliamo di traduzione intersemiotica, l'articolazione del rapporto tra la replica e l'originale è evidente-

mente eteromediatica. In questi casi, l'identità riguarda una serie di caratteristiche cruciali, tipicamente di carattere narrativo⁵. La versione a fumetti o cinematografica di un romanzo deve comunque raccontare la stessa storia, i personaggi si devono chiamare nel medesimo modo, si deve percepire uno sforzo, fatto dall'autore della replica, di ribadire questa identità. Il limite (certamente molto sfumato) di questo insieme è il confine con i casi di "liberamente tratto", che sono già *rifacimenti*. In altre parole, nonostante l'opera venga valutata autonomamente dal testo originale, resta presente anche una valutazione (autonoma) di fedeltà nei confronti del testo originale.

Un bel film che troviamo irrispettoso nei confronti del romanzo da cui è tratto resta un bel film anche se non lo consideriamo una buona traduzione. Oltre un certo limite non lo considereremo magari nemmeno più una traduzione, bensì un "liberamente tratto". Viceversa una bella poesia che si presenti come traduzione irrispettosa di un originale in altra lingua, viene per questo stesso fatto destituita di valore, perché non rappresenta una buona protesi nei confronti del testo di partenza.

Vi sono però delle famose eccezioni a questa regola. Una è l'*Iliade* di Vincenzo Monti, che viene tradizionalmente considerata un capolavoro poetico pur essendo una traduzione molto infedele. Un'altra è il sonetto di Ugo Foscolo *In morte del fratello Giovanni*, che costituisce una traduzione infedele del carne di Catullo *Multas per gentes et multa per aequora vectus*.

Nessuno nega che si tratta di traduzioni, ma a scuola ci si affretta a spiegare che si tratta di traduzioni creative, che vengono valutate per il loro interesse specifico di testi, e non in quanto protesi accettabili per accedere all'originale. Naturalmente si potrebbe contro-obiettare che tanto Monti quanto Foscolo hanno agito da traduttori fedeli dello spirito dell'opera, perché hanno rivisitato in termini moderni qualcosa che sarebbe altrimenti apparso a noi moderni meno vivo di quanto apparisse agli antichi messi di fronte al testo originale. Ma questo aprirebbe un dibattito sui limiti di adattabilità della traduzione che non intendiamo affrontare qui.

Vorrei solo fare notare che questa (rara) deroga ai requisiti di fedeltà della traduzione interlinguistica viene concessa a queste opere solo in virtù della fama dei loro autori come autori di opere proprie, per cui le si considera prima di tutto come opere loro, anziché come traduzioni. Non sono però testi autonomi, perché il principio dell'identità e di una qualche (e abbondante) fedeltà all'originale viene comunque rispettato. L'*Iliade* di Monti non racconta una storia diversa da quella di Omero: si limita ad aggiustare dei dettagli, ad aggiungere degli episodi marginali nell'economia complessiva. Il sonetto di Foscolo ricalca decisamente l'andamento e i temi del carme di Catullo, per cui possiamo con ragione dire che si tratta, almeno per certi versi, dello stesso testo.

In musica, caratteristiche di questo tipo si possono trovare di solito nelle trascrizioni strumentali, che sono tipicamente traduzioni creative (cfr. Marconi 2000). Non vi è alcun dubbio che la *Ciaccona* dalla Seconda Partita per violino di Bach⁶ resti quello che è anche nella trascrizione per pianoforte operata da Ferruccio Busoni⁷ ai primi del Novecento. La melodia, le armonie e i ritmi in gioco sono esattamente gli stessi; ma quello che viene messo in gioco non è un semplice cambiamento timbrico. Per ottimizzare il risultato dell'esecuzione su uno strumento così diverso dal violino, Busoni ha dovuto di fatto aggiungere un sacco di note alla trascrizione per pianoforte, sostanzialmente arricchendo le armonie e le stesse melodie, pur rispettando il senso dell'originale. Non si può in questo caso ipotizzare nessuna funzione protetica, perché non siamo preclusi alle esecuzioni per violino più di quanto lo siamo alle esecuzioni per pianoforte. Semmai, Busoni ha intuito che vi era un potenziale, nel pezzo di Bach, che poteva trovare espressione, con modifiche non sostanziali per la riconoscibilità del pezzo, anche su uno strumento così diverso. Di fatto, la versione di Busoni rappresenta un brano musicale straordinario, e viene giustamente presentato con la doppia paternità di Bach-Busoni.

Anche nel campo delle trascrizioni musicali, tuttavia, vi possono essere casi meno netti. Le trascrizioni per pianoforte delle sinfonie di Beethoven realizzate da Liszt sono sicuramente delle traduzioni creative per le medesime ra-

gioni del caso di Bach-Busoni, e tuttavia queste trascrizioni avevano delle funzioni protetiche. In un'epoca precedente all'invenzione della riproduzione musicale, era sicuramente più facile eseguire una sinfonia beethoveniana su un pianoforte che non radunare un'orchestra per eseguire l'originale. In questo senso i pezzi di Liszt si pongono un problema di fedeltà all'originale che la *Ciaccona* di Busoni non avrebbe la necessità di porsi.

Eppure chi ascoltava una sinfonia di Beethoven nella trascrizione di Liszt sapeva che prima o poi avrebbe potuto ascoltare la versione orchestrale, e coglierla pienamente, mentre io non credo che sarò mai in grado di leggere Hikmet in lingua originale. Per cui la traduzione interlinguistica non deroga mai alla propria natura di protesi, mentre le trascrizioni di Liszt si possono comunque permettere dei margini di non-identità maggiore nei confronti dell'originale.

In direzione opposta, le trascrizioni musicali possono sconfinare nel campo dei rifacimenti. Quando Maurice Ravel orchestra *Quadri di un'esposizione*, scritto per pianoforte da Modest Musorgskij qualche anno prima, fa qualcosa di più di una traduzione creativa, perché la ricchezza timbrica che viene da lui innestata sull'originale diventa così determinante per il successo e la valutazione dell'opera, da farci pensare a una collocazione molto vicina al confine con l'insieme dei *refacimenti*, se non proprio a cavallo di quel confine. Ma quando, cinquant'anni dopo, Emerson Lake and Palmer (1971) propongono la loro versione⁸ del brano di Musorgskij, non vi è alcun dubbio che si tratta di un rifacimento, e non di una semplice traduzione creativa. I nuovi autori, infatti, pur rispettando una serie di caratteristiche cruciali, come i temi, molti sviluppi melodici e le linee principali di struttura complessiva dell'opera, compiono delle modifiche che ci impediscono di dire che si tratta dello *stesso brano* di musica, cosa che invece potevamo legittimamente dire ancora in tutti i casi precedenti. L'identità che resta è evidentemente parziale: vengono conservate una serie di caratteristiche cruciali, ma non vi è alcun modo di individuare una volontà di rispetto della volontà dell'autore del testo originale.

Se dovessimo mettere le cose nei termini di Eco (1979) diremmo che, mentre nei casi delle traduzioni (fedele o creativa) il nuovo testo presenta comunque una *interpretazione* del testo di origine, quando si arriva all'insieme dei *rifacimenti*, il nuovo testo *fa uso* dell'originale. Di conseguenza il confronto con il testo originale non è mai lecito.

A questo proposito, si noti che, nella misura in cui una traduzione creativa può essere considerata un'interpretazione del testo di partenza, essa ricade nella sfera dei *commenti*, e non delle *repliche*. Un altro modo per caratterizzare la differenza tra le traduzioni creative e i rifacimenti potrebbe dunque essere quello di dire che, mentre le traduzioni creative possiedono anche una forte funzione di commento nei confronti dell'originale (cioè non sono soltanto repliche), i rifacimenti hanno una funzione di commento debolissima o nulla nei confronti dell'originale (cioè sono – quasi – soltanto repliche).

Da questo deriva probabilmente la sensazione che le repliche in senso stretto inizino proprio da qui, dai *rifacimenti*, mentre percepiamo qualcosa di forzato nel voler ascrivere le traduzioni, fedeli o creative, alla medesima categoria.

Sotto la categoria dei rifacimenti cadono tutti quei fenomeni che vanno sotto i nomi di remake, di cover e remix musicale⁹, così come le varianti di dipinti e di favole e miti. Si tratta di fenomeni di carattere soprattutto omomediatico, mentre hanno carattere eteromediatico, come si era già detto sopra, gli adattamenti e riduzioni che possono essere caratterizzati come “liberamente tratti da”.

In tutti questi casi vi è una caratteristica cruciale (o un piccolo nucleo di caratteristiche cruciali) del testo complessivo che garantisce l'identità tra l'originale e la replica, mentre tutto il resto più essere del tutto differente. Nei media narrativi la caratteristica cruciale è la struttura narrativa stessa, il racconto, la trama, che deve rimanere riconoscibile almeno nelle sue linee essenziali; per questo motivo favole e miti si prestano molto bene alle operazioni di rifacimento, centrati come sono sulla sequenza degli eventi che raccontano, e relativamente indifferenti, come sono, al modo in cui questo racconto viene esposto.

Nel campo televisivo possiamo parlare di rifacimento, o remake di una trasmissione, quando la replica condivide l'idea forte e palese del programma originale. Per quanto riguarda i videoclip musicali, il criterio forte è l'identità della musica che ne costituisce la base; per i videoclip non centrati sulla musica, il discorso è più complesso, ma è comunque legato alla presenza di una caratteristica forte dell'originale che viene replicata. Così è per la musica quando si riproduce una melodia, anche alterando gli elementi ritmici, timbrici, armonici, purché non al punto di impedire il riconoscimento.

Insomma, vi è (almeno) una caratteristica che viene sentita come cruciale, e la sua riproduzione fa percepire il nuovo testo come una variante del vecchio, una sua replica variata. A riprova di questo discorso possiamo osservare che tanto più è difficile individuare la caratteristica cruciale, tanto meno è possibile parlare di rifacimento (remake, cover ecc.). Per esempio, non si parla quasi mai di rifacimento di un'opera d'arte, o almeno non in quanto opera d'arte. Le varianti d'autore dei dipinti sono opere diverse che condividono lo stesso tema; le consideriamo rifacimenti solo nella misura in cui li consideriamo artefatti comunicativi, magari estetici, ma non quando li investiamo dell'aura dell'opera.

Dire di qualcosa che è un'opera d'arte significa infatti sottolineare che non è lecito individuarne una caratteristica cruciale, perché sempre nuove caratteristiche sono scopribili dell'opera d'arte, quando la si sottopone a nuove analisi. Tolleriamo in parte l'idea che si possa davvero parlare di rifacimento solo quando è lo stesso autore a produrre la replica. Presumibilmente l'identità autoriale ci autorizza a ipotizzare un'identità di caratteristiche che potrebbe continuare anche al di là delle future scoperte interpretative.

Ma se l'autore cambia, parleremo forse mai davvero di rifacimento, di remake dell'opera d'arte? Facciamo attenzione: non sto dicendo che il rifacimento (o remake) di un film, di un brano musicale (o cover), di una favola ecc. non possano essere opere d'arte. Sarebbe facile mostrare i tanti esempi in cui questo è invece avvenuto. Sto dicendo che il con-

getto di rifacimento e il concetto di opera d'arte appartengono a due campi semantici molto diversi tra loro, e difficilmente accostabili.

In termini di valutazione, di interpretazione dell'opera d'arte, se un'opera ne riprende un'altra, allora o il fatto è esteticamente irrilevante (perché fa parte delle convenzioni dell'epoca il riprendere aspetti cruciali di un'altra opera, e dunque non si tratta di un fatto significativo) oppure inevitabilmente la seconda opera costituisce (anche) un commento della prima. Il significato della prima è, in questa seconda ipotesi, una componente del significato della seconda, che non può essere ignorata senza perdere qualcosa di importante.

Quando invece parlo, poniamo, di un remake cinematografico, sto parlando di un testo che è solitamente fatto per essere fruito da un pubblico che potrebbe ignorare completamente che esiste un testo precedente di cui questo è una replica. Il discorso sul rifacimento non riguarda infatti le *modalità di consumo*, come sostanzialmente accade per il discorso sull'arte, bensì le *modalità di produzione* dei testi. Da questo punto di vista, che il pubblico si accorga o meno che un certo testo è la replica di un altro non modifica assolutamente la sua natura di replica¹⁰. Quando si sa che un originale esiste, diventa possibile considerare la replica anche come un commento dell'originale, ma resta comunque chiaro che il prodotto di un rifacimento è lontano dall'esaurire in tale funzione di commento il proprio significato.

Nella *ripresa*, il processo di replica è ancora più parziale che nel rifacimento. L'identità infatti non riguarda una caratteristica cruciale e distintiva del testo, come può essere la trama, o la melodia. Anzi, tale caratteristica deve proprio essere diversa nella ripresa, rispetto all'originale. Restano costanti, invece, altre caratteristiche importanti, ora più superficiali ora più profonde.

Per quanto riguarda i linguaggi narrativi, le caratteristiche che vengono riprese sono tipicamente i personaggi, l'ambientazione, i valori di base che muovono l'azione, il tipo di conflitti messi in opera. Abbiamo una ripresa quando, per esempio, da un film se ne genera un secondo che ne conti-

nua la storia, o quando da un film si genera una serie televisiva, o un videogioco. Questo meccanismo di generazione per prosecuzione e sviluppo può aver luogo omomediaticamente, ma anche eteromediaticamente, tra cinema, televisione, videogiochi, fumetto, radio, romanzo, e sostanzialmente ogni altro medium narrativo. Giusto per fare un esempio meno familiare dei mille che sicuramente il lettore ha presenti, ricorderemo il caso di un personaggio nato per la radio nell'America degli anni Trenta, *The Shadow*, che è divenuto in seguito il protagonista di una serie di romanzi pulp di enorme successo, passando in seguito al cinema e al fumetto, sempre con storie nuove.

Nel caso della ripresa, a differenza che nel caso del rifacimento, la conoscenza dell'originale viene supposta nel fruitore, ma la ripresa non si presenta mai come un commento, perché il testo di una ripresa è comunque sempre assai diverso dal testo dell'originale. Il legame è di tipo intradiegetico: si continua cioè a sviluppare lo stesso universo narrativo, esplorando possibilità che nel testo di origine restavano virtuali.

La ripresa è prima di tutto un tipo di replicazione che interessa i linguaggi narrativi, ma possiamo citare almeno un esempio di ripresa esterna al contesto narrativo. È il caso delle variazioni musicali sul tema. Nelle variazioni, è il tema, e non l'intera (o quasi) melodia a essere replicata, come succede nei rifacimenti. Proprio come nelle riprese di tipo narrativo, siamo in presenza di una caratteristica importante, ma che non può essere riconosciuta come quella che, in quanto tale, rende il testo quello che è: è questa caratteristica importante, che in questo caso è il tema musicale, a essere replicata, dopo di che il nuovo pezzo esplora altri modi in cui quel medesimo tema può essere sviluppato, diversi e alternativi rispetto ai modi in cui è stato sviluppato nel testo originale.

Per essere precisi, anche la ripresa possiede delle caratteristiche di commento, ma l'oggetto del commento non è il testo di partenza, bensì alcuni suoi aspetti specifici, come i personaggi e il loro modo di agire. A ben guardare la nozione stessa di ripresa è una minaccia per l'idea semiotica forte di autonomia e chiusura del testo: dal punto di vista delle ri-

prese, nessun testo è mai chiuso davvero, e nessun testo può davvero costituire un nucleo semantico unitario. Sono semmai i personaggi e i loro valori a costituire delle unità strutturali che passano da un testo all'altro, ricombinandosi (all'interno di regole precise) un po' come succede alle parole di una lingua.

In questi termini, mentre nelle altre forme di replica ciò che viene replicato è una caratteristica del testo nella sua interezza, le riprese mettono in atto dei meccanismi di ricombinazione che focalizzano specifici elementi combinatori del testo originale (ed eventualmente anche di altri testi). Grazie all'esistenza delle riprese, possiamo dunque considerare un universo dell'immaginario composto di segmenti ricombinabili secondo una logica presumibilmente non troppo dissimile da quella delle parole nella lingua. Questi segmenti (personaggi, situazioni, valori...) possiedono delle valenze di significato che si attualizzano con la ricombinazione stessa, proprio come accade con le parole quando vengono accostate (per esempio, nella metafora) in combinazioni nuove. E così come vi sono delle posizioni nella proposizione, come quella di soggetto, che permettono di asserire cose diverse a proposito dell'identico ("Il gatto è un felino", "Il gatto caccia i topi", "Il gatto è amato da molte persone" ecc.), così vi sono delle posizioni tematiche o attanziali nei racconti, che permettono di riconoscere che si stanno raccontando cose diverse a proposito di un identico.

Dunque non è solo la presenza di un personaggio noto a far sì che una storia possa essere considerata ripresa di un'altra storia. Il personaggio deve anche trovarsi nella corretta posizione attanziale o tematica, che è il più delle volte la posizione del Soggetto, ma che può, di fatto, essere anche un'altra.

3. Quattro problematiche di replicabilità

Una volta definita questa tipologia, ci resta da vedere se sia possibile stabilire delle caratteristiche dei testi che li rendano più adatti alle riprese di ciascun tipo.

Per quanto riguarda le *protesi comunicative*, poiché la replica si presenta appunto come una protesi, e non come un testo autonomo, i testi che meglio si prestano a essere replicati (ovvero tradotti) sono quelli che offrono le migliori garanzie che la replica trasmetta fedelmente il significato dell'originale. Questo accade tanto più facilmente quanto più l'originale ha una finalità comunicativa chiara e univoca.

Come si accennava più sopra, un manuale tecnico d'uso, la cui finalità comunicativa sia quella di spiegare sequenze di operazioni pratiche, si presterà sicuramente meglio a essere tradotto di un testo letterario, le cui stesse finalità comunicative sono difficili, se non impossibili, da definire con precisione. Nel caso di testi complessi come quelli letterari, ogni traduzione è evidentemente una scelta di finalità comunicative rilevanti a dispetto di altre, ed è ben difficile dire con qualche certezza in che misura il traduttore abbia agito bene o male.

Certo, vi sono traduzioni che consideriamo comunque cattive, o infedeli, ma già il nostro giudizio sulla bontà o fedeltà di una traduzione è il frutto di una nostra decisione interpretativa sulle finalità comunicative di rilievo dell'originale. Dove tale finalità sia sufficientemente univoca, come per quanto riguarda un manuale, sarà evidentemente più facile prendere una decisione, come anche più facile, per il traduttore, ottenere buoni risultati.

In linea di principio, un testo che si presti a essere tradotto con facilità sarà anche un testo che si presta a essere oggetto di *traduzioni creative*. Ma i requisiti per questo secondo tipo di repliche sono in realtà assai meno cogenti, perché nelle traduzioni creative la fedeltà all'originale non è sentita come decisiva.

La regola generale che potremmo enunciare è che un testo si presta bene alle traduzioni creative nella misura in cui possiede forti ragioni di interesse che siano basate su aspetti che la traduzione conserva. La trama di un romanzo, che diventa facilmente sceneggiatura di un film, è un aspetto di questo genere. Per cui sarà più facilmente replicabile in questo modo un romanzo che metta in scena molti eventi ben

concatenati tra loro che non uno che si dilunghi nella descrizione e analisi di pochi eventi cruciali, magari anche meno fortemente dipendenti l'uno dall'altro.

In questo senso, *Le tigri di Mompracem* di Emilio Salgari è presumibilmente più adatto a essere trasmutato in altro linguaggio di quanto non sia *Lord Jim* di Joseph Conrad, e a sua volta *Lord Jim* lo è di più dell'*Ulisse* di James Joyce.

Ma la regola generale va applicata in maniera diversa quando i testi in oggetto non sono narrativi. Quando da una poesia viene ricavato un *lied*, per esempio, le parole della poesia non si perdono, ma passano da una dimensione scritta a una orale di tipo teatrale, in cui si trovano a confronto con elementi molto diversi da loro, nella fattispecie elementi musicali. Questo passaggio non può evidentemente conservare quelle componenti della poesia che sono legate alla sua disposizione grafica sulla pagina e alla possibilità per il fruitore di rileggerla più volte. Saranno dunque più adatte alla messa in musica poesie che non basino parte del proprio fascino sulla disposizione grafica e sulla possibilità della rilettura. Non che non si possano mettere in musica poesie con queste caratteristiche, ma, nel caso, il risultato sarà piuttosto un rifacimento che non una traduzione creativa.

Passando poi al campo musicale tout court, e alla problematica delle trascrizioni strumentali, è facile osservare che un testo sarà più facilmente trascrivibile e legittimamente riconosciuto come una trascrizione, quando l'originale è meno legato alla scelta timbrica. È un fatto noto in musicologia, per esempio, che la musica del Settecento, e quella di Bach in particolare, fosse molto meno legata a strumenti specifici di quanto non sia la musica del Novecento. Dunque nessuno fa fatica a riconoscere come traduzione creativa la trascrizione operata da Anton Webern della Fuga a sei voci dell'*Offerta Musicale*; mentre è ben difficile pensare a traduzioni creative nello stesso senso dei pezzi del medesimo Webern, legati come sono alle sonorità degli strumenti per cui sono nati. Quando lo ha fatto lui stesso, nel 1930, si è limitato ad ampliare all'orchestra ad archi le sonorità di un quartetto, sempre d'archi, che aveva scritto nel 1909 (*Opera*

5). Di conseguenza, in campo musicale contemporaneo (colto e popolare), ci troviamo di fronte molto più facilmente a *rifacimenti* che non a *traduzioni creative*.

E i requisiti perché un testo si presti bene ai *rifacimenti* non sono particolarmente diversi da quelli che abbiamo stabilito per la traduzione creativa. Anche qui possiamo infatti dire che un testo si presta bene al rifacimento nella misura in cui possiede forti ragioni di interesse che siano basate su aspetti che il rifacimento conserva. Traduzione creativa e rifacimento sono, da questo punto di vista, fenomeni molto simili, visto che le differenze riguardano sostanzialmente la rilevanza della conoscenza dell'originale e la fedeltà a esso.

Ben diversa è invece la situazione per quanto riguarda le *ripreses*. In linea di massima, un testo è adatto a essere ripreso quando contiene, in posizioni rilevanti, degli elementi che si prestino a essere ricombinati tra loro e con altri elementi.

Entrando un poco più nel dettaglio delle riprese di testi narrativi potremmo descrivere la situazione di una ripresa nei termini dei 5 tipi di componenti che seguono:

- a) gli stessi personaggi
- b) nei medesimi contesti
- c) agiscono con modalità (anche tensive) simili
- d) affrontando situazioni diverse
- e) per i medesimi scopi e con i medesimi valori

In questo schema, il punto *d* rappresenta la componente di necessaria diversificazione, e di aggiunta di elementi nuovi da combinare con quelli mantenuti.

Per cambiare *a* e non garantire quindi l'identità percettiva dei personaggi è necessario che il racconto originale non sia centrato sull'azione determinante di un protagonista (come in *X-Files*). Altrimenti *a* è una condizione necessaria per l'identità.

Il cambiamento di *b* è possibile solo se narrativamente giustificabile nel testo di origine. Altrimenti *b* è una condizione necessaria per l'identità.

La modifica di *c* e di *d* e porterebbe a un testo di cui verrebbe idealmente riconosciuta l'identità di base, ma questa

stessa identità sarebbe ben presto percepita come “tradita” e “falsa”. Il fruitore riconoscerebbe cioè personaggi e situazioni, almeno inizialmente, ma si troverebbe in seguito di fronte a una loro caratterizzazione che non confermerebbe il riconoscimento iniziale.

In questi termini *a* e *b* rappresentano le condizioni di immediata e rassicurante identificazione con il modello, mentre *c* ed *e* le condizioni della conferma successiva di tale identificazione. Affinché la ripresa si possa attuare con facilità, dunque, bisognerà che le condizioni di riconoscimento di personaggi, contesti, modalità di azione e scopi (o valori) siano facilmente individuabili; siano cioè spiccate, facilmente distinguibili dallo sfondo di altri personaggi, contesti, modalità di azione e scopi (o valori).

È facile verificare che queste condizioni si verificano quando questi elementi sono semplici e netti, magari descrivibili con semplici nomi o attributi; in altre parole quando il personaggio o l'elemento in questione può essere individuato e descritto con facilità anche a prescindere dal suo ruolo narrativo nel testo originale.

Si noti dunque che, in questa specifica prospettiva, il *personaggio*, per esempio, non può essere ridotto a un ingranaggio della macchina narrativa, ma esibisce inevitabilmente anche un'autonoma individualità, per quanto semplificata. Se accettiamo questa autonomia del personaggio (ma anche di altri degli elementi in gioco) non possiamo insieme fare uso dell'idea che il testo sia l'espansione di un semema, e il semema un testo virtuale, come vorrebbe Eco (1979) e nemmeno che il testo sia riducibile alla propria struttura narrativa e questa all'espansione di un quadrato semiotico (che è un altro modo per dire all'incirca la stessa cosa): il testo, in questa prospettiva, si trova a essere di fatto irriducibile a ciascuna delle sue riduzioni analitiche, e possiede componenti che hanno una propria specifica rilevanza anche al di fuori del meccanismo narrativo complessivo: più queste componenti sono forti e più il testo si presta alla ripresa. Il principio dell'unità del testo, comune seppur diversamente enunciato da Eco e Greimas, può (anzi, deve) rimanere co-

me criterio di riferimento per l'interpretazione *a posteriori* del testo stesso, ma viene già messo in crisi da una concezione del testo che lo veda come *percorso di fruizione* (e quindi di interpretazione). Se poi ci spostiamo da una prospettiva di semiotica del testo (magari artistico) a una prospettiva di carattere socio-semiotico, allora l'unitarietà del testo diventa più un tratto etnico della nostra cultura, rilevante in determinate situazioni, che non un principio analitico. Di fatto, nella circolazione del senso, i testi sono solo incubatoi di temi: ambienti protetti in cui i temi (personaggi inclusi) possono svilupparsi a sufficienza per essere poi lanciati nel vasto mondo, e riutilizzati e rimediati in mille contesti (e testi diversi).

Si noti che un'affermazione del genere potrebbe essere fatta, assai meno problematicamente, per le parole. I testi sono infatti i luoghi in cui le parole determinano il proprio senso, e spesso lo rinnovano. I testi sono dunque incubatoi delle parole, che poi appartengono ai parlanti per farne uso. L'analisi dei testi, che è una pratica necessaria, non si contrappone all'analisi lessicologica; anzi l'una dà sostegno all'altra.

Ma in una prospettiva coerentemente enciclopedica, gli elementi di cui stiamo parlando (personaggi, contesti, modi di azione, scopi e valori) sono nodi semantici della rete del senso esattamente come le parole. In questo senso, per esempio, ha perfettamente senso analizzare un personaggio anche indipendentemente dal ruolo narrativo specifico che esso possiede nella narrazione in cui compare – perché così come le parole non si esauriscono nei testi in cui compaiono, nemmeno un personaggio si esaurisce nel ruolo narrativo da lui ricoperto. È proprio questo suo non esaurirsi che permette l'esistenza delle riprese!

Ecco quindi il senso, già in passato lungamente contestato dalla semiotica, delle discussioni (per esempio psicoanalitiche) sulla personalità di Ulisse, di Harold Bloom, di Emma Bovary! Una volta che abbiamo stabilito che essi sono ruoli nell'opera di cui fanno parte, e sua funzione (e lo sono per davvero) – non possiamo però negare che questo ruolo può conferire loro una realtà che non si esaurisce più in tale ruolo. Ci sono innumerevoli persone al mondo

di cui sappiamo assai meno che di Emma Bovary: perché dunque, per noi, esse devono essere considerate più reali di lei? In una società in cui gran parte della conoscenza è basata sulla comunicazione mediatica, Emma Bovary non è molto più virtuale della regina Elisabetta, o di Annamaria Franzoni! Con in più il vantaggio, appartenendo dichiaratamente al reame delle storie di finzione, di poterne ritornare a far parte con maggiore facilità, per generare nuove e nuove storie centrate su di lei.

¹ E, proprio per questo, la mia posizione non è lontana da quella di Calabrese 2000, per cui le condizioni di validità delle traduzioni sono specificabili solo localmente. Un'identità parziale è un'identità basata su una selezione di tratti pertinenti, e questi tratti pertinenti cambiano a seconda dei tipi di testi da confrontare e anche, benché in misura minore, relativamente ai singoli testi specifici.

² Per dirla nei termini di Eco 2000, dunque, un commento, rispetto alla traduzione, sarebbe un'*altra specie* del genere interpretazione.

³ Una quinta categoria, o meglio una categoria zero, dovrebbe essere quella delle copie perfette, che, nella misura in cui sono davvero tali, sono però ininteressanti per noi, e sono per questa ragione di fatto escluse.

⁴ È evidente che questo impegno alla fedeltà è comunque votato a risultati problematici, al punto che in qualche caso è persino difficile definire una soglia precisa tra traduzione e rifacimento, come si può vedere nella discussione tra Eco 2000 e Nergaard 2000.

⁵ Non però narrativo in senso stretto: sarebbe più opportuno dire *su base narrativa*. Vedi, per un resoconto più preciso delle caratteristiche delle trasposizioni da testi letterari a testi filmici, Dusi 2003.

⁶ J. S. Bach, 1720, *Partita n. 2 in re minore per violino solo*, BWV 1004.

⁷ F. Busoni, 1897, trascrizione per piano di J. S. Bach, *Ciaccona*, vedi nota precedente.

⁸ Cfr. il saggio di Marconi, in questo volume.

⁹ Per una tipologia di questi fenomeni nella *popular music*, cfr. Spaziante 2000.

¹⁰ Non è così, come abbiamo visto, per le traduzioni linguistiche, in cui è il testo originale a farla da padrone; e non è così nemmeno per le traduzioni creative, che però prevedono già la possibilità di una fruizione autonoma, nella completa ignoranza dell'originale.