

Introduzione
Pratiche di replicabilità
Nicola Dusi, Lucio Spaziante¹

“Quello è Tom, sta girando la trasposizione del sequel di un remake”.

Celebrity, di Woody Allen

1. L'epoca della replicabilità

Il testo, oggetto pensato talvolta come “dato” e altre volte come “costruito”, in alcuni casi si configura in modo *plurale*: risultato di più *versioni* diacronicamente rilevabili, *trasposizione* in differenti sostanze espressive, serie di *rielaborazioni* “a partire da”, o meccanismo di *interconnessione* tra più testi. Le avventure intertestuali di figure come Pinocchio, Dracula, Zorro, ma anche il più recente commissario Montalbano, ci mettono di fronte a “personaggi” che incarnano quelle che Lotman (1985) definiva *personalità semiotiche*, cioè attori che attraversano configurazioni discorsive e mondi testuali come fossero matrici comprimibili ed espandibili in tempi diversi e attraverso diverse sostanze dell'espressione o diverse piattaforme medialità (cfr. Marone 2003).

Ripensata alla luce del paradigma sociosemiotico, l'idea di *testualità* prefigurata dal post-strutturalismo (Cavicchioli 1997), assume oggi un carattere “empirico”. Non si può non notare che i testi, in particolare se pensiamo alle tecnologie digitali e ai nuovi media, spesso lavorano attraverso *connessioni*, in modo tale che *ogni* testo diventa in sé un (potenziale) *intertesto*. La testualità contemporanea rende solo più marcata questa potenzialità, già insita nei testi, che in alcuni casi può diventare *manifesta* e in altri mantenersi solo *latente* (o virtuale). I testi, intesi come processi, possono diventare agenti *attivi* di concatenazione e riformulazione, ricombinazione e trasformazione tra-

duttiva. La semiotica, in quanto sguardo e in quanto prassi, seleziona pertinenze intertestuali elevandosi al di là del singolo testo per cogliere le regolarità e le differenze tra i fenomeni di trasposizione e ri-composizione. E quale territorio migliore come campo d'osservazione se non il *testo estetico* inteso come punto d'incontro tra il dominio dell'arte e le produzioni medialità audiovisive? I testi audio-video (spesso provenienti dall'ambito *pop*) e gli audiovisivi contemporanei diventano in questo libro un modello di laboratorio, che sollecita un'indagine² su una sociosemiotica delle *procedure di senso* e dei *regimi testuali*. Si tratta di un percorso che conduce per un verso all'esplorazione dei domini del *sensibile*, e per un altro a indagare il dominio delle *pratiche di replicabilità*. Queste ultime rappresentano una possibile estensione dell'indagine verso le zone inesplorate dell'enciclopedia artistica e culturale, da intendersi come "una memoria inventiva e un sistema di perplessità e di ricerche il cui dedalo è il modello estetico ed euristico, il sintomo e la meraviglia" (Fabbri 1992, p. 185).

Le *pratiche di replicabilità* consistono allora, in procedure condivise di invenzione, originate partendo da memorie e archivi testuali e, nel contempo, incorporando le prassi sedimentate di produzione e fruizione all'interno dei testi stessi.

1.1. *Continuità, apertura, decostruzione: tendenze e operazioni*

Filtrata attraverso le discussioni di un convegno svolto presso l'Università di Urbino nel luglio del 2004 (grazie al Centro internazionale di Semiotica e Linguistica) la nostra indagine ha fatto emergere innanzitutto due tendenze in qualche misura contrapposte e complementari: se il collegamento da un testo all'altro, talvolta da un medium all'altro, indica l'esistenza di una *continuità* tra elementi diversi, la tensione all'apertura verso l'esterno di ogni testo mediatico, d'altra parte, mostra una spinta centrifuga verso la metamorfosi e la *differenziazione*. Queste due macro-tendenze (*continuità* e *differenza*) riescono a far convivere testi lineari e sequenziali assieme a testi reticolari e "policentrici", flussi radiotelevisivi.

sivi e ipertesti perpetuamente incompiuti, testi frammentati e ricomposti da percorsi di fruizione non lineare, a vari gradi di interattività (cfr. Colombo, Eugeni 2000).

Un'altra grande tendenza si lega al *piacere* reiterato, condiviso attraverso comunità o reti, verso la *destrutturazione* testuale: una apertura delle maglie dell'intertestualità (sia essa citazione, plagio o ripresa) come grande gioco collettivo di *reinterpretazione* ed esaltazione del processo mitopoietico in atto. Ma qual è allora il senso delle operazioni di replica e in che modo riguardano il processo della testualità? Già Lotman (1985) descriveva il meccanismo dinamico di creazione di ogni configurazione culturale tra *dominanti* che emergono e si realizzano nei processi testuali e strutture di sfondo che forniscono invarianti, variazioni e varietà possibili e riattivabili. Un continuo atto di (ri)costruzione del senso, tra rinvio e accrescimento, passando tra gli stadi potenziali, virtuali, attuali o realizzati (tra schemi, norme e usi, cfr. Hjelmslev 1954), che la semiotica contemporanea chiama *prassi enunciativa*³.

Siamo inoltre di fronte a *negoziazioni contestuali e locali*, con giochi linguistici sempre *rinegoziati*, non predeterminati e in parte casuali (Eugeni 2001), che si adattano alle competenze e ai contesti del fruitore-produttore. In una immaginaria mappa di questi giochi parleremo a questo punto di *pratiche estemporanee*, di un uso ludico di "modi di fare" (v. *infra*, 3.1.). Non ci sono più in questi termini veri e propri filtri sulle competenze del produttore-enunciatore, ma chiunque può prendere la parola, ovvero produrre musica o un nuovo videoclip o corto digitale, e chiunque può dare la sua interpretazione e farla circolare. Sono valorizzazioni locali che moltiplicano le possibilità del senso intertestuale. Il problema torna a proporsi: al termine (o meglio nel mezzo) di questa infinita proliferazione si può ancora parlare di *testi*?

1.2. Riconoscibilità vs autonomia testuale

Un primo problema si pone nel negoziare la *riconoscibilità* tra un testo di arrivo e un testo di partenza: quanto

si può togliere, quanto si può scarnificare prima che venga meno la relazione di similarità (o di equivalenza) tra un testo e l'altro? Quanto tutto ciò ha a che fare con un nucleo di proprietà essenziali, una matrice di invarianti che ogni nuova competenza di fruizione o di ri-produzione rifiuta o accetta, valorizza o disperde? L'impressione iniziale è che l'interesse dell'operazione di remake o di remix, come vedremo, non vada ricercato solo nella possibilità del fruitore di *riconoscerla*. Se la tendenza alla replicabilità è un elemento storico da parte della produzione, essa diviene per i fruitori un *innesco* per i propri processi di appropriazione e rimanipolazione. D'altro canto è pur vero che la grande quantità di remix e remake degli ultimi vent'anni ha generato una sorta di attività investigativa (e dunque di richiesta di competenza, cfr. Colombo 2001) da parte di comunità di appassionati fruitori dediti ad analizzare e a risalire verso un *pantheon* di testi-fonte. Dunque una riconoscibilità non incentrata sull'esperienza di fruizione e su competenze già depositate, ma su una successiva cultura del commento, il che non è contraddittorio. I testi-replica sono dotati infatti di uno sfondo enciclopedico che è sempre potenzialmente riattivabile, nel quale si possono seguire ulteriori piste interpretative, ma una loro interpretazione è possibile anche, o solo, in superficie. *Sfondo e superficie*, tra pratiche e usi dei testi, sono concetti che ci permettono un superamento di alcune rigidità del paradigma strutturalista verso una visione sociosemiotica del problema della replicabilità. Gli spettatori-fruitori non vanno più pensati solo come ingenui o critici (Eco 1979) ma anche ludici, parzialmente competenti, *bricoleurs* e sperimentatori (Floch 1995; 2006), giocolieri del confronto intertestuale. Una fruizione che si "competenzializza" mentre si nutre del confronto, della ricerca della comunità d'interesse, e che comunque permette la disambiguazione dei testi estetici. Ma anche una fruizione che sempre di più va a pari passo con la capacità di autonome produzioni artistiche o semplici proposte di testi parziali da condividere in comunità ristrette.

1.3. *Post-production*

In queste singole pratiche di soggetti, spesso in presa diretta con gli elementi intertestuali, come si giunge al testo? Se pensiamo al lavoro di un DJ o di un VJ, cioè alle *pratiche di ricombinazione* (cfr. Bourriaud 2002) di processi in atto, potremmo porle come grado zero della produzione riformulante. Un piacere e un fare trasformativo che si aprono a strategie di più ampio respiro, che potremmo chiamare manipolatorie (nel senso del far-fare e far-essere; cfr. Greimas 1983). A partire da un *fare trasformativo* dei materiali disponibili, che sa di *bricolage*, attraverso un *fare configurativo* che inizia a rendere esplicite figure e dominanti discorsive, per giungere a un *fare manipolativo* che esplicita le strategie testuali e quindi riapre il gioco tra enunciatore ed enunciatario, prendono così vita le nuove strategie testuali di produzione e di fruizione dei testi.

Fin dalle pratiche di ricombinazione estemporanee e semi-casuali dei DJ o dei VJ, possiamo in effetti riconoscere alcune costanti, ad esempio l'utilizzo di un archivio o *library* di suoni e di immagini da riattivare in un sintagma attraverso linee guida che chiamiamo *isotopie transtestuali* (le definiremo più avanti). La musica e i suoi ritmi diventano il tessuto connettivo regolatore e di sostegno alle composizioni dell'autore (collettivo) che dà luogo a una *performance* di immagini in connessione libera. La musica in questo caso si rende forma, forma sulla quale le immagini si combinano come ennesime varianti, nuove sostanze dell'espressione e del contenuto. Perché allora cercare le invarianti? Perché la nostra ipotesi è che a partire da questo grado zero del *gusto della ricombinazione*, si possano comprendere allo stesso modo gli oggetti e le pratiche, le configurazioni discorsive e i testi, di cui parla questo libro. E perché a nostro avviso, sono le strutture invarianti poste sotto il livello dei segni, nelle strategie testuali e nelle logiche figurali, a rendere coerente (anche se non coeso) il nuovo discorso che volta per volta si articola in una performance multimediale. Non c'è – apparentemente – coesione intertestuale di superficie tra la lentezza della musica giocata tra silenzi e

acuti lancinanti della chitarra di Arto Lindsay, unita al suo mugolare canzoni d'amore argentine, e le immagini video, raddoppiate su due grandi schermi posti alle sue spalle, con grattacieli e casermoni periferici ripresi dal basso con un grand'angolo che li fa diventare un'unica ampia distesa di finestre e cornicioni. Ma c'è invece una intensa attività di scambio a livello figurale, ritmico e percettivo, se consideriamo la parte visiva come una serie di concatenamenti plastici tra pieni e vuoti, continuità e discontinuità, ripetizioni e variazioni di luci, forme, colori nello spazio dello schermo, ossia una messa in serie di variazioni di intensità, che permettono ai due linguaggi di rimare tra loro e di entrare in reciproca risonanza⁴.

1.4. *Il classico e la rivisitazione*

L'industria culturale mostra una tendenza a istituire nuovi testi *classici* riscoperti, arricchiti e ridefiniti come capolavori: dai vari *director's cut* postumi come *Touch of Evil* di Orson Welles (USA 1958) alle riedizioni-anniversario come nel caso dei 25 anni di *London Calling* dei Clash.

Se consideriamo il panorama attuale delle mutazioni, trasformazioni, contaminazioni audiovisive e musicali, potremmo partire dalla considerazione che nelle forme di replicabilità siamo di fronte sia a valorizzazioni dei testi assunti a testo di partenza (testo *source*) da parte dei testi di arrivo (testi *target*), sia all'uso di questi testi-fonte come sorta di *pre-testi* da riaprire, rielaborare, riadattare. Il fenomeno del remake diventa così parte di una più generale forma contemporanea del mito, o di *mitopoiesi*. La cultura contemporanea del Novecento è basata prevalentemente su testi mediatici e di massa, sotto forma di cinema, fumetti, letteratura popolare (in senso stretto), televisione, musica leggera, musica pop: tutto entra a far parte di un grande serbatoio già accessibile nel quale alcuni testi sono assurti a dignità di testi classici, o meglio sono costruiti come tali.

Da un lato l'estetica del remake parte dal fatto che questi testi siano considerati dei classici (motivo causale), dall'altro c'è l'effetto contrario: il procedimento della replica ge-

nera un processo di fissazione del classico e il remake è in questo senso un *meccanismo generatore di classici*.

Quindi la dialettica tra il testo origine e il testo replicato non è condizione necessaria, ma piuttosto uno degli elementi che si inserisce in un processo di *valorizzazione sociosemiotica* del testo. Non è un reale confronto che si mette in atto, ma piuttosto la tematizzazione sociosemiotica di una collusione, una influenza, una fonte (e una filiazione) possibili.

Un'operazione, questa, che può far luce su alcune invarianti del primo testo che restano riconoscibili anche se trapiantate in contesti diversi. Vengono alla mente i progetti di musiciste come Tori Amos o Cat Power nei quali brani rap divengono folk, brani elettronici si convertono in canzoni melodiche per voce e piano. Non si tratta solo di trasformazioni di genere bensì di una rilettura che sposta e rigioca le configurazioni del testo precedente facendo diventare *forma* qualcosa che è *sostanza* del testo precedente, mentre al contempo si deformano o si perdono le forme consolidate del primo testo. Una *scarnificazione*, un *ripulimento* che a volte mira all'essenza del testo-fonte (potremmo parlare di un nucleo semantico invariante che viene colto dal secondo testo), altre volte si può leggere come tributo affettivo, una rilettura come rivalutazione della classicità del brano o del testo posto come testo-fonte. In ogni caso dal punto di vista pragmatico non potremmo più tornare a riascoltare i Kraftwerk dopo Señor Coconut (2000), o a rivedere *Psycho* di Hitchcock (USA 1960) dopo aver visto il film di Van Sant (USA 1999), senza sovrapporre la risemantizzazione effettuata dal secondo testo. Le *forme di appropriazione* di un secondo testo rispetto a un primo testo possono quindi ristrutturare, creare nuove forme, mentre costruiscono anche (o meglio ricostruiscono) la forma tradizionale, attraverso una sua traduzione e una sua reinterpretazione.

La rivisitazione può essere intesa come *omaggio*, abbiamo infatti parlato di tributo affettivo, ma anche qui dovremmo fare delle distinzioni. Il testo di arrivo si può leggere in modo letterale, in quanto testo autonomo; si può invece cogliere il suo

gioco a confrontarsi con il testo di partenza e pensare quindi a una relazione mai gratuita che, come abbiamo visto, mette comunque in rilievo alcuni aspetti del primo testo, può cambiare le prospettive valoriali, sceglie cosa narcotizzare e cosa magnificare (cfr. Eco 1979). Ci può anche essere un *gioco dissacrante* che è un piacere verso la parodia e il rovesciamento, piacere carnevalesco che riprende gli elementi più riconoscibili del testo di partenza e li deforma o trasforma in un nuovo genere musicale o audiovisivo. Tra le sue molte categorie, Genette (1982) parla del remake (anche) come una operazione di *commento interpretativo*, una trasformazione che può essere “puramente semantica non accompagnata da alcun intervento pragmatico, diegetico, e nemmeno formale” (p. 379). Portando ad esempio la *Vida de Don Quijote* di Unamuno come forma di esteso commento del *Chisciotte*, Genette spiega il rifacimento come “funzione correttiva”: il romanzo di Unamuno è una riscrittura dal punto di vista di Don Chisciotte, che si pone contro quello del narratore (o di Cervantes stesso, dice Genette): “una mostruosa estensione del principio della parodia minimale” (p. 380). Pensiamo a *Ultimo tango a Zagor* con Franco Franchi (Italia 1973), che riesce a rileggere il film di Bertolucci nelle sue linee narrative e discorsive ma anche stilistiche: anche una parodia traduce e risemantizza il testo di partenza, e dopo tale esperienza non potremmo più tornare a vedere *Ultimo tango a Parigi* (Italia 1987) senza il nuovo punto di vista costruito dal secondo testo.

2. Dalla ripetizione alla replicabilità: un excursus

Nel 1984, cioè “*Vent’anni fa*” (e sarebbe già un indizio di ripetizione, o meglio di una “ripresa”) Francesco Casetti, nella sua *Introduzione a L’immagine al plurale*, rielaborava il convegno tenutosi a Urbino l’anno precedente dal titolo *La ripetitività e la serializzazione nel cinema e nella televisione*, e presentava alcune tendenze emerse con forza nel panorama audiovisivo di quegli anni, benché presenti nel cinema e nell’industria culturale fin dalle sue origini.

I “punti di passaggio” dei territori esplorati, spiegava Casetti, erano riassumibili in tre grandi regimi della testualità audiovisiva, che puntavano a descrivere il funzionamento mediatico come insieme di procedure all'interno di date situazioni sociali e di comunicazione. Tre “fasci di operazioni” intesi come enunciati prodotti da precise pratiche e da strategie simboliche, all'interno di due assi portanti: da una parte la dialettica tra *identità* e *differenza*, dall'altra la relazione tra *temporalizzazione* e *spazializzazione*. Le componenti individuate si potevano riassumere nelle parole chiave *ripetizione*, *serialità*, *dilatazione*.

Per quanto riguarda la *ripetizione*, essa viene intesa come “un ritorno di qualcosa che è insieme simile e diverso da quanto l'ha preceduto; dunque non come una riproposizione dell'identico (...) ma come una nuova occorrenza che mescola richiamo e originalità” (Casetti 1984, p. 10). Il problema, nota Casetti, è di capire non solo cosa riconosciamo come simile e cosa invece si mostra come diverso, ma anche di capire “perché l'eguale sovrasta e oblitera il diverso, in base a quali meccanismi (linguistici? cognitivi? sociali?) e in vista di quali funzioni” (ib.). Il secondo aspetto, la *serialità*, è reso possibile da alcuni fattori: una successione, un processo di enumerazione, e il formarsi (in qualche modo) di una lista. Per Casetti nella serialità si ha una ripetizione “in veste debole”, che lavora su molte diverse occorrenze e uno sfondo comune di richiami, i quali permettono la dislocazione (nella temporalità e forse nella spazialità): “c'è un ritorno del medesimo, o almeno di qualcosa che ha la stessa aria di famiglia, ma c'è soprattutto il crearsi di un gruppo omogeneo, di una collezione di casi” (ib.). Questo apre a dei problemi specifici sui modi di quella progressione, ossia stabilire se si tratta di un divenire regolato nello sviluppo intelligibile, o di un “affiancarsi delle varianti” (ib.) che dà conto di una serialità più vicina a quella proposta dal Lynch di *Twin Peaks* (USA 1992).

Resta infine la componente che sembra essere la controparte della durata prodotta dalla progressione seriale, la *dilatazione*, definita da Casetti come una fine procrastinata il più a lungo possibile, una *tenuta* che “esorcizza l'e-

saurimento” (ib.). Non è un problema di frequenza, bensì di “ipertrofia cui ogni elemento è costretto (...) un’occupazione a oltranza del tempo e dello spazio: un eccesso di presenza di ciascun singolo spunto” (ib.). Sembra un debordamento, ma secondo Casetti è invece un’estensione che rappresenta sia un effetto di *ridondanza* sia un processo di *valorizzazione*.

Nello stesso volume, Umberto Eco propone una *Tipologia della ripetizione* discutendo di ripetitività e serializzazione. Eco distingue un primo senso di ripetere, “riprodurre una replica dello stesso tipo astratto” (1984a, p. 20), replica merceologica, di tipo industriale (su un progetto e un prototipo), dal senso più pertinente per la ripetitività e la serialità nei media, che riguarda “qualcosa che a prima vista non appare uguale a qualcosa d’altro” (ib.). Ripartendo da Benjamin (1955), Eco ricorda che “se non dipendessimo da una ideologia filosofica ed estetica della originalità, non ci porremmo il problema della serialità e della ripetizione” (ib.): come viene spiegato anche da Casetti (1984), infatti, alla base della serialità e della ripetizione cinematografica e televisiva stanno non solo la cultura popolare del racconto, ma quella della produzione industriale (e del consumo) applicate agli oggetti culturali, con il retaggio dell’estetica romantica che valorizza l’unico e l’irripetibile come spinta uguale e contraria. Per Eco parlare di “ripetere” e “serializzare” nelle comunicazioni di massa significa allora usare “due concetti-sfumati, ovvero due termini-ombrello” (1984a, p. 20): da qui la sua proposta di tipologia, con la quale questo volume inevitabilmente si confronta.

Eco individua un primo tipo di ripetizione nella *ripresa*, definita come “ripresa di un tema di successo, ovvero la *continuazione*”, pensando ad esempio a *Vent’anni dopo* di Dumas che porta avanti le avventure di D’Artagnan. Poiché di solito nasce da una decisione commerciale, argomenta Eco, può essere migliore o peggiore, seria o ironica: “il terzo *Superman* è ironico rispetto al primo (mistico e seriosissimo), così che abbiamo la ripresa di un archetipo ispirato al Vangelo, condotta strizzando l’occhio al film di Frank Tashlin”

(p. 22); sulle dinamiche del sequel torneremo più avanti (cfr. *infra*, Dusi 5.1.) soffermandoci sui meccanismi che legano il primo, il secondo e il terzo *Matrix*. In ogni caso, Eco ci indica la direzione di ricerca, quando sostiene che “la ripresa (come ogni altro tipo di ripetizione) rappresenta anzitutto un problema di semiotica testuale o discorsiva” (p. 23). Nel secondo tipo di ripetizione, Eco contempla il problema del remake, che preferisce definire all’interno del più ampio modo del *ricalco*, inteso come la pratica del “riformulare, di solito senza renderne edotto il consumatore, una storia di successo” (ib.). Il remake secondo Eco è invece un tipo di “ricalco esplicito e denunciato come tale” (ib.), ma come vedremo più avanti questa proposta può essere riaperta da nuove definizioni. In ogni caso, il ricalco, spiega Eco, può essere di tipo *ironico*, come accade per i film western di Sergio Leone; può essere *omaggio* e *riscoperta* (in altro contesto culturale, o con nuove interpretazioni); oppure presentarsi come *finto ricalco* o ricalco *pretestuoso*, ed Eco pensa al racconto di Borges su Pierre Menard autore di *Don Chisciotte*, attraverso una riscrittura che copia l’originale parola per parola: una paradossale operazione di ricalco, che Eco commenta dal punto di vista della semiotica interpretativa: “anche se assolutamente uguale al suo archetipo, (...) è cosa del tutto diversa, perché basta leggerlo come scritto in un’altra epoca per attribuire alle sue parole sensi del tutto moderni” (ib.). Resta infine il *ricalco libero*, per il quale Eco pensa alla pittura: “il *Déjeuner sur l’herbe* di Manet è ricalco esplicito del *Concerto Campestre* di Giorgione, ma ne è fisicamente assai diverso” (p. 24). Un rifacimento che mantiene le figure del contenuto del primo testo, ma trasforma (alcune) invarianti dell’espressione. Sotto una categoria così ampia come quella del ricalco, dunque, conclude Eco, “possiamo classificare sia casi di vero e proprio plagio che casi di *riscrittura* con esplicite finalità interpretative” (ib.).

Eco affronta quindi il fenomeno della *serie*, che a differenza del ricalco “riguarda da vicino ed esclusivamente la struttura narrativa” (p. 24). Prendendo i suoi esempi dalla letteratura (i gialli), dai fumetti, e mettendo assieme film

e generi televisivi diversi, dalla *soap opera* alla *situation comedy* al *serial* poliziesco, Eco definisce la serie come “una situazione fissa e un certo numero di personaggi principali altrettanto fissi, intorno ai quali ruotano dei personaggi secondari che mutano [...] la serie] consola l’utente perché premia le sue capacità previsionali” (ib.). Questo “godimento della variazione” permette di ipotizzare un continuum di *strategie serializzanti* con gradazioni diverse, a seconda della sofisticazione del prodotto narrativo seriale, che prevede lettori (o spettatori) che si lasciano trascinare dalle strategie di previsione e attesa, o invece sfida esplicitamente lo spettatore critico a “rilevare le capacità innovative del testo” (p. 25). Eco pensa per il primo tipo ai telefilm con il tenente *Colombo*, per il secondo (all’estremo) alle variazioni musicali, ad esempio le *Variazioni Goldberg* di Bach, che se anche gratificano per il ritorno dell’identico in realtà prevedono un fruitore competente e in grado di apprezzare la strategia testuale creativa “dispiegata nell’innovare sopra la trama del già noto” (p. 26). Per questo Eco mette sull’avviso: “la serie non si oppone necessariamente alla innovazione” (ib.), e forse quando non troviamo differenza (o “innovazione nel seriale”), basti pensare alle figure del teatro Kabuki o alla danza tradizionale balinese, questo piuttosto che dalle strutture del testo dipende “dal nostro orizzonte d’attesa e dalla struttura della nostra sensibilità” (ib.). L’estetica delle forme seriali, insomma, dipende sempre dai contesti e dalle competenze storiche e antropologiche. Eco distingue infine tra serie “a schema fisso”, come nel caso di *Nero Wolfe*, con una “struttura a *flashback*” come in *Superman*, che lavora “a *loop*” sul passato del personaggio dotandolo così di un eterno presente; oppure a “spirale”, come in *Charlie Brown* (il carattere si approfondisce nonostante sembra che “quasi non vi accade nulla”); o a “carattere fisso” come per i film con Bud Spencer e Terence Hill, o con Totò, che sono per Eco forme di *serialità motivate* perché “gli eventi nascono dalla mimica, dagli schemi comportamentali” (p. 28) e dalle modalità compulsive del personaggio.

Un'altra forma di ripetizione è data dalla *saga*, nella quale i personaggi invecchiano, come accade ad esempio a Harry Potter e i suoi amici. Si tratta di "una successione di eventi, apparentemente sempre nuovi, che interessano, a differenza della serie, il decorso 'storico' di un personaggio, o di una genalogia di personaggi" (ib.). La saga, secondo Eco, si presenta a *linea continua*, in un crescendo potenzialmente infinito: si pensi alla nascita e alla morte dei potenti, seguiti dall'ascesa alla caduta attraverso le generazioni, nelle tre parti de *Il padrino* di Coppola (USA 1972). Oppure può essere *ad albero*, se si seguono le diramazioni narrative dei personaggi secondari, come accade in *Dallas*, ma anche nelle nuove piattaforme multimediali che riaprono ad esempio *The Matrix* in forma di videogioco o di cartoni animati. In ogni caso, anche se i personaggi si trasformano nel tempo, "la saga è sempre in effetti una *serie mascherata* (...) in realtà essa ripete, in forma storicizzata, celebrando in apparenza il consumo del tempo, la stessa storia, e rivela all'analisi una fondamentale astoricità e atemporalità" (ib.). Nel suo lungo saggio, Eco accenna infine ai casi di *dialogismo intertestuale* che giungono fino alla autoriflessività⁵, distinguendo alcuni tipi di citazioni, per apprezzare le quali è sempre necessario avere delle conoscenze depositate in una *enciclopedia intertestuale*. Sono ad esempio le *citazioni stilistiche esplicite*, che arrivano fino alla parodia e all'omaggio, e riaprono col gioco ironico l'estetica postmoderna, tra "citazioni ironiche del topos" testuale, per blandire lo spettatore o per frustrarne le aspettative (p. 31), o citazioni apparentemente extratestuali, che in realtà riprendono l'universo paratestuale dei discorsi intorno al testo (cfr. Genette 1982; 1987). Ci sembra importante ricordare a questo punto due osservazioni conclusive di Eco: la prima, che nessuna tipologia della ripetizione "fornisce criteri per stabilire discriminazioni assiologiche"; e la seconda, a noi molto cara: "una estetica della ripetizione richiede come premessa una semiotica dei procedimenti testuali di ripetizione" (Eco 1984a, p. 33).

2.1. *Estetiche della ripetizione*

Se il prodotto culturale deve la propria esistenza e sopravvivenza alla capacità di incontrare il *gusto* del pubblico, una volta intercettato quest'ultimo è sensato cercare di mantenervi un contatto. Questo motiva alla base anche la tendenza alla *serialità*, intesa qui come la capacità di sfruttare un personaggio o una storia che già abbiano riscosso successo (Colombo, Eugeni, a cura, 2001, p. 36): dai *feuilletons*, ai romanzi a ciclo come *I tre moschettieri* di Dumas, come già detto, fino alla fiction televisiva contemporanea e ai tormentoni da spot come Nino Manfredi e Natalina oppure “due fustini di detersivo in cambio di Dash”. Personaggi e situazioni che hanno fatto presa sul pubblico sono poi in grado di migrare con naturalezza “da un medium all'altro” (cfr. Dusi 2003), processo definibile come *intermedialità* (Colombo, Eugeni, a cura, 2001, p. 36).

Un testo che si ricollega a un altro determina una scansione temporale tra un prima e un dopo, un processo di storizzazione che, abbiamo visto, è anche un processo di produzione mitica perché valorizza il testo precedente. La tendenza alla ripetizione riguarda dunque un ampio bagaglio di fenomeni culturali eterogenei particolarmente presenti nella contemporaneità nell'ambito estetico, ma in particolare in quello musicale e audiovisivo. Se ciò indichi un esaurimento della creatività o una stagnazione storica, o ancora dimostri la postmoderna impossibilità di dire il nuovo, forse *non* è il dato più interessante. Il tema della possibilità di una ripetizione del tempo, e di ciò che è già accaduto, viene pensato da Vico e Nietzsche come *eterno ritorno* ciclico, e riaffrontato nella chiave della *differenza* ontologica da Deleuze (1968).

Il testo audiovisivo⁶ in quanto forma espressiva fissata su supporto, in quanto *traccia* (Derrida 1967) iscritta che produce una differenza, e in quanto testo sincretico dotato di livelli figurativi, plastici e ritmici oltre che narrativi, contiene in sé tutte le caratteristiche ottimali per produrre esempi di ripetizione. All'interno di questi fenomeni proviamo a restringere il campo della nostra osservazione a

un'area più ristretta individuando unicamente casi di *replicabilità*. Testi cioè che entrino tra loro in una reciproca relazione tensiva e dialettica, lungo un continuum che si sviluppa tra due poli opposti, a partire dalla replica identica fino alla impossibilità di ogni riconoscimento. Si tratta dunque di rifacimenti, rielaborazioni, adattamenti, reinterpretazioni; di occorrenze in cui sia possibile rilevare un collegamento tra un testo e un suo "originale". Va naturalmente fatta attenzione nel distinguere tra un originale e una *copia*, e un originale e una *replica*. Almeno fino a un certo punto i due fenomeni sono distinguibili sulla base di una differente intenzione: la copia si pone come *identica*, nell'ordine dell'unicità, e dunque in linea di principio è pensata come sostituibile all'originale (cfr. Goodman 1968; Genette 1994); la replica in questo senso è invece nell'ordine della pluralità e della moltiplicazione di *enti* e di *eventi*; uno scarto, un grado di differenza di un B rispetto a un A. La questione rilevante risiede proprio nell'analizzare forme e tipologie di questa *differenza controllata*, generata comunque "a partire da". Quel "dire quasi" sottolineato di recente da Eco (2003) in un saggio dedicato al tema della traduzione. Omar Calabrese ne *L'età neobarocca* (1989) parlava a tal proposito di "estetica della ripetizione". In una serie, in una catena di testi, che cosa viene mantenuto e cosa cambia, e in che modo? Selezionando un insieme testuale in quanto *serie*, ci sono elementi che mutano e altri che rimangono identici, talvolta su un livello profondo, talvolta su uno superficiale. Possiamo avere cioè strutture profonde che generano diverse superfici, e semplici elementi superficiali che funzionano da legame con altri testi: *variazione di un identico e identità di più diversi* (p. 34). A partire da questi criteri, nella logica della ripetizione testuale potremo descrivere tre condizioni: *invariante*, *serie*, *variabile*.

"Non ci interessa molto il che cosa viene ripetuto quanto piuttosto il modo di segmentare le componenti di un testo e di codificarle per poter stabilire un sistema di invarianti, tutto ciò che non rientri nel quale essendo definito 'variabile indipendente'" (p. 37).

Produzione	Testo	Consumo
<i>Modello</i>	<i>Invariante</i>	<i>Attesa</i>
<i>Standard</i>	<i>Serie</i>	<i>Consolazione</i>
<i>Optional</i>	<i>Variabile</i>	<i>Consumo produttivo</i>

Tabella 1. Elaborata a partire da Calabrese 1989, p. 39.

Il nostro sistema culturale descrive sul piano diacronico la dinamica di un sistema di trasformazione che “passa da uno stato all’altro, riformulando le relazioni fra le proprie invarianti e i principi per cui considerare variabili gli elementi non pertinenti al sistema medesimo” (p. 37). La volontaria frammentazione delle opere del passato per *estrarne* materiali, conduce a un procedimento che Calabrese definisce di “de-archeologizzazione” del frammento, descrivibile in questo modo:

I frammenti del passato cominciano ad essere *loro* il nuovo materiale dell’ipotetica tavolozza dell’artista. (...) Un deposito di materiali (...) che (...) implica necessariamente la frammentazione. Solo frammentando ciò che è stato già fatto se ne annulla l’effetto (p. 91).

Va aggiunto che nel corso della trattazione Calabrese propone una distinzione tra *dettaglio* e *frammento*, utile alla nostra disamina delle relazioni intertestuali. Il dettaglio è per l’autore un’operazione di un soggetto sull’oggetto, un’azione (frequentemente di focalizzazione, ad esempio uno *zoom*) in cui tramite l’enunciazione si produce uno scarto nella profondità dello sguardo. Il frammento, invece, diversamente dal dettaglio, pur essendo parte di un testo preesistente (intero), non ne contempla la compresenza. Qui l’“intero è in absentia” (p. 78). È, ad esempio, una pietra in un mosaico a esso del tutto estranea. Per Calabrese “il frammento si dà a vedere così com’è all’osservatore, e non come frutto di una azione di un soggetto” (ib.). Come vedremo però nei successivi esempi (cfr. *infra*, Spaziente 2.3.3.) che tratteranno di testi prodotti ri assemblando parti altrui, si possono rilevare caratteri di entrambi i processi testé descritti: da un lato una dilatazione e una amplificazione delle potenzialità di foca-

lizzazione (selezione di un *dettaglio* e suo ingrandimento sonoro), dall'altro l'interpolazione di un *frammento* sonoro la cui estraneità fa gioco a una dinamica estetica di contrapposizione. Infatti possiamo avere un brano (A) nel quale si evidenzia una micro-frase musicale, un dettaglio che si valorizza, gli si conferisce una indipendenza strutturale (messa in *loop*), per poi inserirlo in un altro testo (B) rispetto al quale si marca la diversità: il frammento è a “grana sonora grossa”, a bassa risoluzione, come un vecchio *groove* di James Brown, mentre il nuovo testo in cui viene inserito è un brano elettronico contemporaneo. Vediamo così che l'ampia diffusione delle pratiche di replicabilità permette anche un ampliamento delle categorie d'analisi.

2.2. Filosofie della ripetizione

Gilles Deleuze (1968, pp. 1-2) ha tentato di dar conto filosoficamente dell'analisi delle forme moderne di rappresentazione, ricordandoci che

tutte le identità non sono che simulate, prodotte come un “effetto” ottico, attraverso un gioco più profondo che è quello della differenza e della ripetizione: (...). Alla divergenza e al decentramento continui della differenza, corrispondono strettamente uno spostamento e un travestimento della ripetizione.

Per Deleuze, ripetere è un modo di comportarsi in rapporto a qualcosa di unico o di singolare, diversamente dalla generalità. I riflessi, gli echi, i doppi non appartengono al regno della somiglianza poiché non possono essere scambiati o sostituiti: la ripetizione, infatti, esprime la singolarità contro il generale, lo straordinario contro l'ordinario. Spostando l'attenzione sul soggetto, la ripetizione non cambia l'oggetto, che viene ripetuto, ma implica un mutamento nello spirito di chi la contempla⁷. In effetti, per Deleuze, “la ripetizione non si limita a moltiplicare gli esemplari sotto lo stesso concetto, ma *pone il concetto fuori di sé*, facendo resistere in altrettanti esemplari *hic et nunc*, e *frammenta la stessa identità*” (p. 348, corsivo nostro).

Il bambino nell'ombra canta e ricanta il *ritornello* di una canzone, ci dicono Deleuze e Guattari (1980): il ritornello rassicura e culla, nel suo ritmo che è un ritorno dell'identico, una ridondanza progressiva e costante che domina l'ignoto divenire del tempo e trasforma l'infinito in qualcosa di *finito*, controllato: è un ritorno che domina l'ignoto.

Dal nostro punto di vista, il meccanismo della ripetizione non è solo fondativo del modo intertestuale e intermediale, ma funziona come un *mantra* mediatico: ripetere ha a che fare con il sacro, con il rito, con le forme sospese e cristallizzate dalla tradizione. Non perché sia una formula, o una regola conservatrice: la ripetizione non è soltanto un *meccanismo ritmico* di creazione di un'attesa, ma è anche creazione di un distacco (un *débrayage* interno al testo) che permette al racconto del mito o della fiaba, al remake come al remix, di costruirsi un proprio livello enunciativo autoreferenziale, autonomo. Ripetere il rituale o la formula è *di per sé* un atto *creatore* di un discorso altro, inattaccabile, potente e autarchico (e spesso autoreferenziale): è differenza rispetto alla fuga, alla semiosi illimitata (o infinita), è *altro* rispetto alla disseminazione incessante di frammenti e scorie testuali. Ritrovare l'identico, riproporre l'uguale crea uno iato tra il discorso e noi, una sacca di resistenza, un luogo sicuro dato della ripetizione e al contempo indica il meccanismo stesso del discorso, lo pone al di là, di fronte al soggetto che guarda o ascolta.

Greimas, nel suo *Dell'imperfezione* (1987), scriveva contro l'usura della ripetizione, dell'ordinario, e sembrava mirare allo straordinario (pur nell'oggetto quotidiano), all'estesia, all'uscita dalla noia dell'identico: nel nostro discorso, invece, la *ripetizione è estetica della variazione*. Ripetere variando, variare giocando sul già noto, è forse un modo rassicurante di *tradire l'identico*, di evitare l'usura e la "semplice" replica.

L'importanza della *ripetizione* viene rilevata anche da Barthes (1980) in quanto tratto culturale fatto proprio dalle culture popolari, rifiutato da quella che egli definisce l'"Arte propria". Una delle caratteristiche della ripetizione risiede nel dare "accesso a una diversa temporalità" in modo tale che le cose siano "definite ma senza destino. Possono iniziare dal nul-

la e durare venticinque ore”⁸. La riflessione operata da Barthes sulla Pop Art individua alcuni tratti fondamentali che ritroviamo in forma diffusa nelle forme estetiche e medialità contemporanee. I valori si invertono: l'*origine* si perde a vantaggio della *citazione*; le espressioni di massa “riappaiono nell’opera come materiali”; si affermano l'*imagerie* e la copia (ib.).

L’inserimento della variabile temporale nella relazione testuale sembra essere un tratto dominante che, a partire dalla Pop Art, ritroviamo in modo diffuso nelle forme artistiche che introiettano il *consumo*, dunque il fruitore-enunciario, all’interno del testo stesso. La distanza con il testo si pone ermeneuticamente come una relazione di confronto, ma su di un piano *osservativo*. L’arte di massa è un’arte di *sguardo a distanza* sull’oggetto. La Pop Art ad esempio “naturalizza” il sociale appropriandosene e traducendolo in *stereotipo*. Inoltre l’installazione di un punto di vista nel testo determina variazioni di ordine *perceptivo*: la Pop Art “rimpicciolisce, dilata, allontana, avvicina, allunga l’oggetto” e in questo senso l’arte appare “appena le proporzioni vengono cambiate” (ib.). Lo sfondo da cui si stacca l’oggetto ha un’esistenza forte: compare la trama in quanto “consacrazione del materiale piatto” (grana) e “meccanizzazione della riproduzione” (linee e pixel).

Nella Pop Art, dunque, la ripetizione, la replica, il Doppio, si svuotano del carattere inquietante dato dall’Ombra, da ciò che sta *dietro* le cose, perché la Copia sta invece “ac-



Fig. 1. Roy Lichtenstein, *Magnifying Glass*, 1963.

canto, non *dietro*” (ib.). Essa è per Barthes svuotamento e desimbolizzazione, nulla a che vedere con il riempimento religioso. Il multiplo e la singolarità/molteplicità appaiono *valori* che si sono sostituiti all’individualità come entità unica e irripetibile.

2.2.1. *Ridondanza e ripetizione ritmica*

Lo psicoanalista interpretato da Nanni Moretti, nel suo *La stanza del figlio*, grazie al telecomando dello stereo e alla tecnologia del CD torna all’infinito sullo stesso passaggio di *By the river* di Brian Eno. Usa il ritorno dell’identico come consolazione o forse come autoipnosi, per entrare in uno stato di distacco dal mondo, lì dove ritrova l’immagine *non* vissuta (riportata anche nella locandina del film): la corsa assieme al figlio che non ha avuto luogo. Una immagine che diviene, nella ripetizione, ossessione di una perdita irrisolvibile. Ecco cosa ci interessa sottolineare: l’identico, in questo caso, blocca il tempo, e inventa una variante possibile, un attimo prima della catastrofe. Van Sant che rifà *Psycho* di Hitchcock, dimostra però come non sia mai la *copia* (per quanto perfetta e tecnologica) la dimensione interessante, bensì il “remake quasi totale” (Dusi 2003a), dove con quel “quasi” siamo nella zona della variazione. Van Sant segue la sceneggiatura desunta del primo film, inquadratura per inquadratura, e propone un remake filologico, ma decide di usare il colore invece del bianco e nero, cambiando valenza estetica al film, riaggiorna ambienti e figure, abbigliamenti e gestualità (riattualizza cioè il contesto figurativo e discorsivo), e *intensifica* alcune parti a scapito di altre, dimostrando che anche una sorta di citazione estesa come questo tipo di remake può creare non solo nuove interpretazioni, ma anche un ritmo proprio e nuove salienze percettive.

Barbieri (2004) ci ricorda l’importanza comunicativa della *ridondanza* (cfr. Bateson 1972). A partire dalla teoria dell’informazione, e fino alla nozione semiotica di *isotopia*, la ridondanza testuale aiuta ad inferire il significato di un’informazione ambigua o parzialmente indecidibile, oltre che guidare l’interpretazione nelle “passeggiate inferenziali”, come

insegna Eco (1990). Barbieri inoltre recupera la teoria di Meyer (1956, cit. in Barbieri 2004) per ribadire, come già sosteneva Deleuze, che la ripetizione “non può esistere psicologicamente”, perché “il soggetto che la fruisce si modifica nel frattempo, e si modifica anche a causa delle occorrenze precedenti della forma ripetuta” (Barbieri 2004, p. 53). La ripetizione in questo caso diventa un problema di *costruzione di attese* e di *crescendo tensivo*, un problema legato al ritmo. Può essere *ostinata*, divenire *iterazione* che satura il testo, ad alta ridondanza, creando un effetto di crescendo che alimenta le aspettative del fruitore verso una conclusione, come nel caso dei *cliff-hanger* nella serialità audiovisiva⁹. Barbieri propone di declinarla nei modi della *ripresa*, quando si ripete, in modo non immediato, un termine già incontrato in precedenza, con un procedimento anaforico; e del gioco tra *figura e sfondo*, con la ripetizione che può servire a creare un pallido “ritmo di sfondo”, che serve ad aumentare, per contrasto, il rilievo delle figure in primo piano o meglio a “stabilire una condizione di uniformità rispetto cui l’eventuale difformità possa emergere” (p. 55).

2.3. *Formati, sformati, intertestualità*

La tipologia testuale che è al centro della nostra indagine è anche oggetto di un’esaustiva disamina curata da Fausto Colombo e Ruggero Eugeni (a cura, 2001, p. 17) dedicata al *prodotto culturale*, dagli autori inteso come forma di discorso “prodotta, diffusa e fruita grazie agli apparati istituzionali e tecnologici della società industriale e postindustriale”. Una forma che nella sua generalità presenta nuovi equilibri sincretici tra il verbale, il visivo e l’acustico, e uno “stile narrativo” che per statuto risulta basato su un primo momento di *frammentazione*, ovvero di “segmentazione in unità discrete”, e successivamente di *ricomposizione*, ossia ricostruzione di un effetto di continuità (p. 20). Gli autori sottolineano la dipendenza di ogni prodotto culturale da una rete fitta e insistente di rinvii (p. 35) al di là di un’idea di testo dotato di *confini* definiti. Prodotti orientati al *montaggio* che raramente appaiono da soli e che risultano “mon-

tabili in strutture sequenziali o reticolari con altri prodotti" (p. 36), pervasi da una più generale propensione all'*intertestualità* (cfr. Bernardelli 2000).

Il concetto di intertestualità possiede i classici rischi del "termine ombrello". Julia Kristeva (1969) coniò questo termine con cui sintetizzava efficacemente l'emergere di una tendenza della testualità contemporanea, ma alludeva anche a una *condizione* della testualità più in generale. "Ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo" (cfr. Kristeva 1969, cit. in Bernardelli 2000, p. 1). L'attenzione su queste problematiche è in realtà emersa in diversi momenti storici, come nel caso della poetica cinquecentesca dell'*imitatio* che basava l'idea di creazione letteraria sul riutilizzo di un repertorio testuale e iconografico definito. Bernardelli riporta su questo tema anche le riflessioni di Barthes il quale muove dallo *strutturalismo* come un'*attività* dotata della funzione di "*scomporre e ricostruire* un oggetto per rendere manifeste le regole di funzionamento delle sue parti o unità" (Barthes 1963, p. 309, cit. in Bernardelli 2000, p. 15). Un'attività critica che secondo Barthes prevede due azioni separate: il ritaglio o *découpage* e in seguito il coordinamento o *agencement* (ib.). Ogni *lessia*, per Barthes, ritagliata conseguentemente alla segmentazione, può essere il punto di partenza per una indagine sulle potenziali connessioni, come una sorta di pulsante di attivazione tra testi. Successivamente, la fase di *coordinamento* rappresenterebbe la concreta concatenazione associativa tra parti del testo, allo scopo di mettere alla prova inedite possibilità di significato. Barthes ci parla, in sostanza, di due procedimenti: dapprima una lettura vera e propria, con la funzione di ricognizione e comprensione superficiale; successivamente, una lettura "creativa" che altro non è se non una scrittura ovvero una ri-scrittura. A un testo *leggibile* (chiuso a forme di alterazione, come un *file* informatico disponibile "in sola lettura") Barthes oppone la possibilità di un testo *scrivibile*, simile a un *software* di cui siano visibili e modificabili le linee di programmazione. Un testo che *apre*

il processo di lettura ad altre creazioni. Barthes in questo modo pone l'atto dell'analisi e quello della produzione, in uno stato di reversibilità. Un atto interpretativo che possa significare: comprendere e fare, analizzare *ed* eseguire, in una parola *leggere*. Barthes sembra suggerire una metodologia d'analisi che sia *più vicina* ai moderni modi di funzionamento del testo.

Considerando varie problematiche inerenti all'intertestualità Bernardelli osserva infine il caso della *citazione* e dei suoi due vincoli formali, dove "non è possibile introdurre alcuna variazione nell'enunciato ripetuto; (...) l'enunciato ripetuto non può essere *assimilato* o integrato al testo che lo accoglie" (Bernardelli 2000, p. 28). Come vedremo, nelle pratiche di replicabilità simili vincoli vengono del tutto superati: in esse è insita la consuetudine di alterare, variare, assimilare. Ad esempio l'inserzione di una parte o frammento di testo in un altro testo può prevedere un totale amalgama che non lasci tracce dell'inserzione.

2.4. *Rifacimento, matrici, modularità*

Il nostro lavoro si iscrive nell'ambito della semiotica testuale generativa e, in parte, di quella interpretativa: un testo è analizzabile come un insieme strutturato di livelli interdipendenti, dal più "astratto" al più "concreto", dal semplice al complesso. Se questo è sostenibile, anche solo come metodologia di analisi, si può pensare che esistano interpolazioni, intersezioni, traduzioni e rifacimenti tra testi diversi *a diversi livelli testuali*.

Così, quello che chiamiamo piano del contenuto di un testo, complicato dalla stratificazione di livelli proposta da Greimas (1983; cfr. Greimas, Courtés 1979) nel suo "percorso generativo della significazione" potrebbe essere considerato alla stregua di una *matrice* (cfr. Bettetini 1996, p. 165), poiché ogni livello è suscettibile di essere trasposto nella serie di altri testi, in modo da restare simile a quello del testo di partenza o dare invece luogo a varianti e variazioni.

Per questo, ad esempio, si è potuto parlare negli studi di cinema di semplice "remake del personaggio", che traspo-

ne solo il livello figurativo e attoriale in nuove situazioni narrative e discorsive (quindi anche spazio-temporali), o al contrario di “remake restauro di tipo filologico” che trasporta da un film al suo remake la maggior parte dei livelli del film precedente¹⁰.

Anche la *modularità*, da questo punto di vista, si lega all’ipotesi di una (o più) strutture flessibili, ri-apribili (e non solo reinterpretabili) da ogni nuovo testo e discorso, da ogni nuova semiotica che si confronti con un’altra, da ogni nuovo lettore, come direbbe Lotman (1985), e all’idea che vi siano in gioco relazioni transitorie tra “pezzi” nomadi, cioè tra porzioni riconoscibili di queste strutture che migrano tra i testi. Se si traduce per *livelli di equivalenza* (cfr. Dusi 2003a), questo avviene anche in termini macrotestuali, ad esempio in un corpus di due o più film tratti dalla stessa base comune, e potremmo analizzare i livelli testuali nei quali è passata della *similarità* e quelli nei quali si è *trasformata in altro*, per esigenze legate allo scopo traduttivo, al nuovo target di riferimento, o alle condizioni sociosemiotiche della sua enunciazione. Ogni nuovo sequel, ogni secondo remake, nuova cover o ultimo remix, farà infatti “di necessità virtù”: si limiterà e si ridefinirà in base alle sue regole di produzione, e alla rete di saperi e aspettative del suo target di arrivo.

2.5. *Intermedialità e polisistemi*

L’idea di una matrice di invarianza, seppur modularizzata su più livelli (dal tensivo al patemico, dal semionarrativo e discorsivo all’enunciativo, dal figurativo al plastico), non basta per spiegare il fenomeno del rifacimento intertestuale. Bisogna aprire il confronto all’*intermedialità*, e cercare di dar conto di come un testo vive nel suo co-testo mentre entra in un nuovo contesto mediatico, quali gradi di apertura e differenziazione permette, fino a dove è ancora *riconoscibile come tale* e quando si può dire che è divenuto *totalmente altro da sé*.

Identità e differenza, infatti, si ritrovano alla base di ogni ragionamento sul senso e sul valore del segno o di un testo, fino ad arrivare alle ipotesi sulla traduzione inter e intrasemiotica. Con una variazione: lo sguardo intermediale di-

venta una scelta di prospettiva che mette in scena una galassia di testi interrelata in un rete di relazioni e rinvii, una rete che convive con il modo traduttivo ma ne presenta molti altri. Come ci ricorda Ferraro (2000), il carattere profondamente ipertestuale di ogni sistema culturale, inteso come insieme di porzioni di testualità connesse tra loro, veniva già esplorato nell'analisi dei miti di Lévi-Strauss. È proprio quest'ultimo a estendere la definizione *differenziale* del valore del segno avanzata da Saussure non solo a segni e simboli di un racconto mitico, ma a interi testi, gruppi di racconti mitici e macro complessi culturali.

In questi termini, anche la stessa intertestualità, o la "transtestualità" alla Genette (1982), sarebbe da intendersi non come "allusioni tra testi la cui identità sarebbe comunque indipendentemente costituita", ma piuttosto in quanto "componente essenziale del processo di definizione dell'identità di ciascun testo (...) di ciascun complesso di testi, di ciascuna cultura" (Ferraro 2000, p. 349). Una rete di relazioni tra testi dinamica e traduttiva, che ancora una volta ci riporta alle proposte di Lotman (1985) sulla intertraduzione costante di ogni semiosfera. Una semiosfera intesa anche come confronto, scontro, e assimilazione parziale tra testi e culture.

Grazie a Greimas (1966) utilizziamo, fin dagli anni Sessanta, la nozione di *isotopia* (già accennata più sopra) come forma di ridondanza semantica necessaria alla disambiguazione di un testo e alla sua comprensione, utile a ritrovare il filo che lega la disseminazione di elementi omogenei nei testi¹¹. Possiamo ormai estendere lo strumento al di là del singolo testo, e utilizzarlo in termini di relazioni traduttive, o almeno disambiguanti, per ogni macro insieme testuale, sia che si tratti di configurazioni discorsive come i generi, sia di una rete di citazioni e rimandi tra testi in relazione di contagio e risonanza reciproca. Ferraro propone ad esempio di pensare a *isotopie intertestuali*, "che emergono solo accostando tra loro più testi" (2000, p. 350), e che permetterebbero percorsi aggregativi e configurazioni coesive tra i testi¹².

Accanto a questa versione dell'intermedialità, vogliamo riprendere anche il concetto di "polisistema", rifacendoci a Lotman e alla sua rielaborazione proposta nei *Translation Studies*. Un polisistema va inteso come macroinsieme di testi letterari, visivi o audiovisivi, macrotestualità musicali (o più semplicemente sonore), che ci sfidano a dare conto non più solo della relazione interna alla significazione dei singoli testi, ma del modo in cui essi si interfacciano e dialogano tra loro, dei debiti (o i prestiti) che ognuno porta con sé rispetto agli altri e al contesto storico e culturale di appartenenza. Lavorare su un polisistema significa ad esempio interessarsi alle norme e alle costrizioni della produzione e della ricezione di una traduzione, alla relazione tra la traduzione e altri "text processing", e al ruolo del traduttore nella propria letteratura (o altro sistema artistico) e nell'interazione con le altre¹³. In modo lotmaniano, nei lavori di Even-Zohar (1990) si parla ad esempio del *polisistema letterario* come di un sistema conglomerato, differenziato e dinamico, con opposizioni interne e continui slittamenti (spostamenti) dati da opposizioni tra modelli e tipi innovatori o conservatori, e dalla tensione tra centro e periferia del sistema, tra strati canonizzati e non, tra forme più o meno fortemente codificate, tra generi diversi. L'aspetto dinamico di questo modello deriva dalla tensione e dai conflitti generati da queste multiple opposizioni, per cui il polisistema nel suo insieme e i suoi sistemi e sottosistemi sono in uno stato di flusso perpetuo, sempre instabile.

Come abbiamo detto, queste teorie si possono ricollegare alla ricerca semiotica di Lotman, e alle proposte di Eco (1975) sui sistemi culturali, ribadendo però l'interesse per le norme della trasformazione intertestuale, da intendersi come *contraintes*: si tratta cioè di vincoli, costrizioni e assunzioni sociosemiotiche, che influenzano i metodi di traduzione, le prassi di rielaborazione e replica, e tutti i prodotti derivati¹⁴.

3. Dai testi alle pratiche

Comprendere un testo non vuol dire scoprirvi un "senso già dato" ma al contrario "costituirlo a partire dal dato

manifesto (di ordine testuale o altro), spesso negoziarlo, sempre costruirlo” (Landowski 2004, pp. 15-16). I testi si presentano secondo due generiche classi di manifestazioni: la prima ci presenta veri e propri prodotti finiti, testi *attestati* (cfr. Marrone, a cura, 2005, p. 123) e strutturalmente autosufficienti, in qualche misura autonomi e chiusi su se stessi come “un film, un quadro, una cattedrale, un rapporto di polizia, una lettera d’amore, le rovine di una città dopo la battaglia, un mazzo di fiori, una zuppa di cipolle, un romanzo”. Altri casi invece si presentano in divenire, e non coglibili se non *in atto*, dunque si tratta di processi, di interazioni, di *pratiche*. Landowski conclude infatti che studiare semioticamente un oggetto sociale “come una totalità non vuol dire lavorare solo su testi ma cogliere l’organizzazione degli effetti di senso dal punto di vista delle diverse parti in causa, mediante una serie di *pratiche in corso*” (Landowski 2004, pp. 15-16).

A partire dalla proposta di Landowski, potremmo pensare che, relativamente all’analisi di un testo, remake e remix appartengano a una modalità testuale che ha a che fare da un lato con *enunciati* riconoscibili e definiti, dall’altro con *pratiche* in corso d’opera, cioè un farsi discorsivo che ci porta a pensare a modi (a configurazioni *in fieri*) di una testualità collettiva. Già Michel Foucault indicava del resto che “la pratica discorsiva è un luogo in cui si forma e si deforma, compare e scompare una pluralità contorta – sovrapposta e lacunosa al tempo stesso – di oggetti” (1969, p. 67).

L’idea che i testi non siano più istituzionalmente legati ai loro produttori ma rientrino di fatto in un *patrimonio collettivo* (ecco lo specifico della collettività) permette a testi apparentemente *chiusi*, come un libro o un film, di essere continuamente riapribili, riconfigurabili. La distinzione tra un testo e una pratica risulta così prettamente convenzionale e, per seguire Landowski, del tutto operativa. Si tratta solo di decidere quale punto di vista adottare nell’analisi, dal momento che troviamo: da un lato testi in quanto “oggetti chiusi, finiti e statici, definiti e riconosciuti”, che funzionano attraverso le attivazioni della loro interpretazione da parte dei

fruitori; dall'altro "processi aperti che sono pratiche, che però non 'producono senso' se non ancorate", legate a una circostanza di enunciazione che le attiva e le circoscrive (Landowski 2004, p. 16). Potremmo allora proporre di leggere i nostri esempi attraverso alcuni stadi di configurazione, con diversi gradi di sviluppo (o di testualizzazione): possiamo pensarli come *testi*, lavorando sulle loro strutture e la loro costruzione per livelli, oppure come *pratiche di lettura nel sociale* dei testi stessi e, infine, come *pratiche di uso*, ri-uso, riproduzione nel sociale.

Questo ci permette di intendere il nostro corpus sia come *insieme di testi* (e quindi mettendo i testi a confronto), sia come *fenomeno* (ad esempio il remaking), ossia l'attitudine alla riproducibilità e al passaggio tra i testi.

Se nella riflessione semiotica più recente è emerso il problema di una relazione tra la nozione di pratica e quella di testo, vi sono precedenti illustri anche nella letteratura semiotica così come nella filosofia che l'ha fortemente condizionata. Per questo motivo crediamo utile far seguire una ricognizione in questa direzione.

3.1. *Pratiche e modi di fare*

La riflessione di Michel de Certeau sulle *pratiche* nasce da una ricerca sul *consumo* che si trasforma ben presto in un'indagine sulle *operazioni* degli utenti. Per questo diventa essenziale la nozione di pratica, trattata in profondità anche da Pierre Bourdieu (1980), in quanto sinonimo di "modo di fare", ovvero schema di comportamento (de Certeau 1990, p. 5). L'analisi de *L'invenzione del quotidiano* è incentrata sulle diverse modalità attraverso cui una "cultura popolare"¹⁵, per dare spazio alla propria identità compie deliberate operazioni di *mis-lettura* degli oggetti che la circondano. Una "antidisciplina" (p. 9) applicata ai prodotti di largo consumo, agli spazi sociali, alle narrazioni dei media. I suoi riferimenti sono socio-antropologici ma anche semiotici, collocandosi nella "prospettiva dell'enunciazione" e concentrandosi sulla "manipolazione di una rappresentazione (...) manipolata da chi non l'ha creata" (p. 8). Il suo

scopo è osservare l'appropriazione di una lingua, l'atto di fare un discorso *costruendo* "frasi proprie con un vocabolario e una sintassi *ricevuti*"; "un'arte di combinare indissociabile da un'arte di utilizzare" (pp. 9-10); un'arte della *pluralità*, dei mille diversi modi in cui i soggetti si appropriano del circostante. Così come gli utensili, anche i *discorsi* sono, per de Certeau, "*segnati dagli usi*; presentano all'analisi *impronte di atti* o di processi di enunciazione. (...) Indicano una storicità sociale" (p. 53). Egli fa propria una contrapposizione foucaultiana tra un *ordine della produzione* autorizzato, e in qualche misura scientifico, e una *prassi d'uso* quotidiana che procede per tattiche locali non pianificate e non autorizzate: procedure tecniche minuscole che giocano sui dettagli, "tecniche mute" che cortocircuitano la disciplina e la trasformano in "creatività dispersa" (p. 9). Restando nel solco di una simile impostazione crediamo sia lecito estenderla in senso estetico e testuale, rilevando una contrapposizione tra *produzione* istituzionalizzata e *prassi* (ri-)produttiva, dove quest'ultima tenderebbe a processi di appropriazione e d'uso e, dunque, a una replicabilità del "già fatto".

Il problema dell'autorità e della legittimazione nella variazione di un significato viene posto, in base a una diversa prospettiva, anche da Eco (1984b) a partire da una trattazione del *modo simbolico*. Il simbolico, tra i vari modi del fare "segno", è per Eco il poco irreggimentabile terreno del senso *indiretto* (p. 213), dell'analogia, della nebulosità, della vaghezza di significato¹⁶. Il modo simbolico *non* è dunque un segno dotato di particolare statuto, tanto meno un modo particolare di *produrre* segni, bensì un'entità semiotica a carattere *testuale* (p. 252) dove nella "relazione con gli interpreti" si creano *effetti di senso*, prevedibili o imprevedibili, che fanno diventare quello stesso testo qualcosa di diverso (ib.). Un testo possiede, secondo Eco, numerose *procedure d'uso* e il modo simbolico ne è una delle tante. Mentre i *segni* sono classificabili sia sulla base del modo in cui vengono prodotti, sia sulla base del loro regime di funzionamento, i *testi* sono invece classificabili in base a come vengono usati, cioè in base a diverse *pratiche inter-*

pretative, condizionate da procedure di negoziazione. Nella sua argomentazione Eco all'impiego del termine *simbolo* affianca spesso quello di *pratica*, inteso anche in questo caso come "consuetudine del fare con...". Dunque la prassi condurrebbe all'uso e viceversa.

Quale statuto possiedono per Eco le modalità del "fare con" i testi, dunque più in generale le pratiche? Egli sembra suggerire che il simbolico, oltre che essere un ottimo laboratorio sulla relazione tra espressione e contenuto, sia il luogo dell'"uso deviante" e del "fuori posto", di ciò che non è autorizzato dal codice (p. 243): il luogo per studiare le procedure dell'interpretazione *non legittima*, senza *auctoritas*, al di fuori del codice, fuori dal controllo esegetico riconosciuto.

L'indagine di Michel Foucault ne *L'archeologia del sapere* (1969) possiede invece elementi d'interesse innanzitutto a partire dal suo carattere diacronico, ossia dallo sguardo verso la relazione *tra* discorsi apparsi in differenti momenti temporali. In essi, a parere di Foucault, la Storia di fatto non tenta più solo operazioni di ricostruzione, seguendo tracce depositate, bensì cerca di definire "delle unità, degli insiemi, delle serie, dei rapporti (...) per costituire in questo modo delle serie di serie" e allo stesso tempo decostruisce nozioni pre-costituite e continuiste come "tradizione", "influenza", "sviluppo", "evoluzione". Lo stesso oggetto-libro, inteso come opera o testo, si dà nella sua compiutezza e chiusura in modo del tutto convenzionale e immediatamente ribaltabile non appena lo si mette alla prova (pp. 29-31).

Per Foucault non sarebbe possibile negare la nozione di *continuità*, ma il punto è non pensarla come un'evidenza bensì come "l'effetto di una costruzione" (p. 35). La domanda di Foucault (p. 38) si incentra sulla condizione di esistenza di un enunciato e sulla sua possibilità di essere concatenato ad altri enunciati. Le relazioni discorsive per Foucault non collegano i concetti e le parole, non sono né interne né esterne al discorso ma ne sono al *limite*. Offrono gli oggetti di cui esso può parlare, ovvero offrono il fascio di rapporti utile per poter parlare, diventando una *pratica*. Dunque la specificità di una pratica si stabilisce a partire dalle *regole*

immanenti che la determinano (pp. 62-63). Seguendo questa prospettiva, i discorsi non sono più “insiemi di segni” bensì “pratiche che formano sistematicamente gli oggetti di cui parlano” (p. 67), altrimenti viste come “regolarità intrinseche al discorso” (p. 82).

Come è possibile considerare la formazione delle modalità enunciative, estese agli usi collettivi? Se pensiamo che l'enunciazione in quanto tale prenda corpo solo nel discorso, che relazione si prefigura tra enunciazione e discorso? Il discorso presenta secondo Foucault diverse *superfici di emergenza*, intese come luogo per la manifestazione di oggetti che sono andati aggregandosi attraverso una ben definita fase delle *formazioni discorsive*, cioè “forme di concatenazione aperte nelle quali gli eventi si aggregano” tramite accumulazione di elementi materiali (Catucci 2000, p. 74).

Nel caso in cui, tra i vari oggetti, tipi di enunciazione, concetti, scelte tematiche, si possa definire una *regolarità* (un ordine, delle correlazioni, delle posizioni e dei funzionamenti, delle trasformazioni), si dirà convenzionalmente che ci si trova di fronte a una *formazione discorsiva* (Foucault 1969, p. 52, corsivo nostro).

Nel sociale, nella storia, non tutte le virtualità possibili vengono *oggetti* o compaiono con la stessa frequenza. Sono necessarie particolari condizioni perché un certo oggetto possa essere “detto”, perché possa essere messo in relazione con altri oggetti e con essi condividere una certa appartenenza. Serve una catena di relazioni, di trasformazioni, di mediazioni, di traduzioni. Per Foucault, sono la Storia, l'accadere delle cose, a indicare quei momenti e quei punti-limite grazie ai quali le formazioni discorsive assumono una forma manifesta. Certi oggetti vengono creati solo perché dati sistemi sociali (istituzioni, saperi, gruppi) hanno favorito rapporti di reciprocità.

In una tensione tra micro e macro sistemi sociali e discorsi, si definiscono le condizioni per lo sviluppo di determinate *pratiche*. Queste ultime rappresentano per Foucault qualcosa di più della descrizione di tecniche o procedure: nelle pratiche c'è il *farsi* degli oggetti come condizione di apparizione e come luogo di imprevedibile *emergenza*: “la pratica di-

scorsiva [è un] luogo in cui si forma e si deforma, compare e scompare una pluralità contorta – sovrapposta e lacunosa al tempo stesso – di oggetti” (p. 66)¹⁷.

I soggetti sociali nel momento in cui si appropriano di un dato linguaggio iniziano a coglierne le regole. Felix Guattari (1992) a proposito parla di *concatenamenti di enunciazioni*, i quali adoperano anelli di discorsività per stabilire un sistema di ripetizione, ovvero i celebri “ritornelli” di *Mille Piani* (Deleuze, Guattari, 1980). La ripetizione lungo un anello discorsivo genera il proliferare di forme all’interno di un campo. Come quando la stampa annuncia: “C’è una nuova cosa che si chiama *punk* e vuol dire questo”; “Ecco i *punk*, sono quelli che...”; gruppi che si *autodefiniscono punk* o che pur essendolo, per contro, ne rifiutano l’etichetta¹⁸. Del resto anche i processi di etichettamento o anti-etichettamento aiutano nello sviluppo di una formazione discorsiva.

Quando i soggetti divengono partecipi di formazioni discorsive collettive e in una certa misura impersonali compiono operazioni che si possono definire di appropriazione o di installazione. Si trovano a doversi servire di meccanismi enunciativi che è impossibile definire come unicamente individuali bensì “transpersonali” (cfr. Fontanille 1998, p. 261). È un modo di concepire gli atti enunciativi non più come singole soggettività che si incarnano nel discorso, ma anche come pacchetti di regole produttive che si rilevano a partire dalle concrete *pratiche* discorsive, e che in quanto “regole” sono il portato di un’azione sociale sedimentata e storizzata.

In linea con un simile percorso teorico Paolo Fabbri ne *La svolta semiotica* (1998) si domandava se “i movimenti da segno a segno” fossero tali proprio perché letti all’interno di un quadro “di tipo eminentemente linguistico” il quale per certi aspetti aveva limitato i contorni della stessa nozione di *testo*. La proposta di Fabbri consiste quindi nello scavalcare la scissione parole/cose, che ciclicamente reinstrada il dibattito semiotico, e “pensare che esistano oggetti, non cose” (p. 20). Gli oggetti sono l’esito di quell’incontro tra parole e cose che fa sì che la materia del mondo

diventi – grazie alla forma organizzativa concettuale dentro cui viene posta – una sostanza che s’incontra con una certa forma (ib.).

Non più mondi e poteri separati ma pratiche ibride, di quei *quasi-oggetti* che si originano, allo scopo di evitare confinamenti e chiusure tra universi di discorso, i quali o fanno astrazione assoluta del referente (oggetto o soggetto che sia) o vi si tuffano senza più pudori. Anche il sociologo Bruno Latour (1991) converge con una simile visione affermando che “il discorso [non è] un intermediario trasparente che metterebbe il soggetto in contatto col mondo naturale, ma un mediatore indipendente tanto dalla natura quanto dalla società (p. 78).

Per Latour l’azione stessa è *mediazione*: “to act is to mediate other’s action” (1996a). Un’azione che avviene, un *evento* che rappresenta l’*emergenza* di una novità, una connessione che precedentemente non esisteva, né attribuibile a una causa specifica, né tanto meno a una creazione *ex nihilo*. Gli attori di questo modello sono in realtà appunto *attanti*, umani e non-umani.

Al fine di conservare sia l’*atto* di enunciazione sia la nozione di “mediazione”, abandon[iamo] l’idea di un’appropriazione della *langue* attraverso la *parole*. L’enunciazione è un atto di invio, di mediazione, di delega. È quanto dice la sua etimologia *ex-nuncius*, inviare un messaggero, un nunzio. (...) Possiamo ora definire l’enunciazione: insieme degli atti di mediazione di cui la presenza è necessaria al senso (1999, p. 73).

Paolo Fabbri è tornato recentemente a interrogarsi sulle pratiche, prendendo in considerazione quelle che derivano da istruzioni (scritte), definendole “azioni istruite”, nonché “pratiche istruttive” (Fabbri 2005). Fabbri inizia confrontandosi con le proposte della “semantica a istruzioni” di Eco (1997), per passare ai “procedimenti costruttivi” delle istruzioni, che nella prospettiva di Fabbri sono interni alla problematica delle interfacce: pensare alle pratiche in questo caso significa “lo studio di ciò che si lo-

calizza a livello di interfaccia tra soggettività ma anche tra oggettività” (2005, p. 2). Ricordando la distinzione di Latour (1996b) tra “fatti” e “faticci”, Fabbri pensa alla serie delle regole di costruzione degli oggetti, “che spariscono dall’oggetto finale ma che devono essere ricostruite” (2005, p. 2). All’opposto di una kantiana tipologia a priori (tra massime, regole e norme all’interno delle quali catalogare l’oggetto di analisi), si tratta per Fabbri di ripartire dalle “prassi concretamente attestate”, per *rispecificare* e riarticolare i fenomeni, senza perderli di vista. È il problema che affrontiamo in questo libro nel tentativo di gestire, seguendo Fabbri, “una riarticolazione della fenomenologia che non perda i fenomeni di significazione”.

Studiare le istruzioni vuol dire per Fabbri analizzare i testi, ma anche la rappresentazione di una pratica, cioè come le istruzioni si seguono, a cui fa seguito la loro messa in pratica¹⁹. Sono fasi di un percorso di senso, nel quale istruzioni e prasseologia vanno ripensate non solo come strategie cognitive costruite dal testo, ma come vere strategie narrative e d’azione, presupposte dall’oggetto-testo non in modo definitivo, ma parzialmente aperto: “il fare di chi utilizza non è solo inferenziale e cognitivo ma è anche pragmatico e va a tentoni” (p. 4).

Fabbri ricorda che ci sono istruzioni di viaggio che leggiamo come una rappresentazione (ad esempio *Il Milione* di Marco Polo), o al contrario testi non considerati generalmente narrativi che invece sono dei “testi programmatori” di una serie di azioni, “manifestazioni di competenze attualizzate”, come insegna Greimas (1983) analizzando narrativamente una ricetta di cucina²⁰. Anche negli esperimenti scientifici ogni discorso delle istruzioni, ricorda Fabbri, contiene una ulteriore dimensione narrativa, “una previsione delle contromisure” (o delle controargomentazioni)²¹. Riprendendo Goodwin (1996) e le sue descrizioni delle modalità di accordo intersoggettivo attuate nella pratica scientifica, Fabbri spiega che “all’interno della regola esiste la previsione che si adatti l’esperienza ad una specifica situazione” (2005, p. 8), come se il di-

scorso delle istruzioni fosse sempre anche una previsione sul test di collaudo. Quando nei nostri esempi affrontiamo pratiche come il *bastard pop*, o di “coverizzazione”, potremo allora pensarli come sorta di “momenti di collaudo” (e di “riconoscimento del valore”), nei quali si testano materie e forme dell’espressione e del contenuto, con mosse e tattiche (e strategie), legate anche all’improvvisazione, che producono fattori di innovazione. La dimensione fenomenologica delle pratiche d’uso, insiste Fabbri, permette di “avere fattori di innovazione dati dall’applicazione, come accade con la lingua” (p. 10), ricordando che nel passaggio dalle istruzioni alle azioni istruite si aprono i problemi dell’incorporazione e dell’orientamento del corpo, ma anche della costruzione intersoggettiva (e interoggettiva) di una coerenza di azioni, sempre ulteriormente descrivibile:

gli aspetti comunicativi e pragmatici hanno carattere riflessivo e indessicalico, ma nello stesso tempo hanno una coerenza dei dettagli contingenti che solo nella realizzazione hanno coerenza. In altri termini, anziché dire ci sono le regole e poi c’è il modo in cui leggiamo le regole, che è la vecchia idea del *bricolage*, possiamo sostituirla con l’idea che, al contrario, nelle realizzazioni e nella interazione soggetto-oggetto, soggetto-soggetto, o oggetto-oggetto ci troviamo nella condizione della necessaria esplorazione della cogente contingenza di un ventaglio di realizzazioni che hanno una loro coerenza. L’improvvisazione nel Jazz è allo stesso tempo assolutamente improvvisata e, quando funziona, assolutamente necessaria (p. 11).

3.2. *Testo, discorso, pratiche*

A partire dalle suggestioni di Foucault, integrate nella teoria semiotica, come abbiamo visto, da Fabbri, Gianfranco Marrone fornisce una sistemazione teorica (2001) che le integri entrambe proseguendo oltre. Per questo propone una dialettica complementare tra la nozione di testo e quella di discorso: il *testo* per Marrone “contiene i codici necessari a trasferire i suoi messaggi, li riprende dalla realtà sociale esterna traducendoli al suo interno e offrendoli, trasformati, alla realtà sociale stessa (p. XI); il *discorso* va invece

a ricoprire un processo molto più ampio e diviene così “sia un’entità linguistica sia un processo sociale”, ossia l’insieme delle *regole del linguaggio* che vengono concretamente vissute ed esperite. Questa prima accezione di discorso si integra con una seconda, nella quale il discorso è anche l’insieme degli *usi* e degli stereotipi già depositati nel linguaggio (p. XXIII). Un’impostazione che, in linea con le posizioni di Foucault testé esposte, integra all’interno del discorso stesso la formazione di regole e la memoria storico-linguistica di prassi consolidate, dunque allarga il punto di vista verso una *discorsività* il cui scopo è, essenzialmente, riconoscere affinità, dunque leggibilità, in fenomeni di significazione, al di là della loro apparente diversità. Per questo motivo Marrone non fa particolare distinzione tra “lingua e azione”, ossia tra comunicazione verbale, comportamenti e situazioni sociali.

L’individuazione nelle differenti manifestazioni del senso da un lato di legami profondi e dall’altro di potenziali traduttivi, conduce Marrone (a cura, 2005, p. 118) a una proposta continuista (parte del dibattito attuale)²² in base alla quale le esperienze concrete, le pratiche di consumo e i testi sarebbero tra loro traducibili e, sotto certi aspetti, equiparabili:

ogni esperienza vissuta è già di per sé una totalità significativa, un insieme conchiuso di forme espressive e forme semantiche in continuo divenire, dunque un testo; e, parallelamente, ogni testo è una pratica all’interno di un ambiente socio-culturale, che risponde a pratiche precedenti e ne provoca di ulteriori. Testi, esperienze e pratiche sono, da prospettive diverse, la stessa cosa (p. 119).

4. Presentazione critica degli articoli

L’apertura della raccolta di saggi è a opera di Ruggero Eugeni e Andrea Bellavita, i quali avanzano l’ipotesi secondo cui le modalità di una cultura, nel pensare e prati-

care l'*esperienza testuale*, ne determinano le relative pratiche di replicabilità: "a una evoluzione dell'idea di testualità corrisponde un'evoluzione delle pratiche di rifacimento intertestuale". Le culture che possiedono un patrimonio forte di testi canonici tenderanno al rispetto dei testi originali e all'uso del commento, mentre le culture prive di un canone forte tenderanno invece maggiormente alla frammentazione dei testi. La replicabilità testuale è trattata a partire dalla nozione di *design narrativo*, e cioè dai modi in cui avviene la progettazione, a monte del testo, in vista di una sua attualizzazione nell'atto della fruizione. Il che, per gli autori, pertiene alla relazione tra "oggetti testuali e pratiche di narrativizzazione". Differenti modelli di design narrativo generano "differenti pratiche di rifacimento intertestuale". Se i media contemporanei propongono frequentemente nuovi modelli di design narrativo, questo induce a ripensare le forme della replicabilità del testo. Eugeni e Bellavita propongono una distinzione tra un modello tradizionale di testo, definito *stabile*; un modello derivante dall'ipertesto, definito *variabile*; un modello più recente definito *dinamico*, quest'ultimo esemplificato dalle analisi del reality show *Grande Fratello* e del videogioco *The Sims*. Laddove "il design narrativo stabile separava nettamente testualità, *remaking* e *reworking*, e il modello del design narrativo variabile testualizzava invece almeno in parte il *remaking*", il design narrativo *dinamico* introietta definitivamente le *pratiche di reworking* all'interno del dispositivo intertestuale essendo basato sulla costruzione di una matrice di possibilità narrative non calcolabili a priori. Nel caso di *The Sims*, o di *Grande Fratello* (la cui trattazione consente anche una maggiore esplicitazione di un oggetto ancora semioticamente ambiguo come il *format*) il *testo* viene visto come il luogo di accumulo di risorse fattuali, di micro eventi, di sequenze di azioni, disponibili eventualmente a trasformarsi in racconti. Alla disamina dei casi suddetti, nel saggio segue un'interpretazione in chiave semio-psicanalitica, effettuata alla luce delle categorie lacaniane di *legge* e *godimento*, e una lettura estetico-erme-

neutica che riprende la categoria di *immaginazione narrativa* introdotta da Pietro Montani.

Il volume prosegue con un saggio di Daniele Barbieri, il quale parte dall'ipotesi secondo cui vi sono testi che, grazie a loro caratteristiche intrinseche, più di altri si prestano a essere replicati. Barbieri sviluppa, per questo motivo, una galleria tipologica e comparativa di nozioni poi definite o ridefinite. Ad esempio, il caso della *replica* implica, secondo questa ipotesi, un necessario processo di *riconoscimento* relativamente al suo testo d'origine, processo che, in base a gradi diversi di identità, determina criteri di somiglianza, equivalenza o totale identificazione. Nella categoria della replica non rientrerebbe, dunque, il *commento*, cioè la glossa o illustrazione allegata a un testo, in quanto esso possiede come oggetto un *altro* testo²³. Come ulteriore caso di replica l'autore propone invece la *copia*, ponendola specificamente nella categoria che Goodman (1968), discutendo dello statuto del *falso* di un dipinto, ha definito delle *arti autografiche*. Il percorso di Barbieri conduce alla proposta di una "tassonomia dei meccanismi di replicazione" basata anche sulla nota distinzione tra *interpretazione* e *uso* (Eco 1990). La questione che si apre pertiene all'ambito generale di una tipologia di produzione segnica, come quella proposta da Eco nel suo *Trattato* (1975, p. 288), in cui ci si occupava soprattutto dello statuto veridittivo e ontologico di segni o oggetti tra loro in relazione (come nel caso di emblemi o generiche forme di stilizzazione)²⁴.

Luca Marconi, nel suo articolo, si sofferma invece su uno degli oggetti testuali più peculiari all'interno dello specifico panorama delle pratiche di replicabilità, ovvero il caso delle cover musicali. Il termine "cover", precisa Marconi, "viene solitamente adoperato per indicare la nuova versione di un brano di popular music alla quale venga attribuito lo stesso titolo di un'altra versione già esistente". L'autore esamina differenti modalità di cover, proponendone una tipologia e assieme una disamina storica. Marconi sottolinea anzitutto come la cover possa "partire da" diverse fonti: un ricordo, una partitura, una registrazione su supporto mediale. Si sofferma

poi sulle diverse funzioni che possono essere assolve dalla cover, ponendo anche in questione il rapporto, determinante nel campo musicale, tra performance e supporto (*fonografico*). Nella ricognizione storica che segue si evidenzia ad esempio come nella fase primordiale della fonografia l'esperienza "dal vivo" venisse "vissuta come l'esperienza principale", mentre l'ascolto di un disco era percepito solo come un "surrogato" di tale esperienza. Un'epoca, quella, nella quale l'orecchio del pubblico di massa era meno alfabetizzato e non distingueva tra differenti versioni di uno stesso brano. Solo successivamente il *disco* (pensato per essere riascoltato più volte, senza che si dessero mutamenti sul piano dell'espressione) acquisirà, rispetto all'esecuzione dal vivo, un'identità testuale indipendente. Marconi specifica inoltre che il fenomeno della cover è evoluto lungo diversi binari: nella *popular music* "mainstream" venivano effettuate soprattutto cover a partire da un "interpretante scritto" (cioè lo spartito), mentre nella *popular music* "di nicchia" si cominciavano a produrre cover a partire da *doppi* (in questo caso da dischi). Nell'ambito *folk* le cover vengono intese come repliche di versioni precedenti, non concorrenti rispetto all'originale, bensì divulgative. La cover rappresenta così uno strumento utile ad adattare un brano a *contesti diversi* dall'originario.

Trattare il caso della *musica celtica*, e dell'uso di quest'ultima come etichetta di genere, così come strumento di marketing, è invece l'occasione per Allan Moore di discutere innanzitutto dell'utilità euristica di alcuni approcci critici. In primo luogo il dialogismo di Bachtin, a suo parere utile per evidenziare la polifonia intrinseca dei testi *monologici*, ma meno proficuo per analizzare testi che possiedano un esplicito carattere *dialogico*. Ugualmente limitata gli appare la considerazione di criteri analitici più orientati a considerare il punto di vista *culturale*, come la teoria del *signifyin(g)*²⁵. In realtà a parere di Moore bisogna sgombrare il campo da un fraintendimento: l'idea, cioè, che il criterio di valore della musica debba poggiare universalmente su categorie come *originale/derivato* oppure *novità/consuetudine*, eredità di una visione creazionista basata sul "genio", perpetrata successi-

vamente anche dal modernismo. Grazie a questa visione dominante le pratiche di replicabilità apparivano eccentriche o innovative, appunto, e facilmente definite come espressione di un'estetica postmoderna. Uno sguardo più ampio consente, secondo l'autore, di rilevare invece che persino "durante il Rinascimento l'appropriazione era quasi costitutiva della musica scritta". L'esemplificazione, da parte della musica, della propria non-originalità rappresenta per Moore la *norma* nella produzione musicale. È a suo parere preferibile, per questo, servirsi di percorsi già intrapresi nella musicologia che privilegino uno sguardo semiotico, ad esempio nell'analisi di Beethoven o Stravinskij, mutuando categorie d'impronta jakobsoniana, come la teoria dei tratti distintivi e la sua evoluzione nella teoria della *markedness* ("marcatezza"). Un percorso analitico che consente a Moore di individuare, nella propria analisi, un *pattern* basato sull'assenza di un particolare *accento*, definito dall'autore come "un vero e proprio testo che trova posto in varie esecuzioni all'interno del mondo celtico". Cosa che lo rende, a suo parere, una *pratica* piuttosto che un testo, ossia "un modo di suonare, un modo di attivare materiale inerte". Considerazioni, queste, che fanno ritenere definitivamente improprio, per Moore, l'uso della nozione di intertestualità nel caso delle ricorrenze interne alla cosiddetta "musica celtica".

A partire da un'ipotesi di interdiscorsività più o meno esplicita tra videoclip e pittura, si sviluppano invece le riflessioni presentate da Maria Pia Pozzato, attraverso un confronto tra i diversi sistemi semiotici nei termini di una *mesa in variazione* di un testo su un altro. Nello specifico, il videoclip analizzato, *Radio*, di Robbie Williams (2004), diretto dal regista Vaughan Arnell, traduce e reinterpreta a vari livelli l'opera pittorica di Francis Bacon confrontandosi (anche) con il livello semantico dei versi della canzone. L'autrice dimostra come ci si trovi di fronte a un incremento di complessità testuale e a problemi traduttivi che riguardano, sul piano espressivo, sia il montaggio, sia la luce, la visibilità e le forme defigurate e sfigurate. Meccanismi che il videoclip usa non solo per rinviare esplicitamente alle tematiche ba-

coniane, ma propriamente per *rielaborare* l'universo sensibile e materico della pittura di Bacon. L'analisi semiotica si concentra su quella che viene definita come una "nuova estetica dell'intenso", nella quale alla linearità narrativa si sostituiscono ritmi pittorici e musicali incaricati di "veicolare l'impressione di un tempo interno e vitale". È un caso di *doppia trasposizione*: un videoclip si confronta con un testo poetico di tipo verbale, mentre apre una *rete di relazioni* con un altro macro-testo, cioè il polisistema pittorico di Bacon. Pozzato mette in evidenza come ogni rielaborazione traduttiva instauri un livello metatestuale, e al contempo ci ricorda che la stessa tensione interpretativa attivata dai rimandi intertestuali è una *forma di pratica*, a carico dell'interprete. È quest'ultimo che potrà "attualizzare dinamicamente delle interdipendenze" tra i testi e, attraverso le proprie competenze discorsive, riaprire piste già potenzialmente previste dalle strutture testuali.

Il campo d'indagine di Marco Senaldi è invece quello dell'*arte contemporanea*, all'interno del quale egli elabora una *cover theory* costruita sul modello della cover musicale. Il campo artistico, con il *ready-made*, presenta già un caso di re-interpretazione simile alla cover, fondata sull'appropriazione di un materiale preesistente in base a una diversa chiave. Con la *Boîte en valise* di Duchamp (1967) abbiamo addirittura l'esempio di un'"antologia" che si configura come una cover degli stessi *readymade*. La loro riproduzione ha la funzione di definire come "imprescindibile" ciò che all'origine poteva anche essere frutto di una scelta casuale. Per Senaldi questo induce a far prevalere il concetto di *pratica* su quello di *enunciato* e più in generale di *testo*, quest'ultimo a suo parere di difficile applicazione alle opere d'arte contemporanea. Ma il problema non è certo quello di discutere, in questo caso, del modello-pratica o del modello-testo bensì quello della "*domanda* a cui la strategia dell'opera intende rispondere". La cover, come spesso accade nell'arte, ha qui la funzione di *porre questioni* e non di fornire risposte. Ad esempio, spiega Senaldi, risulta problematico stabilire se nella cover ci si trovi di fronte a un in-

nalzamento o a un abbassamento del materiale di partenza, oppure quali relazioni vengano effettivamente stabilite con quest'ultimo. Le stesse *invarianti* che sembrano emergere rispetto al cosiddetto originale sono in realtà, per Senaldi, un *effetto ricostruito a posteriori*, che è già rilettura dell'"originale". L'opera contemporanea non si limita quindi a restituire elementi che nel testo di partenza risultavano caratterizzanti; piuttosto ne altera la pratica enunciativa in modo decisivo: "la distinzione tra originale e reinterpretazione diventa immediatamente essa stessa *reinterpretazione*". Lungi dall'essere un processo di ri-attualizzazione, come il *remake*, la cover per Senaldi porta a definitivo compimento il processo di elaborazione del senso, fino a farlo esplodere. La cover non è allora un semplice *oggetto sonoro* o una merce culturale ma è in primo luogo una "*prassi* più che una 'cosa', più un atteggiamento che un artefatto". Invertendo il celebre motto gattopardesco, l'autore suggerisce che in una cover "tutto deve restare uguale affinché tutto cambi", poiché essa mette il testo di partenza "in prospettiva rispetto alle proprie possibilità/mancanze" e, in tal modo, fa risaltare "la differenza come tale". Ma, soprattutto, la cover costruisce un legame indissolubile tra due o più testi che precedentemente non sussisteva: legame, si badi, di tipo paradossale, contraddittorio e tutt'altro che referenziale²⁶.

Il concetto di *riflessività* dell'arte contemporanea di cui parla Senaldi permette di introdurre le problematiche del *remake* e del *metacinema* che in questo volume vengono affrontate sia in chiave teorica, da Guido Ferraro e da Augusto Sainati, sia attraverso analisi testuali, da Francis Vanoye e da Cristina Demaria e Antonella Mascio.

Un caso esemplare è quello della trilogia di *The Matrix* analizzata nel suo saggio da Guido Ferraro. Sorta di *summa enciclopedica* del pensiero occidentale, *Matrix* è un'opera con "strutture testuali molteplici", sostiene Ferraro, non un semplice caso di sequel, ma piuttosto un testo pensato come intero e poi "segmentato in porzioni la cui fruizione è prevista a distanza di tempo". Una trilogia che va oltre i mecca-

nismi della citazione e del rifacimento, trasformando gli stessi modi della costruzione narrativa e testuale.

Ferraro ricorda che nel primo *Matrix* si rielabora teoricamente il problema del *déjà vu*, poiché quando il protagonista Neo vede un gatto fare per la seconda volta lo stesso identico gesto, questa ripetizione viene definita dai suoi compagni come una “smagliatura del sistema”, un mostrarsi delle regole del gioco. Dato che le macchine “rifanno il mondo”, quella di *Matrix* è in effetti una storia che tematizza il remake, ma al contempo parla dei punti di fragilità e di imprecisione delle relazioni intertestuali, sempre in tensione tra prevedibilità e regola, matrice, modello e copia. Il protagonista, Neo scopre infatti che nella simulazione del mondo reale costruita dalle macchine (la *matrice*, appunto), anche lui come ribelle non è un soggetto originale, bensì una *replica* di altri che l'hanno preceduto in quel ruolo, e quindi che la sua è una “falsa libertà di scegliere”, in realtà già preordinata e prevista dal sistema.

In quanto racconto della costruzione di una realtà collettiva, *Matrix* permette a Ferraro una riflessione sui “modi della rappresentazione e della *messa in discorso* della nostra esperienza”, esplorando il modello narratologico della costruzione “causale” del senso e quello di una sua costruzione “prospettica”. Si tratta anche di mettere a confronto modi attivi di affrontare il senso, “scrivendo” il nostro mondo, e modi passivi di “leggerlo”, cioè di subirlo sensorialmente. Ferraro dimostra come la trilogia di *Matrix* apra a una logica *fuzzy* e sfumata, del “non programmato e non prevedibile”, nella quale fattori strutturali di ogni sistema non sono solo l'anomalo e il deviante bensì l'incertezza e il possibile. Ecco il problema della “smagliatura”: se il *déjà vu* è una *enunciazione enunciata* che mostra il sistema al lavoro, in quanto marca autoriflessiva che permette (letteralmente) di vedere le righe sotto il testo-mondo, esso prevede al contempo un meta-programma, poiché in realtà “l'anomalia è sistemica, e il controllo – anziché l'eliminazione – delle anomalie diventa il perno del programma di mantenimento di *Matrix*”.

La proposta teorica di Augusto Sainati parte dal caso delle tre diverse versioni del primo film di Jacques Tati, *Jour de fête* (Francia 1949). Sainati spiega le relazioni di replica e di invarianza di quello che si presenta come “un film plurale”, in origine girato contemporaneamente sia in bianco e nero sia a colori, ma nella prima versione distribuito in bianco e nero. Dodici anni dopo Tati riedita il film colorando qualche dettaglio, e aggiungendo il personaggio di un giovane pittore (che sembra giustificare diegeticamente i tocchi di colore) (*Jour de fête*, Francia 1961). La versione parzialmente colorata verrà però superata, dopo la morte di Tati, da una versione che rimasterizj62

za in digitale i risultati delle prime riprese a colori, montandole seguendo la prima versione in bianco e nero. Ecco allora uscire, nel 1995, una “terza versione che mostra, in modo finalmente completo, il gioco sul colore immaginato da Tati”. Per complicare le cose, Sainati si interroga anche sul ruolo di un cortometraggio di Tati (*L'école des facteurs*, girato nel 1947), che anticipa e condensa il film completo. Ipotizzando infine almeno otto “condizioni formali del remake”, Sainati propone una gradualità nelle versioni che ricorda i *modi di esistenza semiotica* greimasiani, dal potenziale al realizzato, passando per stadi virtuali o attuali. Sainati pone infatti all'inizio un *film-progetto*, il progetto iniziale di come il film avrebbe dovuto essere secondo le intenzioni dell'autore e dei suoi collaboratori, che prende inizialmente forma con il cortometraggio, o *film-generatore*. Il progetto si sdoppia al momento del *film-ripresa*; diviene una versione (quella in bianco e nero) di *film-montaggio*; torna parzialmente rieditato alle intenzioni iniziali (una sorta di *director's cut*); infine è montato a colori, in una versione che solo a questo punto Sainati definisce *film-remake*. La definizione di un remake dipende quindi sia da condizioni materiali dei testi sia da un insieme di “negoziazioni testualmente controllate”. Sainati sostiene ad esempio che si può parlare di remake solo nel caso di due film, cioè di una *persistenza mediale*²⁷. Altre condizioni sono la necessità di un “riconoscimento intersoggettivo” di interdipendenza tra i

due testi, non solo in termini produttivi ma anche in quelli della ricezione, in una “doppia relazione”, sia statica che dinamica. Perché un remake sia riconosciuto come tale, l’enciclopedia condivisa dev’essere facilmente riattivabile²⁸.

Sainati sottolinea che un remake può rimaneggiare il testo di partenza con variazioni notevoli, fino ad appartenere a un genere diverso da quello del primo film. La pratica del costante rinvio testuale al film di partenza viene ritenuta una “sovrapposizione testuale”, più o meno globale²⁹, che in ogni caso produce una “sovradeterminazione del campo testuale che ingloba i due testi”, ma Sainati puntualizza che per parlare di remake è necessaria sempre una *omologia affettiva*, cioè una disposizione patemica simile dei due testi. Proprio questo aspetto a suo avviso permette di distinguere i casi di remake da quelli di parodia³⁰. In conclusione non basta, secondo Sainati, “stabilire a priori le condizioni testuali o materiali”, ma è sempre necessario pensare il remake come frutto di un accordo sociale³¹.

Francis Vanoye, nel suo saggio, espone un caso esemplare di *risonanza intertestuale* tra due film dello stesso regista, usciti a più di vent’anni di distanza, riflettendo sui problemi posti dall’analisi di un *auto-remake*. È inizialmente lo sguardo del cinefilo che viene convocato, una competenza enciclopedica settoriale, che viene raccontata e “messa in scena” come un problema di *reminiscenza*. Studioso dei meccanismi traduttivi dell’adattamento e delle forme della sceneggiatura, ma anche dei percorsi psicoanalitici del cinema, Vanoye propone una breve analisi comparata, a livello tematico e stilistico, tra *Les Biches* (Francia 1968) e *Betty* (Francia 1991) di Claude Chabrol, mostrando come ci siano non solo “similitudini degli intrighi” e “somiglianze” di motivi e dettagli, ma anche la ripresa di temi come “la lotta di classe, l’identità femminile”, o di specifiche citazioni di *Psycho* (USA 1960) di Alfred Hitchcock. Addentrandosi nell’analisi, Vanoye confronta differenze e scarti tra due singole scene le quali si presentano come evidenti “variazioni di un motivo” in due differenti film. Si tratta di dimostrare perché *Betty*, presentato come un adattamento tratto da Chabrol da un ro-

manzo di Simenon, sia anche un remake “inconsapevole” di *Les Biches* e, di conseguenza, come *Les Biches* sia un primo adattamento, mai dichiarato né dall’autore né dalla critica, di *Betty* di Simenon. A Vanoye non interessa un approccio “filologico” che indaghi le varianti e le origini (o il mitico “testo-fonte”), bensì riflettere sulla pratica dell’adattamento come “maschera” e “moltiplicazione” testuale tra letteratura e cinema. Per questo egli si preoccupa sia di indagare i percorsi autoriali di “sdoppiamento”, tra citazioni, omaggi dichiarati e le “pulsioni di saccheggio” di ogni film, sia di riflettere sul senso dell’adattamento e del remake “in quanto iscritti in alcune serie o insiemi significanti”, pensando a una *serialità* interna all’opera di Chabrol. Per giungere alle conclusioni che “la maschera, il tradimento, l’impostura sono al cuore della problematica dell’adattamento, della duplicazione per il cinema del testo letterario. E sono anche, in modo minore, al centro della problematica del remake”.

Abbiamo aperto la nostra rassegna parlando di *design narrativo*, e di logiche della replicabilità legate all’uso anche *ludico* e *gratuito* di forme a vario titolo già date, vissute dai soggetti che le interpretano come sempre riapribili e ricombinabili (rinviamo ai saggi di Eugeni e Bellavita, e di Barbieri, in questo volume). Si tratta in fondo, ancora una volta, di quel “consumo della distrazione” di cui parlava Eco (1985, p. 141) ragionando sulla “nuova estetica del seriale”. Di questo tipo di consumo trattano nel loro saggio Cristina Demaria e Antonella Mascio, analizzando la rete interdiscorsiva e traduttiva che permette di percorrere un testo complesso quale *Kill Bill* di Quentin Tarantino (USA 2003). Anche la citazione può infatti venire intesa come una *pratica*, cioè un vero e proprio “invito al fare”. Ragionando sulle “migrazioni interculturali” che attraversano il film e sulle concomitanti “propagazioni extra-testuali”, l’analisi individua persistenze e matrici di invarianti assieme agli indicatori di nuove direzioni testuali. *Kill Bill* mette in scena, secondo Demaria e Mascio, un *meccanismo seriale a vari livelli*. Da una parte il film si divide in capitoli o “blocchi”, che sembrano contenere dei “programmi d’uso da realizzare in possibili testi successivi”, ossia in nuove piattaforme

mediali: l'esempio proposto è quello di un videogame del genere "picchiaduro" che riprende come punto di partenza figurativo e tematico proprio uno dei combattimenti del film. Ma d'altro canto, spiegano le autrici, il film stesso è leggibile in quanto "versione cinematografica di un videogame", sia per il tipo di corpo esibito dalla protagonista, corpo indistruttibile, sempre ricaricabile-riaggiustabile, sia per l'estetica *splatter* (basti ricordare le copiose fontane di sangue che zampillano ad ogni mutilazione durante i combattimenti). *Kill Bill* permette inoltre uno sguardo legato ai *cultural studies* e alla *traduzione interdiscorsiva*: Demaria e Mascio spiegano come il film di Tarantino faccia "entrare e uscire da differenti prospettive di genere cinematografico", attivando nello spettatore avvertito un *metasapere* riguardante generi che vanno dagli "spaghetti western alla black-comedy", ma anche "all'horror, al gore e allo *splatter*, nelle versioni hongkonghesi del *gongfupian* (film di kung-fu quali quelli di Bruce Lee) e del *wuxiapian* (film marziali di cappa e spada)". Un'operazione polifonica che riesce a convivere con il piacere di una narrazione tutto sommato lineare, mentre apre dialogicamente il film, inteso ormai come "partitura testuale complessa", a forme narrative più globali oppure più localizzate, pescando dalla letteratura, dai fumetti e dal cinema di genere giapponesi.

Passando al territorio dei "segni intorno al testo", Nicola Bigi e Patrick Coppock esplorano l'ampio dominio dei paratesti che si possono trovare in (quasi) ogni DVD. In termini sociosemiotici l'indagine si colloca nel campo dei "processi produttivi e interpretativi attivi intorno ai testi mediatici", per i quali viene proposta la definizione di processi *pre-* e *post-performativi*. Ritenere ad esempio ogni singola visione di un film una sorta di *performance*, induce gli autori a riflettere sulle differenze enunciative tra "la proiezione e visione di un film in una sala cinematografica pubblica e la trasmissione e visione dello stesso film in televisione oppure sul monitor di un computer". Trailer, filmati sul *backstage*, commenti del regista, il poter accedere alla sua biografia e a quella degli attori, i quali spesso vengono intervistati a proposito della lavorazione del film stesso, riaprono "a lato" il senso del film ap-

pena visto, a volte con una funzione di commento, altre proponendo il piacere e la curiosità del trailer in una estetica della sintesi, altre ancora ammiccando a nuovi contesti di fruizione³². I casi analizzati da Bigi e Coppock prendono però una direzione ancora diversa: si tratta dei “finali alternativi”, o della presentazione dei singoli personaggi, nei DVD di *Paz!* (di De Maria, Italia 2001) e di *Santa Maradona* (di Ponti, Italia 2001). In questi casi si rimettono in gioco sia le competenze dello spettatore sia la relazione verso il film di partenza, con il suo finale istituzionale, facendo diventare il DVD “non più un semplice supporto, ma un luogo potenziale di *rinascita* del testo filmico”. Il DVD può funzionare ad esempio da “disambiguatore” rispetto alle piste interpretative aperte dal film in sala: è il caso di *Paz!*, in cui il DVD torna filologicamente ai fumetti di Paziienza ricollocando i personaggi del film nelle loro singole serie separate. I diversi finali contenuti nel DVD di *Santa Maradona* aprono invece all’ipotesi di una *coverizzazione* del film da parte del nuovo supporto, e permettono agli autori di distinguere tra la variante data dal finale “che *sostituisce* una porzione di film” grazie a una nuova sequenza del DVD, e il finale che “si pone in coda al film concluso” come suo prolungamento narrativo, quasi fosse una forma breve di sequel.

Nel suo saggio, Mattia Grillini analizza il caso di *Pride and Prejudice* di Jane Austen, romanzo passato attraverso vari adattamenti cinematografici e televisivi (negli sceneggiati della BBC) e divenuto poi una sorta di matrice per il film *Bridget Jones’s Diary* di Sharon Maguire (USA 2001), tratto dal romanzo omonimo di Helen Fielding. Questi ultimi due testi presentano, secondo Grillini, un “indistinto e disordinato saccheggio dell’universo narrativo e tematico” sia del romanzo della Austen che dell’adattamento televisivo, attraverso citazioni sparse ed espliciti riferimenti. Si trova ad esempio un ampio *riciclo* di nomi di attori e di luoghi, che vengono riassemblati in una sorta di ammiccante *bricolage*. Secondo Grillini la pista più interessante è quella dei “processi di costituzione attoriale”, che ibridano le qualità dei personaggi mettendo in risonanza e in cortocircuito testuale, per lo spettatore e il lettore avvertiti, i loro

ruoli tematici e narrativi nonché gli intricati percorsi passionali. Come accade nella saga di Montalbano studiata da Gianfranco Marrone in questo volume, anche *Il diario di Bridget Jones* tiene conto, nel suo universo discorsivo, della fiction televisiva, e coesiste con il mondo “reale” in cui vivono gli attori della fiction, con tanto di storie d’amore riportate dai rotocalchi che possono diventare argomento di discussione per Bridget e le sue amiche. Rispetto al romanzo, però, l’analisi di Grillini mostra come la trasposizione in film del *Diario*, nonostante alcune procedure di semplificazione, sia da considerare come una “più fedele rilettura, in chiave moderna e ironica, di *Orgoglio e Pregiudizio*”.

Giorgio Grignaffini tratta invece il caso della *soap opera*, prodotto dell’industria culturale pensato in origine per indurre fedeltà ai personaggi della storia ed essere associato in modo efficace a meccanismi di vendita correlati. Anch’esso rientra, a suo modo, tra i testi suscettibili di interesse rispetto al tema della *replicabilità*. Si tratta di un “prodotto a pieno titolo ascrivibile a modelli di transmedialità già a partire dalla sua origine radiofonica e fino ai rimandi espliciti e alle connessioni plurime con il *feuilleton* e con i fotoromanzi”.

L’attenzione di Grignaffini si concentra in primo luogo sulla serialità e le relative tipologie di ripetizione di modelli televisivi, come la *saga*, la *serie*, il *serial*, di cui indaga brevemente i meccanismi. Dalla loro comparazione emerge uno dei tratti costitutivi della narratività televisiva, e non solo, ossia la rilevanza della tensione tra identità e variazione, tra elementi *varianti* e *invarianti*, su cui si gioca anche la possibilità “ontologica” di forme di remake³³. La narrazione della soap presenta un *andamento a spirale* “in cui ogni sequenza riparte da un passo indietro rispetto alla sequenza precedente, ristabilizza la situazione e riapre verso il passo successivo”. Essa mette dunque in gioco questioni ritmiche e tensive, nella relazione tra *temporalità* propriamente detta e *aspettualità*, oscillando tra la novità, da un lato, e l’appartenenza a un sistema testuale “rassicurante”, dall’altro. Una sorta di moto perpetuo tra *discontinuità* e *continuità*, mirato a ottenere un effetto di *circularità* e di ripiegamento temporale.

In chiusura del volume, il saggio di Gianfranco Marro-ne si incentra sulla figura del commissario Montalbano, una delle icone mediatiche italiane più note degli ultimi anni, della quale l'autore evidenzia il carattere di *personaggio* che intraprende percorsi, per così dire, indipendenti dal suo stesso creatore, cioè lo scrittore Andrea Camilleri. Ci troviamo in questo caso in una situazione simile alle pratiche di *reworking*, cui si è accennato all'inizio in riferimento alle proposte di Eugeni e Bellavita, ma a differenza di un inserimento progettato a tavolino qui si tratta di una modificazione progressiva del personaggio, a partire dalle sue diverse *mutazioni* mediatiche. Il Montalbano della fiction televisiva entra in modo dirompente nelle nuove storie del Montalbano letterario. All'interno di una rete intertestuale in cui il personaggio prende corpo, si sviluppano nuovi percorsi sociosemiotici che generano uno stato di *continuo reworking del personaggio*. Come se per i due Montalbano vi fossero sempre "lavori in corso" e una condizione di "eterna resistenza" reciproca. Il Montalbano letterario *sa* del Montalbano televisivo e il suo sapere è eternamente di doppio, forse anche triplo livello. Il gioco enunciativo strategico convoca infatti le identità del personaggio, l'autorialità del suo creatore, le sue realizzazioni audiovisive. Nell'analisi qui presentata Montalbano si trova al centro di un intrigo, stavolta metacomunicativo e non più solo poliziesco, che ben dimostra quella che Marrone definisce la retrostante "rete traduttiva che costituisce la semiosfera mediatica". In questo caso è il testo letterario a costruire uno sguardo metasemiotico, e a dimostrare come i problemi di *reinterpretazione* e *traduzione* possano essere definiti anche nei termini di "riadattamento strategico dello schermo alla pagina".

¹ La stesura dell'introduzione, come dell'intero progetto, è stata interamente pensata, discussa e svolta nelle sue parti da entrambi gli autori.

² Se da un lato, spiega Fabbri (1992, p. 178) commentando alcuni spunti della teoria di Eco, l'*ipocodifica* consiste nell'approfondire l'organizzazione del piano dell'*espressione*, dall'altro "il nuovo approfondimento dell'organiz-

zazione microsequenziale – una trasformazione di pertinenza delle qualità e dei valori della materia del testo” – è tra le condizioni dell’*ipercodifica*, cioè dell’approfondimento e dell’arricchimento del *contenuto* (p. 183).

³ Altrimenti definita “prassi enunciazionale” cfr. Greimas, Fontanille 1991, p. 72.

⁴ La performance di Arto Lindsay cui ci riferiamo si è svolta a Bologna all’interno del festival *Netmage 06* (febbraio 2006, a cura di Xing).

⁵ Ad esempio l’incassamento di genere, oppure l’opera che parla della propria struttura, come nei casi di film nel film, cfr. Metz 1991.

⁶ Con questa definizione semiotica intendiamo genericamente un costruito culturale dotato di una propria coerenza e integrità strutturale interna, realizzato mediante una sostanza sonora e/o visiva come un testo filmico o televisivo, un videoclip o un brano musicale inciso su supporto fonografico.

⁷ Deleuze riprende Hume, il quale spiega come sia l’immaginazione a fondere insieme casi identici o apparentemente indipendenti (cfr. Hume 1739-50; v. anche Kawin 1972).

⁸ Pensiamo a forme di Pop Art come il film *Chelsea Girls* di Andy Warhol ma anche alla sua realizzazione *post-pop* quale il programma televisivo contemporaneo *Grande Fratello* dove è stato possibile assistere a visioni *dry* con cronologia in tempo reale, 24 ore su 24.

⁹ Ritroveremo questi meccanismi testuali anche nel saggio di Giorgio Grignaffini in questo volume, che discute del *cliff-hanger*, o gancio intertestuale di tipo passionale, nelle soap televisive.

¹⁰ Di “remake del personaggio” e di “remake restauro di tipo filologico” parla Canova 1984.

¹¹ Le isotopie possono essere semantiche, ad esempio tematiche o figurative, parziali o locali (Greimas, Courtés 1979), ma sono anche di tipo pragmatico, come ci ha insegnato Eco 1979.

¹² Si veda l’analisi di *Matrix* proposta da Ferraro durante il convegno di Urbino, ora disponibile nel sito www.associazionesemiotica.it, e quella di *Kill Bill* condotta da Demaria e Mascio presente in questa raccolta.

¹³ Seguendo Hermans (a cura, 1985, p. 11), l’idea di letteratura “come sistema, cioè come insieme di elementi gerarchicamente strutturati, risale ai formalisti russi (Tynianov, Jakobson) e agli strutturalisti cechi (Mukarovskij, Voldicka) (e più recentemente si può ritrovare in Lotman, Schmidt, Itamar Even-Zohar e altri)”.

¹⁴ Hermans spiega: “le nozioni di *interferenza*, *trasformazione funzionale* e *code-switching* sono aspetti essenziali della teoria polisistemica, la traduzione può provvedere clausole per lo studio di altri tipi di *transfer* intra- e intersistemico” (a cura, 1985, p. 12).

¹⁵ De Certeau esplicita che l’uso della nozione di “popolare” non è riferito semplicemente a piccoli gruppi di resistenza o di controcultura bensì a una marginalità diffusa, presente tanto nell’industria quanto nell’economia contemporanea.

¹⁶ Fatta eccezione per l’“uso” che Charles S. Peirce fa del termine, uso che, come Eco puntualizza (1984b), “si discosta radicalmente” da quello più comunemente inteso.

¹⁷ Semioticamente Foucault prefigura uno sguardo che si concentri sulle *condizioni di possibilità* e di esistenza del senso, ad esempio trattando il

momento in cui si palesa “l’organizzazione di un insieme di regole nella pratica del discorso”. Se pensiamo a macro oggetti sociali come ad esempio un *genre*, o un micro-sistema culturale, è possibile domandarsi da dove nasca ad esempio la definizione di un’entità collettiva come il *punk*. Ci sarebbe forse utile sapere chi ha inventato il termine *punk*, oppure rinvenire il giornale dove è stato adoperato con questa accezione per la prima volta? Prese singolarmente queste informazioni sono del tutto superflue. Dovrebbero essere accompagnate da una comparazione con altri oggetti, ma soprattutto bisognerebbe riscontrare delle *regole* e delle *regolarità* pertinenti al campo discorsivo del *punk*, che ci dicano, relativamente a esso, cosa è fuori, cosa è dentro, cosa è anti, e tutte le ramificazioni interne al campo stesso.

¹⁸ Federico Montanari (2005, p. 44) individua nel *punk*, visto attraverso uno sguardo semiotico, la capacità di esibire la propria *autoconsapevolezza* in quanto “movimento che teorizza le forme della propria produzione, delle proprie azioni e del proprio senso”.

¹⁹ Fabbri si rifà alle proposte di Zinna di sostituire nei testi interattivi la coppia “autore-enunciatore/lettore-enunciatario” con i concetti di “programmatore-enunciatore/utilizzatore-enunciatario” (Zinna 2004). Si veda anche Fontanille 2004b.

²⁰ Cfr. la ricetta della “zuppa al pesto” analizzata da Greimas 1983.

²¹ Cfr. Bastide 2001. Fabbri propone di andare oltre l’idea di Greimas e di Bastide di leggibilità delle istruzioni come “pratiche, scene, scenari”, sostituendovi la relazione intersoggettiva e interroggettiva in termini di “mosse, tattiche, strategie”.

²² Un’ipotesi rispetto alla quale Patrizia Violi (2005), sottolinea però alcuni “aspetti problematici”. Secondo Violi l’istituzione di una completa corrispondenza da un lato fra testi prodotti, e dall’altro tra pratiche ed esperienza, non rende conto del fatto che se “l’oggetto semiotico è sempre un oggetto costruito, la costruzione agisce però nei due casi in forme affatto diverse. Nel testo-opera è il senso a essere ricostruito, nella pratica non è solo il senso ad essere oggetto di ricostruzione, ma anche la delimitazione stessa di ciò che consideriamo oggetto. (...) Le pratiche non si danno all’analisi semiotica che attraverso la mediazione dell’interprete [e] potremmo dire che [richiedano] una sorta di ‘enunciazione interpretativa’, che di fatto costruisce l’oggetto di analisi, così come l’enunciazione produce il testo (...). Tra produrre un testo e ‘produrre una pratica’, nel senso di ‘ritagliarla’, delimitarla, e quindi circoscriverla come oggetto-testo, vi è una grossa differenza. (...) Vi sono oggetti (...) che eccedono la testualità tradizionalmente intesa (...) [e che dimostrano] una eccedenza delle pratiche [non] interamente equiparabile ai testi” (pp. 4-5).

²³ A nostro avviso, nel caso dell’*illustrazione* la forma del commento si pone in realtà a metà tra la *spiegazione* e l’*interpretazione* presentando anche i caratteri di una *traduzione* in un’altra sostanza espressiva.

²⁴ Riprendendo le stesse proposte successive di Eco (1997; 2003) osserviamo, nello specifico, che l’interpretazione dei *testi*, a differenza degli enunciati, ci pone di fronte alla ridefinizione “locale” dei significati. Le pratiche di replicabilità, grazie a ciò, consentono una riapertura e una ri-negoziazione continua del senso in direzione della *novità*, piuttosto che in direzione dell’*identità* o della fedeltà. Se da un lato è utile, come in questo caso, un lavoro di classificazione della rela-

zione fra testi, dall'altro si rende necessaria un'indagine sui meccanismi peculiari della significazione, ovvero sulle loro ricadute socio-semiotiche. Forse andrebbe chiarito se i meccanismi di cui stiamo trattando mettano in causa la nozione di *replica* o se si tratti, piuttosto, di *processi* di replicabilità. Quella che ipotizziamo essere la forma peculiare della replicabilità testuale, ossia il "*partire da*" per fare altro, implica una relazione di derivazione estremamente mutevole, dove il *riconoscimento* è solo una delle molte poste in gioco, ma forse non ne è condizione necessaria. Il "partire da" acquista senso proprio nel fare *altro*, quindi non nel riprodurre l'identico sotto nuove spoglie, bensì *adoperando* l'identico in modo ambiguo e tutt'altro che definito (cfr. il saggio di Senaldi in questo volume). La logica della replicabilità non ci appare come quella di un continuo *riferimento* alla fonte, quanto quella della *pratica d'uso* – a volte gratuito o ludico – delle forme espressive già date e riaperte nelle loro concatenazioni.

²⁵ Nozione emersa nel contesto della critica letteraria afro-americana (Gates 1988), allo scopo di evidenziarne sia il "naturale" carattere reinterpretativo, sia la tendenza a riallacciarsi esplicitamente alla propria memoria musicale.

²⁶ Senaldi oppone la pratica rassicurante e "nostalgica" del remake alle pratiche di *coverizzazione*, ma a nostro avviso non distingue, così facendo, i momenti semantici da quelli pragmatici: quando pensa alla continuità intertestuale istituita dal remake, infatti, Senaldi sta parlando del livello semantico (prettamente strutturale) della relazione traduttiva, mentre quando spiega la "identità nella dis-identità" cercata dalla cover, sembra considerare piuttosto l'aspetto pragmatico, legato al farsi co-testuale di ogni singolo discorso in vista della cooperazione interpretativa con un "lettore modello" (nei termini di Eco 1979).

²⁷ Dal nostro punto di vista, invece, il problema si apre alla *generalità* della dimensione audiovisiva, garantita da materie e sostanze dell'espressione simili, pur distinguendo, come fa Sainati, dai casi di *varianti* come il *director's cut*.

²⁸ Se ciò pone utilmente un limite al proliferare delle fonti, nei termini di una semiotica della cultura diremmo però che l'*enciclopedia* è sempre riattivabile, pur perdendo di attualità e rimanendo solo virtuale.

²⁹ Per una tipologia delle sovrapposizioni testuali nel caso del remake cfr. Dusi 2003a.

³⁰ Un'ultima condizione posta da Sainati per poter parlare di remake è che si deve "produrre un effetto di *rilievo* sul primo film", facendogli vivere "una doppia esposizione testuale". Questo indebolisce la proposta di un film posto a modello di una serie di remake, poiché ad esempio i molti adattamenti dall'*Amleto* di Shakespeare non sono tutti in relazione diretta con il primo adattamento.

³¹ Per il problema della negoziazione sociale legata al cinema rinviando a Casetti 2005.

³² Pensiamo al caso del videoclip (tratto dal film e dal trailer) contenuto nel DVD di *Lola corre* (Germania 1998) (cfr. Dusi 2005).

³³ Lo scopo di Grignaffini, dal punto di vista semiotico, è quello di indagare i meccanismi che consentono alla soap di "generare un testo virtualmente infinito, costruito a livello semionarrativo per eludere, sembrerebbe, la chiusura dello schema narrativo canonico, rimandando indefinitamente ogni tipo di sanzione, rimettendo in questione continuamente il ruolo e lo statuto degli attori, rimodulando tensioni e quindi passioni, in modo da non permettere mai di sigillare definitivamente uno sviluppo narrativo" (in questo volume).

Ringraziamenti

Il volume prende le mosse dal convegno intitolato *Remake-Rework* da noi organizzato presso l'Università degli Studi di Urbino nel luglio 2004, all'interno delle attività del Centro internazionale di Semiotica e Linguistica, e reso possibile dalla cortese ospitalità del suo direttore, prof. Pino Paioni, e dalla fattiva collaborazione della segreteria del Centro, in particolare di Paola Secchia. Oltre agli autori che qui presentiamo, vogliamo ricordare i numerosi interventi: Alain J.-J. Cohen, Fausto Colombo, Maria Rosaria Dagostino, Marco De Dominicis, Federico Del Sordo, Francesco Galofaro, Elena Giliberti, Estelle Lebel, Federico Montanari, Marco Nardini, Paolo Peverini.

Ringraziamo in particolare tutti gli studenti intervenuti in quell'occasione per la presenza costante fino alle ultime battute e per la calorosa partecipazione alla discussione.

Per le traduzioni e per la messa in forma di questo lavoro siamo grati per il loro aiuto a Martina Federico e in particolar modo a Nicola Bigi ed Elena Codeluppi, dottorandi in Semiotica presso l'Università di Bologna, e a Piero Polidoro e Luca Marconi.

Per la pazienza e l'incoraggiamento siamo debitori a Gianfranco Marrone e Luisa Capelli, a Gabriella Capece, nonché all'intero staff di Meltemi.

Nicola Dusi, Lucio Spaziantè
Bologna, luglio 2006