

Comparatismi II 2017

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20171301>

Testo, intersemiosi, intermedialità. Un'introduzione

Fabio Vittorini

Ledizioni 

Testo, intersemiosi, intermedialità. Un'introduzione

Fabio Vittorini

Già dalla fine degli anni Sessanta, a partire dal citatissimo incipit di *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti* di Roland Barthes, la teoria della letteratura si interroga sulla permeabilità dei confini del testo letterario e sulla sua tendenza costitutiva a stabilire relazioni con altri testi, mescolando generi, sostanze, materie, forme, linguaggi:

Innumerevoli sono i racconti del mondo. Si tratta innanzitutto di una varietà prodigiosa di generi, distribuiti a loro volta tra sostanze diverse, come se per l'uomo ogni materia fosse adatta ad affidarle i suoi racconti: il racconto può essere supportato dal linguaggio articolato, orale o scritto, dall'immagine, fissa o in movimento, dal gesto e dalla mescolanza ordinata di tutte queste sostanze; il racconto è presente nel mito, nella leggenda, nella favola, nella narrativa fantastica o realistica, nell'epopea, nella storiografia, nella tragedia, nel dramma, nella commedia, nella pantomima, nei quadri [...], nelle vetrine, nel cinema, nei fumetti, nella cronaca, nella conversazione. Inoltre, sotto queste forme quasi infinite, il racconto è presente in tutti i tempi, in tutti i luoghi, in tutte le società; comincia con la storia stessa dell'umanità; non esiste, non è mai esistito in alcun luogo un popolo senza racconto; tutte le classi, tutti i gruppi umani hanno i loro racconti e assai spesso questi racconti sono fruiti in comune da uomini di culture diverse, a volte opposte. Il racconto si fa gioco della buona e della cattiva letteratura: internazionale, trans-storico, trans-culturale, il racconto è qui, come la vita.¹

Il presupposto della mitografia tracciata da Barthes è che il carattere metamorfico (*trans-*) della letteratura sussista e si espliciti per lo più (o forse solo) mediante i protocolli pur storicamente variabili della narratività, attraverso le capacità anamorfiche del racconto, la cui disponibilità a essere affidato a qualsiasi materia e supportato da qualsiasi linguaggio renderebbe possibile il travalicamento di ogni confine semiotico (*inter-*). Il racconto è ubiquo ed eterno, nel senso che si estende nello spazio e nel tempo quanto il genere umano, attraversando e in qualche modo rimuovendo ogni limite di cultura o di medium: a quelli indicati da Barthes vanno senz'altro aggiunti almeno la tv, il videogame, il web e le loro ibridazioni cross-mediali.

Questo embrione della narratologia strutturalista, nato dall'unione di formalismo e linguistica, produrrà nei decenni successivi una riflessione sempre più cospicua e multiforme sulla nozione di testualità e sulle relazioni tra testi, culture, media, processi di produzione/fruizione, sistemi complessi di segni, dialogando con numerose discipline attigue (logica, semantica, filosofia, antropologia, sociologia, psicologia cognitiva, informatica, neuroscienze e *media studies*) e istituendo categorie ardue e spesso parzialmente sovrapponibili come intertestualità, interculturalità, intersemiosi, interattività, intermedialità.

A partire dagli anni Novanta le nuove tecnologie dell'informazione (il digitale, la rete), la globalizzazione economica e i fenomeni pandemici di irradiazione, moltiplicazione e frammentazione dei messaggi hanno accelerato esponenzialmente i processi di osmosi tra

¹ Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, «Communications», 8 («Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit»), 1966, pp. 1-27: 1. Ho tradotto «le conte, la nouvelle» con «narrativa fantastica o realistica», esplicitando ciò che nel francese è implicito. Laddove non specificato, le traduzioni sono mie.

culture e semiosfere, rendendo sempre più urgente una riflessione sulle ricadute sostanziali che la dimensione sociale di ogni messaggio (*inter-*) ha sulla sua stessa strutturazione. Se sono dati ormai acquisiti che il cinema e la serialità televisiva si siano appropriati di forme e contenuti originari del racconto letterario o che la letteratura (in particolare quella narrativa) abbia introiettato la descrittività propria delle arti figurative e della fotografia, assai meno ovvio è il dato che la letteratura degli ultimi decenni, di ritorno, sia incessantemente e profondamente rimodellata dalle nuove forme di mimesi e dai nuovi immaginari generati dai media audiovisivi e dalla rete (nella versione *social*), in un quadro di irreversibile trasformazione cognitiva ed epistemologica dell'uomo contemporaneo. Il testo intermediato assomiglia sempre più a un sistema *emergente*, caratterizzato da diversità, organizzazione e connettività: le sue proprietà complessive sono inspiegabili sulla base delle leggi che governano le singole componenti, ma rappresentano nuovi livelli di evoluzione del sistema derivanti da interazioni non-lineari tra le componenti stesse (come in un videogame, nei mercati finanziari, nella rete ecc.).²

Nei 'racconti del mondo' dell'ultimo trentennio la compiutezza formale sembra essere sempre più spesso coniugata con la mimesi della complessità, dell'entropia e dell'aleatorietà irriducibili del reale, al presente sempre meno sceneggiabile in universi coerenti, azioni unitarie, trame autoconcluse, ma piuttosto spiabile, alludibile, diagrammabile in strutture testuali reticolari, digressive, frattali. Si pensi a opere-mondo come *Infinite Jest* (1996) di David Foster Wallace, *Underworld* (1997) di Don DeLillo, *Middlesex* (2002) di Jeffrey Eugenides, *2666* (2004) di Roberto Bolaño, *La possibilità di un'isola* (2005) di Michel Houellebecq, *1Q84* (2009-10) di Haruki Murakami, *Limonov* (2011) di Emmanuel Carrère, *Eccomi* (2016) di Jonathan Safran Foer. Nel contesto della *world literature*, prodotto della globalizzazione avanzata,³ questi 'racconti del mondo' si servono degli stragemmi centripeti e ordinanti già in uso nella letteratura moderna, potenziandoli con le strategie e i trucchi centrifughi e destrutturanti del postmoderno, in modo da compiere un moto pendolare tra l'idealismo ingenuo e/o fanatico del primo e il pragmatismo scettico e/o apatico del secondo, muovendosi cioè in uno spazio «metamoderno», «situato epistemologicamente *con*, ontologicamente *tra*, e storicamente *oltre* moderno e postmoderno»,⁴ in «costante riposizionamento» con, tra e oltre «idealismo e pragmatismo, discorsivo e materiale, visibile e dicibile», mimetico e antireferenziale, reale e virtuale, formalizzato e non formalizzato, flessibile e rigido, coerente e aporetico, in mezzo agli «ismi decostruiti e alle rovine

² Cfr. John H. Holland, *Emergence from Chaos to Order*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

³ Cfr. *Debating World Literature*, a cura di Christopher Prendergast, London-New York, Verso, 2004, Stefano Calabrese, *www.letteratura.global*, Torino, Einaudi, 2005 e Remo Ceserani e Giuliana Benvenuti, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, il Mulino, 2012.

⁴ Tim Vermeulen e Robin van den Akker, *Notes on Metamodernism*, «Journal of Aesthetics & Culture», vol. 2, 2010. Cfr. Fabio Vittorini, *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Bologna, Pàtron, 2017. Quanto alle evoluzioni più recenti della testualità letteraria, il prefisso *meta-* applicato alla categoria del moderno mi sembra assai più fertile del prefisso *iper-* coniato in Gilles Lipotevsky, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004 e ripreso in Vanni Codeluppi, *Ipermondo. Dieci chiavi per capire il presente*, Roma-Bari, Laterza, 2012 e in Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014.

desolate rimanenti del moderno e postmoderno», ricostruiti «nonostante la loro irricostruibilità al fine di creare un'altra modernità»,⁵ o meglio al fine di elaborare criticamente «il tropo della “modernità”» come perenne «riscrittura», «atto preciso di eliminazione e sostituzione di paradigmi narrativi precedenti».⁶

Problematicamente nostalgico della mimesi moderna, il testo metamoderno ne traduce l'immaginazione melodrammatica, che scandagliava la superficie fenomenica del mondo mossa dal «costante interesse per il macchinario nascosto, per ciò che sta dietro, e per le forme e la misura del suo manifestarsi»,⁷ in avventura gnoseologica e mediologica, mettendo a partito l'autocoscienza del postmoderno. Il suo *deus absconditus* è nell'atto stesso della mediazione, sia quella propria della scrittura letteraria, sia quella dei linguaggi audiovisivi, che, quando non sono rappresentati direttamente nel testo letterario, sono presenti in forma di «matassa di investimenti percettivi e cognitivi molto più ingarbugliata di quanto la loro lubrificata traduzione tecnologica non lasci, di volta in volta, trapelare».⁸ D'altronde «ogni atto di mediazione», ci hanno spiegato Jay David Bolter e Richard Grusin, «dipende da altri atti di mediazione», che continuamente «si commentano, si riproducono, si rimpiazzano», poiché i media «hanno bisogno gli uni degli altri al fine di funzionare pienamente come media»: l'avvento della rete ha avviato un processo generale di «rimediazione»⁹ per cui ogni medium non cessa mai di rimandare alla mediasfera di cui fa parte.

Nel testo metamoderno la rappresentazione mimetica del mondo viene quasi sempre attraversata da una qualche manifestazione di coscienza «mediagenica»,¹⁰ sia a livello della materia sia a livello della forma: «tutti i media rimediano il reale» e «tutte le mediazioni sono reali» in quanto «artefatti (ma non in quanto agenti autonomi) nella nostra cultura mediata», perciò, «poiché tutte le mediazioni sono sia reali che mediazioni del reale, la rimediazione può anche essere intesa come un processo di riforma della realtà stessa».¹¹ Del resto Marshall McLuhan ha definito una volta per tutte i media alla stregua di «materie prime o risorse naturali».¹² Così, se il postmoderno, mosso dai «presupposti di incestuosa auto-istituzionalizzazione del mondo dell'arte accademica ed elitaria», «si è trovato sorpassato dal motore dei media popolari, che alla fine lo ha ucciso»,¹³ la nozione postmoderna di intertestualità, secondo cui il testo letterario è sempre un «nuovo tessuto di vecchie citazioni [...], frammenti di codici, formule, modelli ritmici, frammenti di linguaggi sociali

⁵ Tim Vermeulen, Robin van den Akker, Nadine Fessler, Hila Schachar, Luke Turner, Alison Gibbons, *What meta means and does not mean*, web, ultimo accesso: 15 ottobre 2017, <<http://www.metamodernism.com/2010/10/14/what-meta-means-and-does-not-mean/>>.

⁶ Fredric Jameson, *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente* [2002], trad. di Barbara Gastaldello e Elena Marongiu, Milano, Sansoni, 2003, p. 52.

⁷ Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica* [1976], trad. di Daniela Fink, Parma, Pratiche, 1985, p. 158.

⁸ Arturo Mazzeola, *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo la rivoluzione digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 13.

⁹ Jay David Bolter e Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999, p. 55.

¹⁰ Mark Amerika, *Avant-Pop Manifesto: Thread Baring Itself In Ten Quick Posts* [1993], web, ultimo accesso: 15 ottobre 2007, <<http://www.altx.com/manifestos/avant.pop.manifesto.html>>.

¹¹ Bolter e Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, cit., pp. 55-56.

¹² Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare* [1964], trad. di Ettore Capriolo, Milano, Net, 2002, p. 30.

¹³ Amerika, *Avant-Pop Manifesto: Thread Baring Itself In Ten Quick Posts*, cit.

ecc., perché c'è sempre linguaggio prima del testo e intorno ad esso»,¹⁴ è stata integrata con la nozione metamoderna di intermedialità.¹⁵

Il testo metamoderno è un centro di irradiazione all'interno della mediasfera che lo genera e che esso a sua volta rigenera senza sosta, un crocevia di relazioni intermediali, che possono assumere la forma della trasposizione, della combinazione o del riferimento. Nel primo caso, un messaggio creato per un medium viene ricreato per un altro medium; è il caso degli adattamenti audiovisivi di racconti letterari, ma anche degli adattamenti letterari di racconti audiovisivi o novellizzazioni.¹⁶ ad esempio al racconto *Johnny Mnemonic* (1981) di William Gibson si ispira liberamente l'omonimo film di Robert Longo del 1995, da cui vengono ricavati immediatamente il romanzo di Terry Bisson e il videogame di Douglas Gayeton. Nel secondo caso, diversi media insieme contribuiscono a creare un nuovo messaggio, integrando le proprie specificità: si pensi al graphic novel, che unisce scrittura e disegno (ad esempio *Qui* [2014] di Richard McGuire e *Lo scultore* [2015] di Scott McCloud), o all'iconotesto, che unisce scrittura e fotografia (ad esempio *Lanzarote* [2000] di Houellebecq, *Austerlitz* [2001] di Winfried Georg Sebald, *Molto forte, incredibilmente vicino* [2005] di Foer, che ospita anche disegni e una cineografia). Nel terzo caso, un messaggio creato per un medium tematizza o evoca uno o più media, sia nel senso delle loro tecniche specifiche, sia dei loro contenuti; se ne trovano esempi nei testi letterari che menzionano trasmissioni radiofoniche o televisive, film o siti web (si pensi alla tv in *Mi raccomando: tutti vestiti bene* [2004] di David Sedaris, al cinema in *Sunnyside* [2010] di Glen David Gold, alla radio con cui si apre *IQ84*, a Internet nel finale di *Underworld*, ne *Il cerchio* [2013] di Eggers e in *Svegliamoci pure, ma a un'ora decente* [2014] di Joshua Ferris) e ancor più nei testi che emulano le procedure mimetiche (nella maggior parte dei casi narrative) di media diversi da quello di appartenenza: si pensi all'irruzione delle telecamere in *Glamorama* (1998) di Bret Easton Ellis o alla voce narrante che si fa telecamera in *After Dark* (2004) di Murakami («Siamo una telecamera sospesa nell'aria, in grado di spostarsi liberamente dentro la stanza»),¹⁷ ma si pensi anche ai film e alle serie tv ispirati alla logica del videogame e viceversa.¹⁸

Il testo letterario metamoderno adotta volentieri la struttura reticolare dell'ipertesto o quella livellare del racconto digitale, veicolando storie multiple, mondi possibili intricati,

¹⁴ Roland Barthes, *Teoria del testo* [1973], in Id., *Scritti. Società, testo, comunicazione*, a cura di Gianfranco Marrone, trad. di Sandro Volpe, Torino, Einaudi, 1998, p. 235.

¹⁵ Cfr. Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen-Basel, Francke, 2002. Cfr. anche *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, a cura di Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn e Heidrun Führer, Lund, Intermedia Studies Press, 2007; Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza, 2010; *Intermediality and Storytelling*, a cura di Marina Grishakova e Marie-Laure Ryan, Berlin, De Gruyter, 2010; *New Literary Hybrids in the Age of Multimedia Expression. Crossing borders, crossing genres*, a cura di Marcel Cornis-Pope, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2014; *Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges*, a cura di Jan Alber e Per Krogh Hansen, Berlin, De Gruyter, 2014.

¹⁶ Cfr. André Gaudreault, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto* [1988], trad. di Dario Buzolan, Torino, Lindau, 2006.

¹⁷ Haruki Murakami, *After Dark* [2004], trad. di Antonietta Pastore, Torino, Einaudi, 2008, p. 22.

¹⁸ Per il cinema: la trilogia di *Matrix* [1999-2003] delle sorelle Wachowki, *Inception* [2010] di Christopher Nolan, *Sucker Punch* [2011] di Zack Snyder, *Source Code* [2011] di Duncan Jones, *The Raid* [2012] di Gareth Evans, *Edge of Tomorrow - Senza domani* [2014] di Doug Liman. Per le serie tv: *Lost* [2004-2010], *Westworld* [2016-]. Per i videogame: *Quantum Break* [2016].

cosmologie aperte, voci interferenti: «questo processo di costruzione di mondi [*world-building*] incoraggia un impulso enciclopedico sia nei lettori che negli scrittori. Siamo spinti a padroneggiare ciò che può essere conosciuto di un mondo che si espande sempre oltre la nostra presa. È un piacere molto diverso da quello che associamo alla chiusura»¹⁹ del testo moderno. Il testo metamoderno è attraversato da una proliferazione sistematica di storie, personaggi, dettagli: «nel momento stesso in cui si ritiene che questi dettagli denotino direttamente il reale, essi, senza dirlo, non fanno altro che significarlo», non affermando «niente altro che questo: *siamo il reale*»,²⁰ o meglio siamo la complessità del reale. È la categoria stessa della complessità (e non solo i suoi contenuti contingenti) che si cerca di significare; la proliferazione delle storie e dei dettagli diventa il significante stesso della complessità: la «pienezza referenziale»²¹ cercata dal racconto metamoderno è al servizio della sua ambizione a essere complesso. Le ibridazioni intermediali consentono allo scrittore metamoderno, alle prese con l'entropia, l'aleatorietà e le infinite (ri)mediazioni del reale, di dare al suo racconto la stessa «struttura frattale dei new media»,²² la forma di un disegno articolato, emergente e metastabile, ricorsivo e auto-similare, non privo di qualche contraddizione gnoseologica e/o assiologica, spingendo il lettore «ad affrontare questa presunta contraddizione, assaporarla, capovolgerla, smontarla, sguazzaci dentro, così da emergere infine con una nuova capacità di scavalcare il baratro apparentemente invalicabile tra il formalizzato e il non formalizzato, l'animato e l'inanimato, il flessibile e il rigido».²³

¹⁹ Henry Jenkins, *Transmedia Storytelling 101*, 21 marzo 2007, web, ultimo accesso: 15 ottobre 2017, <http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html>.

²⁰ Roland Barthes, *L'Effet de réel*, «Communications», n. 11, 1968, pp. 84-89: 88.

²¹ Ivi, p. 89.

²² Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge-London, MIT Press, 2001, p. 30.

²³ Douglas Richard Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante. Una fuga metaforica su menti e macchine nello spirito di Lewis Carroll* [1979], trad. di Giuseppe Longo, Milano, Adelphi, 1990, p. 28.