

Francesca Medaglia

Alterazioni della linea finzionale: possibili incontri tra autori e personaggi complessi



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Oggi parleremo di...

- Rapporti tra autori e personaggi;
- Alterazione della linea finzionale → realtà vs finzione/reale vs vero?
- Personaggi della complessità;
- Interferenza tra autore e personaggio;
- Ambito: letteratura e transmedialità;
- Riflessione sull'autorialità in relazione ai personaggi → interessanti ricadute dal punto di vista teorico-letterario.

Esempi letterari:

Autore → Personaggio

*Storia della
distruzione di
Troia (V-VI
sec. d.C.) di
Darete Frigio*

*Ephemeris
belli Troiani
(IV sec. d.C.)
di Ditti
Cretese*

*Il libro dell'amico e
dell'amato (1283-
1289) di R. Lullo*

*Le avventure
di Gordon Pym
(1838) di E.A.
Poe.*

*Personaggi (1906), La tragedia
d'un personaggio (1911) e
Colloqui con i personaggi
(1915) di L. Pirandello*

*Niebla (1914) di
M. de Unamuno*

*L'Aleph
(1949)
di J.L.
Borges*

*Lanark
(1981)
di A.
Gray*

*La colazione dei
campioni, ovvero
Addio triste lunedì
(1973)
di K. Vonnegut*

*Montalbano
si rifiuta
(1999) e
Riccardino
(2020) di A.
Camilleri*

*Tempo d'estate.
Scene di vita di
provincia (2009) di
J.M. Coetzee*

*Abitare il
vento (1980)
di S. Vassalli*

*Hanno ammazzato
Montalbano (2013) di
M. Quattrucci.*

*Operazione
Shylock:
una
confession
e (1993) di
P. Roth*

Personaggi → autori

*Finzioni (1944)
di J.L. Borges*

*I due allegri
indiani
(1973) di J.
Rodolfo
Wilcock*

*Omicidio Laterale.
Rifiuti tossici umani
(2012) di Marq Antoni
e Flavia Pasti*

Esempi transmediali di personaggi complessi



- Amplificano quanto avviene in letteratura;
- Possibilità del volto e del corpo (J. Frow, *Character and Person*, 2014);
- Cosa è **vero** e cosa **reale**?
- **Esiste una differenza tra persona e personaggio?**

Un nuovo *medium*...

L'interpretazione di un nuovo *medium* nel momento in cui compare, e di tutto ciò che esso comporta, è un problema che si è sempre posto: a partire dal XX secolo «si è **semplicemente aggravato** per la velocità delle trasformazioni che hanno contrassegnato il Novecento [...] e rischia di assumere dimensioni difficili da controllare sul piano teorico nella fase in cui i **processi di convergenza** sembrano sovrastare la capacità di identificare analiticamente le singole componenti dei sistemi mediali e di concettualizzarle in forma pressoché compiuta» (Bolter, Grusin 2002, 12).



Il nuovo panorama mediatico per Jenkins

- **Innovativo**: momento di profondo cambiamento tecnico e tecnologico, in cui, in modo estremamente rapido, nuovi media vengono creati e guadagnano la loro posizione, altri vengono invece adattati e assorbiti;
- **Convergente**: ogni prodotto si distenderà attraverso una gamma molteplice di media;
- **Quotidiano**: la molteplicità mediatica è stata assorbita all'interno della nostra vita quotidiana ed è divenuta così familiare da essere invisibile;
- **Interattivo**: le nuove tecnologie giungono a una sorta di riscrittura di materiali presi in prestito dai media;
- **Partecipativo**: ogni partecipante fa parte di una rete a cui accede liberamente e che, in parte, contribuisce a creare;
- **Globale**: le nuove reti mediatiche si estendono al punto che le persone possono liberamente interagire tra loro senza barriere spaziali;
- **Generazionale**: i giovani vivono all'interno di ambienti mediatici profondamente diversi e sconnessi da quelli caratteristici del passato;
- **Ineguale**: la nuova cultura mediatica sarebbe fortemente elettiva, nella misura in cui la partecipazione a queste nuove comunità mediatiche rappresenta una forma di potere a tutti gli effetti.

Per Bolter e Grusin: la rimediazione



Al concetto di **convergenza**, in ambito mediatico, si aggiunge quello di **rimediazione**, nel senso che un singolo *medium*, all'interno della cultura contemporanea, non è in grado di operare in modo isolato e **si appropri**a di **tecniche, forme e significati** che sono proprie degli altri media, rimodellandoli:

secondo Bolter e Grusin «Minacciati dalle nuove tecnologie digitali, i vecchi media elettronici e a stampa stanno cercando di riaffermare la loro posizione all'interno della nostra cultura» (Bolter, Grusin 2002, 30). In questo senso, però, ciò che si rivela come nuovo sono «le modalità secondo le quali i nuovi media rimodellano i vecchi e, allo stesso tempo, i vecchi media provano a reinventarsi per rispondere alle sfide lanciate dalle nuove tecnologie» (Bolter, Grusin 2002, 40).

Transmedia *storytelling*: definizioni

Una narrazione transmediale è «una storia raccontata su diversi media, per la quale ogni singolo testo offre un contributo distinto e importante all'intero complesso narrativo.

Nel modello ideale di narrazione transmediale, ciascun *medium* coinvolto è chiamato in causa per quello che sa fare meglio – cosicché una storia può essere raccontata da un film e in seguito diffusa da televisione, libri e fumetti [...] Ogni accesso al *franchise* deve essere autonomo in modo tale che la visione del film non sia propedeutica al gioco o viceversa» (Jenkins 2014, 84).



Trasmedia vs. Crossmedia



La logica che sottintende alla **crossmedialità** e che nella cultura digitale trova la sua massima espressione, **sostiene i contenuti attraverso una rete di promozione e di rimando che ogni medium fa sull'altro**, accrescendo quindi il brand costituito dai vari conglomerati mediatici [...] Ma **ciò che non produce**, e che è invece una caratteristica del *transmedia storytelling*, è **un'estensione narrativa**: ogni prodotto derivato e distribuito capillarmente su una molteplicità di altri media, contribuisce ad arricchire l'esperienza di fruizione dello spettatore (Mallamaci 2018, 48).

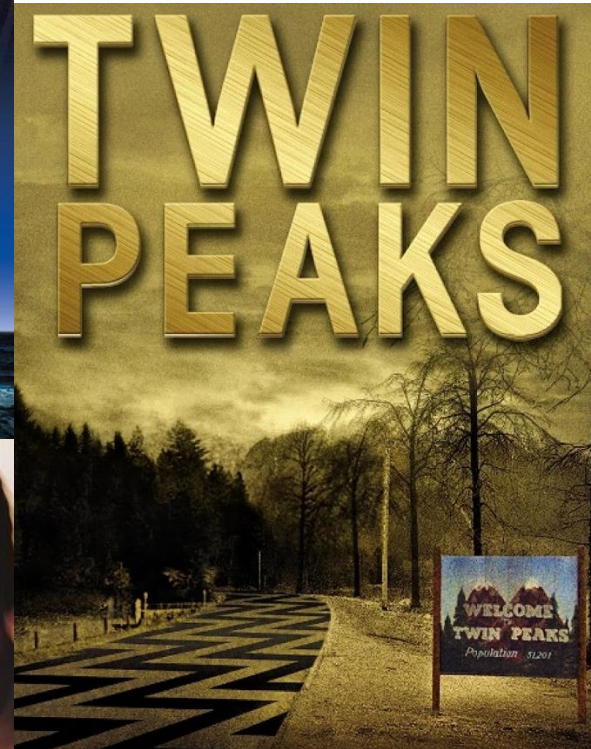
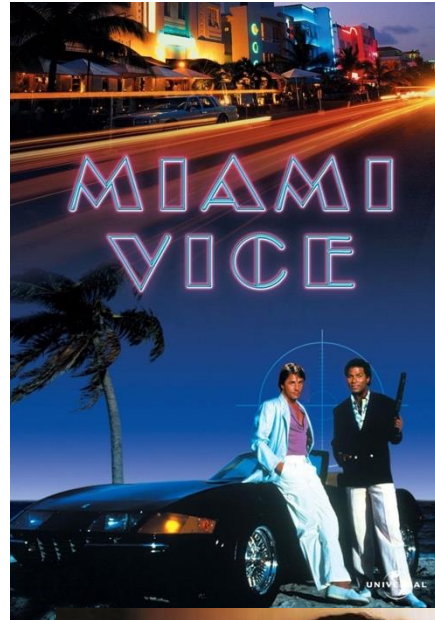
Trasmedia per Jenkins

In questo senso, al contrario di quanto avviene per la crossmedialità, le caratteristiche della transmedialità sono:

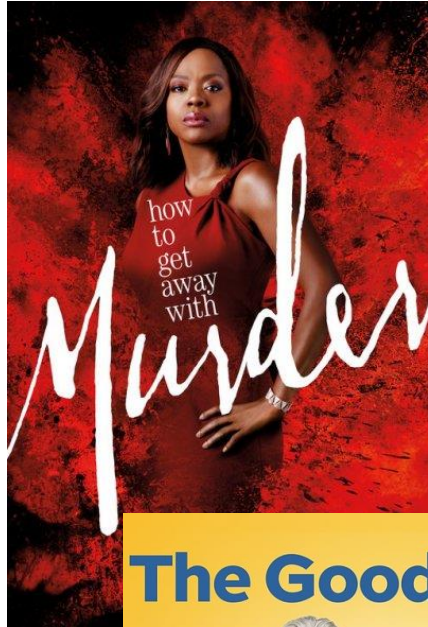
- **spreadability vs drillability**, la prima corrisponde alla capacità di diffondere i contenuti medialità da parte dei fruitori, mentre la seconda consiste nell'espansione del loro valore, sia dal punto di vista economico che culturale;
- **continuity vs multiplicity**, se la prima rappresenta la coerenza di una linea narrativa, la seconda pone in evidenza le possibili variazioni e strade alternative;
- **immersion vs extractability**, ovvero la capacità di immergersi nell'universo narrativo contro la possibilità di valicarne i confini e portare degli elementi della narrazione nel mondo reale;
- **worldbuilding**, ovvero estensioni transmediali funzionali ad approfondire l'universo narrativo cui pertengono;
- **seriality**, è l'interruzione di un lungo arco narrativo in unità frammentate;
- **subjectivity**, corrisponde alla capacità di mutare focalizzazione sulla narrazione e porsi in modo innovativo;
- **performance**, ovvero la capacità delle estensioni narrative di far collaborare i fan attirandoli e facendoli diventare parte della transmedialità.

Serie tv degli anni Ottanta: inizia la rivoluzione

- *Hill Street giorno e notte* in onda sulla NBC dal 1981 al 1987;
- *A cuore aperto*, trasmessa dalla stessa emittente dal 1982 al 1988;
- *Cin Cin*, sempre firmata NBC, trasmessa dal 1982 al 1993;
- *Miami Vice*, anch'essa targata NBC, trasmessa dal 1984 al 1989;
- *Oltre la legge – L'informatore*, in onda sulla CBA dal 1987 al 1990;
- la serie culto *Twin Peaks* trasmessa tra il 1990 e il 1991 sulla ABC, che ebbe un evidente influsso in particolare su *X-Files*, *Alias*, *Lost* e *Fringe*;
- *Homicide*, di NBC, in onda dal 1993 al 1999;
- *New York Police Department*, della ABC, dal 1993 al 2005;
- *X-Files*, su FOX dal 1993 al 2002;
- *ER*, su NBC, dal 1994 al 2009.



Le serie tv complesse



- essere **originale**, cioè deve tentare nuove vie narrative o linguistiche;
- avere una costruzione narrativa che abbia **memoria di sé**;
- avere una **complessità** testuale che si nutra di riferimenti metatestuali e autoreferenziali;
- avere un **pubblico “attivo”**, che non sia cioè solo spettatore ma partecipi attivamente alla creazione del mondo della serie stessa attraverso mezzi diversi.

Se in precedenza, rispetto agli ultimi trent'anni, stabilire il confine tra «una serie (a episodi autoconclusivi) e un serial (con una storia continuativa) era netto, oggi questi territori sfumano l'uno nell'altro» (Mittell 2004, 14): ciò è dovuto alla diffusione di un modello complesso di serialità narrativa. In questo senso lo *storytelling* «parte dal presupposto che: un programma televisivo seriale crea un **mondo narrativo duraturo, popolato da un gruppo coerente di personaggi che vivono una catena di eventi in un certo arco di tempo**» (Mittell 2004, 24).

Paratesti transmediali

- Esistono **tre differenti tipologie di paratesti** (Mittell 2004, 481):
 - ❑ i primi sono quelli che fondamentalmente servono a pubblicizzare e presentare un testo;
 - ❑ i secondi hanno la funzione di espandere continuativamente la narrazione;
 - ❑ gli ultimi – i paratesti orientativi – guidano gli spettatori alla comprensione di quanto viene narrato.
- La **complessità narrativa** ridefinisce le forme a episodi in accordo a una narrazione seriale [...] **Rifiutando il bisogno di trame autoconclusive** che caratterizza la forma a episodi, la complessità narrativa dà vita a **storie continuative che spaziano tra i generi**. La tv complessa ricorre a una gamma di tecniche seriali, partendo dal presupposto che una serie sia una **narrazione cumulativa che si espande nel tempo** (Mittell 2004, 47).

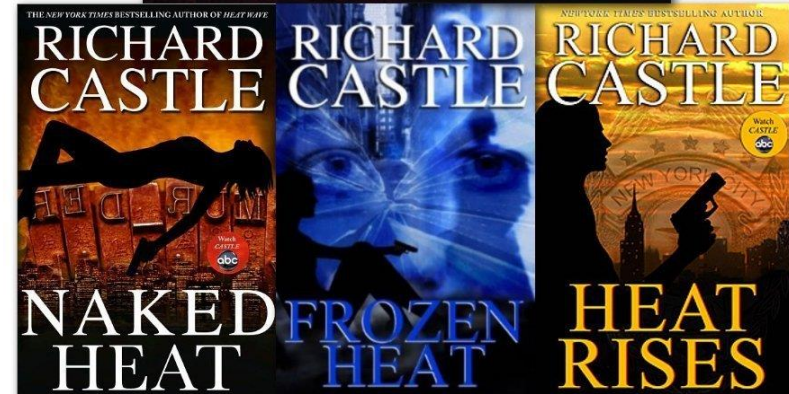
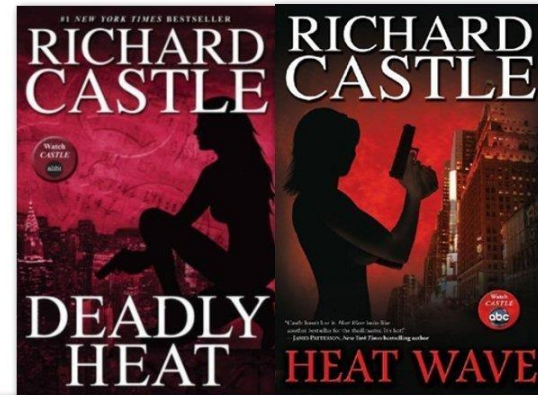
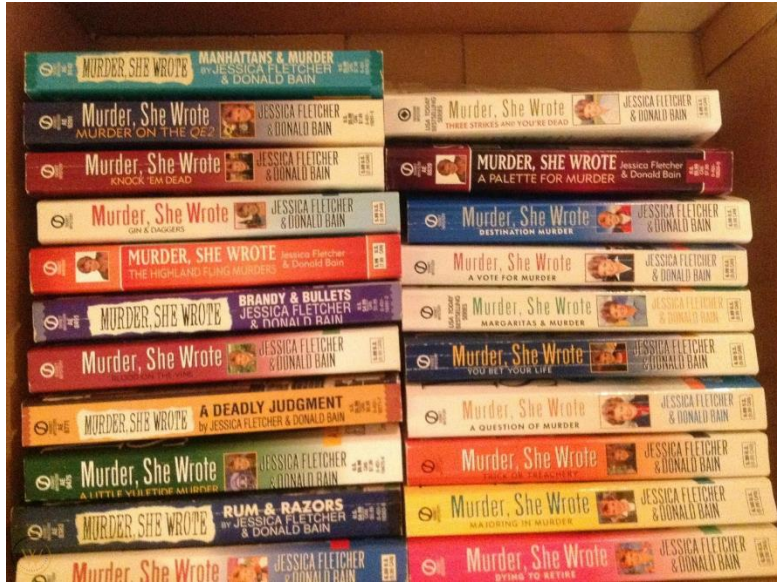
Esempi di paratesti transmediali letterari

- ❖ *Diario segreto di Laura Palmer* (1990), paratesto letterario derivato dalla serie televisiva *Twin Peaks*, ideata da David Lynch e Mark Frost, le cui due stagioni andarono in onda sul canale televisivo ABC, dall'8 aprile 1990 al 10 giugno 1991 e alle quali si è aggiunta *Twin Peaks – Il ritorno*, la serie-evento del 2017.
- ❖ Un ulteriore esempio in tal senso può essere *Bad Twin* (2006), l'estensione transmediale letteraria della fortunatissima serie *Lost* – creata da J.J. Abrams, D. Lindelof e J. Lieber e prodotta in collaborazione da ABC, Bad Robot Productions e Grass Skirt Productions dal 2004 al 2010 per un totale di sei stagioni, che prende le mosse dall'incidente aereo del volo di linea Oceanic 815 da Sidney a Los Angeles.
- ❖ Un ulteriore esempio interessante in questo senso è il paratesto transmediale derivato dalla serie televisiva adolescenziale americana *Dawson's Creek* – creata da Kevin Williamson e le cui sei stagioni sono state trasmesse dal 1998 al 2003 – ovvero il *Dawson's Desktop* (Gillan 2001, 39-46).

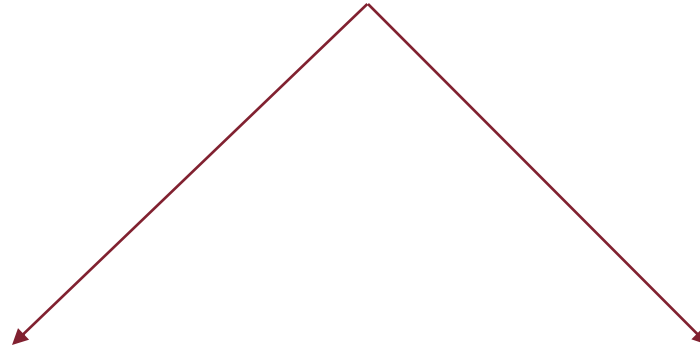
Li conoscete...?



Paratesti letterari...chi è l'autore?



Questioni teoriche



- L'abbattimento della barriera autore e personaggio

- Transmedialità: nuovi generi letterari?

Per ulteriori approfondimenti....



Grazie per l'attenzione

francesca.medaglia@uniroma1.it