



Diffrazioni
Letterature comparate, teorie e forme dell'immaginario

1

I volumi pubblicati sono sottoposti alla valutazione anonima di almeno due persone esperte in materia individuate dalla direzione (*peer-review*).

Collana diretta da

Carmen Dell'Aversano – Università di Pisa
Stefano Ercolino – Università Ca' Foscari Venezia
Massimo Fusillo – Università degli Studi dell'Aquila
Alessandro Grilli – Università di Pisa
Matthew Reynolds – St Anne's College, Oxford

I mondi dell'oltremondo
Dante e la *Commedia*
dal fantasy alla fan fiction

Mattia Petricola

visualizza la scheda del libro sul sito www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

Volume pubblicato con il contributo dell'Università di Pisa

© Copyright 2023
Edizioni ETS
Palazzo Roncioni – Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

Distribuzione
Messaggerie Libri SPA
Sede legale: via G. Verdi 8 – 20090 Assago (MI)

Promozione
PDE PROMOZIONE SRL
via Zago 2/2 – 40128 Bologna

ISBN 978-884676569-7

Progetto grafico e impaginazione: Giovanni Campolo

Sommario

<i>Avvertenza</i>	7
<i>Ringraziamenti</i>	8
Introduzione	9
Nella risacca del settecentenario: iconizzazione, divulgazione, proliferazione	13
Adattamenti, appropriazioni, trasformazioni, trasposizioni	16
1. Salvare Beatrice, uccidere Lucifero:	
<i>Dante's Inferno</i> tra videogioco e cinema d'animazione	25
1.1 Teorizzare il fantasy o abbracciare l'evaporazione?	26
1.1.1 Tolkien e la <i>fairy-story</i>	27
1.1.2 John Clute e la definizione di <i>fantastika</i>	31
1.2 Avantesti e paratesti	33
1.3 Dante da poeta a crociato	36
2. I maghi dello stil novo:	
appunti su <i>Eternal War</i> di Livio Gambarini	51
2.1 Un oltremondo senza aldilà	53
2.2 Storia, finzione, fantasy	61
2.3 Il fantasy dello stil novo	63
3. Dante tra gli zombie: su <i>Valley of the Dead</i> di Kim Paffenroth	73
3.1 Il lupo e lo zombie	73
3.2 Origini di una contaminazione	75
3.3 Splatter o non splatter?	82

4. «Do you mind if I call you Dan?»: percorsi nel <i>fantext</i> dantesco	97
4.1 Premesse: la fan fiction come lavoro trasformativo	98
4.1.1 Definizioni	98
4.1.2 Fan fiction e adattamento	102
4.1.3 Codici e generi della fan fiction	104
4.1.4 La fan fiction e il mondo pre-contemporaneo	107
4.2 Harry Potter nel nono cerchio: il crossover come critica letteraria	109
4.3 Dalla metariflessività al porno	115
Conclusioni: perché trasformare Dante e la <i>Commedia</i> ?	129
<i>Bibliografia</i>	133

Avvertenza

Illustro qui alcune scelte linguistiche, tipografiche e bibliografiche che hanno influenzato la forma generale di questo libro.

Mi scuso prima di tutto per non aver usato un linguaggio inclusivo. I termini di genere doppio o misto sono stati sistematicamente volti al femminile.

Citerò sia da volumi in edizione cartacea che da volumi in edizione digitale per Kindle. I secondi sono identificabili dalla presenza della particella “loc.” (abbreviazione di *location*) prima del numero di pagina.

Tutti i link sono stati consultati per l’ultima volta nel gennaio 2023.

Non metterò in corsivo i termini inglesi che sono entrati stabilmente nell’uso italiano, come ad esempio “fandom”, “fan fiction”, “splatter” e “fantasy”.

Il testo della *Commedia* è citato dall’edizione Petrocchi e tratto dal portale digitaldante.columbia.edu. La traduzione inglese della *Commedia* di Longfellow è presa dallo stesso portale.

I termini “*Inferno*”, “*Purgatorio*” e “*Paradiso*”, in corsivo e con iniziale maiuscola, si riferiscono alle Cantiche dantesche. I termini “inferno”, “purgatorio” e “paradiso” indicano invece, in maniera più generale, i regni dell’aldilà cristiano.

I commenti alla *Commedia* di Inglese e Chiavacci Leonardi, cui ricorrerò di frequente, esistono in diverse edizioni. Per facilitare il riferimento dei passi non farò riferimento nelle citazioni a un’edizione specifica, ma alla Cantica, al Canto e al verso commentati, nella forma seguente: Commento Inglese, *Inf.* 5, v. 4; oppure: Commento Leonardi, *Purg.* 7, v. 12. Un discorso analogo vale per la *Vita Nova*, che citerò dall’edizione Gorni facendo riferimento solo al numero del capitolo.

Ringraziamenti

Ringrazio di cuore Massimo Fusillo, che da anni segue e incoraggia le mie ricerche; Alessandro Grilli e Carmen Dell'Aversano, che hanno reso possibile la pubblicazione di questo libro; Gloria Borghini e lo staff di ETS, che hanno permesso a questo libro di trovare una casa; Giovanni Campolo, per il suo lavoro di editing, per la sua gentilezza e la sua disponibilità; Donata Meneghelli, i cui studi sul fandom hanno ispirato l'ultimo capitolo di questo libro; e Stefano Lazzarin, per avermi introdotto alla dantistica pop.

Un ringraziamento particolare va infine a Rita Anceschi e Marco Casarotti, per il loro imprescindibile aiuto nell'ideazione e nella stesura di questo libro.

Introduzione

Questa ricerca esplora la ricezione della *Commedia* e della figura di Dante in due macro-generi o modalità narrative: il fantasy e la fan fiction. Più precisamente, il percorso *dal fantasy alla fan fiction* che il sottotitolo di questo libro implica non mira a ricostruire da un punto di vista generale e totalizzante la presenza di Dante e della *Commedia* in queste due aree della fiction, né tantomeno a storicizzarla. Si tratterà piuttosto di procedere in senso opposto, osservando da vicino le modalità attraverso cui alcuni testi interagiscono con la *Commedia*, appropriandosene e usandola come testo di partenza per la creazione di narrazioni fantasy e di fan fiction.

Sul fronte del fantasy, analizzerò tre testi: *Dante's Inferno*, un film d'animazione collettivo del 2010, relativamente poco noto ma basato su un videogioco di grande successo prodotto, con lo stesso titolo, da Visceral Games; la quadrilogia *Eternal War* di Livio Gambarini, pubblicata tra il 2015 e il 2020, che re-immagina le vicende di Dante e Guido Cavalcanti in un contesto fantasy; e *Valley of the Dead* di Kim Paffenroth (2009), un romanzo poco noto che ibrida l'universo della *Commedia* con l'immaginario dell'apocalisse zombie. Nel concentrare l'attenzione su questi testi spero di poter contribuire a gettare le basi per lo studio di quell'area della ricezione dantesca che, per analogia col concetto di *Dante pop* proposto da Stefano Lazzarin e Jérôme Dutel (2018), si potrebbe definire *Dante fantasy* – area che si sta progressivamente espandendo, con un picco di testi usciti all'altezza del settecentenario dantesco del 2021. Penso in particolare a opere come la trilogia *L'ora dei dannati* di Luca Tarenzi, il librogame *Inferno* di Alberto Orsini, l'antologia di racconti *Circles of Hell* curata da Dean M. Drinkel, l'*Inferno* illustrato da Paolo Barbieri per Bonelli, i giochi di

ruolo *Inferno – Dante’s Guide to Hell* e *Inferno – Virgilio’s Untold Story*, editi da Acheron insieme alla raccolta di illustrazioni *Inferno – Divina Commedia*, e il fumetto *La Divina Congrega*, creato da Marco Nucci e Giulio Antonio Gualtieri per Bonelli.

L’analisi della *Commedia* in relazione all’apocalisse zombie permetterà anche di stabilire una sorta di tappa intermedia nel percorso di questo libro dal fantasy alla fan fiction, tappa che chiama in causa un genere strettamente imparentato con il fantasy, ossia l’horror sovrannaturale. Sul fronte della fan fiction, ho scelto invece di analizzare un piccolo corpus di testi prodotti tra il 2013 e il 2022, adottando come criterio di selezione il successo che hanno ottenuto sulla piattaforma online attraverso cui sono stati diffusi. L’esplorazione di questo corpus mira a portare all’attenzione delle studiose della ricezione dantesca – e in particolare delle studiose del *Dante pop* – le fan fiction dantesche, ossia quei testi narrativi, prodotti e messi in circolazione al di fuori dei canali dell’editoria tradizionale, che hanno sia come autrici che come pubblico una comunità di persone che si riconoscono, in diversi modi, come fan (abbreviazione dell’inglese *fanatic*) della *Commedia*.

Tra le prime domande che sorgono nell’esplorare questi due campi di ricerca vi è senz’altro la seguente: come si è arrivati a trasporre la *Commedia* nei mondi, rispettivamente, del fantasy (o, meglio, del fanta-horror) e della fan fiction? Si tratta, in entrambi i casi, di questioni complesse per le quali abbozzerò solo dei brevi tentativi di risposta. Dei tre regni oltremondani del cristianesimo medievale, ad essere “migrato” nell’immaginario fantasy è soprattutto l’inferno. La spiegazione più semplice di questa migrazione consiste nel considerarla uno dei risultati del processo di secolarizzazione che ha coinvolto (e tuttora coinvolge) la cosiddetta civiltà occidentale. In una cultura in cui la concezione dell’inferno come luogo di eterni tormenti fisici tra i diavoli e le fiamme ha cessato di essere un oggetto di fede – e in cui la domanda stessa “che cos’è l’inferno?” è diventata spinosa, se non imbarazzante, anche per la teologia cristiana ufficiale¹ – l’immaginario infernale medievale è andato ad occupare un’altra posizione nella mappa semiotica di questa stessa cultura, trasformandosi in oggetto di

¹ Tra i molti studi ad aver osservato questo fenomeno si vedano Bremmer 2003 e Ehrman 2021.

fruizione estetica. In altre parole, la pragmatica culturale dell'inferno, e più specificamente dell'inferno medievale, è profondamente mutata, e tale mutazione ha causato la migrazione dell'immaginario infernale dalla teologia alla fiction. Se, da un lato, la letteratura novecentesca ha ampiamente investigato l'idea secondo cui l'inferno non sarebbe un oltremondo, bensì il mondo «che formiamo stando insieme», per citare la conclusione delle *Città invisibili*,² dall'altro il fantasy è oggi sicuramente il ramo della fiction che può sfruttare al massimo le possibilità narrative offerte dall'inferno medievale. Acclimatatosi in questo nuovo ambiente, l'inferno dantesco può così trasformarsi in deposito postmoderno di scenari da incubo e mostri spaventosi. La stessa trasformazione pare non essere avvenuta (perlomeno non in maniera così chiara) per gli altri due regni ultraterreni del cristianesimo medievale, nonostante la *mise en fiction* dantesca del paradiso possa presentare dei punti in comune con le operazioni cognitivo-immaginative che oggi associamo alla cosiddetta *speculative fiction*. Secondo Casadei (2020), infatti, l'ultimo cielo descritto nel *Paradiso* «è quasi una “realtà virtuale” basata sulla teologia del XIV secolo» (16): rappresentando un “mondo” che, prima della *Commedia*, non possedeva alcuna consistenza visivo-immaginativa,³ Dante mette in atto strategie narrative non troppo dissimili da quelle che oggi ritroviamo, con i dovuti aggiustamenti storici, nella letteratura speculativa.

Per quanto riguarda la relazione tra la *Commedia* e la fan fiction, al momento non saprei come delinearne l'origine. Posso solo limitarmi ad osservare che l'esistenza stessa della fan fiction dantesca testimonia la presenza in rete di un fandom (ossia di una comunità di fan) dedicato a Dante, fenomeno piuttosto raro nel caso di autori pre-ottocenteschi – il fandom più vasto, in questa prospettiva, è con buona probabilità quello shakespeariano. La presenza di un fandom dantesco online, a sua volta, rappresenta un oggetto di studio estremamente affascinante per quel campo di ricerca che potrebbe ricadere sotto l'etichetta di “Dante e le culture di internet”. Non mi

² «L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme» (Calvino [1972] 2016, 160)

³ Inglese ricorda nel suo commento all'*Inferno* che l'Empireo è «una ‘dimensione’ non spaziale, ma può essere immaginato in poesia come una sfera che circonda il cosmo» (commento Inglese *Inf.* 2, vv. 82-84).

riferisco con questa espressione all'esplorazione dei numerosissimi database e piattaforme online dedicati allo studio di Dante e della sua opera, cioè di quei prodotti che vengono oggi comunemente associati all'espressione "Dante online", come recita il nome di una piattaforma dedicata alla dantistica (<https://www.danteonline.it/>) e il titolo di un saggio di Florinda Nardi (2004). Nel parlare di "Dante e le culture di internet" faccio piuttosto riferimento a quel complesso di fenomeni che testimoniano la circolazione in rete di Dante e delle sue opere al di fuori dei circuiti accademici e scolastici. Si tratta di un campo potenzialmente vastissimo di cui, nell'ultimo decennio,⁴ le studiose hanno appena iniziato a sfiorare la superficie: Gargano (2013) ha analizzato, ad esempio, la circolazione della *Commedia* su Facebook, mentre Lazzarin (2018; 2021a) ha esplorato le presenze dantesche prima nella cosiddetta "twitteratura", ossia nei testi messi in circolazione attraverso Twitter, poi in piattaforme come nonclopedia.org.

Ad ogni modo, ciò che più mi preme sottolineare qui, a partire dalle riflessioni sul fandom dantesco, è una premessa di metodo: nelle analisi che seguono, considererò sia la comunità di utenti che compone il fandom dantesco, sia la comunità di autrici e lettrici di fiction di genere fantasy e horror, come delle *comunità argomentative*, nel senso che Stanley Fish ([1976] 1980) attribuisce a questa espressione:

Why should two or more readers ever agree, and why should regular, that is, habitual, differences in the career of a single reader ever occur? What is the explanation on the one hand of the stability of interpretation (at least among certain groups at certain times) and on the other of the orderly variety of interpretation if it is not the stability and variety of texts? The answer to all of these questions is to be found in a notion that has been implicit in my argument, the notion of *interpretive communities*. Interpretive communities are made up of those who share interpretive strategies not for reading (in the conventional sense) but for writing texts, for constituting their properties and assigning their intentions. In other words, these

⁴ Il saggio di Jeffrey Fisher *Postmodern Paradiso: Dante, Cyberpunk, and the Technosophy of Cyberspace*, incluso nel volume *Internet Culture* (1997), si potrebbe forse considerare il precursore dello studio di Dante nelle culture di internet.

strategies exist prior to the act of reading and therefore determine the shape of what is read rather than, as is usually assumed, the other way around. (171)

Dedicherò il resto di questa introduzione a discutere altre definizioni e premesse metodologiche che possano fare da sfondo alle analisi che verranno sviluppate nei capitoli successivi. Offrirò dapprima un semplice modello per mappare la ricezione di Dante e della *Commedia* all'indomani del settecentenario del 2021. Mi occuperò poi di esporre gli elementi di teoria dell'adattamento sulla base dei quali concettualizzerò i testi del corpus.

Nella risacca del settecentenario: iconizzazione, divulgazione, proliferazione

Il settecentenario dantesco del 2021 ha travolto il mercato editoriale e, più in generale, il mondo italiano della cultura, come un'onda. La sua risacca ha lasciato decine e decine di testi che hanno dato nuovo impulso alla ricezione di Dante e della *Commedia* e che stiamo appena iniziando ad esplorare. Nuova linfa vitale è circolata anche nell'ambito dello studio della ricezione di Dante e della *Commedia*, cementando fronti di ricerca classici e inaugurandone di nuovi. Ricordo qui, tra moltissime altre, le ricerche su Dante e la *Commedia* nella cultura popolare e materiale,⁵ nelle arti visive,⁶ nel fumetto,⁷ nella fantascienza⁸ e in contesti culturali non solo occidentali.⁹ Passando invece alla circolazione di Dante e della *Commedia* al di fuori dell'ambiente accademico, credo sia possibile descriverla, a un primo sguardo, come un processo che si è dipanato (e continua a dipanarsi) attraverso almeno tre modalità. La prima, che chiamerei "iconizzazione", consiste nel celebrare Dante e la sua opera, appunto, iconizzandoli, ossia trasformandoli in un repertorio di testi e immagini ben riconoscibili dal

⁵ Si vedano ad esempio Lazzarin 2021b, Antonelli, Milone e Salerno 2021, Antonelli 2022 e Coggeshall 2020 e 2022.

⁶ Si vedano ad esempio Pasquini 2020 e il monumentale Brunelli *et al.* 2021.

⁷ Si vedano ad esempio Lazzarin 2020, Canova, Lombardo e Rigo 2021 e Tirino e Di Paola 2021.

⁸ Si veda Saiber 2022.

⁹ Si veda Sangirardi 2020.

maggior numero di persone e rendendo tale repertorio, a sua volta, l'oggetto di un culto laico. Non è ovviamente la prima volta che questi fenomeni si producono intorno a Dante e alla sua opera,¹⁰ ma il settecentenario ha offerto la possibilità di osservare (o osservare di nuovo) tali fenomeni, per così dire, dal vivo.

Un buon esempio di circolazione iconizzata della figura di Dante è rappresentato dall'onnipresenza del ritratto del poeta negli spazi pubblici durante tutto il 2021, preferibilmente nella versione botticelliana di profilo. Ai ritratti di Dante è anche dedicata la mostra *Dante Plus – Uno, nessuno e centomila volti*, che si tiene annualmente a Bologna dal 2017 e che ha registrato la sua edizione più grande e di maggiore successo proprio nel 2021. Nell'edizione del settecentenario, *Dante Plus* ha esposto le opere di 150 artisti ai quali era stato chiesto di re-inventare, per l'appunto, il ritratto di Dante. Pur nell'incredibile varietà di stili, tecniche e colori messa in mostra dalle singole opere, molte delle quali eccellenti, *Dante Plus* incarna forse il concetto di iconizzazione nel suo senso deteriore. Come la figura sacra da cui prende il nome, dal Cristo Pantocrator bizantino alla Marilyn Monroe di Andy Warhol, un'icona è per definizione semioticamente statica, ferma, immutabile, pensata per veicolare un insieme di costrutti invariati e invariabili. L'iconizzazione di Dante, in altre parole, in quanto strategia mirata a costruire un'immagine perfettamente riconoscibile dal maggior numero di persone, non permette un'interazione vivificante con Dante e/o con la sua opera che si faccia portatrice di significati autenticamente nuovi. Al contrario, l'iconizzazione di Dante, nel separare l'autore dalla sua opera, rischia di trasformarlo in poco più di un profilo da cui sporge un naso adunco o di un uomo dal lucco rosso con una corona d'alloro in testa. Da questo punto di vista, i ritratti messi in mostra da *Dante Plus*, per quanto interessanti, costituiscono variazioni su un'icona, e in quanto tali non possono agire in maniera davvero innovativa nel campo della ricezione di Dante. Il nome stesso della mostra suggerisce la presenza di un "qualcosa di più" (*Plus*) la cui natura rimane però vaga e indefinita; pare suggerire un Dante "aumentato", ma forse aumentato solo in termini quantitativi (più ritratti, più presenza nello spazio pubblico) piuttosto che qualitativi.

¹⁰ Si veda ad esempio, a questo proposito, l'analisi della "mitologizzazione" di Dante dal Settecento ad oggi condotta in Conti 2021.

Analizzata in questi termini, l'iconizzazione si pone così all'estremo opposto rispetto ai fenomeni trasformativi che intendo esplorare nei capitoli che seguono.

Un altro interessante esempio di iconizzazione, stavolta nel mondo anglofono, è stato recentemente analizzato da Elizabeth Coggeshall (2022). Si tratta di un caso esemplare di diffusione memetica – nel senso che questa parola ha in Dawkins ([1976] 2016) – del testo dantesco nella cultura popolare:

An important phenomenon among memetic attention to Dante's verses is the misquotation-turned-maxim. "The hottest places in Hell are reserved for those who in time of moral crisis preserve their neutrality," "Remember tonight ... for it is the beginning of always." Misquotations like this one are, to my mind, some of the best testaments to the massification of Dante and his poem, and of the poem's memetic presence in American culture. The authorless misquotation, attributed to Dante so as to capitalize on his canonical authority, easily spreads through our networked Internet culture to become a new artifact of our contemporary understanding of the poet and his poem. (Coggeshall 2022, 209-210)

Perché Dante e la *Commedia* continuino a produrre significati che siano il risultato di un qualche sforzo *ermeneutico* e *critico* occorrono dunque strategie di circolazione diverse dall'iconizzazione. Una strategia può consistere nel favorire la circolazione della *Commedia* tra pubblici nuovi, ossia al di fuori del mondo scolastico e accademico, attraverso la divulgazione. Anche questa è una pratica tutt'altro che nuova,¹¹ ma col settecentenario ha incontrato un nuovo, enorme successo, soprattutto per quanto riguarda la letteratura per l'infanzia, ambito in cui spicca ad esempio *La Divina Commedia. Il primo passo nella selva oscura*, scritto da Daniele Aristarco e illustrato da Marco Somà. Anche in questo caso, il rischio di divulgare una versione "iconizzata" di Dante e della *Commedia* è sicuramente presente, ma può venire tamponato dalla grande varietà di strategie attraverso cui la divulgazione può essere messa in atto: si pensi alla complessa rete

¹¹ Per una breve storia della divulgazione della *Commedia* si veda il ricco volume di Antonelli (2022).

di trasformazioni intermediali alla base di un volume come *Dante a tempo di rap*, che adatta l'album rap *Infernum* di Murubutu e Claver Gold.

La terza strategia di circolazione, che potremmo chiamare “proliferazione”, consiste infine nell’adattare, trasportare e trasformare la figura di Dante e/o la *Commedia* in modo da catalizzare la produzione di nuovi significati. Ma cosa significano esattamente i verbi “adattare”, “trasporre” e “trasformare”?

Adattamenti, appropriazioni, trasformazioni, trasposizioni

Un'altra domanda che si pone necessariamente all'inizio di una ricerca come quella che si intende sviluppare in questo libro è: in che modo si possono descrivere i rapporti che intercorrono tra i testi del corpus e i testi danteschi?¹² Ci addentriamo così in un terreno scivoloso a cavallo tra diverse discipline, dagli studi sull’adattamento agli studi intermediali, dalla teoria della fiction agli studi sulla ricezione. Partiamo da alcune definizioni di base. Il corpus è formato da prodotti afferenti ad almeno tre media: letteratura, cinema d’animazione e videogioco. Per economia, facilità di lettura e coerenza con tassonomie formulate da altre studiose, indicherò tutti i prodotti medialità che compongono il corpus con la parola “testo”, pur sapendo che si tratta di un termine in ultima analisi scorretto, in quanto rischia di tematizzare solo le componenti linguistico-letterarie di questi prodotti a scapito di quelle visive e performative. Il termine più esatto da utilizzare sarebbe appunto quello di “prodotto mediale”, che proviene dalla terminologia formulata da Lars Elleström (2021). Secondo il mediologo svedese, «media products are the entities through which cognitive import is transferred among minds in communication» (38). Più precisamente,

[f]or something to acquire the function of a media product, it must be material in some way, understood as a physical matter or phenomenon. Such a physical existence must be present in space and/or time for it to exist; it needs to have some sort of spatiotemporal extension. It must also be perceptible to at least one of our senses,

¹² Sugli adattamenti della *Commedia* rimangono indispensabili i classici Braidà e Calé 2007 e Gragnolati, Camilletti e Rampart 2011.

which is to say that a media product has to be sensorial. Finally, it must create meaning through signs; it must be semiotic. (46)

In questo senso massimamente generale, il concetto di “prodotto mediale” abbraccia qualsiasi dispositivo per la trasmissione di informazione, da un segnale di stop lungo una strada a una sinfonia.

Parlare di “testi” anziché di “prodotti medialità” ha il vantaggio non trascurabile di permettere di adottare senza modifiche la terminologia classica di Hutcheon (2013 [2006]), in cui il testo di arrivo viene definito “adattamento” e il testo di partenza “testo adattato” («adapted text», xv) – espressione che Hutcheon preferisce sia a “testo-sorgente” («source», xv) sia soprattutto a “testo originale” («original», xv). Nelle analisi che seguono impiegherò la nozione di testo-sorgente, ma eviterò sistematicamente di riferirmi alle opere dantesche come testi “originali”, coerentemente con la teoria risolutamente antigerarchica sviluppata da Hutcheon, su cui tornerò tra un istante. Impiegherò inoltre le nozioni di “testo di partenza” e “testo di arrivo”, che suggeriscono l’idea di un viaggio che, portando da un prodotto mediale a un altro, implica un necessario e consapevole processo di allontanamento dal testo-sorgente. Adotterò come sinonimo di testo-sorgente/testo di partenza anche la definizione classica di Genette di “ipotesto”, inteso come testo di base a partire dal quale viene creato un testo “di secondo grado”: «[c]’est donc lui que je rebaptise désormais hypertextualité. J’entends par là toute relation unissant un texte B (que j’appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire» (Genette [1982] 2014, loc. 245 sgg.). Non userò invece la nozione genettiana di “ipertesto”, con cui in *Palimpsestes* viene indicato quello che Hutcheon chiama “adattamento”, per non creare confusione col significato che la parola ha oggi nella letteratura digitale.

Date queste nozioni di base, torniamo alla domanda di partenza: come definire la relazione (o, meglio, le relazioni) tra testo adattato e adattamento? Le analisi condotte in questo libro muovono tutte dalla fondamentale premessa, posta da Linda Hutcheon nelle primissime pagine del suo *A Theory of Adaptation* (2013 [2006]) secondo cui diverse versioni di un testo «exist laterally, not vertically» (15). Questa presa di posizione definisce i rapporti tra il testo cosiddetto “originale” e i suoi adattamenti in termini rigorosamente antigerar-

chici, favorendo così l'esplorazione di reti di significato orientate in senso unicamente orizzontale. Ciò detto, ci addentriamo in un groviglio terminologico piuttosto fitto: «Adaptation studies throws up a rich lexicon of terms: version, variation, interpretation, continuation, transformation, imitation, pastiche, parody, forgery, travesty, transposition, revaluation, revision, rewriting, echo» (Sanders [2006] 2016, 22). Sulla scorta di Sanders, prendo atto del fatto che la pluralità di definizioni disponibili rappresenta un prodotto della storia variegata e conflittuale degli studi sull'adattamento: «I make no apologies for this proliferation, for the profusion rather than fixity of terms offered: the idiom in which adaptation and appropriation theory functions is rich and various and any study of the same should surely reflect this fact» (5). La definizione di adattamento fornita da Hutcheon (2013) rimane, in ogni caso, un eccellente punto di partenza:

First, seen as a formal entity or product, an adaptation is an announced and extensive transposition of a particular work or works. This “transcoding” can involve a shift of medium (a poem to a film) or genre (an epic to a novel), or a change of frame and therefore context: telling the same story from a different point of view, for instance, can create a manifestly different interpretation. Transposition can also mean a shift in ontology from the real to the fictional, from a historical account or biography to a fictionalized narrative or drama. (7-8)

«Therefore», conclude Hutcheon, «an adaptation is a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing» (9). Gli adattamenti sono dunque, per dirla con Genette ([1982] 2014), testi “innestati” su altri testi, testi «au second degré» (loc. 249) la cui fruizione dipende da una “lettura relazionale”:

L’hypertexte nous invite à une lecture relationnelle dont la saveur, perverse autant qu’on voudra, se condense assez bien dans cet adjectif inédit qu’inventa naguère Philippe Lejeune : lecture palimpsestueuse. Ou, pour glisser d’une perversité à une autre : si l’on aime vraiment les textes, on doit bien souhaiter, de temps en temps, en aimer (au moins) deux à la fois. (loc. 9429 sgg.)

Al di là delle specificità terminologiche, il punto chiave delle teorie di Genette, Hutcheon e Sanders è che l'esperienza estetica del testo adattato o trasposto o ricodificato si basa sulla relazione *dichiarata ed esplicita* con un altro testo (l'ipotesto o testo di partenza): «If we know the adapted work, there will be a constant oscillation between it and the new adaptation we are experiencing; if we do not, we will not experience the work as an adaptation» (Hutcheon 2013, 17); «[i]n all these examples it can be argued that the full impact of the film adaptation depends upon an audience's awareness of an explicit relationship to a source text» (Sanders [2006] 2016, 27). Tornando per un istante alla definizione di "adattamento" formulata da Hutcheon, occorre notare in essa la presenza di un termine che avrà grande rilevanza per le analisi che seguono, quello di "transcodificazione" (*transcoding*). Per Hutcheon, il termine "adattamento" non indica dunque solo un passaggio tra media, ma anche, più in generale, un passaggio tra codici. Donata Meneghelli (2012) ha ribadito il senso ampio della nozione di "adattamento" definendola come

una trasformazione testuale che si gioca tra codici, regimi discorsivi, sistemi di convenzioni o sistemi semiotici diversi (dal narrativo al drammatico o viceversa, dal verbale al visivo o viceversa, dal teatro al cinema o viceversa, dal romanzo al cinema o viceversa, dal videogioco al cinema o viceversa...) (3)

Alla base di questa definizione rimane comunque un nodo problematico, ossia l'inerente vaghezza del concetto di codice: in che senso esattamente, si chiede Meneghelli (3-4), un'opera come *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* può essere considerata un adattamento-transcodificazione del *Robinson Crusoe*? Potrebbe essere d'aiuto, a questo punto, tirare in ballo un'altra nozione, quella di "appropriazione", nella definizione formulata da Julie Sanders ([2006] 2016): «appropriation frequently effects a more decisive journey away from the informing text into a wholly new cultural product and domain, often through the actions of interpolation and critique as much as through the movement from one genre to others» (35). In altre parole,

appropriations tend to have a more complicated, intricate and sometimes embedded relationship to their intertexts than a straightforward film version of a canonical or well-known text would suggest.

The relationship can therefore seem more sideways or deflected, further along the spectrum of distance than a straightforward generic transposition. (36)

Secondo Sanders, un testo al limite tra adattamento e appropriazione è *West Side Story*: una riscrittura contemporanea del *Romeo and Juliet* priva di riferimenti espliciti al dramma shakespeariano. Da un lato, *West Side Story* può quindi essere fruito in perfetta autonomia da una persona che non sa assolutamente nulla di Shakespeare; dall'altro l'esperienza estetica di *West Side Story* è decisamente arricchita se si possiede un'«intertextual awareness» (36) dell'ipotesto shakespeariano. La nozione di appropriazione, così formulata, descrive un fenomeno non dissimile da quello che Genette ([1982] 2014) chiama *transformation*, che

peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer. (loc. 252 sgg.)

Mi interessa chiamare in causa la nozione genettiana di trasformazione in quanto i testi che compongono il corpus di questa ricerca ricadono con buona accuratezza tanto sotto la categoria di "appropriazione" appena analizzata quanto sotto quella di "trasposizione", con cui Genette indica la trasformazione "seria", ossia priva di intenti parodistici o satirici (loc. 795). Genette prosegue individuando innumerevoli strategie di trasposizione su cui non è il caso di soffermarsi qui, con un'unica eccezione che riguarda la strategia di "transdiégettizzazione":

C'est, entre autres, ce cadre historico-géographique que j'appelle la diégèse, et il va de soi, j'espère, qu'une action peut être transposée d'une diégèse dans une autre, par exemple d'une époque à une autre, ou d'un lieu à un autre, ou les deux à la fois. Une telle transposition diégétique, ou, pour faire plus bref (sinon plus joli), transdiégettisation, ne peut évidemment aller sans, pour le moins, quelques modifications de l'action elle-même. (loc. 7173 sgg.)

Sulla base di questa definizione, come si vedrà, diversi testi del corpus possono essere classificati proprio come transdiegetizzazioni della *Commedia* o di singoli episodi del poema. Tra le forme di funzionamento più comuni della transdiegetizzazione vi è infatti quella che implica «un mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale) proximisante» (loc. 7361). Un esempio classico di *transdiégétisation proximisante* è il film *Romeo + Juliet* di Baz Luhrmann (1996), che adatta la tragedia shakespeariana ambientandola nel contesto di una guerra tra gang newyorkesi. Analizzando i testi del corpus ci si accorgerà tuttavia che il movimento di approssimazione descritto da Genette può essere fatto non solo in termini strettamente cronologici, come appunto nel caso di *Romeo + Juliet*, ma anche in termini di immaginario. In questo tipo di *transdiégétisation proximisante*, i dannati che abitano l'*Inferno* dantesco possono essere reinterpretati come zombie, in quanto figure più vicine all'immaginario contemporaneo attraverso cui concettualizzare schiere di corpi che continuano ad agitarsi e soffrire dopo la morte. Attraverso lo stesso procedimento, i guardiani dell'*Inferno* si trasformano facilmente in mostri fantasy, in quanto è questo il genere cui afferiscono creature di questo tipo nella cultura contemporanea.

È possibile a questo punto iniziare a rispondere alla domanda che apre questa sezione: i testi analizzati nei capitoli che seguono instaurano con la *Commedia* rapporti di diverso tipo, collocabili lungo uno spettro che va dall'adattamento in senso "classico" a trasformazioni testuali più complesse definibili in termini di appropriazione e trasposizione. Anche termini presi in prestito dal mondo della musica come remix e mash-up si prestano assai bene alla descrizione di fenomeni più "distanti" dall'adattamento classico. *Valley of the Dead* di Kim Paffenroth può infatti essere definito proprio come un mash-up, in quanto ibrida l'immaginario della *Commedia* con quello dell'apocalisse zombie.¹³ Secondo Sanders ([2006] 2016) le metafore musicali, insieme alla metafora genettiana dell'innesto, risultano particolarmente utili nella teoria dell'adattamento in quanto contribuiscono a rafforzare l'approccio antigerarchico promosso da Hutcheon: «[b]y eschewing a linear epistemology altogether, however, phrases such as

¹³ Sul rapporto tra adattamento, appropriazione e mash-up si veda Mulvey-Roberts 2014, che indaga anche le origini gotiche di quest'ultima pratica.

‘grafting’ or models derived from musicology which allow for greater dynamic impetus in the new composition serve us well» (15). Guardare all’adattamento in senso antigerarchico e antilineare permette, ad esempio, di osservare come il testo-sorgente di un adattamento non corrisponda necessariamente al testo cosiddetto “originale”: nella storia della ricezione della *Commedia*, le illustrazioni di Doré sono spesso state usate come testi-sorgente a partire dai quali creare nuovi adattamenti, come nel caso emblematico della *Divine Comedy* di Sadow Birk e Marcus Sanders (2004). Più in generale, le teorizzazioni di Hutcheon e Sanders permettono di pensare i rapporti intertestuali e intermediali che animano i processi trasformativi non solo e non tanto in termini di filiazioni, quanto piuttosto in termini di *reti*:

Adaptation and appropriation now provide their own intertexts such that they often perform in cultural dialogue with one another, so perhaps it will increasingly serve us better to think in terms of complex filtration, and in terms of networks, webs and signifying fields, rather than simplistic one-way lines of movement from source to adaptation. (Sanders [2006] 2016, 33)

Una delle tesi più importanti che mi pare emerga dall’analisi di queste definizioni è che nessuna di esse riesce da sola, ossia presa singolarmente, a rendere conto della complessità delle trasformazioni da cui dipende la creazione di un adattamento a partire da un ipotesto. Per tornare a Genette, non esiste solo letteratura al secondo grado, ma anche al terzo, al quarto e così via. Di volta in volta, descriverò dunque ciascun testo del corpus ibridando e combinando le definizioni che ho cercato sinteticamente di mappare in queste pagine.

Concludo passando dal regno delle definizioni a quello dell’estetica per ricordare, di nuovo, che una parte fondamentale del piacere che deriva dall’esperienza dei testi del corpus è un piacere *quintessenzialmente* relazionale:

Part of this pleasure, I want to argue, comes simply from repetition with variation, from the comfort of ritual combined with the piquancy of surprise. Recognition and remembrance are part of the pleasure (and risk) of experiencing an adaptation; so too is change. (Hutcheon 2013, 4)

[T]his inherent sense of mutually informing play, produced in part by the activation of our informed sense of similarity and difference between the texts being invoked, and the connected interplay of expectation and surprise, that for me lies at the heart of the experience of adaptation and appropriation. (Sanders [2006] 2016, 34)

Le analisi che seguono mireranno appunto a comprendere come funzioni, di volta in volta, questo «connected interplay», e quali effetti produca sul piano semiotico ed estetico.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni – Lungarno Mediceo 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com – www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di febbraio 2023