

PERSI NEL TESTO: LE VICISSITUDINI DELLA TESTUALITÀ DA BARTHES A *LOST*.

di Claudio Bisoni

Premessa

Avrei voluto, come incipit, stabilire un tempo primario (T1) della mia esposizione in una data non troppo arbitraria, per esempio il 1973, anno di pubblicazione di *Il piacere del testo* di Roland Barthes e poi procedere solo per flashback su altri scritti barthesiani e flashforward sul nostro presente, cioè su alcuni esempi di testualità nella serialità televisiva contemporanea. Così facendo avrei senz'altro reso omaggio alla serie cui mi riferirò più spesso nei prossimi minuti, vale a dire *Lost*, ma avrei anche ceduto a una delle civetterie più viziose del discorso analitico: l'ammiccamento-allusione alle caratteristiche strutturali del testo-oggetto dell'analisi. Henry Jenkins approverebbe con entusiasmo. Barthes ne dubito. A me hanno insegnato che sarebbe meglio non farlo. E io non lo farò. Ma permettetemi di iniziare comunque con una breve premessa autobiografica.

Per quelli come me che hanno cominciato ad affacciarsi sul campo dei film studies tra gli anni Ottanta e primi Novanta, la pienezza del testo, l'operatività di questa nozione sono da sempre state quasi delle superstizioni. Quando abbiamo cominciato a compulsare libri di teoria del cinema e a sfogliare le riviste specializzate, ci veniva detto che il testo era bello che spacciato. (*L'incertezza del testo* del resto era già il titolo di uno dei convegni di Urbino, per la precisione quello del 1984, subito successivo a quello sulla serialità)

Ora, poiché se siamo qui è perché molti di noi hanno l'impressione che ci troviamo a una nuova svolta intorno ai termini che riguardano la testualità, bisognerà convenire sul fatto che il testo visse almeno due volte, o quanto meno che è stato dato per morto e in realtà non lo era, fenomeno accidentale, non sempre comico, che accomuna talvolta i testi agli uomini: dato per morto nel passaggio da una testualità coerente, centripeta nella sua organizzazione interna e nel rapporto dei testi tra loro a una testualità di flusso tipica del broadcasting e della neotelevisione. Ovviamente sto semplificando le cose: sappiamo che questo passaggio in realtà si realizza in uno scenario ampio e complesso che, per esempio, è stato ricostruito da Fausto Colombo e Ruggero Eugeni in *Il testo visibile*. Era l'epoca in cui si discuteva, sulla scorta di Raimond Williams, del rapporto tra tv come *medium di flusso* e cinema come *medium di opere*¹. Alcuni caratteri della testualità che troviamo in gioco anche oggi cominciano ad apparire qui in una forma minore, depotenziata: si parlava già di testualità frammentata,

¹ M. W. Bruno, *Neotelevisione. Dalle comunicazioni di massa alla massa delle comunicazioni*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1994.

senza confini, di testi indistinti organizzati solo in unità temporali, si parla anche di testi pensati come frammenti aperti riadattabili al flusso, dove quindi il flusso rimanda sia a un modo di organizzazione del rapporto tra i testi televisivi, sia a un modo di costruirli tenendo conto di tutti questi fattori di “riprogrammazione” co-testuale.

Ad ogni modo, quel che non sfuggiva negli anni Novanta era che i testi non ubbidivano più solo a una logica di andamento interno ma si strutturavano nella loro forma secondo una modello di *messa in catena* rispetto ad altri testi, per rispondere a una grande forma esterna data dal palinsesto (stacchi pubblicitari, traino di programmi successivi ecc.). In questo modello però la forma esterna di riarticolazione della testualità resta ed esercita un potere effettivo. Oggi siamo proprio qui a discutere del fatto che questo frame inglobante e unitario, questo grande contenitore-modellatore di testualità si è dissolto e frammentato a sua volta.

Il testo: primo percorso

Fatte queste premesse, se c'è un autore che ha intercettato alcune grandi linee di cambiamento della nozione di testualità, questi è Roland Barthes. L'ipotesi avanzata qui è che alcune delle idee del modernismo teorico degli anni Settanta, e in particolare delle idee di Barthes, non si sono semplicemente realizzate in modo più o meno sorprendente o profetico: piuttosto sono andate incontro a una letteralizzazione brutale, si sono compiute in modo settario, ridotto e parziale nella dura realtà. Alcuni aspetti delle intuizioni di Barthes hanno trovato un'inaspettata realizzazione, mentre tutto il contorno (le sfumature, le possibilità lasciate aperte dall'idea e dal campo possibile che sempre gravita intorno ai concetti) è caduto. In questo passaggio dallo spirito alla lettera ovviamente c'è poco spirito e molta lettera, cioè materia. Così, per anticipare alcune cose che dirò in seguito, quando Barthes parla del diritto di proprietà sull'opera da parte del lettore, dicendo anche che va usurpato nel segno della lettura, allude chiaramente a un diritto di proprietà sul senso, non sull'opera materiale, come invece sembra essere in gioco nello scenario attuale del dibattito sul copyright. E così via...

Ma spostiamoci sulla nozione di testo in Barthes. Di certo sappiamo solo che per Barthes il testo non ha mai avuto la pretesa di essere un oggetto materiale, “computabile”²: è piuttosto un oggetto storico, di pensiero, un “campo metodologico”. Invano quindi si cercherà una definizione sostanzialista, o anche esauriente e certa di questa entità negli scritti barthesiani tra anni Sessanta e Settanta. È possibile però tentare due principali percorsi di ricostruzione concettuale.

Il primo percorso porta a sottolineare il fatto che la nozione di testo in Barthes nasce primariamente in relazione alla necessità di conservare un

² R. Barthes, *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, p. 59.

dominio della scrittura, una zona di “sovrانيتà del linguaggio” da opporre allo stereotipo, al sistema dei segni rigidi e codificati³. Di fatto l’operatività del concetto di testo si alimenta nell’ambito di questioni estetologiche tutto sommato tradizionali, come tradizionale è l’oggetto privilegiato che fa da supporto a tali questioni (l’opera letteraria). Il problema cioè è che dove l’analisi strutturale cataloga invarianti, regole generali, strutture logiche e spazio temporali profonde, “manca” comunque lo spostamento, l’erranza, l’eccesso del senso (sono gli anni di riflessione intorno alla nozione di senso ottuso...⁴).

Il testo assume quindi i contorni di almeno due cose strettamente intrecciate: un gioco, una relazione, un tessuto di codici, ma anche un’apertura, una dispersione prodotta comunque da questo incrocio di solchi tracciati dalle relazioni tra codici. Non è più evidentemente una questione di struttura e di analisi delle invarianti, ma di *strutturazione* di elementi variabili. Variabili in un doppio senso, al loro interno e nelle loro relazioni. Al loro interno, perché in questi anni la nozione di codice subisce in Barthes una rapida evoluzione: un codice è un sistema di rapporti, di elementi minimi e di regole combinatorie, un elenco, ma non proprio un paradigma fisso, quanto piuttosto un catalogo i cui elementi rimandano sempre a un di fuori rispetto al catalogo stesso⁵, in cui appunto i codici da un lato rimandano e regolano rapporti interni al testo ma dall’altro aprono allo spazio culturale in cui il testo si colloca. Variabili nelle loro relazioni, perché anche i racconti o le opere più tradizionali in realtà spostano i codici, eccedono la leggibilità immediata offerta dalla cultura in cui nascono, sono aperti, producono senso eccedendo le codificazioni date (per inciso, l’idea dello scarto del codice rispetto a se stesso è ben presente in *Linguaggio e cinema*, malgrado in Metz il testo abbia una consistenza più concreta, sia il luogo di dispiegamento materiale del sistema filmico singolare).

Dunque ecco una nozione di testo che ha in qualche modo a che fare con un effetto di pienezza e di densità (nulla è insignificante nell’ordine della testualità) collegato a propria volta all’intrecciarsi, al tessuto dei codici e al loro spostamento (il luogo in cui meglio si esprime questa concezione è probabilmente l’analisi testuale condotta in *S/Z*⁶). Mi pare che questa idea sia piuttosto attuale. E che tale attualità non sia tutto sommato problematica. Per quanto si possa insistere sul concetto di espansione e riarticolazione della testualità televisiva e post-televisiva contemporanea, mi sembra piuttosto che non si sia battuto abbastanza sul fatto che ci sono oggi dei luoghi deputati proprio a mantenere attiva e ben funzionante una idea di testualità densa. La neo serialità televisiva è uno di questi. Poi

³ Cfr., G Marrone, *Il sistema di Barthes*, Bompiani, Milano 1994.

⁴ Cfr., R. Barthes, *L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 1985.

⁵ G. Marrone, *Il sistema di Barthes*, cit., p. 148.

⁶ R. Barthes, *S/Z*, Einaudi, Torino 1973.

succede che questa densità deve “tenere”, resistere o mutare attraverso l’overflow mediale. È un problema di disseminazione che riguarda l’espandibilità testuale, ma più che le mutazioni *del* testo, direi, come suggerisce Stefania Carini, le mutazioni *dal* testo, la scalabilità dei contenuti⁷. Prima di tutto ciò però, di fatto, esistono prototipi che esibiscono tale densità.

Persistenze: una testualità densa

La mia ipotesi è che la forza della testualità della nuova serialità televisiva non stia solo nella logica del rapporto tra grand master e overflow, cioè nell’organizzazione modulare espandibile e nella scalabilità. Ma nella capacità di mantenere luoghi di densità testuale tutto sommato tradizionale proprio nella modularità potenziale e nella durata abnorme che queste forme implicano. Si tratta di un fenomeno che non riguarda solo la fiction. Anche *Il grande fratello* come testo-programma singolo praticamente non esiste. C’è un abisso tra le strisce pomeridiane montate su Canale 5 e le dirette notturne satellitari in cui può capitare di imbattersi nell’inazione più totale, in sguardi beoti di corpi warholiani inermi che dormono per ore in piano sequenza. Eppure il reality di prima serata del lunedì, a parte la durata quasi mostruosa nella logica di un *prime time* di soli 10 anni fa, sta nelle coordinate di una testualità televisiva classica, rispettandone sintassi e regole narrative.

Per quanto riguarda le serie invece, si nota una tendenza a ricercare delle linee di continuità nell’evoluzione della *quality tv* (un’etichetta che mi convince sempre meno) da serie come *Miami Vice* e *Moonlighting* alle più recenti *Lost*, *Six Feet Under*, *Sopranos* ecc. In realtà credo che bisognerebbe insistere maggiormente sulla discontinuità e sulla frattura (introdotta tra l’altro da una serie come *ER* più che, come spesso si dice, da *Twin Peaks*).

Il *supertext-flow* in cui si collocano le serie tv tra anni Ottanta e primi Novanta (Caldwell 2003) è un misto di frammentabilità e struttura coesa, ma in un modo diverso da quel che avviene, per esempio, in *Lost*. La serialità di flusso degli anni Ottanta ha una struttura narrativa precisa, una scansione legata ai break pubblicitari, ma soprattutto presenta dei processi di serializzazione che ruotano intorno a un numero piuttosto ristretto di repertori drammaturgici, formule stilistiche e retoriche. È una serialità tutto sommato povera, meno elaborata in sede di scrittura e di messa in scena, per esempio rispetto al prodotto hollywoodiano di medio livello, al format del film di 90-120 minuti. Si presenta in genere come un prodotto che pare una copia depotenziata, una versione annacquata della fiction cinematografica. Ciò che viene ripetuto, serializzato paradossalmente è quindi al contempo tanto e poco. È tanto perché questa serialità in effetti si

⁷ S. Carini, *Il testo espanso. Il telefilm nell’età della convergenza*, Vita & Pensiero, Milano 2009.

basa su una massiccia ripetizione di formule, ma è poco perché tali formule e moduli sono nella loro articolazione di base semplici, scarnificati, essenziali, e vengono ripetuti in modo poco variato.

Ciò che invece caratterizza la neo serialità è la complessità narrativa e a volte stilistica (*televisuality*), la dialettica tra la varietà delle idee messe in campo e la capacità di sfruttamento radicale di aspetti strutturali del formato o di tecniche espressive specifiche (lo *splitscreen* in *24*). Da qui deriva anche l'insoddisfazione che provo di fronte all'espressione *quality tv*. In realtà abbiamo a che fare con una televisione della quantità: maggiore quantità di risorse per maggiore quantità di tempo, con una conseguente inversione del rapporto di forza tra formato televisivo e formato cinematografico: *The Sentinel* (Clark Johnson, USA 2006) è un film parassitario nei confronti di *24*-la serie, sia in termini di ambientazioni che di attori e personaggi, e di *24* sembra la versione mignon depotenziata. *Romanzo criminale* (film) pare un prototipo non sviluppato della posteriore serie omonima, la quale riesce assai meglio ad entrare in relazione con le caratteristiche di *Romanzo criminale* (romanzo) ecc.

L'espansione, la forza centripeta, le dinamiche dell'overflow si generano da un impianto di base che pare più che altro un nuovo contenitore dove la testualità classica non viene superata: viene riadattata in una forma caricaturale ed eccessiva. L'eccesso investe almeno due fattori: un effetto di scala e un effetto di intensità. Il primo riguarda il fatto che entriamo in un altro ordine di grandezze: una sequenza a episodi può diventare un film di 40 minuti, come avviene negli episodi-riassunto di *Lost*. Con alcune conseguenze anche in sede di analisi: per analizzare l'incipit di una serie forse converrà prendere in considerazione il pilot per intero. Ma anche alcune delle regole più canoniche dello script hollywoodiano vengono proiettate in scala: non mi pare che si sia riflettuto abbastanza sul fatto che in *24* ogni stagione presenta dei turning point. Le svolte si collocano in genere in torno all'ottava-nona ora e intorno alla sedicesima-diciassettesima, cioè a un terzo e a due terzi dell'arco narrativo complessivo. In altri termini, ogni stagione di *24*, fermi restando la modularità dei singoli episodi e l'intenso overflow mediale a cui è sottoposto la serie, rispetta le regole della struttura classica del film standard predicata dai manuali di sceneggiatura hollywoodiana.

Il secondo aspetto riguarda il fatto che la densità narrativa e stilistica non si basa solo sulla varietà ma sullo sfruttamento intensivo di singole risorse. Ciò che è in gioco è la *forma della ripetizione*. L'espedito stilistico-narrativo anche più convenzionale o semplice viene usato, riusato e serializzato attraverso un numero così alto di varianti (spesso anche a sorpresa) da trasformare la serie stessa in una sorta di trattato-enciclopedia sull'uso di quella risorsa (è ciò che accade con il principio narratologico dell'ampiezza e della portata variabili delle anacronie in *Lost*). E ancora: la dimensione dell'eccesso in *In Treatment* non sta tanto nella sua potenziale

disseminazione mediale, quanto piuttosto nel fatto che sembra la serializzazione dell'impianto teatrale e dell'immobilità, una sfida caricaturale al cinema da camera d'autore europeo. *Heroes* è un testo eccessivo perché lavora sui paradossi temporali in modo diverso da *Lost*, riprendendo espedienti presenti già in forma molto più semplificata in *Ritorno al futuro* (già una saga seriale), sussumendo e rilanciando tutta una tradizione narrativa su altre grandezze/durate e in un nuovo contesto mediale.

L'impressione di molti appassionati di neo-serialità è che essa non neghi affatto l'esperienza del testo tradizionale, ma piuttosto che stia alla serialità di una ventina di anni fa, nonché a gran parte dell'esperienza dell'entertainment hollywoodiano contemporaneo (o a quello che ne rimane, ma questo è un altro problema) come, in *Terminator2*, il T-1000 mutante di metallo liquido sta al vecchio T-800: è semplicemente e inesorabilmente un prototipo più avanzato e potente. Un prototipo più avanzato e potente di testualità classica. Per dirla in modo ancora più brutale: oltre a essere di fronte a prodotti che ci seguono nelle nostre passeggiate attraverso i media, che ci assecondano nel gusto di brucare spezzoni-snack di testi rimodulabili a seconda del contesto e degli spazi dispersi delle nostre vite sempre più liquide e mobili, siamo di fronte al fatto che la densità testuale oggi è risorta in una forma più contagiosa, più adattabile alle nostre vite, occupandone porzioni più ampie, cioè più a lungo, per più tempo, costruendo universi permanenti⁸. Va bene: il testo si scioglie nell'esperienza. Ma anche l'esperienza in qualche modo si testualizza. Quando ci chiudiamo in casa con l'influenza e la nostra dieta mediale marcia al ritmo di 4 episodi di *Damages* per volta, è il testo che si è espanso e riadattato all'elasticità delle nostre vite ed esperienze di fruizione, o siamo noi che piuttosto ci stiamo in realtà piacevolmente sottomettendo a una nuova versione del piacere dato dal testo centripeto?

Anche *Lost* è un'espansione di testualità densa, una serie altamente serializzata dove l'anthology plot è ridotto al minimo, mentre i running plot, sia stagionali sia interstagionali, si ramificano in una serie di rimandi anacronici di difficilissima riconduzione a una fabula unitaria. Gli eventi non si succedono attraverso una paratassi più o meno ordinata o parsimoniosa. Piuttosto si ha una struttura a blocchi narrativi interconnessi attraverso vari nodi. I nuclei narrativi contengono dei moduli espandibili che a loro volta generano altri moduli interconnessi con i precedenti in modo ramificato e spesso indiretto. I fili narrativi si moltiplicano per tutte le prime due stagioni. Poi inizia la raccolta degli elementi disseminati (dalla terza stagione): un lento ricomporre le tessere del puzzle che si

⁸ Cfr., V. Innocenti, G. Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggi e temi*, Archetipolibri, Bologna 2008.

accompagna anche a una parallela apertura di nuovi sotto plot.

L'ordine del tempo del racconto è ovviamente anacronico. Le anacronie letteralmente divorano il tempo primario che dalla quarta serie subisce un ulteriore attentato alla propria già residuale linearità: l'isola, sul piano diegetico, si sgancia dal continuum temporale e comincia a spostarsi avanti e indietro nel tempo, indipendentemente dalla serie dei flashback/flashforward la cui articolazione tipologica può impegnare il narratologo per diverse notti.

Eppure un arco narrativo ben solido c'è e si sviluppa intorno a questioni e domande continuamente tenute vive (cosa è l'isola? Chi sono gli altri?). In altri termini siamo di fronte a una combinatoria e a una ipertrofizzazione dei due codici che Barthes e Peter Brooks pongono all'origine della costruzione della trama classica: codice proairetico ed ermeneutico⁹.

Inoltre c'è un'altra intuizione barthesiana che può essere pertinente ricordare a questo proposito. Barthes insiste spesso sulla metafora del testo-tessuto, ma a essa affianca anche quella, ben più attuale, del testo-rete, del testo-reticolo, dove l'attenzione non va alla trama del tessuto ma al carattere virtualmente illimitato dei fili che lo compongono. *Lost* presenta un universo di questo tipo, un universo così ampio che l'attenzione cade meno sui singoli elementi del sistema testuale e più sui tratti connettivi che li legano tra loro. Il *mytharc* di *Lost* è un *mega-cluster* in cui tutti i nodi sono idealmente collegati in un sistema a rete. *Lost* come testo è come il mondo messo in scena in *Lost* stesso: sì, anche un mondo perso e disperso (la natura dell'isola), ma in definitiva uno *small world*, un globo del quale si scopre inaspettatamente ciò che i teorici delle reti chiamerebbero un alto *coefficiente di clusterizzazione*¹⁰, cioè un universo diegetico dove, malgrado le distanze oceaniche messe in scena e il diramarsi reticolare delle sotto-trame, si scopre ben presto che tutto, almeno idealmente, si tiene e tutto è in realtà vicino e connesso: presente e passato, isola e terra ferma, personaggi maggiori e personaggi minori. *Lost* è un testo grande che mette in scena un *mondo piccolo* dove sono i link tra le varie componenti testuali a garantire, malgrado la dispersione di programmazione e fruizione, un effetto di coesione anche nella espandibilità potenzialmente infinita del materiale narrativo.

Secondo percorso: il testo e la rivincita del lettore

Ma tornando a Barthes, la seconda linea di indagine che avevo detto di voler percorrere ci porta nei pressi della lettura. Già presentando *S/Z* su "Le Figaro Littéraire" Barthes descrive la propria analisi testuale come un tentativo di "filmare la lettura di *Sarrasine*"¹¹ fotogramma per fotogramma, di produrre insomma un testo-lettura. Il testo per Barthes in questo periodo

⁹ Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 1995.

¹⁰ A-L. Barabási, Link. *La scienza delle reti*, Einaudi, Torino 2004.

¹¹ R. Barthes, *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, p. 23.

è anche luogo di attivazione di modi specifici di lettura, di piaceri e godimenti particolari, cioè di questioni inerenti il versante della ricezione. Da questo punto di vista è facile vedere una linea di continuità che ci porta dritti al presente. La maggior parte delle pratiche creative che compongono l'overflow culturale dei prodotti neoseriali (fiction, fumetti, disegni, romanzi, parodie, enciclopedie, giochi, montaggi e rimontaggi) sono facilmente riportabili a un'idea ben visibile in *Il piacere del testo*: il testo come parte di un'utopia, che dà adempimento "se non propria alla trasparenza dei rapporti sociali, almeno a quella dei rapporti tra linguaggi: è lo spazio in cui nessun linguaggio sbarra il cammino a un altro [...] Nella nostra società, società di consumo e non di produzione, società del leggere, del vedere, del sentire e non dello scrivere, del guardare e dell'ascoltare, tutto è fatto per bloccare la risposta: gli "amatori" della scrittura sono dispersi, clandestini, schiacciati sotto il peso di mille ostacoli, anche interiori"¹². Jenkins nei suoi libri non descrive proprio la rimozione di questi mille ostacoli, la sconfitta della clandestinità attraverso i processi bottom-up caratteristici della cultura convergente?

Eppure l'assimilazione della nozione di testo-lettura alle culture di fandom in rete può essere problematica. Per almeno due ragioni. Cominciamo dalla questione del piacere. Alla fine del suo libro dedicato al concetto di testo espanso nei new media, Stefania Carini descrive il rapporto tra spettatori e testi e altri testi presi in una spirale infinita, nei termini di un atto d'amore continuo e avvolgente ben presente all'estetica del piacere teorizzata da Barthes¹³. Sono d'accordo con lei su molte cose ma non su questa.

A dispetto di qualche passaggio che potrebbe dare l'illusione del contrario, se parliamo di piacere innescato da oggetti di fruizione concreti e circoscritti (libri, novelle, romanzi, opere teatrali ecc), Barthes pensa a Brecht. L'unico piacere del testo che Barthes difende è il piacere del testo modernista o al limite - non è la stessa cosa ma la differenza non è terribile - il piacere modernista del testo, quindi del testo anche classico, quello che lui chiama del "penultimo linguaggio"¹⁴, quello legato ai nomi di Flaubert, Zola, Proust, Verne, autori che danno piacere, aperti al piacere ma non al godimento. Il godimento è talmente meno sociale e socializzabile del piacere, è talmente il piacere, la lingua e la cultura fatti a pezzi, che è pensabile sono nell'ambito del "nuovo assoluto"¹⁵, cioè dei modi e delle pratiche dell'avanguardia letteraria. Barthes quindi descrive qualcosa che sembra a portata di mano, ma in realtà è un tipo di piacere intellegibile negli anni Settanta tra coloro che leggono i libri giusti nel modo giusto: magari non coincidevano esattamente con il numero dei redattori e dei lettori di "Tel Quel", saranno pure stati qualcuno di più. Comunque non si

¹² Ivi, p35.

¹³ S. Carini, *Il testo espanso. Il telefilm nell'età della convergenza*, cit..

¹⁴ R. Barthes, *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1973, p. 39.

¹⁵ Ivi, p. 39.

trovano in Barthes concessioni verso qualche forma di edonismo popolare. Se l'erotica del testo è una seduzione di classe non sappiamo di che classe sia. La borghesia non ha alcun gusto per il linguaggio che non sia quello mercantile-strumentale. Le classi popolari? Per loro non c'è in serbo nulla di diverso dalle previsioni apocalittiche dei teorici del *masscult* e del *midcult*¹⁶: scomparso il carnevale non si gioca più con le parole, resta solo "il regno degli stereotipi imposti dalla cultura piccolo-borghese"¹⁷. "Nessuna significanza si può produrre [...] in una cultura di massa"¹⁸. Insomma, il piacere, al pari del godimento o della noia, non è una cosa semplice e non è fatto per i sempliciotti.

Del resto, cosa c'è di più distante dal nuovo assoluto della serialità? Barthes stabilisce un legame tra appiattimento di massa e ripetizione del linguaggio. L'unica ripetizione che sembra concepire come fonte di godimento è quella letterale e formale del folklore (il ritmo delle danze tribali ecc.). Nella cultura di massa invece regna la ripetizione vergognosa, quella in cui – secondo una posizione in perfetta sintonia con Adorno – si ripetono le mistificazioni, i contenuti, gli schemi ideologici ma si variano le forme superficiali. Insomma, Barthes non ha il gusto, la disponibilità e le convinzioni teoriche adatte per pensare in termini di piacere produttivo autentico la serialità e le pratiche di espansione testuale cui ci si riferisce nel campo dei *new media*.

Se parliamo dei piaceri della lettura in termini più generali, va ricordato che Barthes annovera tra questi anche il piacere della scrittura, tipo di piacere per eccellenza eversivo, perché restituisce il prodotto consumato, il dato letto, all'ambito della produzione. Ecco un'idea che sembra andata incontro a quella letteralizzazione di cui ho parlato all'inizio. Nel campo dei *new media*, la maggior parte dei fenomeni che costituiscono l'overflow culturale dei prodotti seriali fanno parte di una logica di dilatazione del piacere dei fruitori, i quali non si limitano a leggere-decodificare i testi: li usano per dare vita ad altre pratiche testuali più o meno parassitarie. Anche questo è piacere della lettura-scrittura, non c'è dubbio. Barthes in realtà descrive qualcosa di meno audace ma di più cerebrale e forse perverso.

La lettura libera il desiderio di scrivere, produce scrittura nella forma del desiderio di scrittura. Prima che si liberi questo piacere si produce il piacere del testo, cioè il piacere dato dal fatto che il desiderio del lettore è a sua volta cercato e desiderato: "Il testo che scrivi deve darmi la prova di *desiderami*. Questa prova esiste: è la scrittura"¹⁹. Piacere della scrittura non significa affatto che vogliamo scrivere come l'autore che stiamo leggendo, ma che quel che desideriamo è unicamente "il desiderio che l'autore ha avuto di scrivere" o ancora "desideriamo il desiderio che l'autore ha avuto

¹⁶ D. Macdonald, *Masscult e midcult*, E/O, Roma 2002.

¹⁷ R. Barthes, *Il piacere del testo*, cit., p. 37.

¹⁸ Ivi, p. 38.

¹⁹ R. Barthes, *Il piacere del testo*, cit., p. 6.

del lettore mentre scriveva”²⁰.

Quindi il desiderio di scrivere è primariamente desiderio di avere un lettore. Che, se ci fate caso, è un piacere ben circolare e totalitario: desiderio di noi in quanto offerenti soddisfazione per un desiderio che noi stessi avanziamo al contempo occupando il posto di produzione e ricezione del desiderio stesso. Ma soprattutto: il desiderio di scrivere non è desiderio di scrivere necessariamente qualcosa, quella cosa materiale che cade sotto il mio sguardo sulla pagina o, potremmo aggiungere noi, sullo schermo; è piuttosto desiderio del desiderio dell’Altro, di qualcuno che desidera ciò che noi scriviamo. Questo qualcuno poi può persino non esistere, è sottratto alla categoria di persona, è una funzione, l’apertura di uno spazio possibile: “Non è la persona dell’altro che mi è necessaria, è lo spazio: la possibilità di una dialettica del desiderio, di una *imprevisione* del godimento: che il gioco non si già chiuso, che ci sia un gioco”²¹.

La seconda ragione che rende problematico il rapporto diretto tra il testo-lettura barthesiano e la logica culturale della convergenza, riguarda il profilo di ricezione ideale, il lettore-modello immaginato da Barthes in relazione al testo e al suo piacere. Benché Barthes ricordi vari modi di lettura - quello di chi riesca godere del lasciarsi andare alla catena del significante (il feticismo per le parole) o viceversa quello, molto più comune, di chi si abbandona all’assorbimento completo nella narrazione - nella sua prosa ritorna più volte, si ripropone secondo piccole varianti, una esperienza tipica, piuttosto istruttiva: c’è qualcuno che occupa una posizione ai bordi di una scena (un bosco, un bar, la sequenza di un film ...) e si fa ricettore della molteplicità degli stimoli che la scena stessa offre ai suoi sensi. Questo individuo pratica l’indistinzione dei segni: non riconosce più barriere logiche o religiose, mescola tutti i linguaggi che popolano la scena anche se singolarmente non li comprende, censisce ciò che entra nel suo campo ricettivo: rumori e immagini di un bosco, musiche conversazioni provenienti dai tavoli vicini ecc. Abbiamo quindi un soggetto muto, impassibile, teso in ascolto²². In ascolto di cosa? Di una *scrittura ad alta voce*, non un atto comunicativo, ma un misto erotico di linguaggio, materia, corpo e timbro: il transito di una produzione sommessa e continua, una babele di segnali che fanno macchina, il brusio sensuale e impersonale di una lingua senza soggetto- locutore, quindi non soggetta alla decodifica regolata, non frammentata dalla violenza sociale del linguaggio, non ancora esposta alla logica della parola come arma.

In effetti l’esperienza che Barthes descrive, per esempio, nell’incipit di *Il piacere del testo*, questo aprirsi alla pluralità stereografica dei significanti, assomiglia a una di quelle cadute del pathos soggettivo studiate da Mario Perniola. È qualcosa che sta in bilico tra l’attenzione cognitiva ancora

²⁰ Ivi, p. 34.

²¹ Ivi, p. 4.

²² Cfr. anche R. Barthes, *L’ovvio e l’ottuso*, cit., pp. 250-251.

vigile e una ricettività che fa già parte del sexappeal dell'inorganico²³. In altre parole, Barthes sta descrivendo l'opposto di una iper-soggettivazione. Non si parla di un lettore che risvegliatosi ha deciso di imporre le proprie idiosincrasie all'opera. Espropriare il testo, aprirlo costruendone il sistema di lettura, significa sì "interpretarlo liberamente"²⁴. La libertà però non sta dalla parte della solitudine del soggetto. Non c'è alcuno spazio per una teoria anarchica dell'interpretazione. Barthes non è interessato al lettore, ma alla lettura, che è trans individuale e regolata da codici. Il campo in cui si articolano questi codici è intersoggettivo, cioè sociale. Da questo punto di vista Barthes è vicino a un altro teorico che, negli anni Ottanta-Novanta, quando andava di moda il dibattito sui limiti dell'interpretazione, è stato quasi sempre letto come un relativista radicale, cioè Stanley Fish, il quale invece non era un relativista radicale: egli, per esempio, non ha mai detto che non c'è un testo in questa classe, ma che c'è un testo e c'è una classe, e che la classe appunto non è qualcosa di totalmente soggettivo né di totalmente oggettivo²⁵.

Lettori barthesiani e fan a confronto

D'altra parte, tornando a Barthes, esercitare un controllo sul senso non significa bloccarlo. Nell'abbandono al brusio della lingua Barthes non ci sta neppure suggerendo di continuare a interpretare i testi secondo i modi della tradizione (filologia, critica letteraria, sanzione di gusto ecc.), che appunto fermano il significato, in qualche modo lo attestano. Al limite, forse, ci sta dicendo che non dovremmo interpretare affatto, perché il vero piacere del testo non è compatibile con l'interpretazione. Al contrario, Jenkins ha descritto con entusiasmo quel tipo particolare di convergenza culturale che da un lato porta alla nascita dell'aca-fan (l'accademico che, nella sua versione più folkloristica, compare a un convegno su StarTrek in calzamaglia da vulcaniano e ne gioisce), dall'altro partorisce una creatura speculare e senz'altro meno bizzarra: il fan che si accultura secondo i modi della tradizione, ottiene una rispettabilità critica, talvolta accademica. A me questo tipo di fan sta molto simpatico. Mi piacerebbe qui parlarvi di Lordtull e di Metalmarco, due dei più eruditi sottotitolatori di *Italiansubs* (quelli che a volte fanno gli asterischi e le note filologico-etimologiche ai termini di slang del parlato originale). Ma dubito che Barthes li avrebbe guardati con occhio molto diverso da quello con cui noi scruteremmo il nostro ipotetico collega in calzamaglia.

In definitiva, se proiettiamo il lettore-modello barthesiano - questo lettore-transito inoperoso e sospeso al brusio della lingua - su *Lost*, cosa otteniamo? *Lost* incoraggia almeno due tipi di lettore: lo spettatore

²³ M. Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino 1994.

²⁴ R. Barthes, *Il brusio della lingua*, cit., p. 25.

²⁵ S. Fish, *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, Einaudi, Torino 1980.

detective figurativizzato in Jack Shephard (uno dei personaggi più odiosi della serie) e lo spettatore-ricettore aperto allo spirito dell'isola, ovvero John Locke. Chi meglio di Locke, a discapito dei suoi nomi propri (l'altro è Jeremy Bentham) si sperimenta rispetto ai segni dell'Isola? Chi pratica il rinvio infinito del significato? Chi meglio di lui sa ascoltare, senza necessariamente capirlo, il linguaggio decentrato, senza autore, del luogo? Chi smaschera uno dopo l'altro i presunti padroni del gioco (a cominciare da Ben) per dimostrare che questa ricerca dell'origine è tutto sommato vana? Chi sa disporsi verso il senso impenetrabile dell'isola e le sue mille voci in attesa di "qualcosa di simile a uno scopo"²⁶? Insomma chi meglio di Locke si avvicina a concepire l'isola come una versione new age, del testo barthesiano?

Al contrario, ciò che è più vicino al profilo di Jack è il modo in cui spesso, anche se non sempre, le community di lettura vanno incontro a questo invito (parziale) all'indeterminatezza del senso. Perché tutto sommato *Lost* è costruito per mostrare il carattere illimitato che lo caratterizza come opera, e per Barthes mostrare "il carattere illimitato di un'opera vuol dire farne un testo"²⁷.

Gli studiosi di fandom, come M. Hills e Scaglioni hanno tutte le ragioni a parlare di *ermeneutica perpetuata* come risposta a un tipo di rimando narrativo costantemente presente nella struttura iperdiegetica della serialità di cui *Lost* è un ottimo esempio²⁸. Tale attività è composta da un rimando continuo di proposta interpretativa in proposta interpretativa, in un accumulo quasi infinito. Ma lo scopo, l'*intentio*, che anima la maggior parte dei singoli gesti di lettura al contrario è orientata verso l'idea di interpretazione che Barthes combatteva e che parafrasava così: "l'operazione con la quale si attribuisce a un gioco di apparenze confuse o addirittura contraddittorie una struttura unitaria, un senso profondo, una spiegazione "autentica"²⁹.

Frequentando un po' Lostpedia (versione inglese, possibilmente) si nota che i fan vanno quasi sempre in una direzione condivisa: riduzione del testo a oggetto computabile, maneggiabilità della trama, interpretazione esaustiva e unificante, classificazione, disposizione a dizionario delle voci del luogo; riconduzione dei mille intrecci alle favole unitarie, giudizio facile e schietto. Se Barthes è dialogismo d'élite, questo è monologismo pop³⁰.

²⁶ R. Barthes, *Il brusio della lingua*, cit., p. 81.

²⁷ Ivi, p. 87.

²⁸ Cfr., M. Scaglioni, *Tv di culto. La serialità televisiva americana e il suo fandom*, Milano, Vita & Pensiero, Milano 2006.

²⁹ R. Barthes, *Il brusio della lingua*, cit., p. 166.

³⁰ Barthes, con il termine "appropriazione" intende la tutela, l'"arresto" e il blocco sul significato esercitato dall'autore sulla propria opera argomento a cui dedica un saggio specifico tra i suoi più celebri (*La morte dell'autore*). È evidente che se il testo "si legge senza l'iscrizione del Padre", questa iscrizione è una delle poste in gioco principali delle nuove fan communities. Anche là dove l'autore in senso tradizionale è sostituito da un team di lavoro, da un produttore-ideatore, il fan identifica il soggetto-

Conclusioni

Detto ciò, in conclusione vorrei evitare un equivoco. Come ho detto, Barthes non si è limitato ad augurarsi la rinascita del lettore: ha descritto anche un tipo di lettore ideale, che secondo me non ha il profilo del consumatore attivo della cultura partecipativa. Ma è una cosa priva di senso rimproverare a quest'ultimo la mancanza di quel che possiede il primo, (cioè il lettore ideale barthesiano). Anzi, non dobbiamo neppure escludere che vada computato come un fattore positivo il fatto che i new media abbiano reso possibile questa sorta di letteralizzazione delle idee di Barthes senza Barthes, cioè senza il super io teorico-modernista barthesiano, senza il demone della teoria. Basta essere consapevoli delle differenze, registrarle per evitare facili assimilazioni (che pure qua e là ci sono state). Era solo questo il mio scopo.

Barthes credeva nel cambiamento (che per lui era anche radicale cambiamento politico) e individuava il driver del cambiamento ancora nel testo. Se c'è qualcosa che emancipa la lettura, che la rende attiva (e non più semplicemente attività concentrata e silenziosa) questo qualcosa è ancora il testo, il luogo dell'*attività scritturale*.

Noi crediamo che i new media abbiano introdotto una dimensione effettiva di cambiamento, ma ora il driver si è spostato dal testo all'apparato. Il grado maggiore o minore di attività dell'audience è primariamente una questione di apparato o, per meglio dire, della sua ridefinizione in prospettiva convergente. L'apparato, come suggerisce Eugeni, è un mediatore di esperienza: media tra testi e spettatori. È lui quindi che riarticola sia l'esperienza dello spettatore verso una maggiore interattività, sia la ridefinizione della testualità in modi adatti a venire incontro a questa nuova agency. Da qui l'attenzione necessaria alla de-istituzionalizzazione dei luoghi tradizionali di fruizione dei media. I modi in cui la testualità mediale contemporanea risponde però attivamente (proprio come l'audience) alle sollecitazioni dell'apparato ovviamente non vanno lasciate in secondo piano e sono il segno di una *resistenza* del testo che spero di avere evidenziato in alcune sue forme. Espansione ma anche, insisto, densità del testo: perché l'apertura delle forme mediali secondo me funziona come l'apertura mentale, la quale, per citare Chesterton, ha lo stesso identico scopo dell'apertura della bocca, ovvero: chiudersi su qualcosa di solido.

fonte e letteralmente lo bersaglia di richieste entrando in dialogo con lui. È una versione aggiornata del rapporto tra consumatori e istanze tradizionali che regolano la produzione seriale letteraria, la cui esemplificazione più terribile rimane ovviamente *Misery* di Stephen King, che infatti contiene il prototipo dell'aggressività letale a lungo associata al fan-fanatico: quello che ti rapisce ti lega a letto, e ti mozza le gambe se non fai resuscitare il suo personaggio seriale preferito. La novità oggi è data dal fatto che dove l'Annie Wilkes di King fallisce nei confronti dello scrittore Paul Sheldon, i fan raggiungono lo scopo, senza spargimenti di sangue.