

Giacomo Manzoli
Adattamento

(in G. Carluccio - F. Villa, a cura di, *L'intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, Kaplan, Torino, 2006)

Mi è stato chiesto di intervenire, letteralmente, sul “problema dell’adattamento”, inserendomi fra interventi strutturati di studiosi di assoluto prestigio, i cui studi costituiscono ormai una tradizione. Dunque, nella lunghezza del mio intervento e nei toni del mio discorso cercherò di adattarmi. Il che, contestualmente, significa che cercherò di essere breve, dichiarerò la mia preventiva rinuncia a qualsiasi pretesa di esaustività (del tutto fuori luogo vista l’enorme quantità di studi che si è ormai accumulata sulla questione) e cercherò di esercitare al massimo la virtù della modestia. Per conciliare queste tre esigenze dovrò ricorrere alla soluzione di escludere ogni sistematicità del mio discorso, optando invece per la schematicità di alcune proposte (se sono provocazioni l’effetto non è voluto) che spero possano contribuire ad agitare un po’ le acque della riflessione su un argomento in qualche modo preliminare e strutturale rispetto a temi di più ampia portata quali l’intertestualità, l’intermedialità e, più nello specifico, la relazione che lega il cinema e la letteratura.

Ciò che fa da sfondo e unifica questi miei spunti frammentariamente esposti è la ricerca di un approccio al problema che possa prescindere dalle ipoteche che sul discorso pone quella specie di (più che comprensibile) pregiudizio che mi azzarderò qui a chiamare “la tirannia del testo”.

Per esigenze di sintesi cercherò di far ruotare le mie riflessioni attorno ad alcuni (tre per la precisione) esempi molto concreti che, credo, forniscono energie e sostanza alla prospettiva appena enunciata.

Partirò da un esempio scolastico. La mia generazione è cresciuta ritenendo che una delle più suggestive e precise denunce contro i regimi totalitari e la loro interdizione alla circolazione delle idee fosse rappresentata dalla famosa allegoria fancofortese (comunicazioni di massa + civiltà dell’immagine = neonazismo) elaborata da Ray Bradbury in *Fahrenheit 451*. Il romanzo, già molto suggestivo per conto suo, ha trovato una enorme cassa di risonanza nell’omonimo film di François Truffaut che, fra libri, scrittura imparata a memoria e fiamme, vi ha trovato una perfetta concentrazione di quelli che sono i temi portanti della sua poetica. Forse, questa è l’ipotesi, un cortocircuito. Ma anticipo una conclusione rispetto alla quale lascio il lettore libero di aderire o meno al termine delle prove che cercherò di portare a suo sostegno.

Ebbene, per quanto secoli di feticismo, amanuense prima e gutenberghiano poi, rendano ai nostri occhi l’operazione di bruciare un libro sempre detestabile, una serie di fattori sono intervenuti a complicare le cose e a fornirci di una sensibilità in grado di interpretare con più laicismo quanto il libro e il film ci raccontano. Penso al detective

spagnolo Pepe Carvalho, partorito dalla penna del compianto Manuel Vázquez Montalbán, abituato a cuocere le sue prelibate ricette su una fiamma alimentata da libri “inutili”. Penso a una puntata del telefilm ormai di culto *Monk*, dove un personaggio fonde una grande quantità d’oro nell’inchiostro e utilizza il prezioso liquido per redigere migliaia di diari, sicché solo attraverso il rogo dei medesimi sarà possibile restituire il prezioso metallo al suo valore (cosa che i protagonisti non esitano a fare, provati dalla lettura dei noiosissimi resoconti della vita del borghese personaggio: e poi dicono che i telefilm sono paracinema...). Penso alla pacata cautela con cui Amélie Nothomb inquadra la questione in chiave dialettica (in *Libri da ardere*), dove il freddo e la guerra costringono i protagonisti del racconto a interrogarsi su quale libro convenga bruciare per primo. Più pragmatici, i personaggi di *The Day After Tomorrow*, prigionieri di una biblioteca e incalzati da una glaciazione, stabiliscono che si può bruciare tutto ad eccezione di una colossale *Bibbia* di Gutenberg (come sono lontani i tempi del *Nome della rosa*...). Una scelta perfettamente in linea con alcune tendenze della dominante politica culturale americana, pronta a restaurare la pratica dell’indice dei libri e certamente poco incline a favorire la circolazione delle idee a mezzo stampa (per esempio quelle di Darwin). Facciamo questa considerazione senza minimamente voler entrare nel quadro di un dibattito ideologico, anzi, proprio per rimuovere le incrostazioni ideologiche che hanno spinto a promuovere il libro/film di Bradbury/Truffaut nella maniera sopraccitata. La nostra considerazione, infatti, va integrata con almeno due informazioni. Cercare di fermare la circolazione di certe idee (teorie, dottrine o quant’altro) rimuovendo il testo (o la persona) che se ne fa portatore è, al giorno d’oggi, nell’epoca di Internet, evidentemente anacronistico. Tanto è vero che la strategia di controinformazione di gran lunga più efficace (e più usata) per i sistemi di propaganda moderni consiste nel soffocare una informazione sgradita dentro un altissimo “rumore” di fondo che non ne consenta la corretta ricezione da parte di un destinatario fisiologicamente distratto. Inoltre, fatto ancora più notevole e – riteniamo – sintomatico, Ray Bradbury non si è per nulla fatto scrupolo di comunicare alla stampa mondiale la sua convinta adesione alla politica che contraddistingue l’amministrazione Bush del quale è fedele elettore (come riportato anche dai più importanti quotidiani italiani nelle interviste che hanno accompagnato le celebrazioni dell’ottantesimo compleanno dello scrittore).

Si prenda, lo ribadiamo, tutto ciò che abbiamo fin qui scritto come un tentativo di sgombrare il campo da qualunque interferenza ideologica relativa a ciò che Bradbury ha raccontato e su cui noi cerchiamo di riflettere. Non c’è ovviamente nessuna intenzione di screditare lo scrittore americano o di attribuirgli patenti reazionarie che non sarebbero pertinenti (Bradbury, per quanto ci riguarda, può benissimo votare chi gli pare, e il fatto di votare Bush non deve necessariamente implicare l’attribuzione di posizioni reazionarie e antiliberali). Quello che ci interessa è riflettere su ciò che il libro/film mostra, ciò di cui effettivamente parla, al di là del fatto che si tratti di un simbolo della lotta per la libertà di espressione o di un simbolo dell’equazione che equipara la diffusione e la salvaguardia dei libri alla diffusione e salvaguardia delle idee.

Atteniamoci a ciò che leggiamo, vediamo e ascoltiamo: meglio, alla relazione fra ciò che audiovediamo e ciò che leggiamo. Nel film di Truffaut, infatti, Montag raggiunge la

comunità degli uomini-libro, figure che si sono imparate a memoria opere bandite dal contesto sociale, vivendo in tal modo – fuori dal mondo – la loro dimensione di resistenti. Nell'euforia malinconica del suo cinema, nella sua geniale leggerezza, Truffaut opera una sostanziale semplificazione apologetica della condizione esistenziale di questi personaggi. Così facendo anticipa in buona parte temi che verranno ripresi e sviscerati nella *Camera verde*, dove la dimensione feticistica e – dunque – mortuaria del discorso è assai più evidente che in questo caso, allorché il pregiudizio ideologico di cui si parlava tende a soffocare la libera interpretazione dello spettatore.

Ebbene, nel romanzo l'atmosfera liberatoria che Montag respira non appena esce dai confini asfissianti di questa città totalitaria è decisamente contraddetta da una serie di affermazioni che Bradbury attribuisce ai suoi personaggi, dei quali sono messe in rilievo le seguenti caratteristiche:

1) Sono anch'essi dei bruciatori di libri (p. 179 dell'edizione Mondadori¹). Leggono i libri e li bruciano per paura di essere scoperti (tema implicito della paranoia: “i microfilm non servivano... Sempre il rischio di essere scoperti”). Quindi ne diventano i depositari unici (i proprietari “in esclusiva”).

2) La loro pratica non è quella di una rivoluzione attiva, una strategia, bensì una tattica di attesa (p. 180; p. 182). Un'attesa di natura mistica. La trasmissione avverrà di padre in figlio, nella consapevolezza che qualcosa andrà perduto. La perdita di informazioni fisiologica della trasmissione verrà compensata da cosa? Da nulla. Sicché è un'attesa a perdere, una estinzione programmata e che può essere evitata solo da un mutamento imprevedibile delle condizioni contingenti che nulla si fa per propiziare.

3) Lungi dall'essere strumento di arricchimento, sostegno di un'identità individuale e fondamento di una condivisione sociale del sapere, gli uomini libro mandano a memoria i loro testi e li mantengono impressi recitandoli solo a se stessi (gelosamente). Bradbury lo dice chiaramente: “E ficcati bene in capo una cosa: tu non sei importante. Tu non sei nulla” (p. 193). Ovvero: “Non siamo che sopracoperte di volumi, privi di ogni altra importanza che non sia quella di impedire alla polvere di seppellire i volumi” (p. 181). Insomma, la pratica di cui stiamo parlando prevede l'estasi di un'ascesi, l'annullamento totale di sé nella funzione, una funzione che – guardacaso – coincide con un oggetto, un testo.

4) Coerentemente, gli uomini libro pongono un'enfasi assoluta sull'atto di ricordare. Si ricorda non con lo scopo di produrre qualcosa, bensì nella convinzione apodittica che l'esercizio mnemonico consentirà loro di “ricordare una tale quantità di cose che potremo costruire la più grande scavatrice meccanica della storia e scavare, in tal modo,

¹ Così si conclude il discorso di Granger: “E noi siamo qui, nella foresta, e la città è laggiù, tutta avvolta nel suo mantello di mille colori”. Su questa contrapposizione fra colore e bianco e nero rimandiamo, da un lato, alle considerazioni di Jameson e Cavell (mutamento ontologico osservato in negativo), dall'altro a Flusser (per il quale il mondo dei mass media è immediatamente connotato dalla sua ipercromia), ricordando che si può trovare proprio in questa opposizione un fondamento strutturale alla scelta di Truffaut di passare al colore con questo film.

la più grande fossa di tutti i tempi, nella quale seppellire la guerra” (p. 194). Intenzione lodevolissima, in termini poetici, ma che appare viziata da quel difetto che Louis Marin definiva nei termini di utopia degenerata (“ideologia [sia pur apprezzabile e condivisibile come quella pacifista] realizzata sotto forma di mito”²).

Lo sfondo del romanzo, del resto, è uno sfondo di guerra, motivo per cui abbiamo scomodato Adorno e colleghi. In sostanza, ciò di cui parla il romanzo per davvero è la convinzione paranoica (non supportata da prove concrete) che la civiltà dei mass media (ovvero delle immagini) sia una civiltà di smemorati che fatalmente cadranno preda dei loro istinti fino ad autodistruggersi attraverso delle guerre pretestuose. Questa convinzione appare, per coloro che non si adattano a nuove forme di sviluppo e trasmissione del sapere, il pretesto ideale per autoghezzarsi ai margini del sociale e trovare la propria ragion d’essere nella gestione residuale (incuranti dell’estinzione cui sono destinati) di conoscenze che ci si è preventivamente peritati di rendere esclusive e inaccessibili agli altri (non socializzabili se non per loro insindacabile scelta).

Detto in altri termini, si sta discutendo di un processo reificante di alienazione che passa attraverso la feticizzazione delle opere/testi e deriva in sostanza dalla incapacità/impossibilità di adattarsi a nuove condizioni imposte da nuovi media. Insomma, da un lato gli uomini libri somigliano pericolosamente a buona parte degli intellettuali contemporanei (almeno gli apocalittici che sulla scia di Adorno, aderendo a una concezione statica delle cose, vedono nei processi di modernizzazione il fondamento per un proliferare incontrollato di guerre e catastrofi), compresa la loro attitudine a ritagliarsi forme di potere che derivano dalla detenzione di informazioni di basso valore pratico ed alto valore simbolico. Dall’altro, l’intera vicenda è una sorta di allegoria della drammatica separazione fra mondo dei filosofi (che abdicano alla loro funzione annullandosi nei testi) e mondo della produzione e della gestione delle dinamiche sociali. Insomma, a partire dalla propria difficoltà ad adattarsi ai processi storici in atto, sono gli stessi uomini libro a propiziare le catastrofi che paventano e vorrebbero scongiurare. A meno che lo scopo non sia impedirle ma, appunto, accelerarle, in modo da poter restaurare un “privilegio di casta” divenuto anacronistico.

D’altra parte, ciò di cui abbiamo fin qui discusso non è altro che l’adattamento che François Truffaut ha fatto di un romanzo di Bradbury. Buono o cattivo che sia, ciò che non ci viene spiegato è se, nell’apocalittica società in cui entrambi i testi sono in gran parte ambientati, la visione del film di Truffaut sarebbe stata interdetta. Oppure se non sia quest’ultimo, in fondo, una sorta di correlativo oggettivo degli uomini/libro, coerentemente con la perorazione della trasposizione letterale di cui il regista si fa interprete dai tempi del *Curato di campagna* (e dal film/uomo-libro discenderebbe una implicita autorizzazione al rogo del libro vero e proprio, pratica per la quale paradossalmente il nostro sembra provare una sorta di perversa attrazione da quando, nei panni di Doinel, incendiava freudianamente le icone di Balzac...).

² Senza contare che questa utopia della scavatrice meccanica fa in qualche modo venire in mente la concezione superottimistica che un filosofo come Pierre Lévy ha delle tecnologie digitali, ovvero delle intelligenze collettive che queste renderebbero possibili.

b) Un capitolo di un bel libro di Anna Camaiti Hostert (*Metix*, Ed. Meltemi, 2005) sulla natura meticcia che contraddistingue molti fenomeni culturali tipici della nostra epoca è dedicato al secondo lungometraggio del regista americano Spike Jonze, intitolato per l'appunto *Adaptation*.

Le considerazioni della studiosa sono precedute da un'intervista a Mardik Martin, sceneggiatore storico di Scorsese, il quale fa un'affermazione che bisogna tenere presente, perché in qualche modo ricorda quelle di uno dei personaggi del film di Jonze, un docente di sceneggiatura. Martin afferma infatti (ricalcando le teorie relative all'identificazione primaria e secondaria) che lo spettatore "si può identificare con il conflitto che viene rappresentato. Attenzione, con il conflitto che si muove dentro il personaggio, non con il personaggio in sé, che in realtà è un guscio vuoto!".

Ebbene, nel film di Jonze il personaggio centrale è un alter ego dello stesso sceneggiatore, Charlie Kaufman, il quale ha ricevuto l'incarico da una Major di adattare per il cinema un best seller sentimentale che si intitola *Il ladro di orchidee*. Ora, siccome Kaufman è un intellettuale (un uomo colto, consapevole del proprio talento e dei propri limiti, autoriflessivo e ipercritico, estremamente sensibile e bisognoso di afferrare il senso di un'operazione per poterla compiere), si trova a disagio con la pratica dell'adattamento e non riesce a svolgere il compito che si è malauguratamente assunto. Il suo alibi consiste nella natura del romanzo in questione, opera che racchiude le sensazioni e le riflessioni dell'autrice ma privo di intreccio e personaggi interessanti. Ma è immediatamente chiaro che il problema di fondo è lui stesso. E, coerentemente, il film che scriverà nella realtà è proprio un film felliniano che racconta di uno sceneggiatore che non riesce a scrivere l'adattamento del *Ladro di orchidee*. Il problema, dicevamo, è lui stesso, il suo conflitto interno (strutturale? ontologico?) che lo porta ad avvertire una sorta di timore reverenziale insuperabile, definito nei termini del "senso di responsabilità" nei confronti del testo di partenza e della sua autrice (che dal canto suo è invece ben lieta di cederne i diritti perché ne vanga fatto ciò che più piacerà al compratore). Dunque, questo senso di responsabilità in cosa consiste se non nella fedeltà alla memoria della lettura di quello specifico testo letterario e dell'idea che attraverso di essa ci si è fatti della sua autrice³? Messa in questi termini, come rileva anche la Camaiti Hostert⁴, non si può che dargli ragione. Kaufman non può adattarsi ad essere ciò che non è e il testo di Susan Orlean non potrà mai ad adattarsi ad essere un film, chiunque decida di scriverne la sceneggiatura e di filmarlo.

Ma Kaufman ha firmato un contratto e non può desistere, così decide di compiere due operazioni complementari. La prima cosa che cerca di fare consiste quindi nel risalire la logica del processo nel quale si trova invischiato, come in una di quelle paludi

³ Autrice che infatti, il character Charlie Kaufman si rifiuta ostinatamente di incontrare "faccia a faccia" per non turbare con l'interferenza del reale l'immagine della Susan Orlean che la lettura del libro gli ha trasmesso.

⁴ Per la quale, coerentemente col tema dell'orchidea, il film racconta prevalentemente soprattutto l'impossibilità a comunicare fra gender differenti, cogliendo l'aspetto disperatamente "romantico" del film. Tale lettura trova una conferma nel successivo film scritto da Kaufman, il cui (orrendo) titolo italiano è *Se mi lasci ti cancello* (*Eternal Sunshine in a Spotless Mind*).

metaforiche in cui il film è ambientato. Se istintivamente, culturalmente, il termine adattamento evoca il passaggio da un testo letterario ad uno filmico gli pare naturale provare a capire perché la parola chiave del darwinismo sia stato applicato a questa operazione. Successivamente, resosi conto che attraverso una semplice relazione “a due”, con i due testi che si fronteggiano direttamente, non si riesce ad andare lontano, ricorre al più ovvio degli espedienti, vale a dire quello di aggiungere un terzo elemento in grado di mettere in moto una serie di ipotetiche soluzioni per arrivare a una sorta di dimostrazione “per assurdo” del problema. Charlie Kaufman si inventa un gemello “ex-machina” (dove la macchina è ovviamente quella narrativa), tal Donald (Duck?) Kaufman che comparirà anche nei titoli di testa del film in qualità di cosceneggiatore. Donald è un gemello omozigote, interpretato dallo stesso attore Nicholas Cage che si pone però caratterialmente agli antipodi del fratello. E’ tanto ignorante e privo di memoria quanto – di conseguenza – disinvolto, ovvero adattabile. Anche lui fa lo sceneggiatore, o per meglio dire *vuole fare* lo sceneggiatore. Gli basta raccogliere idee vaganti espresse dal fratello e consigli materni per mettere insieme un probabile blockbuster che riguarderà un serial killer. Il film suscita subito l’entusiasmo dei produttori ed è inevitabile che sia così, visto l’entusiasmo assoluto con cui Donald K. lo scrive, pensando ai tanti predecessori che hanno colpito e intrigato lui e milioni di altri spettatori suoi contemporanei davanti allo schermo. Donald è un esempio di adattamento all’ambiente perfettamente riuscito (da qui la sua fortuna commerciale, amorosa e perfino esistenziale). La sua è la figura della sintonia, l’elemento esterno che contribuisce alla soluzione del conflitto (in questo senso è un negoziatore). Il suo film si intitola *I tre* e il suo eroe, killer e seriale, si fa chiamare “Il Decostruzionista”. Attraverso Donald, la sua complicità e la sua mediazione anche Charlie arriva alla soluzione (e a quel punto Donald può sparire).

c) E la soluzione del conflitto consiste, per l’appunto, nella decostruzione del problema. Uscire dalla prigione di una relazione diretta, di un confronto senza soluzione. Un libro intitolato *Il ladro di orchidee* scritto da Susan Orlean non potrà mai adattarsi a diventare un film prodotto da Hollywood e scritto da Charlie Kaufman. Troppe incompatibilità. Un libro non è un film, uno scrittore non è uno sceneggiatore, uno sceneggiatore colto (un autore) non è uno sceneggiatore industriale (un tecnico), una donna non è un uomo, un timido non è disinvolto e così via. Troppo adattamento considerato in termini, come dire, trasformativi. Troppe cose che devono diventare altre cose. Strutture che devono diventare altre strutture. Anche volendo non ci si riesce, a meno di non aggirare il problema, uscirne e considerare tutte queste operazioni come riflessi, occorrenze congiunte di un’unica procedura, di quell’unico processo, quello dell’adattamento, appunto, che non a caso è anche il fenomeno che differenzia in sostanza il vivente dall’inanimato.

Kaufman separa le singole componenti del suo problema e giunge al nucleo. Cosa significa, in sostanza, adattarsi: come e perché ci si adatta? Risalendo il problema alla radice compie quello che la sua voce fuori campo definisce come “un viaggio nell’evoluzione. Darwin: discendiamo tutti dal primissimo organismo monocellulare... mammiferi semplici... meduse... fino a Susan Orlean”.

Ciò che lo lascia basito è l'esistenza di "troppe cose e persone", ma altrettanto stupefacente è che tutto questo, il mondo, possa essere ridotto "a una dimensione più gestibile".

Ebbene, questa dimensione più gestibile, questo metodo dell'adattamento degli organismi più semplici è rappresentato – nella prospettiva che ci interessa – dal discorso, inteso nella sua accezione più ampia (il "fulcro" del discorso).

Se andiamo a cercare infatti su un manuale di biologia quale sia il senso ultimo e originario del termine adattamento, quello darwiniano evocato da Kaufman nel film, la risposta che troviamo è la seguente:

La necessità di introdurre continuamente materiale dall'esterno e di eliminare i residui dei processi metabolici, lega il vivente in uno stretto rapporto con l'ambiente. Poiché le condizioni ambientali sono variabili, il vivente per sopravvivere deve possedere dei meccanismi di regolazione che gli permettano di adattarsi continuamente a tali variazioni, mantenendo il proprio stato di equilibrio (concetto di omeostasi). L'adattamento si realizza in quanto i viventi sono dotati di irritabilità (o eccitabilità) che è la capacità di sentire le variazioni ambientali (definite stimoli) e di reagire con esse ad altrettante variazioni del proprio comportamento (definite risposte).

"Il movimento è la principale modalità con cui i viventi reagiscono agli stimoli e si definisce tropismo la reazione di movimento di un organismo in direzione dello stimolo o in direzione opposta... esempi di reazione allo stimolo si osservano, sebbene molto semplici, anche tra i corpi inanimati. Nei viventi però la reazione non è mai standardizzata, ma variamente graduata⁵.

In questa prospettiva, arriviamo allora ad una sorta di possibile opposizione fra l'essere vivente che si fa testo di Bradbury e Truffaut, ovvero che si annulla in una serie finita e statica (mandata a memoria e recitata così com'è, ora e per sempre) di enunciati organizzati in discorso e incarnatisi in un medium, ad un testo che pretende di essere vivente. Questo testo avverte la necessità di "introdurre continuamente materiale dall'esterno" (di sperimentarsi in nuovi medium, di confrontarsi con nuovi tipi di destinatari) e di "eliminare i residui dei processi metabolici", vale a dire le incrostazioni del tempo e delle tecnologie che attengono al medium, gli aspetti ormai desueti che ne impediscono la fruibilità da parte del potenziale lettore/spettatore. Potremmo arrivare ad affermare che l'omeostasi di un testo si raggiunge con la percezione, da parte del discorso che lo compone in ultima istanza, di trovarsi nelle condizioni ideali per raggiungere tutti i destinatari idealmente ad esso interessati. Così, approfittando come le orchidee di un meccanismo di riproduzione sessuata che necessita dell'intervento di un agente esterno, ambientale (l'insetto compatibile, la corrente) il testo si adatta e si riproduce, trasmettendo il proprio discorso – almeno una parte di esso – ad altri testi, all'interno di altri media.

⁵ Lia Guidotti e Gianluigi Pane, *Argomenti di biologia generale*, Esculapio, Bologna, 1986, p. 9.

Insomma, da un lato, il film *Adaptation* costituisce il più riuscito tentativo di riflettere in termini biologici sul problema dell'adattamento in quanto riproduzione di una sostanza testuale, ovvero di trasmissione dei discorsi fra i testi, argomento che non può essere valutato in modo statico, di raffronto, quanto dinamico, di discendenza (di cosa parla, del resto, la celebre distinzione genettiana fra ipotesto e ipertesto? la definizione ne denuncia peraltro i limiti intrinseci: chi di noi vorrebbe essere definito "ipotesto" del proprio padre? e dov'è la madre?). Dall'altro lato, questo stesso film rappresenta anche un tentativo, tanto atipico quanto riuscito (almeno sulla base delle intenzioni di partenza) di realizzare un adattamento cinematografico del romanzo di Susan Orlean. *Il ladro di orchidee*, ovvero Susan Orlean è il padre di questo film, Charlie Kaufman ne è la madre (o viceversa, poco importa: diciamo che Kaufman è un padre che feconda il romanzo/ovulo e si incarica anche della sua gestazione). Alla fine, la sostanza di quel romanzo, il suo discorso, nei limiti del possibile è diventato film.

In conclusione, invertendo la prassi consolidata, chiariamo le premesse che fanno da sostegno alle considerazioni - ma sarebbe forse più giusto dire suggestioni - che ci siamo azzardati a proporre in questa sede, specificando i due assunti teorici che abbiamo utilizzato come postulati e che costituiscono l'approdo di due delle più interessanti riflessioni sul problema dell'adattamento del panorama culturale contemporaneo.

In particolare ci preme spiegare la ricorrenza dei termini "sostanza" e di "discorso" e l'accento che su di essi abbiamo posto. Nella prospettiva di ricerca semiotica impostata da Umberto Eco nell'ultimo decennio, la questione dell'adattamento, del passaggio di stato di un testo dallo scritto al filmato (audiovisivo), il nocciolo del discorso è quello - recentemente sviscerato da Nicola Dusi - della traduzione intersemiotica, ovvero della traduzione di un discorso non in un linguaggio differente (dove il problema centrale sarebbe dunque il codice) ma in un diverso tipo di discorso, caratterizzato dal suo manifestarsi attraverso una differente sostanza. Il processo non sarebbe allora meccanico/interpretativo come nella "normale" traduzione, e neppure ontologico come nella classica enfasi posta sullo spirito del testo letterario e del suo autore. Il problema riguarda la sostanza. In termini materici, dunque, è un fatto chimico o - seguendo il filo della nostra proposta - biochimico. In termini culturali e filosofici, la questione investe, come da dizionario, "la parte nutritiva dell'alimento" estetico o comunicativo che il testo rappresenta, il sostrato fisico e psichico del fenomeno testuale.

Resta da stabilire quale sia questo sostrato. Si tratta di intendersi sull'interpretazione del testo. Ma di quale aspetto del testo? Risalendo agli albori della mediologia, ci imbattiamo nella celebre sentenza di McLuhan (*Understanding Media*) secondo cui il contenuto di ogni medium è un altro medium. Risalendo al contrario la catena mcluhaniana, il telegrafo contiene la stampa, la stampa la scrittura, la scrittura il discorso, che è quindi l'unità minima di pertinenza dell'ermeneuta, di chi cerchi di capire come determinati messaggi dotati di un senso autonomo e articolato (modelli, prescrizioni, stigmatizzazioni e quant'altro) si strutturano e circolano. Ovvero, detto in altri termini, il discorso sarebbe esattamente, nel campo delle idee, l'equivalente di ciò che è la cellula nell'ambito della materia, l'organismo che segna il passaggio dall'inorganico (l'inanimato) all'organico (il vivente).

L'attinenza di tutto questo con alcune ipotesi di Francesco Casetti⁶ è evidente e ci pare appena il caso di rivendicarla. Aggiungiamo invece, a indicazione delle possibili direzioni di sviluppo di queste riflessioni, che il principio enunciato da McLuhan è recuperato e sviluppato da David Bolter e Richard Grusin come fondamento di un'ottica particolare che vede questa relazione fra media differenti e la relativa circolazione dei discorsi al loro interno non più in chiave di incontro e ridondanza quanto di scontro e competizione, come chiarisce Alberto Marinelli nella prefazione all'ormai celebre *Remediation*⁷. Il cerchio si chiude. Abbiamo parlato di cellule, di testi viventi che si riproducono, di Darwin. Giunti al principio di competizione siamo al capolinea del principio di adattamento, visto che dopotutto, in ultima analisi, l'adattamento è esattamente il meccanismo che consente ad una specie di sopravvivere ai mutamenti ambientali. E la specie, nella lettura di Bolter e Grusin è data dal medium, ma – aggiungiamo noi – la specie è interessante solo in funzione del codice genetico che è in grado di trasmettere e che, tramite adattamento, ha necessità di continui aggiornamenti. Come si vede, in questa prospettiva di selezione naturale legata alle trasformazioni ambientali e al principio di adattamento, lo spazio del testo è quello che, in biologia, può essere riservato all'individuo. Pertinente per la Storia ma solo a patto di accettarne l'evoluzione interna (ontogenesi e filogenesi), il fatto che questo nasca e si trasformi (filologia), quindi si avvii ad un fisiologico decadimento, fino alla scomparsa. Con lui scompare il codice genetico che lo caratterizzava a meno che non si sia riprodotto, riuscendo così a trasmetterne un cinquanta per cento ad un individuo altro, appartenente alla stessa (comparatistica, intettestualità) o ad altra specie (intermedialità). Ogni tipo di analisi che non tenga conto di questi “fatti di natura” e non cerchi di concentrarsi su ciò che in definitiva determina il testo, ovvero il suo codice genetico/discorso⁸, ci pare destinato a compiere un errore metodologico di fondo, una confusione drammatica che induce a mummificare un individuo e a scambiare la mummia per un essere vivente. Ma quello con la mummia, un organismo “fossile” nel quale restano tracce genetiche dell'individuo è parallelo forse perfino eccessivo. Il testo e il confronto fra testi, l'analisi delle trasformazioni sostanziali dei testi operata a prescindere dall'insieme dei discorsi che li sostengono è più fedelmente traducibile nell'immagine di un museo delle cere le cui figure recitano senza sosta e con tono monocorde una successione di enunciati incisa su nastro magnetico. Che è esattamente l'angosciosa sensazione evocata in noi dagli uomini libro di Bradbury e Truffaut, pur così generosamente celebrate da generazioni di lettori e spettatori.

⁶ Si veda in particolare Francesco Casetti, *Cinema, letteratura e circuito dei discorsi sociali*, in Ivelise Perniola (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Marsilio, Venezia, 2002.

⁷ Alberto Marinelli, *Dallo “spazio dello scrivere” alla “rimediazione”*, in Jay David Bolter e Richard Grusin, *Remediation*, Guerini, Firenze, 2002.

⁸ Ovviamente, stabilito il codice genetico, estrapolato il discorso di cui il testo (discorso in un medium) è portatore, bisogna considerare la ricaduta del medium su di esso, l'interferenza del medium su questo discorso, la sua influenza. Ma è un problema da valutare, come dire, successivamente. Analogamente, in pratica, alla vecchia e forse insolubile questione del contributo specifico di “natura” e “cultura” alla determinazione dell'identità di ciascun individuo di ciascuna specie. Possiamo dire, in termini generali, che tanto più la cultura (il medium) è sofisticato e invadente, tanto più è alta la sua capacità di influenzare la ricezione del discorso (di dare consistenza all'altra sentenza McLuhaniana sul medium/messaggio), di cancellare gli impulsi di “natura” dell'individuo-testo. Infine, bisogna anche considerare che – conseguentemente – l'epoca postmoderna in cui ci troviamo è sempre più caratterizzata da individui che faticano ad autorappresentarsi e porsi come portatori di una soggettività forte. Da qui una serie di disagi (percezioni apocalittiche), sulla cui fondatezza ciascuno è libero di prendere la posizione che più lo soddisfa.

