

Daniele Barbieri

RIPRESE

Si può osservare il tessuto culturale come se fosse un tessuto musicale, attraversato da un numero vasto ma limitato di temi, continuamente ripresi in contesti diversi, con modalità diverse, ma sostanzialmente riconoscibili. Temi a partire dai quali sono generati i temi nuovi, spesso senza che sia ben possibile distinguere una novità da una semplice ripresa, almeno fin quando la divergenza non sia diventata palese.

Come ogni analogia anche questa ha dei limiti. Nel caso particolare, il tessuto culturale non è un testo, e la comune etimologia tessuto/testo non è d'aiuto: il tessuto testuale ha un autore e dunque un senso (o una costellazione di sensi); il tessuto culturale non ha né autore né senso, tranne quello a posteriori che è possibile attribuire a qualunque oggetto - visto che, come qualsiasi oggetto naturale, il tessuto culturale non è il risultato di una razionalità progettante, ma l'effetto combinatorio di molteplici spinte parzialmente autonome.

Resta il fatto che, all'interno dei limiti dell'analogia - e quindi a prescindere da progetto e intenzionalità - testo e cultura sono entrambi tessuti, e la testualità musicale può ben servire come termine di paragone per il tessuto culturale.

La prima considerazione che ci viene dall'analogia è che in un testo musicale non si *cita*, ma si *riprende*. Le citazioni, quando ci sono, sono riferimenti all'esterno del testo, ma nella nostra analogia non c'è un *esterno* al tessuto culturale. Se ci limitiamo a quello che sta interamente all'interno del testo, troviamo solo temi, sviluppi e riprese.

Quello che distingue dunque una citazione da una ripresa, parlando in generale, è un diverso rapporto con l'originale citato o ripreso. La citazione considera ciò che viene citato come il prodotto di un altro autore, o il contenuto di un altro testo, cui si fa riferimento o di cui si fa uso sotto la più o meno esplicita avvertenza che si sta facendo uso di materiale altrui. Citare vuol dire considerare il flusso culturale come il prodotto di tante opere individuali. La ripresa, d'altro canto, considera ciò che viene ripreso come un prodotto di proprietà e uso collettivo, di cui esiste una nozione sufficientemente diffusa da poterne parlare senza raccontare tutto da capo. Riprendere vuol dire considerare il flusso culturale come un'entità collettiva, non risolvibile nei contributi o nei testi individuali.

Chi cita considera il proprio testo un testo, affiancato ad altri testi che gli sono esterni. Chi riprende si limita a compiere una mossa nel grande tessuto della cultura, ben consapevole che nulla gli può essere esterno, e che la propria mossa lo modificherà quel tanto che farà sì che le eventuali mosse successive, anche sullo stesso tema, saranno necessariamente diverse. Chi cita si aspetta di essere citato; chi riprende si aspetta di essere ripreso.

Le scelte di campo radicali tra citare e riprendere non sono tuttavia né necessarie né tantomeno possibili. Nel medesimo testo si cita qualcosa e si riprende qualcos'altro, si fa riferimento ad autori specifici e si pesca nel gran mare della cultura. Esimersi dal citare è possibile; esimersi dal riprendere no. Ovvero, è possibile dimenticare che anche altri abbiano già scritto quello che scriviamo; non è possibile non ripetere almeno in parte quello che è nell'aria, quello che gira, quello che si dice.

Tra citare e riprendere c'è però ancora un'altra differenza, che riguarda il ruolo tenuto nel testo. Le citazioni sono necessariamente oggetti marginali, o almeno collaterali; le riprese possono anche costituire il centro di interesse, il *topic* narrativo di un testo, e

spesso, anzi, lo sono. Le citazioni sono marginali perché sono strutturalmente dei richiami, dei riferimenti al già detto; sono di conseguenza oggetti piccoli, di dimensione e importanza limitata nell'economia complessiva di un testo.

Inoltre, l'insieme del citabile è molto più piccolo dell'insieme di ciò che può essere ripreso. Per citare qualcosa è necessario che quel qualcosa sia riconoscibile e focalizzabile. I frammenti di testo sono perciò i candidati ideali; i personaggi lo sono meno, ma restano ancora buoni oggetti di citazione. Le strutture testuali, con rare eccezioni, sono poco citabili: anche se ci navighiamo continuamente dentro, la struttura di un testo non è quasi mai ciò che ne viene focalizzato, essendo piuttosto lo strumento per focalizzare altri aspetti. Lo stesso discorso vale per le modalità stilistiche, sia macro che microstrutturali: bisogna che lo stile di un certo autore o di un certo testo sia stato messo in evidenza, e sia pubblicamente noto, per poter essere citato.¹

La ripresa non condivide le difficoltà applicative della citazione. Perché vi sia ripresa, non è nemmeno necessario che l'autore sia consapevole di stare riprendendo. Ad essere pignoli, il grosso di qualsiasi testo è costituito da riprese, e non potrebbe essere se non così, perché è proprio questo riprendere che ne costruisce la comprensibilità, ed è proprio su questa comprensibilità che le novità (sempre che ve ne siano) si stagliano e possono essere percepite. Non vi sono testi costituiti principalmente di novità: un testo che non segua per la sua maggior parte delle regole costituite e accettate dal suo pubblico potrebbe, al limite, non essere nemmeno riconosciuto come un testo. In casi meno estremi, se ne potrebbe cogliere solo l'aspetto di provocatoria incomprendibilità, ma nulla delle sue ragioni.

In questo - detto di passaggio - sta il problema storico di ogni avanguardia: finché è davvero avanguardia non è compresa; appena inizia ad essere compresa e influente non è più avanguardia, è già genere, con le sue costanti e le sue riprese.

Non dobbiamo tuttavia rattristarci per la dura sorte delle avanguardie. Nella misura in cui sono state comprese hanno rappresentato altrettanti momenti di innovazione - anche se probabilmente meno radicale di quanto non sembrasse. E nella misura in cui non lo sono state sono scomparse dalla storia, e nessuno si preoccupa di quello di cui non conosce nemmeno l'esistenza.

Inoltre, avanguardie o meno, quello che importa è il modo in cui le forme della testualità si trasformano, ovvero vengono investite dal nuovo mentre continuano a riprendere se stesse. Questo meccanismo è verificabile a qualsiasi livello culturale. La cultura di massa si rinnova non meno di quella delle avanguardie. Non credo sia ormai una tesi particolarmente provocatoria sostenere anzi che le avanguardie si rinnovano *perché* la cultura di massa si rinnova, semplicemente in quanto ne fanno propriamente parte.

L'analogia musicale ci fornisce diverse intuizioni sulla dialettica tra ripresa e novità nel tessuto culturale. Troviamo indicazioni notevoli all'interno di un grande classico di semantica della musica, *Emotion and Meaning in Music* di Leonard Meyer², un libro tutto accentrato sul rapporto tra ripetizione e novità, e sulla costruzione di effetti emotivi e semantici a partire dalla messa in gioco di questo rapporto.

¹. Possiamo, per esempio, scrivere un testo o una sua parte in stile petrarchesco, o mariniano, o carducciano. Ma si chiama ancora *citazione* questa? A rigore dovrebbe.

². Leonard Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, The University of Chicago Press, 1956. Trad. it. *Emozione e significato in musica*, Bologna, Il Mulino, 1992.

La musica, ci dice Meyer, costruisce i propri effetti di senso a partire da sistemi di aspettative che vengono indotte nell'ascoltatore, per essere poi confermate, disconfermate, dilazionate, anticipate. Ci aspettiamo il ritorno di una certa nota, di un certo accordo, di un certo tema, sulla base della nostra competenza musicale e della parte di brano già ascoltata; l'oggetto atteso invece non arriva, oppure arriva in una forma differente da quella che ci aspettavamo, suonata da un altro strumento, oppure in una diversa tonalità, o su un altro ritmo... I sistemi di aspettative sono architettonici, ovvero non ci aspettiamo sempre solo una cosa per volta, ma abbiamo contemporaneamente diversi livelli di aspettative, e possiamo essere contemporaneamente incerti sul futuro al livello delle singole note, mentre sappiamo benissimo che cosa attenderci al livello della macrostruttura.

Le osservazioni che potrebbero interessarci sono numerose, ma solo quelle che riguardano la ripetizione e la ripresa saranno esaminate in questa sede. Va notato, tra l'altro, che *ripresa* è proprio un termine musicale, che designa il ritornare di un motivo o di un tema dopo la sua scomparsa o la sua trasformazione in qualcos'altro nel corso del testo.

Un piccolo salto di sorpresa è inevitabile quando leggiamo nel libro di Meyer che "la ripetizione, psicologicamente, non esiste"³. Meyer si premura immediatamente di precisare che da un punto di vista fisico la ripetizione esiste, ed è un fatto normale che esista: è solo da un punto di vista psicologico che non ci troviamo mai di fronte due volte la stessa forma. Vengono in mente le parole di Eraclito: "non ci bagnamo mai due volte nello stesso fiume"; e il senso dell'affermazione di Meyer non è molto diverso. La ripetizione non esiste da un punto di vista psicologico perché lo stesso percolato non si presenta mai due volte nelle medesime condizioni di percezione; infatti l'esperienza di colui che percepisce si è nel frattempo accresciuta, e il percolato che si ripete viene inteso diversamente, visto che si presenta contro uno sfondo cognitivo diverso. Al limite, la modifica dell'esperienza del soggetto che percepisce potrebbe essere semplicemente l'effetto della prima percezione (o delle percezioni precedenti) del medesimo oggetto. Ma è tanto più diverso l'effetto percettivo di un motivo che ritorna, che viene ripreso, se l'evoluzione musicale nel brano è nel frattempo andata molto lontano dalla condizione in cui il motivo si era precedentemente presentato.

Se abbandoniamo momentaneamente la nostra metafora musicale, e valutiamo le conseguenze di questo principio per il tessuto culturale, vediamo che la ripresa di una certa forma testuale, di un personaggio, di una situazione narrativa, è qualcosa di affatto diverso dalla loro semplice ripetizione. Il mutato contesto in cui la forma ripresa si presenta la fa percepire come qualcosa di diverso, pur nel riconoscerla come la stessa forma. E' questa caratteristica intrigante di identità e diversità al tempo stesso che costituisce il fascino della ripresa.

Vi sono (almeno) due casi limite. Il primo è quello in cui è soprattutto - o addirittura unicamente - l'insieme delle precedenti apparizioni della forma, personaggio o situazione narrativa che viene ripresa a determinare la diversità del contesto: e questo è ciò che permette e garantisce l'esistenza della serialità, fumettistica, televisiva o letteraria che sia. Il secondo è quello (paradossale ma non troppo) in cui un testo viene ripreso integralmente, contro uno sfondo culturale del tutto diverso: ed è il caso del Pierre Menard del racconto di Borges, che riscrive il *Don Chisciotte* di Cervantes parola per parola, fisicamente identico all'originale ma ermeneuticamente diversissimo, in quanto

³. Meyer, cit. pag. 49

opera contemporanea, che non può essere letta con lo stesso spirito con cui si legge un autore del Seicento.

Va forse precisato che Meyer esagera un poco, visto che oltre un certo limite la ripetizione fisica ingenera anche ripetizione psicologica. Ma questo succede solo quando le differenze dovute al diverso contesto appaiono irrilevanti: in fondo è vero che tra la prima e la seconda lettura dell'*Infinito* di Leopardi può passare una differenza enorme, ma non sembra accadere lo stesso tra la tremiladuecentodiciassettesima lettura e ciascuna delle successive, specie se vengono eseguite una di seguito all'altra.

Una conseguenza musicale del principio che abbiamo esposto è che per rievocare un motivo già noto all'ascoltatore non c'è bisogno di riportarlo interamente: è sufficiente un accenno, tanto più esiguo quanto più il motivo è noto e atteso. Al di fuori della musica, questa osservazione si concretizza in un principio piuttosto interessante, ovvero: quanto più una certa forma, personaggio o situazione narrativa sono noti e attesi al lettore-spettatore, tanto meno sarà necessario dilungarsi a descriverli, a ricostruirli. In altre parole, le riprese, se opportunamente utilizzate, permettono una grande concisione, che può andare a vantaggio di effetti narrativi e ritmici.

La terza e ultima osservazione da rubare a Meyer riguarda l'importanza dell'aspettativa. Più una certa forma è attesa, e più le deviazioni rispetto ad essa sono efficaci e significative. Nel tessuto della cultura vi sono legami e necessità creati dal fatto che certe forme occorrono solitamente insieme: quando ne compare una ci aspettiamo l'altra, o le altre. Vi sono, per esempio, personaggi che hanno determinate caratteristiche, o che agiscono insieme con certi comprimari, o all'interno di determinati contesti. Più il legame tra queste cose è forte e più la sua rottura è efficace. L'esempio più eclatante degli ultimi mesi riguarda la morte di Superman, efficace al punto da scatenare una bagarre giornalistica senza precedenti intorno al mondo dei supereroi.

Le riprese all'interno dello stesso linguaggio, dello stesso *medium*, hanno caratteristiche e funzionamento differente dalle riprese che accadono tra linguaggi differenti. La dialettica sottile tra identità e differenza, che fa sì che una ripresa non sia una semplice ripetizione, costringe a comportamenti testuali diversi quando si riprende qualcosa nello stesso linguaggio e quando la ripresa è trasversale.

Abbiamo una serie di esempi evidenti se osserviamo le riprese dei personaggi del fumetto da parte del cinema. Questo tipo di rapporto tra cinema e fumetto ci pone inoltre un problema interessante, che può essere espresso in questi termini: conosciamo un buon numero di riprese cinematografiche di prodotti letterari, e ce ne sono di buone e di cattive; molto meno sono le riprese letterarie di opere cinematografiche, ma anche tra queste troviamo diversi livelli di qualità; quanto alle riprese fumettistiche di opere letterarie e cinematografiche, il discorso è lo stesso. Insomma, sembra che solo il cinema ispirato al fumetto, tra i vari tipi di riprese intermediali, abbia prodotto sistematicamente solo opere di scarsa qualità - almeno fino a pochissimi anni fa. Come mai? In che cosa erano metodicamente sbagliati questi film? E che cosa hanno invece capito Tim Burton e Warren Beatty?⁴

⁴. Resta escluso da questo discorso il cinema di animazione, che ha tuttavia un rapporto talmente stretto con il fumetto - almeno dal punto di vista storico - che sotto diversi aspetti è difficile parlare di ambiti linguistici separati. Certamente si tratta di linguaggi diversi, ma gli intrecci tra certo fumetto e certo cinema di animazione sono talmente stretti che nella concezione comune "fumetto" e "cartone animato" vengono di frequente usati come sinonimi. In conseguenza di questa situazione, le riprese tra fumetto e cinema d'animazione vivono uno statuto misto tra intramediale e intermediale.

Potremmo certamente invocare la bassa considerazione culturale di cui il fumetto ha sempre goduto, e che ha impedito sino a poco tempo fa i tentativi seri e esteticamente impegnati di fare del cinema ispirato a contesti fumettistici. Ma non è questo il punto. Il problema è: che cosa fa di un film ispirato al fumetto un brutto film, in maniera sistematica, e quindi indipendentemente dall'impegno specifico dei rispettivi autori? Visto che si tratta di riprese, la loro efficacia va misurata attraverso la misura in cui gli aspetti di novità appaiono rilevanti, senza intaccare l'identità dei personaggi e delle situazioni che sono oggetto della ripresa.

La difficoltà maggiore, quando si passa da un linguaggio a un altro, è che esistono per ciascun linguaggio delle regole di base non espresse che sono spesso fondamentalmente diverse. Un esempio riguarda la questione del realismo, e in particolare del "realismo di sfondo". Il fumetto può permettersi qualsiasi posizione al proposito: può essere minuziosamente verista per quanto riguarda il disegno di personaggi e azioni in primo piano, e trascurare al tempo stesso l'aspetto degli sfondi, o semplicemente di tutto quello che non è al centro dell'attenzione. Vi sono fumetti estremamente realisti nell'immagine e altri che non lo sono affatto, ma la cosa non fa mai problema: la si considera una scelta stilistica, certamente importante, ma del tutto indipendente dalla realistica della storia. Nel cinema accade tutt'altro: il realismo, e il "realismo di sfondo" costituiscono la norma, e le scelte che vanno in senso inverso sono sempre globalmente significative. Un film che mostri scenari espressionisti, alla *Dottor Caligari*, è un film espressionista molto più di quanto sia espressionista un fumetto che compia la stessa operazione.

Detto questo, l'effetto prodotto nel cinema da un uomo che vola è del tutto diverso dall'effetto prodotto nel fumetto da un uomo che vola. Quello che su carta è normale nel cinema appare irreali, o forse *antireale*. Più in generale, quando si guarda un film si evoca una competenza di storie cinematografiche che è molto diversa dalla competenza di storie fumettistiche che viene evocata leggendo un fumetto. Quello che è normale in un linguaggio può apparire incongruo nell'altro.

L'errore sistematico dei film ispirati a fumetti è stato quello di ignorare questa differenza linguistica, cercando semplicemente di trasporre l'apparenza dei fatti, e ignorandone la diversità di effetto. Il risultato, nei casi migliori, è approdato allo sfruttamento dell'inevitabile effetto ridicolo, come è accaduto con le serie televisive di Batman negli anni sessanta. Di quanto resta, in generale, è meglio soprassedere.

Poi sono arrivati il *Batman* di Tim Burton e il *Dick Tracy* di Warren Beatty. Quello che entrambi hanno capito è che per dare una qualche credibilità a personaggi che normalmente nel cinema non avrebbero credibilità, bisognava, per così dire, togliere credibilità a tutto il resto. E dunque ecco scenari e costumi apertamente irreali e antirealistici, ecco una serie calibrata di eccessi proprio là dove il cinema normalmente non se li permette - ma eccessi *cinematografici*, ovvero riconoscibili come tali all'interno della stessa storia del cinema. Così, questo contesto cinematograficamente eccessivo ha permesso che i personaggi di Batman e Dick Tracy apparissero finalmente credibili e terribili, pienamente restituiti al proprio mito.

Quello che il primo film di Batman non poteva dare, però, era davvero una nuova versione del personaggio. Il problema di ogni ripresa intermediale è, prima di tutto, quello di assicurare la riconoscibilità di ciò che viene ripreso - visto che una grande (e spesso eccessiva, come abbiamo visto) diversità è già assicurata dalla diversità di medium. Il migliore risultato ottenibile era quello di riprodurre il mito del personaggio nel diverso contesto linguistico, la sua tenebrosità, passionalità e ossessività. Per questo

il secondo film su Batman di Tim Burton rappresenta un evento importante, e tanto più perché, *rara avis*, si è mostrato ancora più fascinoso del primo.

Solo con questa ripresa intramediale Burton ha infatti potuto davvero iniziare il proprio discorso su Batman. Solo una volta che il contesto narrativo in cui il Batman si muove è stato stabilito con il primo film, è stato possibile iniziare a creare delle variazioni che mostrassero una certa autonomia dal contesto narrativo delle storie a fumetti. In altre parole: il primo Batman viene riconosciuto come Batman per il confronto con il fumetto, mentre il secondo rimanda prima di tutto al primo.

Va notato, inoltre, come il secondo *Batman* sia davvero una ripresa, e comporti la conoscenza del primo per essere goduto pienamente. Pinguino e Catwoman sono molto più protagonisti di Bruce Wayne nel secondo film, ma questo non potrebbe avvenire se le cose essenziali su di lui non ci fossero già state dette. Come succede in musica, nelle riprese basta esporre molto meno per recuperare tutto quanto.

Questi funzionamenti mediali possono essere verificati con altri personaggi che sono stati oggetto di riprese. Tra i campioni di questo genere, a fianco di Frankenstein e Dracula, c'è certamente Tarzan. Edgar Rice Burroughs ha scritto, oltre a innumerevoli libri, anche una quantità di sceneggiature cinematografiche e fumettistiche, ma tanto nel cinema quanto nel fumetto, nel momento in cui Tarzan si presenta per la prima volta, è del tutto il Tarzan canonico, nella foresta insieme con le scimmie. Ci vuole qualche anno perché, per esempio, i fumettisti Al Foster e Burne Hogart lo trasportino nei contesti di avventure sempre più irreali e mitologiche, certo coerenti con quanto accadeva contemporaneamente nei romanzi e nei film, ma anche sempre più autonome quanto a temi secondari e rimandi interni.

Quando, dieci anni fa, Hugh Huston volle riattribuire una verginità al suo Tarzan, dovette di nuovo ripartire da capo, come se nessun romanzo fosse mai stato scritto, come se nessun film fosse stato girato, come se nessun fumetto fosse stato disegnato. *Greystoke, La leggenda di Tarzan signore delle scimmie* si presenta sin nella prolissità del titolo come una ripresa che finge di non esserlo, che finge che nessuno sappia nulla di quello che vi si racconta. Una sorta di *citazione al negativo*, che rende onore a Burroughs proprio evitando di fare riferimento alla maggior parte di quello che lo stesso Burroughs ha prodotto.

Infine, *The Shadow*. Nato come show radiofonico, poi grande successo dei *pulp*, romanzi popolari anni trenta, poi film, poi fumetto. Con *The Shadow* troviamo un'interessante eccezione alla regola. Non sono stati molti, sino ad anni abbastanza recenti, i fumetti che abbiano ripreso *The Shadow*, o perlomeno certamente pochi sono stati quelli che si ricordano. *The Shadow* gode di una ripresa fumettistica da parte di Mike Kaluta nei primi anni Settanta, dopo molti anni di dimenticatoio; poi di una seconda ripresa sempre da parte di Kaluta, dieci anni dopo.

All'incirca contemporaneamente a questa seconda ripresa, Howard Chaykin ripropone un *The Shadow* a fumetti a modo suo, non più ambientato negli anni trenta ma ai giorni nostri, con un retroterra di scienza e magia orientale che lo rendono singolarmente distante dal personaggio di partenza. La miniserie di Chaykin sarà seguita da una serie regolare in cui il personaggio viene trattato nello stesso modo - una serie che, nonostante l'altissima qualità di testi e disegni, non sopravviverà a lungo; e finirà per essere sostituita da un'altra serie ancora, *The Shadow Knows*, in cui l'ortodossia del personaggio è pienamente ricostituita.

E' possibile che l'operazione di Chaykin sia stata facilitata dalla relativa dimenticanza in cui era caduto il personaggio. Ma la si può anche vedere come un'aperta

provocazione a un meccanismo assestato della cultura delle riprese. Resta il fatto che il pubblico, che è appunto il garante di questa cultura, non ha apprezzato abbastanza e l'esperimento è stato castigato.⁵

Con *The Shadow*, Chaykin si è comportato esattamente come se stesse riprendendo un personaggio appartenente al fumetto, e non a un altro linguaggio. Le riprese intramediali hanno problemi piuttosto differenti da quelle intermediali: in linea di massima, infatti, poiché il quadro linguistico è il medesimo, la possibilità di apportare modifiche all'oggetto di ripresa senza inficiarne l'identità è molto maggiore.

Inoltre, l'esistenza di una produzione seriale - con caratteristiche di ripresa che sono diventate la norma dell'esistenza testuale di molti personaggi, di molti contesti narrativi, di molte forme di qualsiasi tipo - ha reso la ripresa intramediale un fatto talmente normale da scomparire all'attenzione, in molti casi. La ripresa intramediale è infatti la base, il punto di partenza di ogni serialità; al punto che ormai ci appaiono come riprese effettive solo quelle che, per qualche ragione, si sottraggono alla serialità.

La serialità ci mostra l'evidente applicazione delle regole che abbiamo desunto da Meyer: la scarsa visibilità della ripetizione, che diventa occasione per l'infinita rielaborazione dello stesso insieme di temi; la facilità del richiamo, che esime dal tornare a raccontare tutto quello che si dà per noto, permettendo di focalizzare l'attenzione su quello che è importante per ciascun episodio; la possibilità di creare motivi di attenzione attraverso inaspettate deviazioni dalle regole che ciascuna serie lentamente istituisce. Per avere ripresa in senso stretto, cioè che esuli dalla serialità, c'è però bisogno di qualcosa di più.

I casi che si possono dare sono i seguenti:

a) Non esiste serie, per il personaggio, la situazione o la forma in generale che viene ripresa. Questo è il caso elementare, non problematico. E' anche l'eventuale punto di partenza per nuove serie, come succede quando da un film di successo vengono ricavate delle serie televisive.

b) Siamo in presenza di uno stacco temporale, e ciò che viene ripreso è lontano nel tempo. Questo caso assomiglia per qualche verso a quello della ripresa intermediale, e la distanza temporale richiede che vengano accentuati gli elementi che permettono il riconoscimento, così come succede con la distanza linguistica.

La ripresa di *Magnus, Robot Fighter*, un fumetto americano anni sessanta, da parte di Jim Shooter, che ne ha fatto il cuore di un nuovo universo superomistico, è così stretta che le stesse storie del personaggio vengono ristampate esattamente com'erano. Questo è un caso che assomiglia a quello del Pierre Menard di Borges: le storie sono esattamente le stesse, ristampate senza cambiarne un segno, ma oggi compaiono all'interno di un contesto narrativo molto diverso da quello di trent'anni fa, e ne ricevono un significato molto diverso. *Magnus* è oggi una di un piccolo insieme di serie narrativamente correlate, che solo congiuntamente definiscono le coordinate del nuovo universo: in questo caso davvero la ripetizione non esiste psicologicamente.

⁵. Il fatto è tanto più notevole quando si consideri che il tracollo editoriale è avvenuto durante la gestione Helfer-Baker, che aveva decisamente superato le non indifferenti difficoltà di lettura delle produzioni di Chaykin e, successivamente, di Sienkiewicz. *The Shadow* di Helfer e Baker era un piccolo capolavoro di ironia, gradevole e divertentissimo da leggere. Nonostante questo, si allontanava probabilmente troppo dal personaggio del mito per valere ancora come ripresa, e godere dei vantaggi di questa rispetto al grande pubblico.

Esistono però anche dei controesempi, dei casi in cui la distanza temporale autorizza la modifica del personaggio ancora più dell'identificazione. Il più bell'esempio di questo tipo è il *Marvelman* di Alan Moore (poi ribattezzato *Miracleman* per problemi di copyright), una serie a fumetti inglese degli anni Ottanta che ne riprende un'altra degli anni Cinquanta. Nella serie di Moore, *Marvelman* assomiglia al personaggio della serie precedente, ed è chiaramente identificabile con lui - ma una serie notevole di differenze viene ben giustificata narrativamente dalla perdita della memoria, e dal ben diverso contesto in cui *Marvelman* si trova ad agire. Il primo lungo episodio nel nuovo *Marvelman* si configura perciò come una ricerca delle proprie origini e del proprio passato, e il recupero definitivo di quel passato coincide anche con una rivelazione sconvolgente.

Di fatto il *Marvelman* di Moore è un nuovo personaggio rispetto a quello degli anni cinquanta, e il meccanismo della ripresa agisce quel tanto che basta per farcene recuperare la memoria. Non diversamente da *The Shadow* di Chaykin, in *Marvelman* la ripresa è funzionale a un discorso che non punta tanto al recupero del personaggio, ma solo ad assicurarsi, tramite l'uso di un personaggio di un'epoca lontana, un passato narrativo cui fare riferimento, cui l'esistenza letteraria conferisce una certa validità extratestuale.

c) Più problematica è la separazione dalla serialità regolare per semplice rottura di una qualche continuità. Per ottenere questa separazione è certamente indispensabile che la rottura si presenti anche sul piano paratestuale, ovvero che l'edizione del testo che riprende si differenzi dall'edizione seriale; ma non sempre questo basta. In molti casi, infatti, la serie non è connotata da una regolarità di aspetti paratestuali, e i singoli episodi possono apparire sotto forme editoriali molto differenti: è il caso di molte serie a fumetti europee, che compaiono sia a puntate sui periodici sia in albi o volumi, talora anche di editori diversi; ma è il caso anche della serialità del comic book, che ci ha ormai abituato a vedere comparire, accanto alle serie regolari, numerosi episodi paratestualmente fuori serie (e dunque fuori numerazione, con un'altra grafica e magari anche un'altra dimensione del volume), che però non si distaccano veramente dal contenuto della serie e non possono essere perciò considerati a tutti gli effetti delle riprese, contrapponibili alla serie da fuori.

I casi di questo tipo sono perciò relativamente rari. L'esempio più noto nel mondo del fumetto è *Batman - The Dark Knight* di Frank Miller, in cui la separatezza dalla serie principale è marcata dalla diversa età del protagonista, che vi compare ultracinquantenne, e da un contesto sociale dell'azione del tutto differente - anche se chiaramente riconoscibile come un'evoluzione di quello classico. Si può parlare di ripresa, nel caso di Miller, perché evidentemente non si tratta di una storia del *Batman* come tante altre, ma di una storia singola, autonoma, di cui il *Batman* è protagonista, e si porta sulle spalle il peso di tutte le storie seriali in cui è comparso. Visto il successo dell'opera di Miller, tuttavia, la serie regolare ha inaugurato un gran numero di riprese di temi emersi al suo interno (non ultimo, la morte annunciata di Robin), così che, a posteriori, è difficile non vedere *The Dark Knight* come parte integrale della serialità del *Batman*. Ma si tratta di un meccanismo simile a quello per cui da un'opera iniziale, unica, si genera per ripresa continuata una serie, della quale l'opera finisce per diventare elemento iniziale: nel nostro caso non c'è inizio di serie, ma un reinglobamento che ha trasformato la figura dell'eroe - quasi una seconda nascita.

Meno problematici sono quei recuperi che vedono personaggi noti venire ripresi attraverso loro analoghi lontani nel tempo o nello spazio. Ancora nel comic book, gli

esempi di riprese di questo genere sono numerosi, dall'Iron Man del millennio venturo, al Batman di *Digital Justice*, a tutta la serie di *2099*, inaugurata da Stan Lee come ventaglio di riprese di doppi dei personaggi Marvel ambientati alla fine del secolo venturo.

Sulla base di queste considerazioni, è forse possibile individuare le linee guida di un'estetica della ripetizione. Lo slogan di questa estetica - semplicistico ma efficace come ogni slogan - potrebbe essere: *ripresa è bello*.

Già questo costituirebbe di per sé un notevole grado di opposizione nei confronti dell'estetica post-romantica delle avanguardie, il cui slogan sarebbe potuto suonare come qualcosa del tipo: *nuovo è bello*. Ma la contrapposizione resterebbe davvero solo a livello di slogan.

Quello che importa di un'estetica della ripetizione è infatti che si sottolinei che la ripresa è la condizione migliore per il presentarsi e la comprensione della novità. Il sistema delle riprese costituisce, in un tessuto culturale, un sostrato di carattere mitico, molto più profondo di quanto non possa accadere con opere uniche, estranee alla logica delle riprese. Questo sostrato costituisce a sua volta lo sfondo ideale contro cui le invenzioni si stagliano, non solo perché la novità ha bisogno del già noto per ottenerne contrasto, ma anche perché senza novità effettive che la rendano degna di interesse la ripetizione non dà luogo a riprese ma semplicemente a copie.

A costo di individuare nel Tarzan di Burroughs il personaggio più riuscito del secolo, bisogna individuare il senso in cui le opere mal scritte - secondo i canoni stilistici vigenti - o le sceneggiature semplicistiche con cui questo e altri personaggi sono diventati patrimonio dell'immaginario collettivo, sono invece belle ed esteticamente notevoli. Se pur nessuno potrebbe sostenere che Burroughs sia stato uno scrittore stilisticamente dotato, come negare la grandezza della sua invenzione mitologica?

Relegare alle indagini sociologiche e semiotiche produzioni come Tarzan significa chiudere gli occhi di fronte ai fenomeni esteticamente più influenti del secolo; più influenti, per quanto eretico questo possa sembrare, dell'*Ulisse* di Joyce e della *Recherche* di Proust. E solo l'aristocraticismo più snob potrebbe azzardarsi a sottolineare che quell'influenza si è data unicamente a livello di massa, e non ha avuto conseguenze rilevanti sulla cultura vera, quella alta.

L'estetica della ripetizione non è un oggetto da costruire da zero, perché i contributi teorici in questo senso si sono fatti sempre più frequenti con il passare degli anni. Ma non è nemmeno un prodotto facile da smerciare, visto che sembra che la cultura di massa privilegi i suoi denigratori, e che il pregiudizio anti-cultura di massa ne costituisca un elemento fondamentale.

Può darsi che le considerazioni sulla struttura musicale del fenomeno delle riprese nel tessuto culturale possano favorire l'emergere di nuove intuizioni al proposito. Pensare ai temi e ai personaggi che vengono ripresi come motivi musicali all'interno di un grande e più complesso flusso armonico (o disarmonico) può aiutare a superare la vieta contrapposizione tra unicità artigianale e serialità industriale: visto che l'unica serialità che funziona, anche nella cultura di massa, ha sempre bisogno di qualcuno che ci lavori sopra, e a mano (persino per produrre *Sentieri*).