

## Elisa Bussi

### **Alessandra Melloni. Tra immagine e parola. Costruzione del racconto e varietà discorsive nella fiction cinetelevisiva ispanica.**

**Istituto di Studi Latinoamericani (I.S.LA). Salerno:  
Oèdipus, 2004. 293 pp.**

Gli apporti di carattere teorico che Alessandra Melloni ha elaborato nei saggi contenuti in questo volume si possono riferire, sia per quanto riguarda il cinema che la televisione, a tre ambiti distinti ed interagenti tra loro, la costruzione del racconto, il ruolo della parola e del dialogo e, non ultimo, il gioco della proposta-risposta, stimolo-ricezione, e dunque il ruolo del ricevente nella interazione comunicativa che si crea tra lo schermo, o il piccolo schermo, e lo spettatore.

La costruzione del racconto filmico è un processo che può essere considerato in se stesso oppure in relazione ad un racconto letterario di origine da cui sia stato realizzato un adattamento e/o una trasposizione. Sono forme di analisi che l'autrice ha iniziato ben presto, rispetto ad altri studiosi di ambito italiano, producendo importanti saggi relativi ai processi semiotici e cognitivi della ricezione audiovisiva e alle teorie della traduzione intersemiotica nella trasposizione. In questo volume, il saggio su *El Sur*, trasposizione filmica di Víctor Erice da un racconto di Adelaida García Morales, presenta un accurato e finissimo lavoro di confronto con il quale vengono ricostruiti e raffrontati – visualizzati – gli schemi che riproducono le strutture spazio-temporali dei due racconti, non trascurando il “testo-ponte” rappresentato dalla sceneggiatura dello stesso Erice, la gerarchia dei livelli narrativi, il continuo spostamento del “locus” enunciativo, che si riflette sulle dinamiche della voce narrante e dello sguardo, le inevitabili manipolazioni sulla fabula e l'intreccio, sui ruoli attanziali e, ancora, le frammentazioni, le ellissi, i movimenti analettici e prolettici nell'uno e nell'altro testo. È un lavoro analitico che ha una notevole rilevanza in questo particolare caso, per un film che, rispetto alla sua fonte letteraria, presenta interessanti innovazioni: una ricontestualizzazione del racconto con una maggiore incidenza del dato storico sulla vicenda, una maggiore marcatezza dei diversi livelli narrativi (la ragazza adulta che narra di se stessa bambina e adolescente), la differenziazione mitica dei due mondi, il Nord e il Sud. Tutto questo per un nuovo racconto filmico che, per circostanze esterne, finisce per essere tronco (una casualità che, come è stato commentato, forse ha anche giovato al film) e per costituire un testo abbastanza diverso dal primo, nella costruzione e nella ispirazione, offrendo un esempio di come una trasposizione non pedestre possa dare l'avvio alla creazione di un testo autonomo, dotato di una vitalità propria.

Questo particolare capitolo ha costituito per molti di noi un primo importante esempio sul piano del metodo, rispetto al problema della trasposizione, proprio per questa attenzione puntuale al dato testuale e linguistico, quasi un pedinamento dei due testi, una acribia critica che, a mio parere, rappresenta un approccio molto più interessante e fruttuoso rispetto ai tanti studi che sono usciti da allora in poi, e ancora escono, che sul rapporto tra letteratura e cinema, e anche nello studio dei casi, si mantengono spesso ad un livello di valutazioni impressionistiche di grande genericità.

Scegliendo i suoi casi attraverso la produzione filmica spagnola di almeno un trentennio, Melloni, sempre attenta al dato linguistico anche nelle sue valenze sociolinguistiche, è nella posizione di potere valutare “l'evoluzione del dialogico” nel cinema spagnolo, svolgendo considerazioni che forse sono in qualche misura generalizzabili anche al cinema italiano ed europeo (fatta salva l'eccezionalità dell'esperienza spagnola e il lungo stallo rappresentato dal franchismo).

Analizzando *Tristana* di Luis Buñuel ( dal romanzo di Benito Pérez Galdós), ad esempio, l'autrice rileva una straordinaria incongruenza: e cioè lo iato tra l'umore surreale e il senso di estraneità del racconto filmico, tipici del regista, e lo stile colloquiale del dialogo nella sceneggiatura. Uno stile colloquiale che, peraltro, risente ancora di una certa distanza dal “parlato-reale-naturale”, a cui il cinema spagnolo vorrà avvicinarsi sempre di più, in un processo di mimesi con la realtà (ed anche, in buona misura, con la realtà televisiva). Conducendoci in una carrellata fino ai testi più recenti, Melloni considera come, intorno agli anni della transizione, il cinema spagnolo sia approdato alla commedia (fine anni Settanta), ed in particolare alla commedia madrilenia brillante, ironica e paradossale, che include i gerghi giovanili e di gruppo, per un paese moderno, dinamico, fiducioso e felice, che ha ripreso a correre dopo gli anni dell'immobilismo e della paralisi.

E poi arrivò Pedro Almodóvar (e siamo oramai negli anni Ottanta-Novanta), col suo segno dirompente e scandaloso. E questo significò l'irruzione del cinema *underground* (pop), irriverente e sgangherato, scurrile e goliardico, non privo di elementi surreali alla spagnola. Nel saggio dedicato specificatamente a questo regista (“Come comunicano le donne in *Todo sobre mi madre*, dalla sceneggiatura al doppiato”), Melloni analizza il *pastiche* linguistico caratteristico del cinema di Almodóvar, il suo apparente affastellamento di lessici e di registri, che spesso risuonano simultaneamente, creando una apparente Babele che in realtà nasconde un insieme ben controllato. “Questo è l'*Almodrama*, ossia quella sorta di messaggio miracoloso di tragedia e commedia, dove si piange e si ride, e il sentimento trionfa, dove le storie e gli elementi narrativi si integrano perfettamente, in virtù di uno stile allo stesso tempo semplice e sofisticato, segnato da una profonda umanità, da uno *humour* gentile e affettuoso, che controlla ogni eccesso e impedisce che si scada nel sentimentalismo” (137).

Va ricordato che nella sua disamina del cinema spagnolo, l'autrice non trascura mai di considerare l'aspetto del doppiaggio, “questo delicato e complesso processo di adattamento interculturale, oltre che interlinguistico, che porta ad una vera e propria ricostruzione del testo, risponde all'obiettivo primario di conservare quanto più è possibile il senso dell'originale, di coglierne il tono complessivo” (86).

Nella seconda parte del volume, si apre un altro campo di indagine, fortemente collegato al cinema, se si tengono presenti i foci dell'interesse scientifico di Melloni, in cui la studiosa si è cimentata conducendo uno studio paziente e costante (lei stesso lo definirà quasi “ossessivo”) di alcune delle serie televisive spagnole dagli anni Ottanta in poi, secondo un taglio che definirei etnolinguistico, dove il parlato (il *focus* dell'indagine) è messo continuamente in relazione alla natura della vicenda narrata, al

contesto socio-storico evocato, alle caratteristiche dei personaggi, alle dinamiche pragmatiche della comunicazione, alla intenzionalità autoriale e a quella più generale dell'emittente televisivo. Negli ultimi capitoli, allargando il campo, l'autrice si spinge poi fino ad una affascinante indagine ad ampio raggio sulla telenovela dei paesi di area latino-americana.

Sotto il profilo teorico, Melloni giunge a delle interessanti articolazioni rispetto alle teorie esistenti in materia di dialogo e di parlato dell'audiovisivo. Esiste un difficile rapporto, dice la studiosa, nel cinema e nella TV, tra un parlato preordinato e programmato – previsto dallo *script* – che si può fare risalire al “parlato-recitato”, la terza categoria (accanto al “parlato-parlato” e al “parlato-scritto”) di cui parlava Giovanni Nencioni nel lontano 1976, e l'uso linguistico reale della vita quotidiana. Ora sempre di più, in questi testi, il “parlato-recitato” tende a divenire un “recitato naturale”, vivace e scomposto, ricco di tutte le caratteristiche del parlato-naturale, dai ritmi, alle pause, alle interruzioni, interiezioni, disfemismi, antifrasi, forestierismi, *gags* e battute, il tutto secondo un umore generale di tipo euforico che ben si sposa con la intenzione di fondo di questi programmi, sostanzialmente di intrattenimento, ma non solo.

Si può affermare che, “pur in assenza del tratto caratteristico della conversazione naturale, ossia la spontaneità, i dialoghi vengano pur sempre costruiti ad imitare l'interazione verbale nel suo funzionamento e nei suoi principali meccanismi, in una simulazione della comunicazione verbale naturale”, tanto più che, in queste particolari produzioni audiovisive, come in parte anche nel cinema, l'elemento di spontaneità si intrufola spesso come parte della libera interpretazione dell'attore, o attraverso un adattamento della parte sulle caratteristiche, anche linguistiche, dell'attore, per non parlare dei segmenti di improvvisazione che hanno buona cittadinanza entro il genere. Tutto questo rende il parlato delle serie televisive, divenuto “recitato-naturale”, un'area di grande interesse linguistico e socio-culturale. Si tratta di un dialogo visto oltre che udito, dove non solo i dialoganti ma l'intera messa-in-scena viene a far parte del dialogico: una forma di comunicazione, dunque, dove la parola deve immaginarsi, e gli oggetti acquisire parola, semanticizzarsi, e contribuire al senso globale.

Come è accaduto per il cinema, anche per la produzione delle serie televisive e delle *telenovelas*, Melloni è nella posizione di potere con grande sicurezza individuare una evoluzione storica dei modelli dialogici. In un genere che si trasforma da una primitiva ispirazione realista e naturalista fino ad una maggiore libertà di invenzione, mutano temi e circostanze e con loro anche, e soprattutto, la pragmatica del dialogo: i *frames* dialogici, i turni di parola e le implicature conversazionali, i gesti e gli atteggiamenti dei dialoganti, i sottintesi e le ellissi, gli elementi sottaciuti, tabuizzati o, all'opposto, de-tabuizzati.

In uno dei saggi della raccolta, dal titolo molto indovinato e puntuale (“Decifrazione testuale di un originale televisivo”), l'autrice prende in esame una serie di 14 originali televisivi raccolti sotto il titolo di *Ficciones* (1981). Il titolo è particolarmente rivelatore, dal momento che qui, volutamente tralasciando ogni teoria massmediologica (anni '65-'70) basata sull'idea di uno spettatore “passivo” e succube della fascinazione audiovisiva, e dando per scontato, invece, l'esistenza di una pluralità di stili cognitivi e una varietà di modelli della visione, l'autrice si mette empiricamente nei panni, negli occhi e nelle orecchie dello spettatore medio che si trova di fronte ad un originale televisivo (in questo caso *La Esposa del Esposado*, 1981). Lo spettatore si trova ad essere privo di aspettative e anticipazioni di fronte ad un programma a-generico, che nasce al di fuori di qualunque genere precedente, fatto salvo il telefilm, anche questa una definizione sostanzialmente a-generica, che rinvia ad una tecnica e ad una grammatica ma non ad una semantica. Ma siccome “non esiste testo che non serbi in sé la memoria di altri testi che lo hanno preceduto” (148), ecco che fin nell'approccio iniziale lo spettatore viene ad essere fornito di una serie di indizi che lo portano ora verso il romanzo poliziesco, ora verso il caratteristico *courtroom movie* di tradizione anglosassone, ora verso la commedia.

Melloni segue passo dopo passo il presumibile lavoro mentale dello spettatore, lo segue mentre questo infila false piste, crede di orientarsi e si sbaglia di nuovo, e nel corso di questo pedinamento dei processi mentali dello spettatore ideale vengono via via a chiarirsi anche i meccanismi del racconto, i raccordi tra le scene, le trappole della *suspense*. È un modo per studiare, attraverso le operazioni mentali di un ricevente ideale (lavoro di induzione, deduzione, presupposizioni, congetture) le strategie di un emittente silenzioso ma vigile, che parte da un copione essenzialmente teatrale per giungere a qualcosa di ibrido che sta tra la *pièce* teatrale e il telefilm.

Negli anni Ottanta e oltre, la fiction televisiva spagnola è condizionata da un lato dalle *soap* di origine nordamericana e dalle *telenovelas* dei paesi latino-americani, dall'altro dall'accordo che è stato stipulato tra la televisione pubblica (TVE) e l'industria cinematografica spagnola. Tale accordo è alla base di “produzioni associate”, prodotti audiovisivi realizzati in doppio formato (versione da trasmettere a puntate per la TV, versione breve per il cinema). Se questa formula vale soprattutto per versioni da opere letterarie di prestigio, non mancano però prodotti interessanti marcati da forte originalità e interesse anche nella produzione seriale popolare della TV spagnola: Melloni analizza alcuni esempi tra i quali spiccano, per ragioni diverse, *Anillos de Oro* (1983) e il successivo *Cuéntame cómo pasó* (2001-2002).

Si rivela ancora la particolare vocazione delle serie televisive a porsi, oltre che come intrattenimento, anche come forum pubblico per la elaborazione di temi e problemi della contemporaneità. *Anillos de Oro*, che si rivolge in particolare ai problemi del divorzio, “porta in primo piano problemi della vita quotidiana di gente qualsiasi in una grande città come Madrid, modi multiformi di stare insieme, modelli sociali di famiglia e mentalità di un passato non ancora totalmente cancellato che convivono e/o si trovano talora in conflitto con le nuove libertà non ancora pienamente assestate, e con i nuovi diritti non ancora acquisiti del tutto” (182). L'ispirazione sostanzialmente conservatrice di questa forma di cultura popolare televisiva porta a riaffermare continuamente valori quali la stabilità della famiglia, il rispetto e la tolleranza nei rapporti intra- ed interfamiliari, la reciprocità. Si tratta di una resistente sottotrama ideologica che sempre riappare e che, in questi testi, sa tuttavia rivestirsi di forme lievi e accattivanti, che garbatamente conducono verso un certo livello di riflessione e di consapevolezza.

Come molti altri, anche Melloni avvicina la serie televisiva, nelle forme e nelle intenzioni, al romanzo d'appendice ottocentesco. Solo lontanamente simile nelle forme (la frammentazione del testo, la variazione entro quadri narrativi relativamente stabili), la serie televisiva affievolisce di molto i chiaro-scuro del *feuilleton*, la struttura melodrammatica del racconto, la stereotipicità dei ruoli attanziali, per formularsi piuttosto secondo una commistione di generi che vanno dal cinema alla *situation comedy*. Più

punti di contatto si ritrovano invece nelle intenzioni: la "morale laica" che il melodramma intendeva propugnare in sostituzione della morale religiosa in epoca post-rivoluzionaria, va in parallelo con i codici di comportamento blandamente moralistici diffusi e promossi attraverso queste programmazioni televisive.

Ma l'interesse per lo studioso (il sociologo e l'antropologo, il linguista e il massmediologo) è anche e soprattutto nello spaccato storico che si apre su una società in pieno dinamismo come è quella spagnola degli anni Ottanta, e la presa a carico del cambiamento da parte dell'emittente pubblico attraverso questi programmi è di per sé un epifenomeno tra gli altri. Quello che lascia favorevolmente colpiti, è la grande cura compositiva e il buon livello qualitativo di questi "oggetti mediatici", dove ritmo e montaggio sono funzionali alla percezione dello spettatore, alla tematizzazione degli eventi e dei sentimenti, e dove parole, musica, suoni e rumori sono abilmente manipolati e messi al servizio dei raccordi tra scene ed episodi, realizzando una forma di racconto, prettamente televisivo, di grande fluidità e coerenza.

A quale genere, in ultima analisi sono ascrivibili questi programmi? È un genere ibrido che strizza l'occhio al cinema e ha ben presenti i vari generi televisivi (la *sit com*, la serie, i *serials*, i telefilm), ma che aspira a cercare forme proprie, già distinguibili in particolari formati, in una particolare sintassi, nelle particolari strategie di montaggio che collegano le scene (da parola a parola; da parola a immagine o viceversa), in un dialogo sintetico e rapido, dove si realizza un'influenza incrociata tra la percezione visiva e quella sonora. Anche qui il dialogo si presta ad essere studiato secondo gli schemi proposti dalla pragmatica: la osservanza e la violazione delle regole della conversazione, ovviamente funzionali ad un certo racconto, sono costruite con cura e competenza "per la gioia dello spettatore" che vede riprodotti i ritmi e le aritmie della comunicazione quotidiana. Si costruisce una parlata vivace, colorita e ironica, dove facilmente il dramma si stempera nel paradosso e nella buffoneria. E questo a testimoniare ancora una volta il notevole investimento di TVE per realizzare, entro il genere, prodotti di notevole qualità.

Da una rassegna dei prodotti televisivi seriali degli anni Novanta, Melloni rileva un ulteriore mutamento tematico: gli orizzonti del mondo delle relazioni familiari si allarga ad includere il mondo del lavoro, delle professioni, dei conflitti della vita pubblica, nascono le serie "poliziesche" e "mediche", si fanno sentire le influenze del *reality show* televisivo e dell' *action* cinematografico. Uno sviluppo abbastanza imprevisto, a questo punto, è dato da un programma che si volge all'indietro in un gesto rievocativo: la ripresa storica del "come eravamo" si realizza nel lungo ciclo *Cuéntame cómo pasó*, 33 puntate settimanali di un'ora ciascuna trasmesse tra il settembre 2001 e il luglio 2002 – per un pubblico di 6 milioni di spettatori – aventi come tema "un viaggio sentimentale nella Spagna di fine anni sessanta" (204). Si tratta della rappresentazione della vita quotidiana di una famiglia di ceto medio basso, inurbatasi dalla campagna ed esposta alle difficoltà della vita urbana nel franchismo, il tutto filtrato attraverso lo sguardo infantile del più piccolo degli Alcántara, un espediente che serve molto bene ad alleviare un coinvolgimento che avrebbe potuto diventare troppo intenso e drammatico. Un programma di particolare impegno, nel tentativo di recuperare il ricordo della vita quotidiana entro una cornice di eventi storici epocali, l'evolversi delle mentalità, il dipanarsi di esistenze che ad un certo punto forzano i limiti prefissati, si ribellano, assumono responsabilità, evadono dall'orizzonte preconstituito. Nel commento dell'autrice, quello che impressiona è la accurata ricostruzione filologica di un'epoca, e questo fino ad includere il linguaggio e le sue variazioni nel tempo, nei luoghi e nelle situazioni.

A commento del lavoro di AM in questo campo di indagine, vorrei concludere con una citazione da uno studio di Michael Hayes dal titolo "Popular Fiction and Television" (in Clive Bloom, ed., *Literature and Culture in Modern Britain*, London: Longman, 2000). Hayes riporta le parole di Tony Garnett, l'infaticabile regista televisivo inglese autore di molteplici serie in Gran Bretagna: "Consentitemi una definizione limitata di ciò che è 'progressista' in televisione [...] La serie televisiva di lunga durata è la forma più appropriata per la televisione, l'equivalente del romanzo a puntate dell'800. Ottenere che il pubblico condivida lo stesso ambiente, e la stessa esistenza, con gli stessi personaggi settimana dopo settimana, può offrire una grande opportunità: si può contribuire alla maturazione del pubblico e a far sì che vengano introdotti nella rappresentazione elementi prima repressi, o sottaciuti, o solo parzialmente consapevoli".

La serie televisiva è ovunque un grande contenitore dove si accolgono, si affrontano e si elaborano sostanzialmente tutti i temi e i problemi che attraversano la società ad un dato momento della sua storia, dove il pubblico si immedesima, si vede e si ascolta, si riconosce, e viene incoraggiato ad elaborare a sua volta. Anche l'interesse scientifico, dunque, è a tutto campo. Tra i suoi interessi, Melloni può vantare una frequentazione lunga, regolare, attenta e acuta verso questo particolare tipo di produzione televisiva, ed essa stessa, nei suoi saggi, giustifica le ragioni di tale assiduità e ci dimostra che "ne valeva la pena". Un lavoro attento e alacre di anni i cui risultati sono sotto i nostri occhi: è stato infatti delineato e "mappato" con autorevolezza un vastissimo e complicato territorio, e l'autrice ha ulteriormente articolato un profilo scientifico, accademico e professionale di altissimo livello e originalità.