

Estetica del pastiche e intermedialità: «Povera piccina»

Massimo Fusillo

Sul pastiche nell'estetica contemporanea

Il *pastiche* non appartiene esclusivamente all'universo del comico e dell'umorismo: talvolta può essere un esercizio di pura riscrittura o di contaminazione linguistica, del tutto neutro. Non c'è dubbio però che la sua tonalità dominante sia scherzosa, con tutte le varianti possibili, dal riso aggressivo all'ironia più sottile. Partiremo dunque dalla definizione teorica del *pastiche*, spesso contrapposta a quella di parodia, per poi indagare come questa forma sia particolarmente adatta alle nuove configurazioni testuali del mondo contemporaneo, e in particolare alla sua dimensione intermediale; e concluderemo con l'analisi di un *pastiche* intermediale poco noto, riscrittura camp del cinema classico.

Nel saggio *summa* sulla letteratura di secondo grado, *Palinsesti* di Genette (1982), parodia e pastiche, che sono due tecniche spesso confuse (si è giunti anche a fonderle nel termine *parostiche*), appaiono fortemente contrapposte: la prima consisterebbe nella trasformazione ludica di un singolo testo, il secondo invece nell'imitazione, sempre ludica, di un genere, di uno stile, di una classe di testi, come nell'eroicomico, che applica il linguaggio dell'epica canonica a soggetti bassi e quotidiani (dalla *Batracomiomachia* alla *Secchia rapita*) (Karrer 1977; Bertoni 1997)¹. Avrebbero dunque in comune il regime, la tonalità di riscrittura: quel

¹ Riprendo e rielaboro argomentazioni svolte in Fusillo 2010.

ludico che si pone a metà fra la polemica violenta della satira e l'omaggio dotto del serio; ma sarebbero antitetiche nella relazione con i loro modelli. L'ansia tassonomica di quegli anni ancora improntati dallo strutturalismo ci suona ormai lontana: lo stesso Genette dichiara comunque che la sua monumentale analisi testuale tende non a confermare, ma a scompaginare e a smontare la sua griglia iniziale; e nel finale come al solito aperto (una costante in tutta la sua produzione: Fusillo 2007), prima della dedica a Theolonius Monk, ammette che di tutte le sue classificazioni tipologiche salverebbe in fondo solo l'opposizione fra trasformazione e imitazione: come se riadattare una singola opera o riprodurre uno stile fossero le due anime di ogni intertestualità.

Nove anni dopo i *Palinsesti*, nel suo saggio sul postmoderno Fredric Jameson scrive: «La scomparsa del soggetto individuale, insieme alla sua diretta conseguenza formale, ossia la sparizione progressiva dello stile personale, genera oggi la pratica quasi universale di quello che si potrebbe chiamare "pastiche"» (2007: 33; osservazioni critiche in Kemp 2006: 313-20). Il pastiche sarebbe dunque il genere più tipico del postmoderno, di un'epoca cioè che non conosce più una norma comune fra autore e lettore, ma una pluralità infinita di linguaggi; un'epoca insomma in cui non è più possibile la parodia, perché non c'è più uno stile individuale forte, che può essere sovvertito e abbassato in un atto di appropriazione e omaggio; esisterebbe solo un linguaggio impersonale, fatto di mille superfici e giochi citazionali, senza più una netta distinzione fra originale e copia. E in effetti non a caso, storicamente, una delle prime definizioni di pastiche, apparsa nell'area delle arti figurative, è proprio quella di un'opera che non è né un originale né una copia. Stranamente Jameson tralascia tutta la tradizione cinque-seicentesca del pastiche, e ne attribuisce la paternità al Thomas Mann del *Doktor Faustus*, richiamando anche a monte l'importante dicotomia dovuta notoriamente ad Adorno fra la sperimentazione progressista di Schoenberg e l'eclettismo irrazionale di Stravinskij; ed è difficile negare che quest'ultimo sia un grande precursore del postmodernismo e del bricolage frenetico fra gli stili. L'opposizione fra parodia e pastiche rispecchierebbe quella fra le due epoche e le due poetiche del Novecento: il modernismo con i suoi stili arditi, inimitabili e idiosincratici, e il postmodernismo con il suo

«saccheggio indiscriminato di tutti gli stili del passato» (quello che in architettura si chiama «storicismo»), e con il suo primato del «neo» (Jameson 2007: 35). Se si passa invece ad altri teorici del postmoderno, come Linda Hutcheon (1985, e, contro la teoria jamesoniana del pastiche, 1988), la terminologia cambia radicalmente (ma meno la sostanza): la parodia diventa un concetto ampio, che include ogni riscrittura basata sulla differenziazione, sulla distanza critica, sul cambiamento di contesto; si distingue quindi poco dal pastiche, solo per il suo essere meno imitativa e più bi-testuale (molti dei casi da lei trattati potrebbero rientrarvi comodamente: Brecht-Weill, De Palma, Greenaway, Picasso).

La questione nominalistica conta, ovviamente, assai poco. Mi sembra però che Jameson forzi un po' troppo la mano sulle formule ad effetto, come accade anche quando afferma che nel modernismo predomina il tempo, nel postmodernismo invece lo spazio (difficile dire a questo punto cosa verrà dopo). Sono certo formule che servono a sintetizzare il cambiamento epocale di cui tratta nel suo saggio, ma rischiano di essere troppo schematiche: come ha fatto notare Giovanni Bottioli (2006: 323-331), il postmoderno pullula tanto di parodie quanto di pastiche. Il punto è in fondo un altro: capire se questo genere minore (almeno nella nostra tradizione letteraria)², codificato fra Sei e Settecento come gioco con gli stili del passato e splendidamente praticato dal giovane Proust, possa aiutarci a capire che tipo di intertestualità domini nella cultura contemporanea. Perché di questo si tratta: di dominanti, non di alternative drastiche. Il pastiche può fornirci infatti la cifra di una tendenza tipicamente postmoderna alla riscrittura infinita, al bricolage, al montaggio vorace di ogni modalità stilistica e di ogni forma di immaginario. Questo può aiutarci anche a evitare il carattere troppo generico della nozione di intertestualità: che la letteratura sia essenzialmente un mosaico di citazioni è infatti un'idea ormai consolidata. In fondo non è altro che la sanzione di un dato acquisito da tempo, da quando è tramontato il mito romantico dell'originalità: non si

² Suvin 1997 mostra come nella letteratura giapponese troviamo un uso sistematico, nella poesia medievale dei *tanka*, della variazione allusiva (*honkadori*).

crea mai dal nulla, in particolare quando si usa uno strumento stratificato come il linguaggio (ogni tipo di linguaggio, non solo quello verbale). E in effetti l'etichetta dell'intertestualità è spesso servita solo a dare una vernice nuova a prassi critiche vecchie se non obsolete, come il conferrismo che attanaglia la filologia soprattutto classica (la smania di accumulare confronti e passi paralleli senza un vero criterio discriminante).

Se si abbandona la connotazione peggiorativa ancora presente nell'impostazione marxista di Jameson, si arriva facilmente alla conclusione che il pastiche è un genere vitale e centrale in tutte le arti contemporanee: una pratica culturale che può essere anche emancipatoria rispetto ai rigidi dettami del modernismo, e che ha molte consonanze con il concetto di riscrittura centrale nella filosofia postmoderna: oltre ai classici Derrida e Foucault, non si può non ricordare il filosofo contemporaneo più eclettico e mediatico, Slavoj Žižek, che pratica una scrittura ibrida, ricca di salti e di incongruenze, in cui cultura pop, cinema, psicanalisi, pornografia si contaminano di continuo. Questa vitalità del pastiche è mostrata molto bene da Ingeborg Hoesterey (2001), in un saggio di comparazione intermediale che attraversa varie arti: quelle visive (dal barocchismo kitsch di Jeff Koons al concettualismo di Paolini, dal neoclassicismo di Mariani all'architettura citazionale di Stirling), la musica (Prokofiev e Bernstein, ma aggiungerei Ravel e soprattutto Stravinskij, mentre fra i contemporanei Battistelli o la *border music*), il cinema (*Blade Runner* di Ridley Scott, *Il cielo sopra Berlino* di Handke-Wenders, *Europa* di von Trier, *Caravaggio* di Jarman e soprattutto *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante* di Peter Greenaway, vera opera d'arte totale), la pubblicità e la performance pop (Sting, Madonna, Bob Wilson e Tom Waits). Se guardiamo agli esempi di letteratura citati da Hoesterey, notiamo subito alcune costanti: il pastiche postmoderno tende sempre all'incongruità, alla contaminazione tra finzione e realtà, all'ibridazione; esiste certo una linea culturale già settecentesca di gioco erudito, che trova un suo culmine nelle *Operette morali* di Leopardi, con le loro finzioni parascientifiche: apocrifi, traduzioni da lingue inesistenti, anonimi, varianti, attribuzioni e allegorie che rimandano sostanzialmente, come suggerisce Antonio Prete (1997), al vuoto di senso, alle ombre della

vanitas, preannunciando quindi lo scrittore novecentesco che più ha praticato il saggio fittizio, Borges (Houdart-Mérot 2006). Nel postmoderno troviamo però una tecnica della dissonanza e del paradosso più accentuata: Goethe che desidera incontrare Wittgenstein in *Goethe parla* di Thomas Bernhard, o le *Metamorfosi* di Ovidio proiettate su uno schermo nella visionaria Roma imperiale immaginata da Ransmayr ne *Il mondo estremo* sono soluzioni radicali immaginabili solo oggi.

In effetti il postmoderno è assai lontano da quell'epigonalità ripetitiva che gli è stata spesso imputata: non si può certo ridurre a un puro gioco di citazioni e di combinazioni. Soprattutto se – come hanno fatto Nicola Dusi e Lucio Speziante, nel curare il saggio *Remix-Remake* (2007) – si allarga l'analisi a tutti i media vecchi, nuovi e nuovissimi, e a pratiche come il remake, le cover, i videogiochi, i missaggi di DJ e VJ, ci si accorge che la replicabilità è certo un procedimento ossessivo dell'immaginario contemporaneo, che si coniuga però continuamente con la spinta centrifuga della metamorfosi: è la *Re-Mediation* di cui tratta un saggio ormai famoso (Bolter – Grisin 2002). Continuità e differenziazione sono le due macro tendenze dell'intertestualità contemporanea, che ha scompaginato definitivamente l'idea di testo unico e chiuso, sostituendovi una visione plurale, frammentaria, processuale; d'altronde sappiamo quanto Internet abbia contribuito a diffondere una testualità più aperta e fluida, in cui perdono incisività concetti come proprietà letteraria e plagio. Il classico si trasforma così in un patrimonio collettivo da rimontare liberamente, il che ci svela tutto il doppio legame che le arti contemporanee hanno con il passato: da un lato presenza ossessiva in quanto icona, oggetto di culto, feticcio; dall'altro materiale da attualizzare, sovvertire, decostruire.

Incroci fra i media e ri-mediazioni

Possiamo dunque sostenere che il genere del *pastiche* mostra una sintonia profonda e radicale con le trasformazioni dell'immaginario contemporaneo, al punto che si può parlare di una vera e propria nuova estetica. Un'estetica che si interseca inoltre con una categoria che risale

allo sperimentalismo degli anni Settanta, e che conosce oggi uno slancio inedito: l'intermedialità. Nel 1966 l'artista Dick Higgins, allievo di John Cage e animatore del movimento *Fluxus*, pubblica sul primo numero della rivista da lui fondata «Something Else Newsletter» un manifesto dal titolo *Intermedia*, che propugna una fusione capillare fra i diversi linguaggi artistici, cifra di una nuova mentalità tutta protesa verso la fluidità invece che verso la categorizzazione. Il termine proveniva da un saggio di Samuel Coleridge (*On Edmund Spenser*, 1812), che lo riprende dal lessico chimico per designare un agente che possa fondere la realtà e il simbolo. Il bersaglio polemico più ravvicinato era l'arte modernista, concentrata sulla ricerca dell'essenza delle singole arti, e in particolare il suo più autorevole critico, Clement Greenberg, teorico dell'astrattismo non a caso nemico dichiarato dell'intermedialità. L'insistenza teorica sulla fusione fra i linguaggi porterà sempre più a una smaterializzazione dell'oggetto artistico, presupposto teorico dell'arte concettuale, e di qui poi alla nozione di post-medialità. In effetti Higgins aveva colto un tratto fondamentale della cultura contemporanea: tutte le esperienze critiche ed artistiche dei decenni successivi, classificate sotto le ampie etichette di post-strutturalismo e postmoderno, hanno infatti sempre privilegiato la fluidità dei confini fra le categorie critiche, mentre l'intermedialità è diventato sempre più, soprattutto dopo la rivoluzione digitale, un concetto fondamentale per capire la nostra epoca, la sua estetica, i suoi meccanismi comunicativi. Se il termine giunge dall'estetica romantica quasi per caso, è però nel pieno romanticismo che va cercato il precedente storico più significativo dell'intermedialità, e nel primo musicista capace di influenzare tutto il sistema delle arti: Richard Wagner. La sua utopia dell'opera d'arte totale, che vuole identificare arte e vita contrapponendosi alla meccanizzazione della società industriale, influenza prima il simbolismo e la sua poetica della sinestesia, e anima poi tutto il Novecento e le sue avanguardie, da Èjzenštejn ad Artaud, dal Bauhaus a Schwitters, fino agli *happening* del Living Theatre, di Merce Cunningham e appunto del *Fluxus*.

Il dibattito teorico sull'intermedialità si è sviluppato in modo vertiginoso negli ultimi dieci anni, trasformando talvolta il concetto in un comodo *passepertout*. Il motivo di questo successo va individuato in quella

svolta radicale che Derrick De Kerchove (1993) ha sintetizzato come una nuova «mente cibernetica», che succede al cervello alfabetico, intrinsecamente teso al trattamento sequenziale e lineare dei dati reali, e al cervello televisivo, più passivo, olistico e indifferenziato. Il digitale è il modello anche psicologico di una continua scomposizione e ricomposizione del reale, tipica della nostra epoca caratterizzata da interattività e multitasking. Secondo Silvestra Mariniello (2008), una delle animatrici del *Centre de Recherche sur l'Intermedialité* di Montreal (a cui è legata anche la rivista *Intermedialités*), gli studi sull'intermedialità sono intrinsecamente polimorfici, perché si occupano sia della genealogia e della storia dei media, sia delle varie forme di trasferimento fra un medium e un altro, sia soprattutto degli effetti che la tecnologia e i media hanno sulla concezione del tempo, dello spazio, della vita quotidiana: quindi del loro impatto filosofico.

Esistono ormai numerose tipologie delle diverse forme possibili di intermedialità, sicuramente utili, anche se talvolta troppo classificatorie e tassonomiche. Mi limito a ricordarne una sola, che ci sarà utile nell'analisi successiva, quella di Irina Rajewsky (2002), che ha affrontato le diverse relazioni possibili fra i media, individuando, secondo il fortunatissimo modello ternario, tre categorie di base: 1) la trasposizione mediale, in cui il prodotto di un medium (un libro, un film, un quadro) viene trasformato in un altro medium; è il caso diffusissimo e molto studiato degli adattamenti cinematografici di romanzi, ma anche del procedimento opposto, di romanzi tratti da film (la novellizzazione); 2) la combinazione mediale, in cui diversi media contribuiscono insieme a creare un nuovo prodotto, integrando le proprie specificità, come succede nell'iconotesto, ma anche, intrinsecamente, nel cinema, arte sintetica per eccellenza, che combina fotografia, architettura, letteratura, teatro, e musica, in questo erede diretto del *Gesamtkunstwerk* di Wagner. 3) il riferimento intermediale, in cui un prodotto mediale descrive, evoca, o tematizza un altro medium, sia in generale le sue strutture e le sue tecniche, sia in particolare un suo contenuto specifico. Rientrano in questa tipologia l'*ekphrasis*, la citazione cinematografica di opere pittoriche, la musicalizzazione della narrativa e la descrizione letteraria di brani musicali, i piani sequenza in soggettiva con cui i film riprendono strategie

espressive dei videogiochi, le *cut scenes*, cioè le sequenze animate non interattive che incorniciano o scandiscono un videogame (spesso riprese da attori e poi digitalizzate, sono quindi vere inserzioni di cinema, chiamate appunto *cinematics*), e tanti altri esempi simili. Il caso di cui ci occuperemo fra poco, *Povera piccina* di Dennis, unisce in sé le due ultime tipologie: è un testo che combina due media diversi, letteratura e fotografia, e che rinvia ed evoca di continuo un terzo medium, il cinema, descrivendo una serie di film immaginari.

Già il primo e più famoso studioso di media, Marshall McLuhan, ne *Gli strumenti del comunicare* (2008) scrive un capitolo intitolato *Energia ibrida. Les liaisons dangereuses*, in cui esalta l'incrocio fra i media, perché capace di produrre nuova energia e nuove configurazioni mediali. Secondo la sua teoria i media compaiono sempre in coppie, in cui uno è la base di un altro. Giungiamo così a un concetto fondamentale delle ricerche contemporanee sull'intermedialità, definito e discusso in un libro che abbiamo citato poco fa, *Remediation* di David Jay Bolter e Richard Grusin (1999). Secondo i due autori ogni medium si appropria di altri media, delle loro tecniche e dei loro significati sociali, e si mette in competizione con i propri antecedenti e concorrenti. Il mondo è sempre più una mediasfera, un sistema di media ricco di tensioni, conflitti e contaminazioni. Come il cinema ha ri-mediato a suo tempo la fotografia, oggi viene a sua volta ri-mediato dalla video-arte, da videogiochi e videoclip, e dai tanti supporti su cui può essere visto e fruito. Nella nostra epoca digitale questo meccanismo di rimediazione, che è sempre esistito, ha assunto proporzioni smisurate e sempre crescenti: se un tempo un film poteva essere fruito solo nella sala buia, in uno stato di regressione ipnotica e onirica, oggi può essere acquistato in dvd, scaricato come file, se ne possono vedere delle sequenze su YouTube, può essere visto su vari supporti, dal cellulare all'Ipod, dal computer alla sala buia. L'immagine digitale ha in sé una duttilità prima impensabile, e la stessa struttura dei personal computer, basata su frammentazione ed eterogeneità, favorisce in modo drastico la convergenza dei media, grazie al sistema a finestre, con cui si fanno dialogare testo verbale, audiovisivo, musica, animazione grafica. Questa tendenza contemporanea alla moltiplicazione dei canali mediali, che i due autori chiamano ipermediazione, coesiste con un'altra

tendenza del tutto contraddittoria, quella all'immediatezza e alla trasparenza, e quindi a cancellare il medium. Basta pensare a tutti i programmi e ai giochi che offrono di vivere in soggettiva le situazioni più estreme, o alla web-cam che ci porta immediatamente in case e ambienti a noi sconosciuti. Secondo alcuni teorici questa seconda tendenza porterebbe inevitabilmente a una semplificazione eccessiva dei processi di comunicazione e a un impoverimento cognitivo, ma in realtà si tratta di una strategia esistita da sempre, dai tempi degli antichi retori che auspicavano di portare gli eventi «davanti agli occhi» del pubblico, grazie alla potenza icastica (*enargheia*) della parola. La doppia logica fra ipermediazione e immediatezza, opacità e trasparenza, anima la storia delle forme espressive di tutta la cultura occidentale: i nuovi media l'hanno solo acuita (Mazzarella 2008; Fusillo 2015).

Le performance camp di Patrick Dennis

La figura di Patrick Dennis sembra quasi incarnare il trionfo della performatività queer e camp: ha iniziato come *ghostwriter*, ha poi pubblicato un numero considerevole di romanzi sotto diversi pseudonimi (il suo vero nome era Edward Everett Tanner III: l'altro suo pseudonimo fortunato era al femminile, Virginia Rowans), riuscendo a giungere alle vette della classifica dei best seller con ben tre sue opere firmate con tre nomi diversi; sposato con due figli, ha avuto esperienze omosessuali sempre più coinvolgenti, fino a diventare un'icona gay del Greenwich Village; ha inoltre provocato scandalo per la sua passione di spogliarsi in pubblico; dopo aver dilapidato un patrimonio considerevole, accumulato soprattutto grazie al successo straordinario del suo capolavoro, *Zia Mame* (*Auntie Mame*, 1955), ha finito i suoi giorni in incognito, lavorando addirittura come maggiordomo in California (un finale che sembra inventato, tanto è calzante con la sua personalità).

Dopo aver pubblicato il romanzo *Zia Mame*, subito adattato in commedia per Broadway con Rosalind Russell e destinato a un enorme successo transmediale (un adattamento cinematografico nel 1958, un musical nel 1966 dal titolo *Mame*, a sua volta trasformato in film con

Lucille Ball nel 1974), nel 1956 Dennis era alla ricerca di un nuovo progetto, e l'idea gli venne alla fine dall'incontro con un bizzarro fotografo, Chris Alexandre, autore di ritratti di dive e di ironici fotomontaggi. *Povera piccina* (*Little me*, 1961) nasce quindi direttamente come iconotesto, come combinazione sistematica fra il racconto e le fotografie, che non sono mere illustrazioni, ma anzi sono spesso all'origine della narrazione. Come segnala Matteo Codignola nel saggio-postfazione all'edizione italiana (2010: 339), il precedente più diretto è *My Royal Past* di Cecil Beaton, un fototesto del 1939 che narra la biografia fittizia di una donna aristocratica vicina alla casa reale. L'opera di Dennis è invece il pastiche di un genere molto diffuso, l'autobiografia autorizzata di una diva: lo scarto comico nasce dal fatto che la protagonista è pienamente illusa di possedere doti eccezionali che invece, come è chiaro sin dall'inizio al lettore, sono del tutto inesistenti; inoltre Belle Poitrine (questo è il nome della diva) è capace di produrre una serie rocambolesca di catastrofi, e in particolare di eliminare tutti gli uomini con cui entra in rapporto. Per quest'ultimo aspetto *Povera piccina* recupera un progetto che nel 1959 Dennis aveva comunicato alla stampa, attribuendolo al suo pseudonimo di maggior successo, Virginia Rowans, che avrebbe dovuto scrivere una commedia su una donna famosa che senza volerlo finisce per distruggere tutti gli individui di sesso maschile con cui stabilisce un rapporto (*All About Love*, destinata a Rosalind Russel e mai realizzata).

La struttura narrativa di base è tipicamente picaresca: dagli inizi oscuri nel pieno della provincia, trascorsa a Venezuela nell'Illinois, ai primi passi sulla scena a Chicago, dal successo come diva cinematografica dal carattere difficile e capriccioso, sposata a un grande produttore, alla povertà e all'immancabile alcolismo, fino a un imprevisto e smaccato lieto fine. Una serie di tratti tipici delle dive americane in cui Codignola (2010) ravvisa echi delle vite reali di Billie Holiday, Joan Crawford e Bette Davis. Il riso scaturisce dalla totale incapacità della narratrice protagonista a cogliere l'umorismo tagliente che la stampa scatena contro di lei, o anche l'ironia sottile e velenosa che usa con lei il suo migliore amico, l'attore Dudley du Pont, sorta di incarnazione del gusto camp e delle strategie d'autore. È il caso, ad esempio, del suo matrimonio con l'attore Letch Feeley, celebrato sette mesi dopo essere rimasta vedova del grande

produttore Morris; Dudley le suggerisce che sarebbe una divina Vedova Nera, e che potrebbe stampare gli inviti in nero con il testo in negativo, facendo vestire le damigelle nelle varie tonalità di grigio, e ottenendo così anche delle fotografie di gran pregio. Belle riporta allora con compiacimento, a riprova del suo presunto trionfo, il commento di Alexander Woollcott, critico realmente esistito e a suo tempo molto influente di *Vanity Fair*:

Describing this beautiful, beautiful event [il matrimonio in nero] in *Vanity Fair*, my great friend and 'booster', Alexander Woollcott, said: "No one in his right mind could possibly describe Belle Poitrine's taste as even 'dubious'" (Dennis 2002: 242)

Sentite cosa ha scritto, nel suo pezzo per *Vanity Fair*, Alexander Woollcott: "Se le parole significano ancora qualcosa, 'dubbio' non è un aggettivo che si attaglia al gusto di Belle Poitrine" (Dennis 2010: 223).

La descrizione di questo matrimonio celebrato in una replica quasi perfetta di Notre Dame e sfruttando i costumi di un film dedicato a Enrico VIII, *Oh Henry*, è incastonata fra una fotografia del set a mezza pagina, e un ritratto a pagina intera della protagonista, *La sposa in nero*, creando una efficacissima sinergia fra i due media.

Lo stesso meccanismo si ritrova poco dopo, quando la protagonista tratta dei dieci film girati con il nuovo marito, giovane attore bello e muscoloso, ma del tutto privo di capacità di recitazione e di impegno sul set: si sofferma in particolare sulla loro ultima avventura insieme, *Sainted Lady (In odore di santità)*, un film «profondamente religioso» («a deeply religious film»; Dennis 2002: 254), dedicato alla prima santa americana, madre Cabrini, che sarebbe dovuto uscire nel 1938, in coincidenza con il processo di beatificazione. In effetti in quell'anno Francesca Saverio Cabrini fu realmente beatificata, poi proclamata santa nel 1946, e nel 1950 patrona degli emigranti; ed è forse interessante ricordare en passant che Fellini avrebbe dovuto produrre un film su di lei, sulla santa degli emigranti, ideato da Salvato Cappelli per Giulietta Masina. Il film di Belle Poitrine fallisce per le intemperanze del suo bel marito, che impersona la

parte di un ruffiano che si redime grazie alla santa; e la protagonista si consola citando la critica di un grande filosofo e critico letterario ispano-americano, George Santayana (un nome reale ben scelto da Dennis: per quanto avesse lasciato gli Stati Uniti nel 1912 per l'Europa, dopo aver insegnato a lungo a Harvard, nel 1936 aveva avuto la copertina del Time e aveva avuto grande risonanza in America per la sua autobiografia e per il suo unico romanzo, *The Last Puritan*). Anche in questo caso è una critica che solo alla narratrice suona positiva:

Only George Santayana seemed to understand and appreciate the film when he wrote: 'Miss Poitrine has perpetrated the most eloquent argument for the Protestant faith yet unleashed by Hollywood'. But it was a small consolation (Dennis 2002: 255)

Con la fulgida eccezione di George Santayana: 'A Poitrine dobbiamo la più convincente difesa del protestantesimo mai azzardata da Hollywood'. Magra consolazione (Dennis 2002: 237).

Ancora lo stesso meccanismo comico a proposito di un film in cui Belle Poitrine, per cercare nuove strade, impersona una monarca che si traveste in abiti maschili per sfuggire a un matrimonio con un uomo che non ama, incontra un rude cacciatore che è in realtà un principe anche lui sotto mentite spoglie, di cui si innamora e che sposa, ponendo fine a una lunga guerra fra i due regni. Il film ha molti problemi con il codice Hays, e con le accuse di plagio dal romanzo (realmente esistente, e adattato come film nel 1926) *Beverly of Graustark* di George Barr McCutcheon. Belle si consola con le critiche che le sembrano molto positive, e che invece scherzano sull'effeminatezza del suo mentore e perfido amico, Dudley du Pont (la protagonista sembra sempre non accorgersi delle storie gay che le girano intorno):

The picture opened to wonderful reviews, for me, personally, at least. Percy Hammond wrote: «In masculine attire Miss Poitrine is every bit as convincing as male as her writer-director, Dudley du Pont». How's that for high praise? (Dennis 2002: 240)

All'uscita del film la mia interpretazione ha suscitato un consenso unanime. Cito solo Percy Hammond: «Come maschio, Belle Poitrine risulta credibile tanto quanto il suo regista e sceneggiatore, Dudley du Pont». Più di così non potevo chiedere, vi pare? (Dennis 2010: 220)

Come si comprende facilmente già da questi primi esempi (ma se ne potrebbero fare vari altri), *Povera piccina* si basa sulla mistione sistematica fra personaggi reali e personaggi inventati, mistione molto amata dalla narrativa postmoderna ma praticata ampiamente già in epoche precedenti (ad esempio nel Settecento). Inevitabilmente è stato letto come un romanzo a chiave, che provoca una caccia appassionante alle corrispondenze fra i vari personaggi inventati e alcune figure più o meno mitiche del cinema classico americano. C'è però una dimensione più interessante e più profonda da sottolineare, ed è quella della potenzialità, da sempre fortemente associata alla scrittura letteraria (la creazione di mondi possibili), particolarmente amata dal pastiche postmoderno, che reinventa così le forme della riscrittura. Possiamo ricordare *Possessione* di Antonia Byatt, che attraverso due scrittori fittizi dell'età vittoriana ne esplora i lati repressi, e la mette in parallelo con l'età contemporanea; o *Tre Rimbaud* di Dominique Noguez, che immagina una vita possibile del poeta maledetto tornato dall'Africa, entrato nell'Académie Française e convertitosi in tarda età al cattolicesimo, sposando la figlia di Claudel; o ancora *Hotel de Dream* di Edmund White, che ricrea l'ultima opera in realtà mai realizzata del grande scrittore naturalista Stephen Crane, *Il ragazzo truccato*, dedicata alla prostituzione maschile, di cui abbiamo solo frammenti di rara potenza espressiva; o infine nel cinema *Lontano dal paradiso* di Todd Haynes, che costruisce un perfetto melodramma degli anni Cinquanta, facendovi entrare tematiche che Hollywood non avrebbe mai affrontato esplicitamente in quell'epoca. Tutti questi esempi sono dettati da complesse operazioni di stile e di poetica, e sono nello stesso tempo atti di critica letteraria, secondo un amalgama fra teoria e prassi creativa tipico della cultura postmoderna. Nel caso di *Povera piccina* si tratta invece di un pastiche puramente comico, teso ad amplificare grottescamente le

caratteristiche del cinema hollywoodiano classico, ma con un'analogia fascinazione per la dimensione potenziale: per una serie di film che sarebbero potuti nascere in quell'epoca, con titoli improbabili come *Oh, Henry!* (su Enrico VIII), *Il giorno che Gesù pianse* (*Jesus Wept*, in cui Belle fa la parte dell'amante di Ponzio Pilato), *La Circe della segatura* (*Sawdust Circe*, un film sul circo), *Cow Girl* (un western di serie B in cui impersona una principessa indiana innamorata di un capobanda dei pionieri), film che vengono poi variamente descritti.

Da questo punto di vista *Povera piccina* si inserisce a pieno titolo nella storia dell'ekphrasis cinematografica, una sottocategoria alquanto idiosincratia, dato il carattere sintetico e intermediale del linguaggio cinematografico. E rientra in particolare nell'ekphrasis di opere inventate, non reali, che è una tipologia più diffusa di quanto di creda, non solo nella narrativa postmoderna (Ercolino – Fusillo – Lino- Zenobi 2015). Come succede sempre nelle descrizioni letterarie di opere d'arte, il confine fra modelli reali e modelli immaginari tende a incrinarsi, e le due tipologie così opposte finiscono per intrecciarsi. Anche nel nostro caso i film immaginari evocano film reali, e dipingono un autentico gusto camp della spettacolarità estrema e comicamente eccessiva.

La descrizione di film immaginari si fa più corposa nel momento in cui Belle Poitrine inizia a dedicarsi alla sceneggiatura, dopo aver tentato di coinvolgere inutilmente alcuni grandi scrittori. La protagonista non riesce ad accettare che la sua odiata rivale, Magdalena Montezuma, sulla cui nascita ispanica fa mille ironie, possa scegliere fra Faulkner, Hemingway, Willa Cather e Elynor Glyn, e lei si debba accontentare del nipote del suo marito-produttore (per pura curiosità va ricordato che il nome Magdalena Montezuma fu scelto come nome d'arte, in omaggio a Patrick Dennis, da una grande attrice dell'avanguardia tedesca, legata a Werner Schroeter). Quando il perfido amico camp Dudley Du Pont racconta a Belle la trama della *Lettera scarlatta*, la protagonista ne resta affascinata, e vuole subito contattare l'autore (le faranno credere che Hawthorne vive isolato a Hollywood e non vuole incontrare nessuno...). La sua *Scarlatt Letter* è un musical ambientato in un college misto, con Hester capitana delle cheerleader e Brick capitano della squadra di football, da lei definita storica, suscita inevitabilmente un grande scandalo, che sembra quasi

preannunciare in chiave comica tutte le polemiche successive sulle ambientazioni modernizzanti nel teatro come nel cinema. Giustamente Belle Poitrine si difende ricordando le libertà che Hollywood si è presa e si prende con la Bibbia, e continua imperterrita. Come sempre è il finale il momento in cui la poetica dell'eccesso manieristico che anima tutto questo pastiche intermediale giunge al suo culmine:

Then Hester, wearing proudly the big red "A" of Allstate, leads the team and student body in a big victory snake dance culminating in their wedding under the visitor's goal post. I felt that it brought a real message for the youth of America (Dennis 2002: 190)

A quel punto Hester, che porta orgogliosamente sul petto la grande 'A' rossa di Allstate, guida ragazze e studenti in una danza vittoriosa che si snoda come un serpente fino alla porta degli avversari, sotto la quale poco dopo viene celebrato il matrimonio. Un bel messaggio per la gioventù americana, no ? (Dennis

La smania di riscrivere i classici continua a perseguire la protagonista, spingendola a scrivere e produrre film come *Paradiso perduto* (*Paradise Lost*), *Notti sul Nilo* (*Nights on the Nile*) e *Guglielma Tell* (*Wilma Tell*), che producono una serie di disastri e di bancarotte, finché l'andamento picaresco del romanzo non si orienterà verso altri temi e altre esperienze. Ciò non toglie che il nucleo forte di *Povera piccina* sia il cinema, la descrizione-evocazione di film immaginari concepiti e interpretati da un'attrice disastrosa che non si accorge minimamente dei disastri che crea, e raccontati attraverso una continua sinergia di media: le fotografie allestite con una teatralità così smaccata da essere sempre inevitabilmente comica, i film descritti con un'enfasi altrettanto smaccata, e il racconto letterario ricco di un pathos sentimentale spudoratamente falso.

Nel 1961 Patrick Dennis si dedicò a un altro romanzo sul cinema, *Genius*, dedicato a un regista famoso costretto a emigrare in Messico perché perseguitato dai fallimenti delle sue produzioni; una figura in cui si riconosce facilmente Orson Welles. *Genio* non ha la vivacità e la varietà di registri di *Piccola piccina*, ma conferma e sviluppa la sua cifra stilistica: una

mistione unica fra gusto camp, poietica del potenziale, estetica del pastiche intermediale, e un brio comico che scaturisce da un'identificazione totale con le dive e con tutto il mondo del cinema classico; una fascinazione profonda per la sua spettacolarità eccessiva, la sua ambiguità sessuale, la sua vitalità audace e sfacciata.

Bibliografia

- Bertoni, Clotilde, *Percorsi europei dell'eroicomico*, Pisa, Nistri Lischi, 1997.
- Bottiroli, Giovanni, *Che cos'è la teoria della letteratura? Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006.
- Bolter, Jay David – Grusin, Richard, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge-London, The MIT Press, 1999; trad. it. *Remediation. Competizione e integrazione fra media vecchi e nuovi*, Firenze, Guerini, 2003.
- Codignola, Matteo, *Il lato oscuro di Zia Mame*, in Dennis 2010: 335-341.
- Dennis, Patrick, *Little Me. The Intimate Memoirs of That Great Star of Stage, Screen, & Television, Belle Poitrine, as told to P.D.* (1961), New York, Broadway Books, 2002; trad. it. *Povera piccina. Le memorie intime di Belle Poitrine, diva del teatro, del cinema e della televisione, raccolte da P.D., fotografie di Cris Alexander, a cura di Matteo Codignola*, Milano, Adelphi, 2010.
- Dousteyssier-Khoze, Catherine - Place-Verghnes, Floriane (Eds), *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*, Oxford, Lang, 2006.
- Dusi, Nicola - Speziante, Lucio (Eds), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Roma, Meltemi, 2007.
- Ercolino, Stefano – Fusillo, Massimo – Lino, Mirko – Zenobi, Luca (Eds), *Imaginary Films in Literature*, Amsterdam, Rodopi, 2015.
- Fusillo, Massimo, *Dal testo all'opera. Le chiusure impossibili di Gérard Genette*, in Eds. Stefano Lazzarin – Mariella Colin, *La critique littéraire du XXe siècle en France et en Italie*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2007, 161-170.
- Fusillo, Massimo, *Replicabilità e potenzialità. Sull'estetica postmoderna del pastiche*, in Eds. Giovanni Sertoli – Carla Vaglio Marengo - Chiara

- Lombardi (a cura di), *Comparatistica e intertestualità. Studi in onore di Franco Marengo*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2010, vol. II, pp. 861-870.
- Fusillo, Massimo, *Intermedialità*, Enciclopedia Italiana, *Nona Appendice*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015, pp. 703-706.
- Genette, Gérard, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (1982), Torino, Einaudi, 1997.
- Hoesterey, Ingeborg, *Pastiche. Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2001.
- Houdart-Mérot, Violaine, *Le pastiche du genre entre feinte et réflexivité*, in Dousteysier-Khoze - Place-Verghnes 2006: 289-297.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York-London, Methuen, 1985
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1988.
- Jameson, Fredric, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* (1991), Prefazione dell'autore all'edizione italiana, Postfazione di Daniele Giglioli, Roma, Fazi, 2007.
- Karrer, Wolfgang, *Parodie, Travestie, Pastiche*, München, Fink, 1977.
- Kemp, Simone, «Parler une langue morte»: Fredric Jameson et le pastiche postmoderne, in Dousteysier-Khoze - Place-Verghnes 2006.
- Mazzarella, Arturo, *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo l'età digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- McLuhan, Marshall, *Gli strumenti del comunicare* (1967), Milano, Il Saggiatore, 2007.
- Mariniello, Silvestra, *L'intermedialità dieci anni dopo*, in Luciano De Giusti (Ed.), *Immagini migranti. Forme intermediali del cinema nell'era digitale*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 21-36.
- Mildonian, Paola (ed.), *Parodia, Pastiche, Mimetismo*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Prete, Antonio, "Scir detarnegòl bara letzafra". Sulla biblioteca fantastica di Leopardi, in Mildonian 1997, 143-150.
- Rajewski, Irina, *Intermedialität*, Tübingen, Francke, 2002.
- Suvin, Darko, *Against Originals: «Honkadori» and the Horizon of Pastiche*, in Mildonian 1997: 65-80.

L'autore

Massimo Fusillo

Professore ordinario di Critica Letteraria e Letterature Comparete all'Università dell'Aquila.

Email: massimo.fusillo@gmail.com

L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Fusillo, Massimo, "Estetica del pastiche e intermedialità: «Povera piccina»", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>