



Enthymema XXXI 2022

L'espansione transmediale quale forma di narrazione egemone della cultura convergente

Francesca Medaglia

Sapienza Università di Roma

Abstract – Questo intervento ha lo scopo di indagare come la narrazione abbia sfruttato la sua capacità adattiva all'interno della cultura convergente in relazione alla serialità televisiva. In particolare, sembra ormai che i prodotti culturali siano per loro stessa natura profondamente transmediali, nel senso che le narrazioni odierne sono diventate più rapide e multiformi al punto che ogni testo ha un certo numero di paratesti mittelliani. In questo senso, la narrazione della contemporaneità lavora sull'ampliamento dello *storytelling* attraverso media differenti, che, con le loro specificità, contribuiscono all'estensione del prodotto nei modi che gli sono propri. Questo contributo intende riflettere, anche attraverso una serie di esempi paratestuali, sul fatto che le estensioni transmediali e crossmediali di un determinato prodotto divengono una nuova forma di narrazione tipica della contemporaneità, che aggiunge comprensione e profondità al prodotto originario.

Parole chiave – Transmedialità; Storytelling; Narratologia; Cultura della convergenza; Paratesti.

Abstract – This essay aims to investigate how narration has exploited its adaptive capacity within the convergent culture in relation to television seriality. In particular, it now seems that cultural products are profoundly transmedia. In this light narratives in this era have become more rapid and multifaceted so that each text has a certain number of paratexts. Narration of contemporaneity works on the expansion of storytelling through different media, which extend the original franchise in different ways. This essay takes into account through a series of paratexts the fact that the transmedia and cross-media extensions of a franchise become a new form of narrative typical of the contemporary world, which adds understanding to the original product.

Keywords – Transmediality; Storytelling; Narratology; Convergence Culture; Paratexts.

Medaglia, Francesca. "L'espansione transmediale quale forma di narrazione egemone della cultura convergente". *Enthymema*, n. XXXI, 2022, pp. 287-301.

<http://dx.doi.org/10.54103/2037-2426/19789>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



[Creative Commons Attribution 4.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

ISSN 2037-2426

L'espansione transmediale quale forma di narrazione egemone della cultura convergente

Francesca Medaglia
Sapienza Università di Roma

1. Introduzione

Il panorama mediatico attuale è profondamente mutato e lo ha fatto con una rapidità impressionante. L'interpretazione di un nuovo *medium* e di tutto ciò che ne consegue è una questione che si è sempre posta: negli ultimi trent'anni del XXI secolo, però, le trasformazioni sono divenute così rapide e numerose da assumere dimensioni particolarmente impegnative per quel che concerne una riflessione di tipo teorico nel momento stesso in cui i processi di convergenza, tipici della nuova medialità, sembrano essere dominanti. Pensare di analizzare una sfera culturale e mediale in modo separato non sembra produttivo, in quanto oggi la transmedialità, di maggiore o minore portata estensiva, sembra essere divenuta la caratteristica dominante di pressoché ogni prodotto culturale.

I media non sono più autonomi, ma vivono in costante relazione l'uno con l'altro e danno vita a prodotti sempre meno attribuibili integralmente all'uno o all'altro: la mescolanza mediatica e transmediale diviene, in questo senso, la marca caratteristica delle produzioni culturali contemporanee. Le narrazioni sono parte di questo processo di cambiamento profondo e ne subiscono gli effetti, in particolare divenendo anch'esse transmediatiche e presentandosi sotto forma spesso seriale e, in alcuni casi, di derivazione paratestuale. Il saggio si propone, dunque, di indagare i mutamenti delle narrazioni contemporanee nel nuovo panorama culturale attraverso l'analisi del modo in cui il medium televisivo e la letteratura entrano in contatto tra loro, scontrandosi e incontrandosi, nonché dando luogo a uno storytelling fluido, che estende i *franchise* contemporanei.

2. Il nuovo panorama mediatico: convergenza e rimediazione

Ormai, dunque, non è più possibile pensare a un medium in modo isolato, ma tutti sono soggetti ai cosiddetti processi di convergenza e di rimediazione che caratterizzano la contemporaneità mediatica.

La convergenza corrisponde a un processo che si realizza grazie a due spinte provenienti da lati opposti: una *top-down* operata dall'alto e una *bottom-up* da parte dei fruitori, spesso compresenti (Jenkins, *Convergence Culture* 18). Al concetto di convergenza, all'interno della cultura mediatica contemporanea, si aggiunge quello di rimediazione: oggi, per l'appunto, un singolo medium non è in grado di operare in modo isolato e si appropria di tecniche, forme e significati che sono propri degli altri media, rimodellandoli. A tal proposito, secondo Bolter e Grusin, i media tradizionali – sia quelli elettronici, che quelli a stampa –, sentitisi minacciati dalle nuove tecnologie, hanno cercato, nel corso del tempo, di affermare nuovamente la necessità della propria presenza, rimarcando la propria posizione all'interno dell'universo culturale odierno (5). In questo senso, però, ciò che si rivela come nuovo sono i modi in cui i nuovi media operano una rimediazione e una ri-modellazione dei media precedenti (Bolter e Grusin 21-22).

L'espansione transmediale

Francesca Medaglia

Alla convergenza e alla rimediazione, si aggiungono inoltre l'immediatezza e l'ipermediazione, che, contemporaneamente, seppure in un certo senso opponendosi, caratterizzano la nuova realtà mediatica. In tal modo, l'immediatezza conduce alla rimozione dell'atto di rappresentazione, suggerendo uno spazio visuale unificato, come se fosse una finestra sul mondo. L'ipermediazione, al contrario, porta in primo piano, rendendoli visibili e identificabili, gli atti multipli di rappresentazione, offrendo uno spazio visuale eterogeneo, in cui la rappresentazione è considerata come un'entità costituita di differenti e molteplici finestre, le quali si aprono su ulteriori rappresentazioni e media. In questo senso, l'ipermediazione moltiplica i segni della mediazione, riuscendo a riprodurre la ricchezza sensoriale dell'esperienza umana (Bolter e Grusin 34).

Queste due tensioni opposte – l'immediatezza e l'ipermediazione – convivono all'interno dell'universo mediatico, in quanto la seconda serve a rendere consapevoli della necessità della prima; o meglio, l'ipermediazione può essere vista come il contraltare stesso dell'immediatezza, in un gioco di compresenza e contestazione (Bolter e Grusin 33-34). In tal senso, come sottolinea McLuhan, il contenuto di un medium è sempre un altro medium; per esempio, ciò che la scrittura contiene è il discorso, così come il contenuto della stampa è la parola scritta (14-17).

In altre parole, le narrazioni metamoderne divengono la rappresentazione della complessità narratologica in cui siamo immersi, derivante anche degli sviluppi mass-mediatici che caratterizzano la contemporaneità. L'avvento dei nuovi media, infatti, ha costretto in qualche modo la narrazione stessa a ripensarsi, anche in relazione al fatto che la comunicazione visiva è diventata parte della narrazione, come accade con le serie televisive. Per effetto di queste modificazioni dell'ambito culturale, il racconto diviene un punto di incontro tra relazioni intermediali, che assumono forme differenti, combinandosi tra loro in un continuo rimando ai prodotti della mediasfera (Vittorini 201).

In tal senso, sembra che la narrazione letteraria abbia trovato nuove forme di rimediazione, ponendosi in relazione con il mezzo televisivo e scontrandosi e incontrandosi con esso. Negli ultimi trent'anni circa, la forma di narrazione che sembra essere diventata culturalmente egemone è quella che pertiene alla serialità televisiva.¹ Potendo narrare storie lunghissime, tali per cui i personaggi possono evolvere lungo un arco di tempo particolarmente ampio, ed entrando nelle case, invece di costringere il pubblico a uscirne, come era un tempo per il cinema, la serialità televisiva riesce a creare con gli spettatori un legame basato su una maggiore familiarità e intimità (Sepinwall 461-75). La televisione diviene un mezzo 'familiare', che lo spettatore sente come vicino e quotidiano e la cui presenza molto spesso diviene costante e continua: in tal senso, secondo Calabrese, le serie divengono il nuovo modo per apprendere e riflettere sul mondo che ci circonda (*Anatomia del best seller* 131-34). Le narrazioni diventano più rapide e multiformi, in quanto sono legate in molti casi a un ampliamento del nucleo narrativo originario, al quale ogni medium aggiunge qualcosa nei diversi passaggi transmediali. Ogni espansione della narrazione diviene così un nuovo prodotto narrativo che aggiunge profondità e comprensione al nucleo fondativo (Mallamaci 47). Il nuovo panorama mediatico contemporaneo, con le sue spinte *grassroot* e *top-down*, nonché con la sua convergenza e rimediazione, ha trasformato la narrazione, rendendo lo storytelling sempre più fluido: i confini fra i media sono stati abbattuti e le narrazioni sono divenute per loro stessa natura sempre più transmediali (*Anatomia del best seller* 85). Se, in precedenza, era ancora possibile una netta divisione tra narrazione di tipo letterario e altri tipi di storytelling appartenenti a diversi apparati mediali, oggi questo non sembra più completamente possibile. Infatti, la letteratura, alla luce delle trasformazioni globali avvenute (Calabrese, *www.letteratura.global*), in alcuni casi e per talune tipologie di narrazione si è trovata costretta a riconoscere l'egemonia della serialità televisiva e si è rimediata, divenendo

¹ Ciò rimane vero anche se nell'epoca della globalizzazione, secondo Calabrese, si è assistito a un vero e proprio *boom* del romanzo a livello mondiale, con una crescita progressiva della *fiction* rispetto alla saggistica (*Anatomia del best seller* 5-7).

L'espansione transmediale

Francesca Medaglia

parte di più ampi *franchises* e di prodotti espansi dalla transmedialità. Televisione e letteratura, superata un'iniziale reciproca diffidenza e opposizione, sembrano essersi alleate: la serialità televisiva sfrutta le potenzialità letterarie per espandere i propri prodotti transmediali e, al contempo, la narrazione letteraria si rimedia, complicando il mito della sua morte e continuando a proliferare. La direzione che prende la narrativa nel suo confronto con la televisione e con il digitale è quella della transmedialità.

3. Transmedialità e narrazione

Con il crescente interesse per le forme transmediali di narrazione, maturato in concomitanza con l'accrescimento dell'impatto socioculturale dei prodotti audiovisivi e del loro prestigio simbolico, la narratologia si è aperta ad altri sistemi semiotici e supporti tecnologici, divenendo, di fatto, una narratologia transmediale, proprio in relazione alla necessità di analizzare dal punto di vista narrativo prodotti fortemente connessi a diverse medialità (Di Biasio 11). In tal senso, le ricerche di Seymour Chatman (1978) e di François Jost (1987) sono rappresentative di un momento di transizione tra la narratologia classica e quella transmediale: ciò che fanno è applicare alla dimensione cinematografica concetti ripresi per lo più dagli studi di ambito letterario di Gérard Genette (in particolare, quelli di *Figure III* [1972]): differenza tra storia e discorso, focalizzazione, ruolo del narratore, funzioni attanziali. Tali concetti sembrano ai loro occhi particolarmente adatti a descrivere, oltre ai procedimenti letterari, anche quelli relativi ad altri media, quali ad esempio il cinema. L'analisi, in quest'ottica, si focalizza sul racconto e non tanto sul medium cui questo pertiene, cercando di comprendere gli elementi costitutivi della narritività (Di Biasio 11-13). L'idea diviene, dunque, quella di analizzare il funzionamento del prodotto a prescindere dalla sua codificazione in un particolare supporto mediatico, ma anzi a partire dalla sua espressione attraverso diversi canali mediali. Matura così una narratologia transmediale che si apre all'analisi e all'interpretazione di diversi prodotti, includendo pratiche e forme di narrazione quali testi letterari, film, serie televisive, *graphic novels*, videogiochi e blog (4). L'approccio narratologico si modifica, puntando all'analisi della dimensione narrativa quale fenomeno transmediale, transnazionale e transculturale (Rajewsky 17).

Sempre su questa scia si situano gli studi di Mittell, il quale, anche sulla scorta di David Bordwell, opta per una metodologia in grado di analizzare le serie tv complesse e i loro paratesti letterari – nel senso che Mittell attribuisce a questo concetto, su cui si tornerà a breve –, definendola di «poetica storica» (Mittell 6). In questo tipo di approccio l'attenzione si focalizza sul meccanismo letterario di costruzione del prodotto e sulla domanda «come funziona questo testo?». Come riconoscere egli stesso, le scienze cognitive svolgono un ruolo essenziale all'interno di questa metodologia critica, che riesce a tenere conto di quanto la serialità televisiva e i suoi paratesti – letterari e non – siano pratiche di revisione e scrittura collettiva. Queste nuove tipologie complesse, televisive e letterarie, sono collaborative anche in quanto riescono a incentivare la partecipazione degli spettatori e dei lettori nella costruzione stessa dell'opera e del correlato paratesto. Mittell affronta una materia, quindi, fortemente complessa, in cui si tende alla moltiplicazione dei possibili. Per analizzare un materiale così multiforme, a suo giudizio, sarà necessaria una metodologia che proceda all'analisi dei modi espressivi e stilistici che producono senso e che sono relativi più alla struttura e agli aspetti formali che al contenuto o all'influenza culturale ad esso relativa. Ciò non significa che in questo tipo di analisi siano eliminati gli interrogativi relativi al significato e all'influenza culturale, ma che tali interrogativi avranno un peso minore nell'economia dell'indagine (Mittell 17).

Nel XXI secolo gli esempi di storytelling transmediale sono innumerevoli. Mittell, riprendendo gli studi Jenkins, parla di un meccanismo attraverso il quale gli elementi di base di un racconto vengono disseminati attraverso media differenti, con l'intento di creare un'esperienza di intrattenimento che sia completa e programmata (481). Tale è la richiesta di narrazioni, nella

L'espansione transmediale

Francesca Medaglia

contemporaneità, che gli autori non riescono a farvi fronte con prodotti sempre originali e dunque tendono a ricorrere, in alcuni casi, ad adattamenti, trasposizioni e modifiche di narrazioni preesistenti, generando *prequel*, *sequel* e paratesti di varia natura (De Biasio 8).

La narrazione contemporanea, insomma, dopo avere amplificato ed esasperato stilemi e motivi già esistenti, si diffonde attraverso diversi apparati mediali, tentando di raggiungere tipologie di fruitori molto diverse tra loro. Non siamo più di fronte a una narrazione monolitica, in un unico medium, ma a narrazioni derivanti dallo scontro-incontro, in particolare, tra letteratura e televisione e dunque caratterizzate da una profonda transmedialità. Da ciò deriva anche che i prodotti paratestuali, difficilmente incasellabili in categorie fisse e prestabilite, diventano la forma di narrazione egemone della cultura della convergenza.

4. Televisione vs letteratura? La paratestualità

La paratestualità, dunque, sembra poter diventare la caratteristica precipua delle narrazioni complesse della nuova medialità contemporanea. Qualsiasi discorso sulla paratestualità, d'altra parte, evoca gli studi di Genette sull'architestualità del testo (*Palinsesti* 3), e cioè sul testo in rapporto con le categorie generali cui ogni testo pertiene.

Ora, i concetti genettiani conservano indubbiamente una propria validità, in tutto o in parte. Ciò che mi interessa in questa sede, tuttavia, è il concetto di paratesto alla luce delle nuove dinamiche procurate dall'universo mediale e transmediale contemporaneo. La paratestualità di Genette sembra rimanere principalmente vincolata al testo primario, senza dedicarsi approfonditamente alle possibili tipologie di derivazioni che in qualche modo continuano a pertenergli, ma che vengono inserite piuttosto nell'ipertestualità.

In *Soglie* Genette concentra l'attenzione sugli elementi paratestuali, definendoli in maniera più compiuta di quanto non avesse fatto in *Palinsesti*. In questo senso, viene chiarito che molto raramente il testo si presenta nella sua 'nudità', ovvero senza che sia completato da un certo numero di prodotti, verbali o non verbali (3). Per Genette è solo attraverso la presenza di questo 'accompagnamento' che il testo diviene libro (*Soglie* 4). Tale concetto era già presente in Lejeune, per il quale il paratesto non era semplicemente un corollario del testo, ma ne guidava interamente la lettura (45).

Il paratesto, che nelle parole di Genette diviene soglia è, dunque, un luogo di transizione, in cui è possibile agire sul pubblico, orientandolo (*Soglie* 4). Tale soglia viene costituita dal peritesto insieme con l'epitesto ed è questa seconda categoria che – quella di epitesto – che ci interessa maggiormente. Infatti, al contrario del peritesto, l'epitesto concerne tutto ciò che è esterno al testo e che per l'analisi dei paratesti contemporanei, anche attraverso gli studi di Mittell, risulta di maggiore interesse.

Prima di rivolgere l'attenzione alle caratteristiche dei paratesti di epoca convergente, tuttavia, è bene sottolineare che già secondo Genette la forma, le tipologie e i modi dei paratesti mutano e si modificano ininterrottamente secondo le epoche, le culture, i generi, gli autori e le opere (*Soglie* 5). Ciò che oggi rende particolarmente complesso lo studio dell'apparato paratestuale, d'altra parte, non è solo la sua capacità di mutare con la cultura, ma anche il fatto che si tratti di fenomeni instabili: un paratesto può comparire in qualsiasi momento, sia anteriormente che contemporaneamente che posteriormente al testo, e altrettanto repentinamente può scomparire, magari per riapparire, trasformato, in seguito. Infatti, se inizialmente il paratesto era in qualche modo sempre connesso e subordinato al testo principale (*Soglie* 13), oggi non è detto che il prodotto paratestuale sia ancillare e al servizio del prodotto transmediale da cui, in qualche modo, deriva. Il suo carattere funzionale, in congiunzione con la pressione della convergenza mediatica – in questo senso, l'evoluzione del paratesto è fortemente legata all'evoluzione tecnologica –, può infatti consentirgli di assumere vita propria, ossia di acquisire funzioni in precedenza impensabili.

L'espansione transmediale

Francesca Medaglia

Per quel che riguarda, dunque, i paratesti derivanti dalla nuova mediaticità, Mittell, pur avendo presente certamente il portato genettiano, sembra rielaborare a suo modo la paratestualità, proprio alla luce della rivoluzione mediatica che sostiene essersi compiuta dagli anni Novanta del Novecento in poi. Il suo studio riguarda in particolare la serialità televisiva, che ha acquisito maggiore valore negli ultimi quarant'anni dal punto di vista della narrazione e dello storytelling. Di conseguenza, alla luce dei molteplici spostamenti dei confini spazio-temporali del paratesto, nonché delle evoluzioni delle sue possibili funzionalità, Mittell, per trattare della materia seriale contemporanea, non poteva che non rivedere in senso convergente l'apparato teorico legato all'architestualità.

La riflessione sul paratesto, e dei suoi mutamenti in relazione ai media, rappresenta una messa in discussione del testo nella sua definizione più ampia di prodotto, letterario o meno. Il paratesto rappresenta, quindi, la fluidità e, in parte, l'instabilità dell'ipotetico testo originario, il quale viene sottoposto a un processo di moltiplicazione e indeterminazione dalla dimensione transmediale, dovuto all'incontro tutto moderno tra letteratura e televisione.

I prodotti di oggi sono, di fatto, tutti transmediali e ciò implica la presenza di passaggi continui da un medium all'altro, con la conseguente creazione di numerosi paratesti. In questo senso, lo storytelling transmediale rappresenta un processo in cui gli elementi di una narrazione vengono disseminati sistematicamente attraverso più canali di distribuzione allo scopo di creare un'esperienza di intrattenimento coordinata (Jenkins, "Transmedia 202").

Ne consegue che il prodotto transmediale, e dunque paratestuale, serve sempre a sostenere l'esperienza narrativa principale, tanto che per i passaggi transmediali non si deve pensare agli adattamenti – la cui funzione in alcuni casi è quella di supplementi ripetitivi – bensì a prodotti che completano il progetto narrativo o, meglio, lo specificano, presentando, in alcuni casi, eventi non mostrati sullo schermo, colmando lacune della storia, soprattutto per ciò che concerne gli antefatti, o rendendo palesi dei pensieri intimi dei personaggi, che lo schermo ha tralasciato.

Per Mittell, al momento, sono tre le tipologie di paratesti che caratterizzano i prodotti transmediali dagli anni Ottanta e Novanta del Novecento in poi: i primi sono quelli che fondamentalmente servono a pubblicizzare e presentare un testo; i secondi hanno la funzione di espandere continuamente la narrazione; gli ultimi – i paratesti orientativi (Mittell 481) – guidano gli spettatori alla comprensione di quanto viene narrato. Tenendo presente che ogni prodotto odierno presenta un certo grado di transmedialità, proprio in relazione alla presenza dei suoi paratesti, nell'analizzarli sarebbe opportuno concepire tutte le forme presenti nel nuovo universo mediatico come interdipendenti, ponendo in risalto le somiglianze e le relazioni che tra queste esistono (Fidler 31).

Nel passato i prodotti televisivi che ricorrevano a strategie transmediali erano, in qualche modo, un'eccezione, mentre oggi è eccezionale che una serie televisiva di una certa complessità non vi faccia ricorso (Mittell 480). Di conseguenza, è ormai divenuto infruttoso considerare i testi separatamente dai loro paratesti, poiché, nel momento in cui entra in circolazione, un prodotto entra anche immediatamente a far parte di una rete intertestuale complessa (Gray 208-11).

Nella contemporaneità, secondo Mallamaci, si concepiscono matrici di narrazioni che si espandono attraverso diverse piattaforme con un minore o maggiore grado di autonomia, tanto che la produzione di nuovi punti di accesso narrativi all'interno dello stesso *franchise* ha rimpiazzato la pratica di ridistribuire i medesimi contenuti (38).

In questo senso, i paratesti transmediali sono divenuti una nuova strada percorribile dallo storytelling che caratterizza l'epoca della convergenza, in relazione al fatto che la propensione all'intermediale, la complessità e la sospensione delle trame, unita all'ambiguità semantica di personaggi ed eventi, caratterizzano la narrazione televisiva (Piga Bruni 54-55). In altre parole, appare evidente che le serie televisive contemporanee, in un perfetto parallelismo con la

L'espansione transmediale

Francesca Medaglia

letteratura, diventano un'esperienza continuativa, che è espressione di una nuova forma di storytelling contemporaneo (Mallamaci 22).

Il paratesto derivante dalla serialità televisiva contemporanea diviene, dunque, una potenziale via di espansione della narrazione e concorre, insieme con le altre tipologie paratestuali, alla formazione di un prodotto completo, che possa avere per ogni tipologia di pubblico diverse porte di accesso specificatamente orientate: non più una serie di analisi separate di diversi prodotti, ma una rete di intermedialità, in cui un paratesto narrativo rimanda al prodotto iniziale e alcune volte viene in esso incluso, in modo che la narrazione possa essere espansa e completata.

Certo è, però, che l'analisi dei paratesti transmediali contemporanei richiede nuove chiavi interpretative in grado di cogliere tutti i collegamenti possibili e presenta varie difficoltà: oltre alla necessità di analizzare un prodotto complesso nella sua totalità, e dunque comprendendone tutte le derivazioni paratestuali, un ulteriore problema dipende dal fatto che molti paratesti diventino di difficile reperimento (Mittell 496), proprio a causa dei mezzi a volte effimeri che li contengono.

In tal senso, data la capacità espansiva, qualsiasi testo – narrativo, cinematografico o televisivo – e il suo impatto culturale, valore e significato non possono essere adeguatamente analizzati senza tenere conto delle numerose proliferazioni paratestuali. Ogni paratesto, dopotutto, ha il potenziale per cambiare il significato del testo, anche se solo leggermente: i *trailer* e i *reportage* dal set, ad esempio, possono costruire i primi *frame* attraverso i quali gli aspiranti spettatori potrebbero pensare al genere, al tono e ai temi della narrazione, come i siti Internet di discussione potrebbero rafforzare tali *frame* o metterli in discussione, mentre videogiochi, fumetti e altre estensioni narrative rendono il mondo della storia più coinvolgente (Gray 2-5). I paratesti, in pratica, vanno ben oltre il fungere da estensioni di un prodotto: molti sono veri e propri filtri, i nostri primi e formativi incontri con il testo (Gray 4).

I paratesti transmediali contemporanei, come si può facilmente comprendere, non sono semplicemente componenti aggiuntivi, ma a loro volta creano prodotti, li 'gestiscono' e li 'riempiono' di molti dei significati che ad essi associamo (Gray 24-47): il paratesto certamente costruisce e può influenzare il funzionamento del testo principale. I paratesti, dunque, espandendo, approfondendo e modificando la narrazione, al punto da divenire prodotti imprescindibili di un dato *franchise*, diventano una parte organica e naturale del nostro ambiente mass-mediale. In tal senso, ciò che sembra auspicabile è il tentativo di dirigersi verso una metodologia flessibile almeno quanto i materiali che essa deve analizzare: se la contemporaneità è caratterizzata, infatti, da questa estensione e fluidità dello storytelling, gli impianti teorici devono adeguarsi divenendone essi stessi flessibili. Tali approcci, che tengono conto della 'liquidità' della società contemporanea e delle sue manifestazioni artistiche, sembrerebbero infatti particolarmente utili a testare i prodotti transmediali che sembrano caratterizzare la scrittura contemporanea, a livello sia letterario (Medaglia 40), sia televisivo (Mittell 164).

Dall'incontro tra letteratura e televisione viene alla luce una nuova forma di narrazione, culturalmente egemone e in grado di soddisfare le aspettative di diverse tipologie di fruitori: il medium letterario e quello televisivo, attraverso i paratesti della convergenza, sembrano giunti ad una sintesi, che consente la sopravvivenza e la crescita di entrambi all'interno del nuovo panorama mediatico internazionale.

5. Alcuni esempi di paratesti transmediali

Sulla scorta di ciò che si è detto sui paratesti di Genette e di Mittell e sul panorama mediatico convergente di Jenkins (*Convergence Culture*), si proporrà ora un'analisi di alcune tipologie di

L'espansione transmediale

Francesca Medaglia

apparato transmediale delle serie televisive contemporanee, per verificare se e in che modo letteratura e televisione, nel momento del loro incontro, abbiano dato vita ad una loro sintesi proprio attraverso le produzioni transmediali e i loro paratesti derivati. Le serie che si è deciso di prendere in esame si collegano all'ambito letterario perché ognuna di loro ha dato vita a un romanzo, definibile come un paratesto espansivo di ambito letterario (nel senso che appartiene a quell'orizzonte, anche se in modo metamoderno), che ne ha non solo espanso la narrazione, ma in qualche modo l'ha approfondita e modificata. In tal senso si può parlare di incontro tra letteratura e televisione: altrimenti si sarebbero dovute analizzare serie derivate da romanzi, ma in questo caso, più che la questione paratestuale, sarebbe emersa quella, già ampiamente studiata, degli adattamenti.

I *franchise* transmediali contemporanei, come è possibile immaginare, sono numerosissimi, in quanto ogni prodotto si espande nel suo potenziale transmediale portando con sé una moltiplicazione paratestuale complessa da contenere ed enumerare: basti pensare ai cosiddetti universi espansi, quali, tra gli altri, quelli di *Star Trek*, *Star Wars* e *Buffyverse*. Nel seguito prenderemo ad esempio alcuni *franchise* in particolare, appartenenti a serie televisive statunitensi di diversi periodi, scelte perché rappresentative del potenziale espansivo della narrazione: tali apparati transmediali consentiranno, attraverso la loro breve descrizione, di comprendere quanto i paratesti di tipo espansivo influenzino la comprensione del prodotto a livello di storytelling e ne amplifichino, almeno in potenza, l'apparato narratologico, divenendo la geminazione privilegiata di letteratura e televisione, nel loro risultato accrescitivo.

Il primo esempio di cui si tratterà è l'assetto paratestuale dalla serie televisiva *Twin Peaks*, particolarmente rappresentativa, poiché costituisce uno dei primi e meglio riusciti apparati transmediali di tipo espansivo dovuti all'incontro tra letteratura e televisione. Le derivazioni che emergono dalla serie, infatti, sono per lo più di stampo prettamente letterario.

La due stagioni di cui la serie, ideata da David Lynch e Mark Frost, si compone andarono in onda sul canale televisivo ABC, dall'8 aprile 1990 al 10 giugno 1991. A queste due serie *core* si è aggiunto un primo paratesto – *Twin Peaks-II ritorno* –, che è stato la serie-evento del 2017: creata sempre da Lynch e Frost, è una sorta di *sequel*, trasmesso dalla rete via cavo Showtime, che racconta quanto avviene venticinque anni dopo il finale della serie originale e si ricollega anche al film *prequel*, intitolato *Fuoco cammina con me*, del 1992. Per quel che concerne la struttura narrativa, la serie ne mostra una a *puzzle*, in cui, a partire da un mistero centrale – ovvero la morte di Laura Palmer –, la narrazione si espande tramite la moltiplicazione degli indizi, che appaiono come illogici e incoerenti. L'estensione del testo, che si apre esternamente con diverse declinazioni transmediali e si approfondisce internamente attraverso trame multilineari, ha certamente rappresentato un esempio fondamentale per quel che concerne la serialità della televisione 'di qualità'. Proprio tale tipologia di narrazioni, infatti, quali *high concept tv series*, ha contribuito ad aprire la strada a prodotti seriali che fossero in grado di oltrepassare i confini del mezzo cui pertenevano verso gli altri campi dell'industria culturale, grazie a fenomeni di convergenza mediatica (Mallamaci 36-37).

A questo nucleo narrativo costituito dal corpo centrale, dal *prequel* e dal *sequel*, si aggiunge uno degli esempi più celebri di libro canonicamente integrato, ovvero il paratesto *Diario segreto di Laura Palmer* (1990). Scritto da Jennifer Lynch, figlia del regista e co-autrice della serie televisiva, il *Diario segreto di Laura Palmer* è a tutti gli effetti un'estensione diegetica, per cui un oggetto appartenente al mondo narrativo viene inserito nel mondo reale. Il *Diario* è una fedele riproduzione del diario di Laura Palmer per come era descritto e mostrato all'interno della serie, con alcune pagine strappate per celare gli elementi narrativi fondamentali ancora da svelare ai fruitori: ciò lo rende al tempo stesso un oggetto appartenente alla serie e un primo esperimento di *transmedia storytelling* integrato (Mittell 488-89).

Il *Diario* è, dunque, un paratesto che espande la narrazione e, al contempo, rispetta il principio di estraibilità di Jenkins relativamente alla transmedialità, essendo un oggetto interno alle

L'espansione transmediale

Francesca Medaglia

vicende narrate che viene estratto dalla serie e inserito nel mondo reale. La narrazione veniva estesa da questo paratesto in quanto esso forniva numerosi indizi, mancanti nella serie, sia sulla vita di Laura, sia sul suo efferato omicidio. Come avviene per molti paratesti transmediali, la lettura del *Diario* non era necessaria per comprendere appieno la trama della serie, ma certamente il paratesto era in grado di offrire informazioni canoniche rilevanti sullo sviluppo della storia, sul suo proseguo, sugli eventi e sui personaggi. Il *Diario* è un paratesto autorizzato che rientra nel canone² di *Twin Peaks* e che, dunque, ne espande i confini narrativi e li approfondisce, rimanendo sempre all'interno della visione dei creatori della serie. Sempre all'interno del canone, oltre a questo paratesto, ve ne rientrano altri, ovvero: *Le vite segrete di Twin Peaks* (2016) e il suo seguito *Twin Peaks. Il dossier finale* (2017), entrambi scritti da Mark Frost, nonché *Welcome to Twin Peaks: Access Guide to the Town*, una guida della cittadina simile a quella che avrebbe potuto pubblicare una Camera di Commercio. A questi si aggiungono anche *Diane... The Twin Peaks Tapes of Agent Cooper*, un audiolibro scritto da Scott Frost e recitato da Kyle MacLachlan, contenente nuovi messaggi dell'agente Cooper alla sua assistente, e *The Twin Peaks Gazette*, inviato ai membri del *fan club* ufficiale di *Twin Peaks* per fornire loro eventuali anticipazioni sugli episodi. Come si vede, il mondo narrativo di *Twin Peaks* è ancora più complesso di quello che può sembrare e, se da un lato i paratesti elencati ne estendono ulteriormente la narrazione, dall'altro essi tentano di condurre lo spettatore verso una comprensione completa del quadro seriale davanti al quale è posto. In effetti, per quel che concerne il pubblico della serie, già dopo poche settimane dalla messa in onda del prodotto

il newsgroup alt.tv.twinpeaks divenne uno dei gruppi più attivi e prolifici di tutto il network, con più di venticinquemila persone coinvolte nella discussione sugli esiti della serie. All'interno del gruppo c'era chi teneva traccia di ogni evento narrativo, chi riportava interviste agli attori apparsi sulla stampa locale, chi decifrava – con la collaborazione degli altri spettatori – i criptici dialoghi apparsi negli episodi. La rete era diventata anche il veicolo principale per scambiarsi, tramite posta, videocassette VHS con gli episodi registrati, creando una proto-rete di scambio peer to peer, che caratterizzerà, nel decennio successivo, l'ascesa dei pubblici connessi. Lo spazio tra un episodio e un altro permetteva al pubblico di formulare speculazioni e teorie, individuare elementi che anticipavano l'esito degli episodi successivi su altri media (stampa, interviste televisive): per questa avanguardia non è più importante godersi semplicemente la narrazione, bensì emerge l'esigenza di risolvere l'enigma principale, 'Chi ha ucciso Laura Palmer?' anche con il rischio di rovinare (o potremmo usare il neologismo spoilerare) il racconto. David Lynch per primo intuì il potenziale di coinvolgimento di una narrazione seriale complessa, densa, disseminata di indizi e di enigmi con cui ingolosire il pubblico. (Chirchiano 78)

Lynch e Frost assegnano al pubblico della serie un ruolo piuttosto dinamico; dunque, decisamente diverso rispetto a quello rivestito normalmente dagli appassionati delle serie tv fino a quel momento (Bulgarini 7): in questo senso, i due autori non considerano il fruitore come un consumatore, ma come un collaboratore, ovvero un *prosumer*.

Con questa serie si verifica una netta rivoluzione nel mondo seriale: proprio con tale organizzazione paratestuale vengono alterati i confini che erano tradizionalmente considerati invalicabili dalle narrazioni televisive (Chirchiano 77).

Certamente *Twin Peaks* è una serie della cui complessità nessuno dubita, ma i paratesti espansivi e letterari non sono connessi solo a serie dalla forte e precisa autorialità e dalla struttura narrativa particolarmente articolata. La paratestualità, in tal senso, non pone differenze di valore e di natura estetica, bensì si rivela adatta ad espandere narrazioni di qualunque tipologia: ciò risulta importante per quel che concerne il rapporto tra letteratura e televisione, in quanto

² Molto ci sarebbe da dire anche in merito ai mutamenti del canone connessi con l'avvento della nuova serialità legata al panorama mediatico contemporaneo, ma, per un'esigenza di brevità, si tralascerà la questione, auspicando di trattarne altrove.

L'espansione transmediale

Francesca Medaglia

si comprende come le stesse chiavi analitiche della narratologia possano essere usate per indagare serie televisive molto diverse tra loro per struttura, pubblico-*target*, valore economico e culturale. A tal fine sembra interessante focalizzare brevemente l'attenzione su due ulteriori serie televisive, sempre di ambito statunitense, ma temporalmente successive, che differiscono profondamente da *Twin Peaks* per molte caratteristiche.

Da questo punto di vista, un primo esempio interessante è quello offerto dall'apparato paratestuale dalla serie televisiva *Sex and the City*, adattamento transmediale del romanzo omonimo della giornalista Candace Bushnell, pubblicato nel 1996,³ in cui la scrittrice raccoglie tutta la serie degli articoli pubblicati nei due anni precedenti per il settimanale *New York Observer* con lo pseudonimo di Carrie Bradshaw. La serie tv, ideata da Darren Star e trasmessa dalla HBO tra il 6 giugno 1998 e il 22 febbraio 2004, ha riscosso un immenso successo⁴ a livello non solo statunitense, ma mondiale: al centro vi sono le vicende di quattro amiche giovani, single e in carriera, le quali vivono le loro relazioni complicate e piccanti sullo sfondo di una sfacciata e sgargiante New York.

Il grande successo ottenuto ha condotto a una serie piuttosto numerosa di derivazioni e paratesti, molti dei quali di tipo espansivo, a loro volta di grande successo: in tal senso, basti pensare ai due film *Sex and the City* e *Sex and the City 2*, usciti nelle sale rispettivamente nel 2008 e 2010. Ai due film si aggiunge il *prequel*, trasmesso dal 2013 al 2014, ispirato anche in questo caso all'omonimo libro di Bushnell intitolato *The Carrie Diaries*, edito nel 2010, in cui l'attenzione è completamente focalizzata sulla vita della protagonista durante gli anni dell'adolescenza. La serie *prequel* ha riscosso anch'essa un ampio successo presso il pubblico, così come è parimenti avvenuto per il *reboot* intitolato *And just like that...*, andato in onda tra il 2021 e il 2022, in cui le quattro amiche affrontano nuove relazioni e problematiche, questa volta tipiche della vita a cinquant'anni.

Se i prodotti appena elencati costituiscono il *core* narrativo dell'apparato paratestuale del *franchise Sex and the City*, vi sono molte altre tipologie di paratesti, tra cui le numerose gite organizzate che si svolgono per gli appassionati nei luoghi del telefilm – dalle abitazioni delle quattro protagoniste,⁵ ai bar, ristoranti e negozi che esse frequentano –, nonché alcuni adattamenti transculturali, tra cui la *webserie* ghanese *An African City*, che trasla la serie statunitense in un contesto diverso, pur mantenendone i nuclei fondanti.

I paratesti e le derivazioni della serie nel tempo si sono moltiplicati e il *franchise* si è ulteriormente espanso, anche grazie a un pubblico di fan sempre più desideroso di entrare a far parte del mondo persistente che la serie tv è riuscita, grazie a tutti i paratesti di cui si è accennato, a formare.⁶ A tal proposito basti pensare da un lato alle numerose *fanfiction* che sono disseminate per tutto il *web*,⁷ dall'altro al fenomeno del *cosplay* di *Sex and the City*, che ha anche consentito ad alcuni di raggiungere la fama, come nel caso di Dan Clay *alias* Carrie Dragshow, il quale sembra identificarsi completamente con Carrie Bradshaw. All'interno del sito di Dragshow⁸

³ Si tratta di uno dei primi romanzi, con il *Diario di Bridget Jones* di Helen Fielding, a rientrare nel genere americano anni Novanta della *chick lit*, rivolto specificatamente a giovani donne single dedite al lavoro.

⁴ Lo dimostrano i sette Emmy Award ottenuti dal 2000 al 2004 come miglior serie comica e miglior attrice (le nomination erano state, però, cinquanta) e gli otto Golden Globes degli stessi anni, sempre come miglior commedia o migliore attrice (in questo caso le nomination erano state ventiquattro).

⁵ Innumerevoli foto vengono scattate dai turisti fan presso i quattro indirizzi delle protagoniste, che sono diventati veri e propri luoghi di culto: Carrie abita al 245 East 73rd Street, Charlotte al 700 Park Avenue nell'Upper East Side, Miranda al 331 West 78th Street dell'Upper West Side – prima di trasferirsi con il marito a Brooklyn – e Samantha al 300 di Gansevoort Street nel Meatpacking District.

⁶ Esiste anche un sito specificatamente dedicato alla serie e ai fan, in cui vengono riunite tutte le informazioni disponibili su diversi siti: https://sexandthecity.fandom.com/wiki/Sex_and_the_City_Wiki.

⁷ In tal senso basti pensare a: <https://www.fanfiction.net/tv/Sex-and-the-City/>

⁸ Il suo sito web è come un tempio in onore di Carrie Bradshaw, in cui il giovane mostra le sue foto vestito come la protagonista del telefilm negli stessi luoghi: <https://www.carriedragshow.com/>.

L'espansione transmediale

Francesca Medaglia

sono presenti non solo le foto di Dan vestito da Carrie, negli stessi luoghi e nelle stesse pose della protagonista, e un diario tenuto da Dan in cui questi racconta alcuni momenti della propria vita, ma anche una sorta di 'posta del cuore', nella quale lui accetta domande dai fan – suoi e della serie – e risponde ricalcando lo stile di Carrie. A ciò si aggiunge il podcast *The Bradshaw Boys*,⁹ disponibile su Spotify e Apple Podcast, nel quale tre ragazzi guardano *Sex and the City* per la prima volta in assoluto e poi ne discutono episodio per episodio, di volta in volta con ospiti diversi.

Il *franchise* è diventato così popolare da contribuire al cambiamento dei ruoli di genere e alla loro fluidità, nonché all'immagine della società newyorkese e non solo:¹⁰ lo *show* è riuscito a rappresentare la dimensione statunitense prima e dopo l'attentato alle torri gemelle, attraverso le differenti focalizzazioni delle protagoniste (Heller 151-53). Pur apparendo come una serie 'lieve' e poco problematica, orientata in modo preponderante all'universo femminile, *Sex and the City* ha consentito nel tempo alla *writers' room* di affrontare in maniera sempre più articolata diversi temi di una certa rilevanza sociale, quali, per l'appunto, il traumatico post 9/11, la rinnovata fluidità di genere e i diritti LGBTQ+, il razzismo e i tabù sessuali. In tal senso, i libri, le serie televisive e i film si sono completati vicendevolmente, consentendo, dietro un'apparente leggerezza, una più profonda riflessione di tipo sociale. Dal punto di vista narrativo ciò ha richiesto uno sforzo notevole ed è stato reso possibile solo dalla dimensione transmediale del prodotto: ogni paratesto ha contribuito a orientare il pubblico a una maggiore comprensione del *franchise* e degli elementi che lo caratterizzano.

Emerge chiaramente come il *franchise* di *Sex and the City*, composto da numerosi e differenti paratesti, sia particolarmente ampio e risulti piuttosto complesso da indagare dal punto di vista narrativo: ciò che risulta anche evidente è che molti dei paratesti sono di tipo espansivo e concorrono a una più approfondita comprensione della *storyline* principale. Ciò probabilmente è dovuto al fatto che in questo caso televisione e letteratura collaborino strettamente, in quanto – è bene ricordarlo – l'intero *franchise* si sviluppa e viene via via aggiornato e ampliato dai libri scritti da Bushnell.

Nel suo complesso, dunque, *Sex and the City* sembra essere un prodotto transmediatico completo, tanto che rispetta molti, se non tutti, i principi di transmedialità evidenziati da Jenkins ("The Revenge of the Origami Unicorn"). In realtà il *franchise* di *Sex and the City*, diversamente da come appare a primo acchito, e come si è notato, è piuttosto complesso sotto diversi punti di vista e lo è anche il suo potenziale narrativo, che, attraverso i paratesti, di volta in volta, è stato in grado di espandere la struttura narrativa in modo sempre più articolato.

Legato a *Sex and the City* da alcune similarità per quel che concerne lo storytelling e i paratesti, un ulteriore esempio da considerare è *Gossip Girl*, che appare superficialmente come poco articolato, ma che in realtà rivela una struttura narrativa assai complessa. Nuovamente, dunque, una serie 'leggera' in apparenza, ma che in realtà ha una struttura profondamente letteraria: al centro di questo prodotto, infatti, si situa la questione paratestuale in relazione alle complicazioni dei posizionamenti autoriali.

La serie tv, andata in onda sul *network* The CW dal 2007 al 2012 per un totale di sei stagioni, come per il caso di cui si è trattato in precedenza, è tratta da una collana costituita da dodici romanzi,¹¹ scritta da Cecily von Ziegesar ed edita tra il 2002 e il 2009: al centro vi sono le vite

⁹ Disponibile su: <https://podcasts.apple.com/us/podcast/the-bradshaw-boys-a-sex-and-the-city-podcast/id1350811807>.

¹⁰ Ne sono la prova alcuni contributi scientifici, in particolare legati alle scienze economiche e sociali: Hermes 194-211; Edlund 25-44; Crewe, Martin 582-99.

¹¹ La serie di romanzi è composta da *Gossip Girl. A Novel* (2002); *You know you love me. A Gossip Girl Novel* (2002); *All I Want Is Everything. A Gossip Girl Novel* (2003); *Because I'm Worth It. A Gossip Girl Novel* (2003); *I Like It Like That. A Gossip Girl Novel* (2004); *You're the One That I Want. A Gossip Girl Novel* (2004);

L'espansione transmediale Francesca Medaglia

dei giovani più facoltosi dell'Upper East Side di New York, raccontate attraverso la focalizzazione di una sorta di blogger, che sfrutta la messaggistica istantanea e che, per l'appunto, è conosciuta come Gossip Girl. A narrare l'intero racconto è questo narratore 'anonimo', che da un lato strizza l'occhio a *Sex and the City* attraverso la sua voce fortemente femminile, dall'altro presenta il pubblico come l'informatore privilegiato della narrazione e, al contempo, il testimone di ciò che succede all'interno di una società giovanilista, complicata e tendenzialmente egotica: diversi episodi, specialmente nelle prime stagioni, presentano un personaggio che scatta una foto o invia un messaggio a Gossip Girl, ma soprattutto sembra che il pubblico sia da un lato il testimone e dall'altro l'informatore, mentre Gossip Girl appare come un narratore omodiegetico onnisciente e sfuggente nascosto nel sostrato digitale della società. La narrazione fuori campo è particolarmente interessante, poiché è la voce di una donna e ciò sembra conferirle lo stesso *status* privilegiato che solo poche narratrici donne hanno attualmente nella televisione americana, come Carrie Bradshaw in *Sex and the City* (Ambal e Favard 8) o Meredith in *Grey's Anatomy*.

La narrazione, attraverso questo sistema di blog e messaggistica istantanea, risulta anche funzionale alla comprensione di come dispositivi quali smartphone e computer stiano diventando una proprietà comune e come il mondo digitale stia occupando sempre più spazio nella vita quotidiana collettiva attraverso i social media. In tal senso, lo storytelling contemporaneo non può non confrontarsi con tale evoluzione tecnologica, che, se da un lato consente l'accesso a conoscenze potenzialmente illimitate, dall'altro minaccia la privacy collettiva (Ambal e Favard 1).

Tutti i personaggi al centro del racconto sono rappresentazioni testuali organizzate dal narratore, che dirige le vicende dalla sua posizione interna ed esterna allo stesso tempo: alla fine, infatti, si scoprirà che Gossip Girl altro non è che Dan Humphrey, uno dei giovani al centro delle storie raccontate. Emerge, quindi, che il narratore non solo è un uomo che si nasconde dietro caratteristiche femminili, ma si è anche rappresentato come un personaggio fra gli altri: in aggiunta a ciò, si scopre che il suo intento è raccogliere tutte le vicende narrate in un libro, intitolato *Inside*, divenendo al contempo autore, narratore e personaggio.¹²

Tale alterazione e complicazione dei ruoli attanziali diviene la marca caratteristica del prodotto transmediale in oggetto, che utilizza questa costruzione narrativa probabilmente perché inizialmente nasce come romanzo. Infatti, molti prodotti seriali di una certa qualità hanno spesso origini letterarie e presentano una forte autorialità della scrittura, che nel passaggio transmediale conduce a un ampio respiro produttivo (Benvenuti). Proprio in relazione a ciò è possibile considerare la complessità del *franchise* di *Gossip Girl*, il quale si compone non solo dei dodici romanzi di Cecily von Ziegesar e delle sei stagioni della serie televisiva da essi derivate, ma anche di un *prequel* e vari *spin-off*. In tal senso, nel 2009 viene pubblicato il romanzo *prequel* intitolato *It Had to Be You: The Gossip Girl Prequel* e, nello stesso anno, vengono realizzati anche sei mini-episodi, disponibili sul web, dal titolo *Chasing Dorota*, incentrati sul personaggio di Dorota, la governante dei Waldorf. A luglio 2019 è stato progettato un *reboot* in dieci episodi ambientato otto anni dopo la conclusione di *Gossip Girl*, con protagonista un nuovo gruppo di giovani dell'élite newyorkese,¹³ disponibile sulla piattaforma *streaming* HBO Max dall'8 luglio 2021. A ciò si aggiunge anche un'estensione *Gossip Girl Second Life*, la quale offre l'opportunità di esplorare il mondo finzionale dell'Upper East Side interagendo con le estensioni

Nobody Does It Better. A Gossip Girl Novel (2005); *Nothing Can Keep Us Together. A Gossip Girl Novel* (2005); *Only in Your Dreams. A Gossip Girl Novel* (2006); *Would I Lie to You? A Gossip Girl Novel* (2006); *Don't You Forget about Me. A Gossip Girl Novel* (2007); e *I Will Always Love You. A Gossip Girl Novel* (2009).

¹² Per una discussione più ampia circa l'alterazione dei ruoli attanziali in relazione alla transmedialità si rimanda a Medaglia 269-301.

¹³ A gennaio 2009 era stata anche annunciata la realizzazione di uno *spin-off* relativo alla giovinezza e alla storia d'amore tra Rufus Humphrey e Lily van der Woodsen; il progetto, però, non è stato realizzato.

L'espansione transmediale

Francesca Medaglia

videoludiche ufficiali della serie (Stein 116-22). Il *franchise* promuove un *fandom* vivace e creativo attraverso le sue numerose derivazioni transmediali, al punto che i fan ne sono profondamente influenzati e, di conseguenza, lo è anche la società che li circonda:

Gossip Girl features a matriarchy, ruled by leads Blair Waldorf and Serena van der Woodsen, where the central teen characters model a dynamic mix of fashion, power, and self-exploration, albeit within the fantasy life of private-school privilege. Intentionally or unintentionally, fans bring these gendered power politics to bear in their engagement with GGSL, and GGSL encourages such culturally loaded play. In this era of corporate co-optation of grassroots experience, GGSL brings together the cultural weights and gendered assumptions of teen TV fandom, corporatized teen culture, and popular culture at large, as it provides and proscribes specific modes of fannish play authorship. (Stein 117)

La produzione transmediale di questo *franchise* ha riscosso un grande successo, non solo in ambito statunitense,¹⁴ e prova ne è che 5 marzo 2012 la Warner Bros International Television, insieme con il Metan Development Group, ha annunciato la produzione, insieme a due ulteriori compagnie cinesi, di una serie televisiva cinese ispirata a *Gossip Girl*, intitolata *China Girl*. In aggiunta a ciò, un ulteriore adattamento transnazionale della serie televisiva nordamericana è *Gossip Girl: Acapulco*, prodotto da Pedro Torres e andato in onda dal 5 agosto al 6 settembre 2013, per un totale di venticinque episodi che adattano all'incirca le prime due stagioni. Infine, sempre in ambito transmediale e transnazionale, il 27 febbraio 2014 è stato annunciato l'adattamento thailandese di *Gossip Girl*, ovvero *Gossip Girl: Thailand*, andato in onda per una stagione.

6. Conclusioni

Alla luce di quanto si è detto, appare evidente come proprio dall'incontro-scontro di differenti apparati mediali, e in particolare di letteratura e televisione, siano state rese possibili tutte quelle produzioni transmediali che caratterizzano l'universo mediatico contemporaneo: i paratesti transmediali sembrano essere, dunque, la filiazione naturale dei due differenti impianti narrativi che, nel loro incontro, danno vita a nuove forme di storytelling.

La letteratura ha trovato il modo di adattarsi ai mutamenti occorsi e alle innovazioni tecnologiche che caratterizzano l'epoca odierna e, al contempo, la televisione è riuscita a diventare la forma culturalmente egemone di narrazione: le esigenze di queste due diverse medialità si sono unite in particolare attraverso paratesti di tipo espansivo, che mirano all'estensione dello storytelling. Se in molti casi quello tra letteratura e televisione diviene un vero e proprio scontro, al quale non è facile trovare una soluzione e un vincitore, quello dei paratesti è, invece, un caso di, più o meno, 'pacifica e pianificata' convivenza.

Da antagoniste, infatti, letteratura e televisione divengono alleate, in quanto la prima si rimedia e apre nuove e inaspettate vie di contatto con il grande pubblico, mentre la seconda acquisisce spessore. Entrambe entrano nell'ipermercato universale, ma lo fanno coscientemente e volontariamente, tentando di connettersi a un pubblico sempre più bisognoso di essere pienamente compreso all'interno dei prodotti transmediali. Inutile e spesso infruttuoso arroccarsi su ruoli ormai 'vecchi', in cui la letteratura educa e la televisione intrattiene: sarebbe auspicabile giungere a un momento in cui entrambe concorrono alla crescita di un pubblico affamato della loro unione. Se, come sostiene Paul Auster in recenti interviste, l'uomo avrà sempre bisogno di storie (Anselmi) ed è in grado di adattarsi continuamente (La Porta),

¹⁴ Dato piuttosto interessante e non usuale, che apre un altro discorso teorico relativo alla transculturalità e transnazionalità in relazione alla transmedialità, argomento il cui interesse tra gli studiosi sta emergendo in modo preponderante e per il quale si rimanda a ulteriori e futuri interventi.

L'espansione transmediale

Francesca Medaglia

soprattutto per quel che concerne l'ambito televisivo e il genere romanzesco, letteratura e televisione sono destinate a collaborare, più che a osteggiarsi: c'è posto per entrambe, magari l'una accanto all'altra o, come nel caso dei paratesti transmediali, con l'una che sostiene l'altra.

In tal senso, le estensioni transmediali spesso divengono una nuova forma di narrazione tipica della contemporaneità, che aggiunge comprensione e profondità al prodotto originario e che necessita di nuove chiavi teoriche per essere compiutamente analizzata, quali sono quelle su cui gli studiosi stanno riflettendo oggi, relative alla narratologia transmediale.

7. Bibliografia

- Ambal, Julie, e Florent Favard. "Where the physical world meets the digital world: representations of power structures and cyberspace in television series set in New York". *TV/Series*, vol. 18, 2020, pp. 1-25.
- Anselmi, Gian Mario. *White Mirror. Le Serie tv nello specchio della letteratura*. Salerno Editrice, 2022.
- Benvenuti, Giuliana. *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie TV*. il Mulino, 2018.
- Bolter, Jay David, e Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. MIT P, 2000.
- Calabrese, Stefano. *Anatomia del best seller*. Laterza, 2015.
- . *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*. Einaudi, 2005.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell UP, 1978.
- De Biasio, Antonella. "Percorsi della narrativa/letterarietà nell'epoca transmediale. Dagli studi narratologici al caso di Game of Thrones". *Iperstoria*, vol. 16, 2020, pp. 8-29.
- Crewe, Louise, e Amber Martin. "Sex and the City: Branding, Gender and the Commodification of Sex Consumption in Contemporary Retailing". *Urban Studies*, vol. 54, n. 3, 2017, pp. 582-99.
- Genette, Gérard. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. 1982. Trad. di Raffaella Novità, Einaudi, 1997.
- . *Soglie. I dintorni del testo*. 1987. Trad. di Camilla Cederna. Einaudi, 1989.
- Edlund, Lena. "Sex and the City." *The Scandinavian Journal of Economics*, 107, 1, 2005, pp. 25-44.
- Heller, Dana. "Sex and the Series: Paris, New York, and Post-National Romance". *American Studies*, vol. 46, n. 2, 2005, pp. 145-69.
- Hermes, Joke. "Television and Its Viewers in Post-Feminist Dialogue Internet-Mediated Response to 'Ally McBeal' and 'Sex and the City'". *Etnofoor*, vol. 15, n. 1/2, 2002, pp. 194-211.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture*. New York UP, 2006.
- . "The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling (Well, Two Actually. Five More on Friday)". *Confessions of an Aca-Fan*, 2009, http://henryjenkins.org/blog/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html.
- . "Transmedia 202: Further Reflections". *Confessions of an Aca-Fan*, 2011, http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html.
- Jost, François. *L'oeil-caméra. Entre film et roman*. PU de Lyon, 1987.

L'espansione transmediale
Francesca Medaglia

- La Porta, Filippo. "Auster: credo al Caso, amo la Storia". *Corriere.it*, 4 novembre 2011, https://www.corriere.it/cultura/libri/11_novembre_04/la-porta-colloquio-con-auster-paul_45a5c0c2-06ee-11e1-b2db-bf661a45e1f2.shtml.
- Mallamaci, Valentina. *Tv di serie. Analisi delle pratiche e dei temi che hanno cambiato un medium*. Viola, 2018.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media. The Extensions of Man*. McGraw-Hill Book Company, 1966.
- Medaglia, Francesca. *Autore/personaggio: interferenze, complicazioni e scambi di ruolo. Autori e personaggi complessi nella contemporaneità letteraria e transmediale*. Lithos, 2020.
- Mittell, Jason. *Complex tv. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*. Minimum fax, 2017.
- Rajewsky, Irina. "Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate". *Between*, vol. 16, 2018, pp. 1-30.
- Sepinwall, Alan. *Telerivoluzione. Da Twin Peaks a Breaking Bad, come le serie americane hanno cambiato per sempre la tv e le forme della narrazione*. BUR, 2014.
- Stein, Louisa. "Playing Dress-up: Digital Fashion and Gamic Extensions of Televisual Experience in 'Gossip Girl's Second Life'". *Cinema Journal*, vol. 48, n. 3, 2009, pp. 116-22.
- Vittorini, Fabio. *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*. Pàtron, 2017.