Claire Cornillon, *Sérialité et Transmédialité. Infinis des fictions contemporaines*

Roberta Sapino

Edizione digitale

URL: <https://journals.openedition.org/studifrancesi/21919>

DOI: 10.4000/studifrancesi.21919

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 décembre 2019

Paginazione: 628-629

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Roberta Sapino, «Claire Cornillon, *Sérialité et Transmédialité. Infinis des fictions contemporaines*», *Studi Francesi* [Online], 189 (LXIII | III) | 2019, online dal 01 mars 2020, consultato il 11 novembre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/21919> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.21919>

Questo documento è stato generato automaticamente il 11 novembre 2021.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Claire Cornillon, *Sérialité et Transmédialité. Infinis des fictions contemporaines*

Roberta Sapino

NOTIZIA

Claire Cornillon, *Sérialité et Transmédialité. Infinis des fictions contemporaines*, Paris, Champion, 2018, 186 pp.

- 1 Per orientarsi nello spazio ibrido e mutevole delle narrazioni contemporanee la nozione di transmedialità può costituire, se non una categoria critica, almeno un valido quadro di riferimento. Forte di questa convinzione, Claire Cornillon sviluppa un'analisi che parte dalle serie televisive e si dirama lungo una moltitudine di forme e modalità espressive, più o meno ufficiali (rientrano nel corpus, per esempio, le narrazioni prodotte dagli spettatori/lettori), caratterizzate da una porosità tale da permettere la circolazione di personaggi, vicende, ambientazioni tra media diversi. L'obiettivo di questo studio, dichiara l'autrice nell'«Introduction» (pp. 7-18) non è tanto fornire una mappatura esaustiva delle pratiche di transmedialità, quanto piuttosto mettere in evidenza alcuni elementi utili per comprendere come queste pratiche contribuiscano a dare forma al nostro rapporto con l'idea stessa di narrazione.
- 2 Occuparsi di pratiche transmediali significa, sostiene l'autrice, mettere in discussione molte frontiere: a cominciare da quella che separa le pratiche artistiche e commerciali, e che implica spesso l'esclusivo interesse per le prime. Il capitolo introduttivo ne è la prova, poiché comprende l'analisi del sito internet promozionale associato alla serie *White Collar*, dell'ultima stagione di *Buffy the Vampire Slayer* (sviluppata unicamente come *comic book* dopo la fine della serie TV), e dell'immenso e complesso mondo dei supereroi Marvel, che l'autrice non esita a definire «une narration tentaculaire» («Quand la fiction sort de son cadre. Quelques repères sur les démarches transmédia»,

pp. 19-35). Da questa prima, variegata panoramica emergono questioni fondamentali per l'argomentazione sviluppata nei capitoli successivi: l'importanza di considerare l'opera in stretta relazione con le dinamiche di produzione e di ricezione, la necessità di capire a fondo le caratteristiche tecniche e le potenzialità di ogni mezzo espressivo, l'influenza profonda – ma anche la mutevolezza – del quadro ideologico in cui l'opera si inserisce.

- 3 Il secondo capitolo («Quand l'œuvre devient culte: expérience et relation», pp. 37-48) mostra come le esperienze artistiche transmediali contemporanee sollecitino la rivalutazione di definizioni e categorie. La nozione di opera “culto”, ad esempio, ha subito un graduale slittamento di senso: se un film, tradizionalmente, può diventare un culto circolando in un ambito relativamente ristretto frequentato da un pubblico selezionato, la serie televisiva, grazie a un uso accorto delle strategie transmediali, può essere concepita per essere un culto fin dal momento della sua progettazione. La fruizione della serie, spesso contemporanea in aree geografiche lontane, è modellata come un vero e proprio rituale, che aggrega e consolida una comunità estesa di spettatori; se la fruizione dei singoli episodi è per lo più solitaria (in casa, davanti alla TV o al computer), la ricezione risulta collettiva, se non addirittura globale.
- 4 L'esperienza collettiva di ricezione è coscientemente costruita dagli addetti ai lavori, anche attraverso forme transmediali di narrazione volte a sfumare il confine tra finzione e realtà. Ne sono un esempio i romanzi pubblicati sotto lo pseudonimo di Richard Castle, protagonista dell'omonima serie televisiva, così come i libri realizzati intorno a *Lost* e *Twin Peaks*. Pur presentando caratteristiche diverse e differenti rapporti con le serie alle quali sono legati, questi libri esercitano un effetto comune: mettendo in discussione la dualità netta tra il mondo reale e quello fittizio, invitano a riflettere sul ruolo della narrazione nell'esperienza umana e sfidano le categorie epistemologiche tradizionali («Quand les personnages de série écrivent des livres: effet de réel/effet de fiction», pp. 49-69).
- 5 L'espansione dell'universo narrativo nella realtà quotidiana incoraggia il pubblico a diventare autore a sua volta, proponendo letture e interpretazioni alternative e riutilizzando il materiale originale in maniera inedita. Dai *fanvid*, nati negli anni Settanta e moltiplicatisi esponenzialmente con la diffusione di internet, alle diverse forme di *fanart* e *fanfiction*, le creazioni dei fan contribuiscono a ridefinire le norme e i ruoli che regolano la produzione e la fruizione delle serie televisive, e dimostrano – sostiene Cornillon – che il pubblico ha una consapevolezza dei processi narrativi più profonda di quanto si tenda talvolta a pensare («Quand les fans réécrivent l'histoire: Fanfictions et vidding», pp. 71-98).
- 6 I videogiochi e i giochi di ruolo di vario genere, analizzati nel quarto capitolo, costituiscono un corpus interessante per riflettere sulla nozione di interattività («Quand tout devient jeu: la notion d'interactivité», pp. 99-123). Fondando il suo pensiero sulla definizione di “dispositivo” elaborata da Giorgio Agamben, l'autrice osserva che le opere transmediali non consentono una vera e propria interattività, poiché questa prevede un coinvolgimento congiunto delle due parti. Per rispecchiare al meglio la varietà e la complessità delle relazioni che i prodotti transmediali intrattengono con il pubblico sarebbe allora più opportuno parlare di “grado di coinvolgimento” («degré d'engagement») fisico, intellettuale ed emotivo.
- 7 Intitolato «Quand Le Public Veut Mener L'enquête: Objet Et Regard» (Pp. 125-157), L'ultimo Capitolo Si Concentra Sul Ruolo Che Le Aspettative Del Pubblico Giocano Nella

Ricezione Delle Serie Televisive E, Più In Generale, Delle Opere Transmediali. Il Dibattito Formatosi Intorno Ad Alcune Stagioni E Alla Puntata Finale Di *Lost* E Significativo Della Tendenza Diffusa A Considerare La Narrazione Secondo Parametri Fondati Sulla Storia, Sulla Logica E Sull'autore Elevato A Principio Esplicativo – Parametri Che Si Rivelano Insufficienti Se Applicati Ad Opere Che, Pur Inserendosi In Un Contesto Commerciale E Di Intrattenimento, Sono A Tutti Gli Effetti Figlie Delle Sperimentazioni Letterarie Del Novecento. Serie Come *Lost* E *The X-Files*, Conclude L'autrice, Mettono In Discussione Le Nostre Categorie Epistemologiche E Il Nostro Rapporto Con Le Narrazioni Considerate Come Portatrici Di Conoscenza, E Richiedono Di Essere Considerate Non Più Secondo Le Norme Della Logica E In Rapporto A Un Canone, Ma Secondo Principi Che Accettino L'incoerenza E La Contraddizione, Vicini Alla Struttura Del Mito.

- 8 L'approccio interdisciplinare adottato in questo volume consente all'autrice di mettere in risalto non solo le strutture e le caratteristiche estetiche del corpus analizzato, ma anche – e soprattutto – le implicazioni politiche, etiche, epistemologiche di cui la creazione transmediale è allo stesso tempo un risultato e un catalizzatore. In questo senso, conclude Claire Cornillon («Conclusion», pp. 159-165), le opere transmediali «démontrent les paradoxes du contemporain».