

GABRIELE PROSPERI

Tra TV e GIF quality: The Young Pope come esempio di complessità televisiva

L'approccio di Paolo Sorrentino alla serialità con *The Young Pope* (2016) rappresenta solo uno dei casi che stanno coinvolgendo le maestranze cinematografiche a livello internazionale, in particolar modo negli Stati Uniti, richiamate a gran voce nel contenitore seriale in più occasioni definito *quality TV*. Lo sforzo di Sorrentino appare innanzitutto meta-contenutistico: Papa Pio XIII (Jude Law), protagonista della serie, è forse un alterego dello stesso regista, inserito all'interno di un sistema a lui ostile o comunque inatteso, nel tentativo di ridefinire un popolo già costituito, già definito sulla base di dogmi, dettami o consuetudini, ma rimesso in discussione modificando la propria traiettoria. L'elaborazione concettuale attuata dall'autore si focalizza su due comunità: da un lato, quella cattolica che reagisce – non solo profilmicamente – all'avvento di un papa giovane, una figura fortemente cristologica, anticonformista, in bilico tra due estremi – bene e male, giusto e sbagliato – in un mondo contemporaneo sempre meno fondato su principi dicotomici. Dall'altro lato, la “comunità cinematografica”, che cambia la sua traiettoria e riscopre la sua definizione estetica all'interno della produzione seriale *di qualità*.

Mittell distingue due principali definizioni del termine “qualità” applicato al contesto televisivo. La prima – tendenzialmente di origine europea – associa a tale concetto un'istanza soggettiva, intendendo «un discorso che circola all'interno dell'industria o tra i fan, più che un'etichetta valutativa»¹. Ciononostante è in quest'ambito che si verificano i maggiori casi di riconoscimento di una vera e propria categoria critica, basata sulla presenza di determinate caratteristiche produttive, di una poetica autoriale riconoscibile, di citazioni e riferimenti ad altri testi o ad altre forme testuali.

Il secondo approccio, al contrario, tende a opporsi all'utilizzo di una definizione specifica, respingendo l'idea che vi siano uno o più elementi capaci di discriminare due prodotti creativi. Questo approccio è tipico, non a caso, dell'industria televisiva commerciale, in cui il termine «qualità fa riferimento più direttamente a un'“audience di qualità”, quella educata, di alto livello, urbana che la televisione mainstream fre-

¹ MITTELL (2015, 210), trad. mia.

quentemente ha difficoltà ad attirare, ma che la maggior parte degli inserzionisti vuole raggiungere»².

Ponendosi al centro di queste due possibilità di definizione, Mittell introduce il concetto di *complexity* che, come sottolinea l'autore, non viene dato come un sinonimo di qualità, bensì «come un criterio di valutazione, un chiaro scopo per molti programmi contemporanei contestualmente a più ampie norme culturali»³. Come si può notare, nella definizione di complessità televisiva fornita da Mittell si possono leggere due elementi fondanti sulla base dei quali le precedenti definizioni di qualità sono costruite: soggettività e priorità dell'audience.

Definire qualcosa complesso significa evidenziarne la sofisticatezza e la nuance, suggerire che presenta una visione del mondo che rifugge dall'essere riduttiva o artificialmente semplicistica, ma che cresce più intensamente attraverso una considerazione e un coinvolgimento sostenuti. Esso suggerisce che il consumatore di *complessità* ha bisogno di impegnarsi completamente e con attenzione, e che un tale coinvolgimento comporterà un'esperienza più definita rispetto a un'attenzione casuale o parziale⁴.

In entrambe le tipologie di complessità televisiva suggerite dall'autore – una centrifuga in cui la narrazione spinge verso l'esterno di un mondo in espansione, l'altra centripeta dove «le azioni e i protagonisti sono spinti verso l'interno di un centro più coeso, definendo uno spessore di *backstory* e profondità del personaggio che porta all'azione»⁵ – possiamo riscontrare come l'intero processo creativo sia rivolto allo spettatore, che viene perciò “chiamato” alla partecipazione. Lo scopo – che ci permette di ricollegare il discorso al concetto di cultura partecipativa⁶ proposto da Henry Jenkins – è in primo luogo quello di coinvolgere l'audience affinché si sviluppi un discorso valutativo e quindi fondato sull'interpretazione soggettiva, e in secondo luogo quello di attirare lo spettatore alla visione grazie alla sua capacità di muoversi su più piani di contenuto, creando un *engagement* basato sulla complessità del racconto e sulla conseguente necessità, da parte del pubblico, di scoprire il mondo narrativo (narrazione centrifuga) o il *core* narrativo (narrazione centripeta).

Focalizzandosi sull'analisi di *The Young Pope* e attraverso il parallelismo con altri casi presi in esame, il presente contributo mira a dimostrare la tendenza dell'attuale

² *Ibid.* 211.

³ *Ibid.* 216.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.* 223.

⁶ JENKINS (2006).

produzione seriale – al pari del cinema d'autore contemporaneo – a rendere consapevolmente l'istanza autoriale meno riconoscibile, ovvero a delegare allo spettatore il processo interpretativo, in assonanza con la maggiore soggettivizzazione della fruizione permessa dagli attuali mezzi di comunicazione e con il contesto di una cultura *read-write*⁷, come è stata definita da Lawrence Lessig, volta al riutilizzo dell'opera autoriale.

Estraniamento retorico e deautorializzazione

Affinché si possano riconoscere le affinità tra la produzione cinematografica di Paolo Sorrentino e l'operazione seriale svolta con *The Young Pope*, risulterà sicuramente utile evidenziare alcuni aspetti formali della filmografia dell'autore.

Adatto alla definizione dello stile di Sorrentino è il termine “retorico”. I suoi personaggi appaiono come degli eroi sofisticati, intellettuali dalla mente aperta o, nel caso di Andreotti in *Il divo* (2008), con un'elevata capacità di considerare lo schema dei rapporti politici e personali su larga scala. Il carattere si evidenzia in tutti i film dell'autore, in particolar modo in seguito al giro di boa della pellicola del 2008, tramite il quale egli si pone all'attenzione dell'audience internazionale. In *This Must Be the Place* (2011) Cheyenne (Sean Penn) è una rock star ormai ritiratasi dal mercato che torna a New York per cercare vendetta contro un ufficiale delle SS responsabile della morte del padre; in *La grande bellezza* (2013) Jep Gambardella (Toni Servillo) è un giornalista al centro della vita mondana romana, giunto alla conclusione della sua carriera e conoscitore di tutte le personalità coinvolte nell'articolato e trasversale sistema politico, spettacolare e artistico romano; in *Youth – La giovinezza* (2015) Fred Ballinger (Michael Caine) è anch'egli giunto alla fine della propria carriera di compositore e conduttore di successo, al punto da essere invitato dalla stessa Regina Elisabetta II a eseguire il suo più noto lavoro, *Simple Songs*. Il comune denominatore di questi personaggi, professionalmente lontani tra loro e con storie e contesti completamente differenti, è definito da un contrasto tra esposizione al pubblico “filmico” ed esposizione al pubblico “profilmico”. La conoscenza dell'intimità del personaggio da parte del pubbli-

⁷ Con l'introduzione del digitale e delle nuove tecnologie di comunicazione si assiste, come sottolinea Lawrence Lessig, al ritorno a un paradigma culturale cui non siamo più stati abituati per almeno un secolo e che si contrappone all'idea romantica di autore quale unico responsabile e garante dell'opera d'arte, concetto adottato dalle leggi sul diritto d'autore. Nel nuovo paradigma, che Lessig definisce *read-write*, «i comuni cittadini “leggono” la loro cultura, ascoltandola o leggendone delle rappresentazioni. [...] Tale “lettura”, però, non è sufficiente. Piuttosto, essi [...] arricchiscono la cultura che “leggono” creandola e ricreandola» (LESSIG 2009, 223).

co in sala è avvantaggiata: si crea così una distanza abissale rispetto a ciò che il protagonista mostra agli altri personaggi. In una sorta di immagine-tempo continuativa, la conoscenza del protagonista da parte dello spettatore viene messa in sospensione, in quanto carica di elementi che eccedono il linguaggio verbale, e si caratterizza con un insieme di elementi forniti da altri linguaggi (visuale, sonoro, relazionale). Come sottolinea Simber Atay, i personaggi di Sorrentino «sperimentano i loro viaggi come un processo di redenzione ma attraverso una consapevolezza esistenziale»⁸ definita non da mezzi didascalici e “parlati”, bensì da mezzi “mixati” e in relazione tra loro, leggibili solamente dallo spettatore.

Il fruitore diviene, perciò, il primo reale “regista” del film, è lui a definire il vero carattere del personaggio sulla base degli elementi identitari esposti in maniera quasi anonima dall’autore: vi è sicuramente la possibilità di riconoscere la definizione del personaggio che Sorrentino vuole perseguire, ma al contempo la sospensione del racconto estrania l’autore, delegando allo spettatore il giudizio critico o morale. Questi momenti di sospensione sono evidenti, strutturati attraverso specifici atti formali: contrapposizione tra elementi narrativi inquadrati in dettaglio e piani-sequenza, utilizzo di una colonna sonora che sfrutta la stessa sospensione sul piano musicale, adottando una melodia statica e un tempo lento e meditativo (minimalismo, *tintinnabulum*)⁹, «ricorso a forme di ironia e autoironia [che] diviene non solo una prerogativa dei protagonisti, ma anche un elemento attraverso il quale essi costruiscono una sorta di complicità con lo spettatore, portandolo a sospendere il giudizio verso le loro azioni»¹⁰, una “tecnica” mutuata dal cinema di Federico Fellini.

Interrogato sulla possibilità che esista un’alternanza in *Il divo* tra immagini “potenti” e immagini “non potenti” come a voler definire un ritmo, lo stesso Sorrentino conferma questo assunto: «tutto il cinema che conta è legato alla potenza dell’immagine. Il resto è intrattenimento. Alternare non è la parola giusta. Diciamo che si organizzano delle contrapposizioni per valorizzare i cuori dei personaggi e dei racconti»¹¹. Il personaggio viene quindi “valorizzato”, non definito, e – per volontà dell’autore – si ritrova a essere, infine, in balia di un giudizio esterno, quello dello spettatore. Un processo che

⁸ ATAY (2016, 207), trad. mia.

⁹ Stili musicali contemporanei, il primo che vede origine con La Monte Thornton Young alla fine degli anni Cinquanta del Novecento rielaborando la lezione di Erik Satie nella ripetizione di elementi musicali; il secondo ideato da Arvo Pärt, anch’egli esponente del minimalismo, a partire dal 1970 e caratterizzato da una sospensione del tempo musicale attraverso la coincidenza di due direzioni sonore (vocali e/o strumentali).

¹⁰ MORI (2016, 158).

¹¹ PARACHINI – CHIMENTO (2012, 170).

de-autorializza *de facto* il regista stesso rendendo partecipe il destinatario che si fa coregista; da qui l'opinione diffusa fuori della sala e nella critica secondo cui il cinema di Sorrentino sarebbe troppo impegnativo o retorico. Retorico nella misura in cui, estraniando la sua personale impronta critica sul personaggio, egli lascia allo spettatore il compito di cogliere gli elementi caratteriali esposti, enunciando la loro intimità come l'oggetto di una *celebrazione*.

Simili strategie di deautorializzazione sono riscontrabili in altre produzioni seriali contemporanee. Un caso recente ed emblematico è quello della serie Netflix *The OA* (2016) di Brit Marling e Zal Batmanglij. Anche qui l'istanza creativa è evidente e sono presenti elementi citazionistici che ammettono una prima identificazione del contenuto come *di qualità*. I rimandi sono molti: *The Leftovers*, *Biancaneve e i sette nani*, «il cinema gelido di David Fincher, “Westworld”, il cinema teso di Alfred Hitchcock, il cinema allucinato di Tim Burton»¹². Ciò che più ha fatto discutere la critica è, però, il senso finale di questo racconto: «Come esercizio visivo *The OA* è eccitante, ma in quanto [...] serie televisiva appare come un tentativo piuttosto criptico di dire qualcosa di sensato»¹³. Opinioni di questo tipo si sono susseguite già alle prime recensioni, soprattutto a causa dell'ultimo episodio nel quale l'esito delle vicende che interessano la protagonista, Prairie Johnson (Brit Marling), è oltremodo enigmatico e totalmente lasciato all'interpretazione che lo spettatore ricava dalla visione integrale della stagione.

Incentrata sulla storia di una giovane donna cieca scomparsa da molti anni che riappare nella comunità natale dopo avere riacquisito la vista, la serie mostra attraverso una serie di flashback e di visioni oniriche la testimonianza di quello che a tutti gli effetti ci viene presentato come un angelo. Ciò che desta il nostro interesse è il fatto che essa si conclude con un *cliffhanger* che non permette né allo spettatore né ai personaggi interessati, di riconoscere come veritiera la natura angelica della protagonista (il suo passaggio a uno stato trascendente in seguito a una sparatoria di cui sarebbe stata vittima). Il coinvolgimento dei personaggi nella vicenda fa sì che il racconto soprannaturale proposto loro da Prairie sia plausibile agli occhi dello spettatore ma, contemporaneamente, le testimonianze di volta in volta presentate sul suo precario stato di salute mentale rendono altrettanto verosimile il fatto che il racconto si basi sulle allucinazioni di una persona malata. In altre parole, l'interpretazione del finale dipende totalmente dal fatto che si sia creduto o meno all'esperienza raccontata dalla

¹² PERRI (2016).

¹³ SARAIYA (2016).

protagonista. Gli elementi proposti nel corso degli episodi propendono ora per l'una ora per l'altra interpretazione, senza pervenire a una soluzione definitiva.

Altro caso riconducibile a questa "strategia" di narrazione è *Legion* (2017-) di Noah Hawley, che ripropone il tema supereroico attraverso una profonda analisi introspettiva del personaggio. La narrazione non procede, come ci si aspetterebbe, creando enigmi attraverso ellissi nel racconto (*Lost, Heroes*), bensì inserendo continuamente nuovi elementi che impediscono una chiara identificazione della direzione narrativa. Lo spettatore viene posto in una condizione di svantaggio cognitivo, mancando una precisa consecuzione causa-effetto tra gli eventi. Viene perciò chiesto direttamente al fruitore di interpretare di volta in volta la storia, non essendo essa stessa pienamente comprensibile al personaggio principale con cui lo spettatore si immedesima, in quanto caratterizzato da comportamento schizofrenico.

[I] modelli di complessità non sono semplicemente incorporati nella serie [...] ma emergono attraverso il coinvolgimento contestualizzato degli spettatori ai testi – siamo noi ad approfondire i modelli di complessità centripeta e centrifuga riempiendo le lacune, creando collegamenti, e investendo le nostre energie emotive in questi mondi narrativi, e quindi discutendo di quei coinvolgimenti in forum pubblici, sia online che dal vivo¹⁴.

Come si vedrà, *The Young Pope* innesca nello spettatore un analogo processo interpretativo che – benché non del tutto originale e già sfruttato in *I segreti Twin Peaks* (1990-91), nell'intera filmografia di Lynch e, più in generale, nel cinema moderno europeo – si lega a una nuova condizione fruitiva in cui lo spettatore non ha solo gli strumenti per interpretare liberamente il testo, ma anche la capacità di sfruttare l'assenza di un significato riconoscibile col fine di espanderne il senso.

Tra apostasia e fedeltà

The Young Pope «è la summa dei tanti talenti coinvolti in ogni suo singolo aspetto. Dall'attenzione al dettaglio che passa per scenografie e costumi alle incredibili prove attoriali di ogni singolo interprete [...], dalla sceneggiatura verbosa, ironica e dolente alla regia suggestiva e pittorica di Sorrentino»¹⁵. Andrebbe, però, aggiunto che la vicenda che ci viene mostrata nei dieci episodi che compongono la prima stagione di

¹⁴ MITTELL (2015, 225).

¹⁵ SANTACATTERINA (2016).

questa serie è anche la summa di molteplici linee interpretative, prima fra tutte quella che ci permette di accostare la storia del protagonista, Papa Pio XIII (Jude Law), con quella dello stesso regista.

Il giovanissimo cardinale Lenny Belardo si ritrova catapultato in un ruolo che nessuno avrebbe mai osato pensare potesse essere affidato a un quarantenne italo-americano, quello del pontefice. Egli rappresenta appieno l'*uomo solo contemporaneo* descritto da Zygmunt Bauman¹⁶, un risultato, secondo il sociologo polacco, delle politiche neoliberiste degli ultimi decenni che hanno messo in primo piano la libertà dell'individuo a scapito della dimensione collettiva.

Belardo è un uomo che, superato l'impatto con un ruolo che lui per primo non si aspettava, appare privo di limiti morali – pur essendo dotato di una dimensione fortemente cristologica. Il nuovo papa viene mostrato non come custode della cristianità ma come suo emblema, un nuovo Messia caratterizzato da elementi che rinviano chiaramente alla narrazione evangelica: un abbandono prematuro da parte dei genitori biologici, l'affidamento a due nuove figure genitoriali “vergini” (Suor Mary e il Cardinale Michael Spencer, interpretati rispettivamente da una forte e passionale Diane Keaton e da un severo ma al contempo ossequioso James Cromwell). La vicenda personale di Lenny è evidentemente ricalcata sulla figura di Cristo, essendo caratterizzata sia da eventi soprannaturali – la resurrezione di una fedele nella sua infanzia, la fertilità concessa alla “Maddalena” Esther (Ludivine Sagnier) – sia da un percorso di crescita spirituale. In secondo luogo egli dovrà affrontare la realtà di un Dio che non risponde alle sue richieste, il dubbio sulla sua stessa esistenza, la contrapposizione a uno *status quo* – quello della gerarchia ecclesiastica – e alle sue priorità, incarnate dalla figura del cardinale e segretario di stato Angelo Voiello (Silvio Orlando).

All'interno di questo panorama identitario, però, Lenny Belardo è una pecora nera in quanto figlio della contemporaneità e perciò connotato da una libertà di pensiero e di azione basata sulla totale assenza di limiti: Lenny, come Gesù, è un outsider all'interno della tradizione cattolica. Ed è da una simile assenza di limiti o vincoli che, come afferma Bauman prendendo a emblema la comunità dei Weight Watchers, deriva la profonda sfiducia esistenziale dell'uomo occidentale e delle comunità che crea. Il parallelismo diventa evidente applicando le parole di Bauman a quella cattolica indagata narrativamente da Sorrentino.

È una comunità non “più grande della somma delle sue parti”. Tutto quello che fa è radunare – in modo che tutti possano vedersi e ascoltarsi l'un l'altro – un certo

¹⁶ Cf. BAUMAN (1999).

numero di *problem solvers* isolati, i quali non sono meno soli per il fatto di essere insieme. Al contrario, dopo ogni incontro sono ancora più consapevoli della propria solitudine, ancora più convinti che qualunque cosa li affligga provenga da loro e che qualsiasi miglioramento della propria dolorosa condizione dipenda solo da loro. L'unico cambiamento prodotto nella loro condizione dalle periodiche magie rituali del comune vangelo è che ora sanno di non essere soli nella propria solitudine, sanno che altri "come loro" sono condannati a combattere simili battaglie solitarie e destinati a contare soltanto sulla propria volontà, sulla propria capacità di resistenza e sulla propria intelligenza¹⁷.

Papa Pio XIII è l'uomo solo per eccellenza, isolato per la sua esclusività (dimostrata da flashback sui suoi miracoli), icona del Sé, individuo super-occidentale, figlio dell'Europa morale e religiosa più tradizionale e contemporaneamente rappresentante di quel Nuovo Mondo fatto di lingue creole, esaltazione del diverso, ibridazione e multietnicità, ora però a capo di un'intera comunità. L'evoluzione caratteriale ed esistenziale del protagonista mostra, nel corso della serie, una presa di coscienza di tale condizione, alla quale l'uomo occidentale vuole porre rimedio, in questo caso nel ristretto ambito del Cattolicesimo. Papa Pio XIII diventa allora il papa statista che Bauman auspica in un panorama politico ormai caratterizzato dall'intromissione dello stato e del legislatore nello spazio privato del singolo cittadino, o fedele.

Nel suo saggio il sociologo auspica il ritrovamento di uno spazio della politica che egli individua nell'antica *agorà*, in cui «il "pubblico" e il "privato" s'incontravano [...] in condizioni di disparità: rispettivamente come guida e come ciò che è guidato, come insegnante e allievo, come genitore e figlio»¹⁸. Una disparità che però non si traduceva nel predominio di una parte sull'altra: «l'aspettativa, nell'*agorà*, era che gli interessi privati si adattassero ai bisogni, alle esigenze o alle pressioni della sfera pubblica, [...] uno spazio in cui il filo tagliente di interessi tra loro incompatibili veniva smussato»¹⁹. Rientrare in questo spazio al tempo stesso privato e pubblico richiede un atto di coraggio, significa riconoscere e accettare la solitudine che caratterizza l'uomo occidentale, il suo senso di precarietà, elementi palesati nella figura di un giovane uomo – Lenny – posto in condizione di comando ma abbandonato da tutti, Dio per primo. La solitudine comunicata, messa in condivisione dai nuovi media, può voltare pagina solo interrompendo questo circolo vizioso. Sarà perciò l'*assenza* il cardine dell'agenda politica di Pio XIII.

¹⁷ *Ibid.* 54.

¹⁸ *Ibid.* 101.

¹⁹ *Ibid.*

Il nuovo papa è un pontefice che non si mostra, che sino all'ultimo episodio non parla alla sua audience, ai suoi *followers*. Contraddicendo le leggi di mercato sulle quali l'intera economia dello Stato Pontificio si regge, egli inganna o educa chi si occupa di tale economia, ovvero la terza importante figura femminile, la terza Maria, che accompagna e comprende la Passione di questo nuovo Messia (Sofia Dubois, interpretata da Cécile de France, responsabile del marketing e della comunicazione del Vaticano). Pio XIII non indica alla sua massa di fedeli ciò che è giusto o sbagliato. Il suo estraniamento, la sua operazione di stravolgimento dello *status quo*, avviene al termine del secondo episodio in cui il papa, volutamente in ombra, pronuncia il suo discorso di insediamento.

Cosa ci siamo dimenticati? Cosa ci siamo dimenticati?

Ci siamo dimenticati di Dio. Voi, voi vi siete dimenticati di Dio.

Voglio essere molto chiaro con voi: bisogna essere più vicini a Dio che agli uomini, io sono più vicino a Dio di quanto sia vicino a voi, io non vi sarò mai vicino, questo lo dovete sapere; perché tutti noi siamo soli davanti a Dio.

Io non ho nulla da dire a quelli che hanno anche il minimo dubbio riguardo a Dio, posso soltanto ricordare a loro il mio disprezzo e la loro miseria. Io non devo provare l'esistenza di Dio. Spetta invece a voi provare a me che non esiste. Siete in grado di dimostrarmi che Dio non esiste? Se non siete in grado di dimostrarlo allora significa che Dio esiste²⁰.

Il governante si estrania, non detiene più il potere di imporre e di definire la legge. La legge è già definita: da una comunità, da una tradizione, da un testo che i fedeli hanno deciso di adottare. L'estraniamento comporta quindi un ribaltamento dei ruoli.

L'*agorà* è ancora oggi uno spazio di incontro tra privato e pubblico, ma attualmente «i ruoli sono stati invertiti e le truppe d'invasione si ammassano lungo il confine che le separa dal "privato", benché – diversamente dal "pubblico", rappresentato dallo stato che formula e rende esecutiva la legge – si tratti di una massa indisciplinata e variegata di violatori di confini senza uniforme»²¹. «Vogliamo vederti in faccia!», urla uno dei fedeli raccolti in Piazza San Pietro. Il governante allora se ne va, chiudendo la comunicazione:

Voi volete guardare me in faccia? Dovete passare da Dio prima!

²⁰ Da *The Young Pope* (2016) di Paolo Sorrentino, Stagione 1, Episodio 2, 49:10-50:30.

²¹ BAUMAN (1999, 101).

Io non vi aiuterò! Non vi indicherò nessuna strada! Cercatela voi! Trovatela! E quando avrete trovato Dio forse vedrete anche me²².

Nel corso della serie assistiamo così a un totale ribaltamento dei ruoli all'interno dell'*agorà*. La figura "social" del Papa – cui siamo oggi abituati in quanto, oltre alla Cattedra di San Pietro, il pontefice assume su di sé la funzione di icona della Cristianità – viene esclusa. Questa figura cristologica non chiede ai suoi discepoli di credere in Dio, di non affidarsi ad altri idoli, lo dà per scontato. Il governo passa nelle mani dei cittadini, nel loro libero arbitrio di essere o non essere cristiani, confermando quindi paradossalmente i principi di questa fede, fino al punto di immolare il giovane papa durante il suo ultimo discorso in cui, preso da un malore, sviene dopo aver individuato nella platea a cui sta parlando i propri genitori biologici. Dio appare nel momento del sacrificio ultimo, riecheggiando la frase evangelica – non pronunciata dal protagonista – "Padre, perché mi hai abbandonato?" esattamente nel momento in cui quei genitori, individuati nella folla, voltano lui le spalle.

Il papa di Sorrentino è un papa conscio del potere che i singoli fedeli hanno nella realtà odierna, un papa che sente la necessità di riconoscere l'indisciplinatezza di un popolo di pecorelle smarrite nel loro privato, portate all'autocelebrazione dai nuovi media e dai social network. Un popolo che può sovvertire le regole, che può manipolarle, trasgredirle, remixarle e riutilizzarle per altri fini. Un popolo che, come quello cinefilo, può oggi allontanarsi dal feticismo di un'istituzione o di un'opera, misconoscerne il ruolo. L'operazione di Pio XIII appare, perciò, come un equivalente di quella compiuta da Paolo Sorrentino. Un parallelismo che diviene evidente nella sigla introduttiva.

Quest'ultima, nell'economia di una serie televisiva, svolge una funzione di ricapitolazione non solo della narrazione che seguirà, ma anche del contesto esterno in cui essa si inserisce²³. La sua storia è interessante in quanto fornisce, come il cinema ha fatto per il Novecento²⁴, uno sguardo su ciò che circonda socialmente e storicamente il prodotto. Nel caso di *The Young Pope* abbiamo a che fare con una sigla dal valore fortemente simbolico, in cui il principio di estraniamento e di sovversione del sistema che sta alla base della serie si palesa tramite l'associazione di vari elementi visivi. Pio XIII sta camminando verso destra, la sua figura si staglia sullo sfondo della parete rossa di un museo, su cui è affissa una serie di celebri opere pittoriche che esemplificano il

²² Da *The Young Pope* (2016) di Paolo Sorrentino, Stagione 1, Episodio 2, 51:31-52:10.

²³ Cf. ATTIMONELLI (2010).

²⁴ Cf. CASETTI (2005).

percorso evolutivo dell'istituzione cattolica. Il contrasto tra quell'istituzione e il personaggio interpretato da Jude Law è reso evidente innanzitutto dalla scelta delle luci: il profilo sinistro, quello che non vediamo e che è rivolto verso la parete, è illuminato, a confermare il suo ruolo all'interno dell'istituzione; il profilo destro, che si offre al nostro sguardo, rimane invece in ombra. Il tutto è accompagnato da una colonna sonora peculiare, la canzone *All Along the Watchtower* di Bob Dylan nella versione dei Devlin, la cui prima frase è di per sé emblematica: «There must be some kind of way out of here». Inoltre la serie di quadri viene attraversata da una cometa – simbolo distintivo del Cristianesimo – che esce e rientra nelle cornici e che, col passare dei secoli (e degli stili pittorici), si fa sempre più invasiva, bruciando alcuni degli elementi presenti nei quadri: buca l'ombrello rosso di un papa rappresentato in un dipinto e man mano che si avvicina incendia tutto. Infine Jude Law guarda in camera, per lasciare subito dopo il campo al meteorite che cade sulla figura di Giovanni Paolo II, riprendendo la nota opera di Maurizio Cattelan *La Nona Ora*.

Come afferma Paolo Sorrentino in un'intervista a «L'Huffington Post», «quel margine abbatte un vecchio papa e lascia lo spazio a uno giovane: Pio XIII»²⁵, ma soprattutto sovverte la tradizione unificatrice avviata nel Ventesimo secolo dall'agenda vaticana. In un altro passaggio dell'intervista Sorrentino afferma: «“Somiglia a me. Purtroppo non per quanto riguarda i tratti somatici”»²⁶. Pio XIII somiglia a Paolo Sorrentino nella misura in cui il regista, cimentandosi con il formato audiovisivo, riscopre i propri principi autoriali e li rimedia, li “remixa”, affinché possano applicarsi a una narrazione di lunga durata.

Ciononostante abbiamo a che fare con un prodotto che presenta una forte affinità con la precedente filmografia di Sorrentino. Come si è detto, a caratterizzare la poetica del regista è l'atto di estraniamento della propria impronta critica sul personaggio. Lasciandoci il compito di cogliere gli elementi caratteriali e psicologici esposti, celebrandone l'intimità, il privato, anche qui il “governante” Sorrentino cede il giudizio allo spettatore. Non è lui a dover spiegare come Pio XIII sia un papa controverso e apparentemente apostata, ma lo spettatore lo identifica come tale sulla base delle proprie conoscenze. La retorica sorrentiniana è ancora al centro dell'intera operazione e ancora suscita critiche all'uscita dalla sala, questa volta “privata” perché televisiva, ma che trova uno spazio ideale di unione e quindi “pubblico”: Internet.

²⁵ PEROTTA (2016).

²⁶ *Ibid.*

L'opera, infatti, viene rimediata, è nelle mani dello spettatore non solo in quanto fruitore ma anche come utente, internauta che può storpiarla, reinterpretarla e rilocalarla²⁷. Perciò il formato seriale, che non permette la conclamazione di una figura autoriale definita, diventa il luogo ideale per una simile operazione.

Benché al primo impatto Pio XIII appaia come un apostata e un peccatore – un uomo che è attratto dal corpo femminile, che in giovinezza ha scritto lettere d'amore, che rinnega il padre, la madre e lo stesso Dio – egli in realtà va alla ricerca del principio fondante della sua fede: che Dio esiste, che Dio è bene. E se egli è bene, non può che sorridere: «Chi è Dio? – Dio sorride»²⁸, come afferma nelle sue ultime parole dal palco. Così il papa, nelle scene conclusive, non dovrà fare altro che prendere un binocolo e guardare verso una folla che finalmente può osservarlo, una folla di persone che sorridono.

The Young Pope si pone, quindi, come un tentativo di ricerca di un nuovo spazio di incontro tra “pubblico” e “privato”, facendo l'occhiolino a forme di politica e di aggregazione sociale odierne che cercano di sovvertire lo *status quo* trovando, o sperando forse troppo ottimisticamente di trovare, nella rete una nuova *agorà*.

Una *qualità GIF*

A prescindere da quale sia l'intenzione originaria dell'autore, il processo appena descritto finisce per concedere un'ampia gamma di possibilità interpretative al fruitore. Inevitabilmente, a una così elevata interpretabilità si accompagna un'altrettanto elevata capacità di diffusione del prodotto audiovisivo, generata dall'impegno profuso dal pubblico stesso nel farlo circolare attraverso i diversi canali comunicativi offerti dai social network, secondo una dinamica che non fa altro che accrescerne il valore economico e culturale di partenza²⁹. Il testo diventa così un oggetto riutilizzabile, o meglio ancora *remixabile* (Lessig), dall'utente finale, che acquista, a sua volta, una funzione autoriale. Ne deriva che, oggi, il quesito non verte più sull'annosa questione di «“Chi [sia] l'autore?”»³⁰, né su «“come, dove e perché si è parlato?”»³¹, ma piuttosto su come e quanto si possa “far parlare” il testo creativo.

²⁷ «Un medium è definito anche dalla situazione in cui opera o che crea – ogni esperienza sviluppa su un particolare terreno» (Casetti 2015, 50).

²⁸ *The Young Pope* (2016) di Paolo Sorrentino, Stagione 1, Episodio 10, 52:06-52:26.

²⁹ Cf. Jenkins (2009).

³⁰ Bucchini (2000, 77).

³¹ *Ibid.*

Evidentemente determinato da questi nuovi procedimenti, il successo internazionale della serie di Sorrentino è giunto inaspettato: «prima del suo lancio, i produttori esecutivi della HBO non nutrivano speranze particolarmente alte per *The Young Pope*, sia per quanto riguardava la risposta della critica sia per quella dell'audience»³². Un simile scetticismo va ricercato, con ogni probabilità, nella figura stessa del regista, nella sua formazione e precedente carriera, e soprattutto nella sua vicinanza all'esperienza del cinema italiano degli anni Sessanta, in particolar modo quello di Federico Fellini. Non a caso, i primi episodi della serie non hanno dato valori di *rating* tali da cambiare le previsioni dei produttori. La loro fiducia circa le possibilità di successo della serie sono, tuttavia, cresciute in seguito alla sua massiccia circolazione attraverso i social media e grazie alla sua adattabilità a forme di riutilizzo e risemantizzazione tipiche del *read-write*, paradigma contemporaneo basato sullo sfruttamento di opere per fini citazionistici o comunicativi. Sin dai primi episodi, la serie è stata “manipolata” dalla popolazione online con lo scopo di creare immagini memetiche da utilizzare all'interno di conversazioni. Da Twitter a Facebook, i social network sono stati invasi di commenti e di immagini in formato GIF, testimoniando un'attenzione che di norma è riservata a opere del passato particolarmente note o a prodotti contemporanei di straordinaria popolarità.

Questa esondazione nell'ambito della comunicazione online testimonia ulteriormente la validità culturale della serie, la sua capacità di attrarre il pubblico e di spingerlo verso nuove attività partecipative. In altre parole, ci troviamo dinnanzi a un fenomeno caratterizzato da una forte «spreadability» (letteralmente «spalmabilità»), termine, quest'ultimo, che indica la capacità di un dato contenuto di spostarsi su altre piattaforme associandosi a nuovi significati. A queste continue ibridazioni finisce per corrispondere anche una trasformazione dell'idea di qualità che tende sempre più a essere identificata con un'idea di *utilità* del prodotto audiovisivo.

Il formato della GIF può funzionare come simbolo efficace per spiegare cosa intendiamo per “prodotto utile”. Le capacità comunicative del formato dell'immagine GIF – un'immagine in movimento caratterizzata da una brevissima durata e da un andamento ripetitivo, in *loop* – dipendono non solo dall'usabilità del suo contenuto, ma anche dalla sua totale estraniamento dall'istanza autoriale. Ricordiamo, infatti, che questi file presentano due caratteristiche ricorrenti: primo, la decontestualizzazione di ciò che è mostrato e che è spesso un frammento tratto da un preesistente testo audiovisivo (film, serie, video); secondo, la sua risemantizzazione all'interno di una piattaforma

³² ADALIAN (2017), trad. mia.

social, dove è attribuito al brano in questione uno scopo che può essere del tutto diverso rispetto a quello che aveva nella narrazione originaria³³. Ma ancor più importante è il fatto che, all'interno di una comunicazione che sfrutta contenuti audiovisivi estrapolati, «le GIF conservano in sé la memoria dell'esperienza spettatoriale al di là del loro incontro iniziale»³⁴. Ne deriva che gli utenti impegnati in queste conversazioni online siano sempre incoraggiati a ricercare il testo di partenza. Le GIF si comportano, quindi, come punti d'accesso costanti e potenziali alle fonti originarie, dal momento che assomigliano e concretamente agiscono come meme, ovvero come «unità di trasmissione culturale»³⁵ capaci di aggregare persone.

Attualmente, la qualità del prodotto audiovisivo può essere definita una “qualità GIF”, data la sua capacità di creare – o far creare agli utenti – continui *access points* al prodotto stesso, estendendo così il principio di accessibilità a un contenuto definibile come *cult*, un contenuto che «deve provvedere a un mondo completamente fornito cosicché i suoi fan possano citare personaggi ed episodi come fossero aspetti del loro mondo privato»³⁶. In altri termini, il valore qualitativo di un certo testo è dato dalla possibilità di riutilizzarlo con il preciso obiettivo – avvertito tanto nella vita reale quanto nel caso della piattaforma online – di connettere nuovamente la dimensione privata alla dimensione pubblica, l'interpretazione soggettiva al riconoscimento di un significato condiviso. Analogamente a come l'“autore” della GIF è sia chi effettivamente produce l'immagine sia chi le conferisce un nuovo significato emotivo e privato all'interno di una discussione, così, oggi, molti prodotti audiovisivi possono dirsi opera non solo dell'autore ma anche del consumatore, coinvolto in maniera così attiva nell'interpretazione dell'opera e nella sua circolazione. Il recente caso di *The Young Pope* è emblematico del fenomeno appena descritto. Da un lato si presenta come prodotto di qualità grazie alla sua sofisticata veste formale, ai colti riferimenti culturali che lo attraversano e all'indubbia ambizione intellettuale del suo autore. Dall'altro lato si tratta di un prodotto di qualità perché sa suscitare l'interesse dell'audience in virtù della sua capacità di essere riutilizzabile e riscrivibile e, quindi, paradossalmente non più autoriale. *The Young Pope* è una serie diventata istantaneamente *cult* grazie alla

³³ L'utilizzo comunicativo delle GIF, che si allontana dallo scopo citazionistico, può essere associato al processo di *détournement* anticipato da DEBORD (1967) o alla definizione di *cit-azione* di DAGOSTINO (2006), entrambi fenomeni basati sull'appropriazione di un significante preesistente con l'intento di conferirvi nuovo significato, con o senza diretto riferimento al testo originario.

³⁴ UHLIN (2014, 520), trad. mia.

³⁵ DAWKINS (1976).

³⁶ ECO (1985, 5), trad. mia.

velocità comunicativa permessa dai nuovi media, alla moltiplicazione degli autori e alla diffusione su larga scala del contenuto.

Gabriele Prosperi
Università di Ferrara
Dipartimento di Studi Umanistici
Via Paradiso, 12
I – 44121 Ferrara
gabriele.prosperi@unife.it

Riferimenti bibliografici

ADALIAN 2017

J. Adalian, *Why The Young Pope Was an Unexpected Victory for HBO*, «Vulture», 14 febbraio 2017, <http://www.vulture.com/2017/02/hbo-young-pope-unexpected-victory-for-the-network.html> (ultima consultazione 8 aprile 2017).

ATAY 2016

S. Atay, *Rhetoric of Paolo Sorrentino*, in R.K. Bakó – G. Orváth (a cura di), *Mens Sana: Rethinking the Role of Emotions*, Debrecen, Atti di un convegno (Debrecen, 7-8 ottobre 2016), Debrecen, 207-216.

ATTIMONELLI 2010

C. Attimonelli, *Pratiche e strategie enunciative della serialità: Sigla bondage, come ti lego e ti sospendo al video*, in F. La Rocca – A. Malagamba – V. Susca (a cura di), *Eroi del quotidiano: figure della serialità televisiva*, Milano, Roma.

BARTHES 1984

R. Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Parigi.

BAUMAN 1999

Z. Bauman, *La solitudine del cittadino globale*, trad. it. Milano (Cambridge 1999).

BUCCHERI 2000

V. Buccheri, *Sguardi sul postmoderno: Il cinema contemporaneo: questioni, scenari, letture*, Milano.

CASETTI 2005

F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano.

CASETTI 2015

F. Casetti, *La galassia Lumière: sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano.

DAGOSTINO 2006

M.R. Dagostino, *Cito dunque creo: forme e strategie della citazione visiva*, Roma.

DAWKINS 1976

R. Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford.

DEBORD 1967

G. Debord, *La société du spectacle*, Parigi.

ECO 1985

U. Eco, *Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage*, «SubStance», XIV/2, Issue 47: *In Search of Eco's Roses*, 3-12.

FOUCAULT 1971

M. Foucault, *Scritti letterari*, trad. it. Milano (Parigi 1954-1969).

JENKINS 2006

H. Jenkins, *Cultura convergente*, trad. it. Milano (New York 2006).

JENKINS 2009

H. Jenkins, *The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling*, http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html (ultima consultazione 8 aprile 2017).

LESSIG 2009

L. Lessig, *Remix: il futuro del copyright (e delle nuove generazioni)*, trad. it. Milano (New York 2008).

MITTELL 2015

J. Mittell, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York-Londra.

MORI 2016

G. Mori, *Il cinema del godimento: lo sguardo come fattore politico da Fellini a Sorrentino*, «L'avventura», 1 149-169.

PARACHINI – CHIMENTO 2012

P. Parachini – A. Chimento (a cura di), *Il divo di Paolo Sorrentino: la grandezza dell'enigma*, Alessandria.

PEROTTA 2016

L. Perotta, *La sigla di The Young Pope spiegata da Paolo Sorrentino: "Quel Pio XIII somiglia a me"*, in «L'Huffington Post», 18 novembre 2011, http://www.huffingtonpost.it/2016/11/18/quadri-sigla-young-pope_n_13074200.html (ultima consultazione 8 aprile 2017).

PERRI 2016

M. Perri, *Perché The OA è la serie tv più strana in circolazione*, «Wired», 16 dicembre 2016, <https://www.wired.it/play/televisione/2016/12/16/the-oa-serie-tv-netflix/> (ultima consultazione 8 aprile 2017).

SANTACATTERINA 2016

M. Santacatterina, *The Young Pope, episodi 9 e 10: un papa santo che non crede in Dio alla ricerca dell'amore mancato*, «movieplayer.it», 19 novembre 2016, <http://movieplayer.it/articoli/the-young-pope-il-commento-al-finale-di-stagione-della-serie-di-paolo-16700/> (ultima consultazione 8 aprile 2017).

SARAIYA 2016

S. Saraiya, *TV Review: Netflix's The OA*, «Variety», 16 dicembre 2016, <http://variety.com/2016/tv/reviews/tv-review-netflix-the-oa-brit-marling-1201941411/> (ultima consultazione 8 aprile 2017).

UHLIN 2014

G. Uhlin, *Playing in the Gif(t) Economy*, «Games and Culture», IX/6 517-527.

Filmografia e seriografia

Il divo (2008) di Paolo Sorrentino.

I segreti di Twin Peaks (*Twin Peaks*, 1990-91) di David Lynch e Mark Frost.

Lost (2004-10) di J.J. Abrams, Damon Lindelof e Jeffrey Lieber.

Heroes (2006-10) di Tim Kring.

This Must Be the Place (2011) di Paolo Sorrentino.

La grande bellezza (2013) di Paolo Sorrentino.

Youth – La giovinezza (*Youth*, 2015) di Paolo Sorrentino.

The OA (2016-) di Brit Marling e Zal Batmanglij.

The Young Pope (2016) di Paolo Sorrentino.

Legion (2017-) di Noah Hawley.