



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex
D.M. 270/2004*)
in Economia e Gestione delle Arti e delle
attività culturali

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Hannibal Lecter nell'era della
convergenza: da fenomeno di
genere a narrazione *high
concept*

Relatore

Ch. Prof. Valentina Carla Re

Correlatore

Ch. Prof. Marco Dalla Gassa

Laureando

Alessandra Bellomo
Matricola 987303

Anno Accademico

2015 / 2016

HANNIBAL LECTER NELL'ERA DELLA CONVERGENZA: DA FENOMENO DI GENERE A NARRAZIONE *HIGH CONCEPT*

INTRODUZIONE.....	3
1. LE ORIGINI DEL PERSONAGGIO.....	6
1.1 Intertestualità.....	6
1.2 Intermedialità e cinema.....	9
1.2.1 Intermedialità e cinema: cinema e letteratura.....	10
1.3 Cinema e letteratura: la nascita di Hannibal Lecter.....	20
1.3.1 Da <i>Red Dragon</i> a <i>Manhunter</i>	20
1.3.2 <i>Manhunter - Frammenti di un omicidio</i>	26
2. IL SILENZIO DEGLI INNOCENTI.....	35
2.1 Genesi del romanzo.....	35
2.1.1 I personaggi.....	37
2.1.2 I personaggi.....	37
2.1.3 Innovazione e serialità.....	42
2.2 <i>Il silenzio degli innocenti</i> : il film.....	45
2.3 Fenomenologia di un <i>cult</i>	49
2.3.1 La questione del genere.....	55
2.3.2 <i>Il silenzio degli innocenti</i> e la rappresentazione di temi contemporanei.....	62
2.3.3 Culto mediale e serialità.....	68
2.3.4 Figure cinematografiche e riferimenti intertestuali.....	72
3 LA SERIE DOPO <i>IL SILENZIO DEGLI INNOCENTI</i>	80
3.1 Il destino della serie dopo <i>Il silenzio degli innocenti</i>	80
3.2 <i>Hannibal</i>	81
3.2.1 Cronaca di un successo annunciato.....	81
3.2.2 La genesi del film.....	86
3.2.3 Una nuova narrazione seriale.....	89
3.2.4 <i>Hannibal</i> nel cinema di Ridley Scott.....	105
3.3 <i>Red Dragon</i>	109
3.3.1 Remaking Hannibal: <i>Red Dragon</i> , 2002.....	109
3.3.2 <i>Red Dragon</i> , <i>Il silenzio degli innocenti</i> , <i>Hannibal</i> : la "serie serializzata".....	111
3.3.3 Parabola produttiva e critica del film.....	113
3.3.4 <i>Red Dragon</i> , <i>remake</i> non dichiarato.....	115
3.4 <i>Hannibal Lecter - Le origini del male</i>	119

4. <i>HANNIBAL</i> , LA SERIE.....	124
4.1 La rinascita di Hannibal.....	124
4.2 Il contesto culturale e la strategia del <i>blockbuster</i>	125
4.3 Forme seriali e <i>franchise</i>	130
4.4 <i>Hannibal</i> nella serialità televisiva contemporanea.....	131
4.4.1 Il panorama seriale moderno.....	131
4.4.2 <i>Hannibal</i> tra serie e serial.....	135
4.5 <i>Hannibal</i> come aggiornamento del suo <i>franchise</i>	140
4.6 L' <i>high concept</i> nel <i>franchise</i> di Hannibal.....	143
4.6.1 Il <i>look</i> della serie.....	149
4.7 NBC: brevi cenni storici.....	159
4.8 <i>Hannibal</i> nel panorama della <i>complex tv</i>	161
CONCLUSIONI.....	182
APPENDICE: IL <i>FRANCHISE</i> DI HANNIBAL.....	187
BIBLIOGRAFIA.....	189
SITOGRAFIA.....	192

INTRODUZIONE

Il panorama mediale contemporaneo propone, ormai, un'offerta sempre più vasta e satura di prodotti. Le storie e le narrazioni, dunque, hanno la necessità sempre più stringente di ritagliarsi, quanto più possibile, una fetta del mercato ed un pubblico fedele.

Per fare ciò, devono riuscire nell'intento di differenziarsi dagli altri prodotti offerti, costruendo una propria identità, che sia quanto più possibile specifica e peculiare.

La presente trattazione, dunque, nasce proprio dalla volontà di esaminare come un prodotto mediale sia capace, gradualmente, di ritagliarsi un posto nel vastissimo panorama delle forme seriali contemporanee.

La contemporaneità, infatti, vede il fiorire, soprattutto sul medium televisivo, di una molteplicità di narrazioni a puntate: tali prodotti seriali rivendicano, ormai, degli standard di qualità e di complessità inediti ed elevati, che hanno portato allo sviluppo di storie che competono, a tutti gli effetti, con quelle prodotte per il medium cinematografico.

Rispetto al caso in esame, ovvero la serie televisiva *Hannibal* (id., 2013-2015), creata dallo sceneggiatore e produttore americano Bryan Fuller, si vedrà come, a partire da un romanzo di genere, scritto negli anni Ottanta dall'allora misconosciuto Thomas Harris, si sia sviluppato, nel tempo, un vero e proprio universo diegetico espanso, che ha conosciuto diverse manifestazioni mediali.

Si esaminerà, in particolare, come l'universo in questione nasca dall'intuizione dell'autore dei romanzi e, successivamente, dei produttori delle trasposizioni cinematografiche tratte da essi, del potenziale insito in un personaggio in particolare della serie, ovvero lo psichiatra antropofago Hannibal Lecter.

La particolarità di questa operazione di sfruttamento del personaggio sta, in particolare, nel fatto che esso nasce come carattere secondario, nel primo romanzo di Thomas Harris; qui, infatti, il personaggio occupa un numero molto limitato di scene. Dalla constatazione dell'interesse suscitato nel pubblico da questo personaggio minore, lo scrittore ha sapientemente deciso, nel capitolo successivo della saga letteraria, di concedergli maggiore spazio. Il personaggio di Hannibal Lecter, dunque, nato in sordina, ha gradualmente conquistato il centro della scena, divenendo il focus della serie, tanto che, gli ultimi due episodi letterari, e le successive trasposizioni cinematografiche, hanno assunto nel titolo il nome del personaggio: rispettivamente, *Hannibal* (id., 2001) e *Hannibal Lecter - Le origini del male* (*Hannibal Rising*, 2007).

Tutto ciò ha condotto alla produzione di una serie televisiva che porta, altresì, il nome del personaggio.

La trattazione, dunque, cerca di far luce sulle strategie produttive che hanno permesso lo sfruttamento di tale carattere e la costruzione, attorno ad esso, di un vero e proprio *franchise* multimediale.

Il primo capitolo analizza le origini del fenomeno: lo scrittore Thomas Harris pubblica, nel 1981, il romanzo *Red Dragon*, che nel suo intento iniziale si presenta come un semplice thriller procedurale. Il romanzo viene, poi, trasposto sullo schermo dal regista

Michael Mann, nel film *Manhunter - frammenti di un omicidio* (*Manhunter*, 1986). L'operazione in questione si inserisce nel solco di una lunga tradizione di scambi tra il medium letterario e quello cinematografico.

Il secondo capitolo passa ad esaminare l'episodio successivo della narrazione, ovvero *Il silenzio degli innocenti*. Harris, infatti, avendo constatato, con il primo romanzo, l'interesse inaspettato suscitato nel pubblico dal personaggio di Lecter, pubblica, nel 1988, un seguito della prima vicenda. Da questo, viene tratto il celebre film omonimo di Jonathan Demme (*The Silence of the Lambs*, 1991), che trasforma Hannibal in un vero e proprio personaggio della cultura pop.

Il film, infatti, diviene un fenomeno di culto; esso presenta una serie di caratteri che lo rendono un prodotto in linea con i tempi e di richiamo per il pubblico. Infatti, pone al suo centro una serie di tematiche di attualità, mescola molteplici riferimenti di genere e, soprattutto, utilizza un cast la cui scelta si rivela azzeccata perché i personaggi rimangano definitivamente impressi nella memoria collettiva.

Introduce nei panni del dottor Lecter l'attore Anthony Hopkins, la cui interpretazione rimarrà negli annali della storia del cinema di genere. Una delle immagini, infatti, con cui il *franchise* viene identificato, è proprio quella del volto dell'attore celato dietro una maschera, per trattenere la furia del cannibale. Hopkins diviene, in seguito al film, il volto del *franchise*.

Il terzo capitolo segue gli avvenimenti successivi all'affermarsi di Hannibal come personaggio cult. La narrazione viene trasformata in un *franchise* a tutti gli effetti, di cui i produttori capiscono di dover sfruttare il potenziale economico più che possono.

Viene, allora, pubblicato un nuovo romanzo, *Hannibal*, nel 1999, che, ancor prima di essere terminato, è già destinato alla trasposizione cinematografica, che si concretizza nel 2001 sotto la direzione del regista Ridley Scott. Il film in questione, ormai, ha tutte le caratteristiche di una narrazione *high concept*, secondo la teorizzazione di Justin Wyatt nel suo volume *High Concept. Movies and marketing in Hollywood*¹. Sull'onda del successo del film, viene prodotto, nel 2002, un *remake* del film di Mann, diretto da Brett Ratner (*Red Dragon*, 2002), che riconduce anche il primo episodio entro i caratteri del *franchise*, che ha ormai assunto un'identità forte e si identifica nel volto di Hopkins. Nel 2007 è la volta del film *Hannibal Lecter - Le origini del male*, diretto da Peter Webber, che esplora il passato del personaggio. Il libro e la sceneggiatura del film vengono scritti in contemporanea da Harris.

A questo punto il *franchise* subisce una momentanea battuta d'arresto, a causa dell'insuccesso dell'ultimo capitolo cinematografico. Il mondo creato da Harris, però, a partire dal 2013, diviene il soggetto di una serie televisiva, *Hannibal*. Il quarto capitolo analizza come si sia giunti alla produzione della serie, i cui presupposti risiedono nei film precedenti. La serialità, infatti, è un principio che ha permeato già molte manifestazioni mediali, da forme letterarie a *franchise* cinematografici. Essa si rivela coerente con le

¹ Wyatt J., *High Concept. Movies and marketing in Hollywood*, University of Texas Press, Austin, 1994.

strategie produttive contemporanee, volte a sfruttare quanto più possibile storie già affermate o le risorse già messe in campo per una produzione.

La serie, in particolare, si inserisce nel panorama dei prodotti seriali contemporanei, che si contraddistinguono, ormai, per la loro esemplare complessità. Riprendendo, dunque, gli studi di Jason Mittell sulla complessità narrativa nel panorama televisivo contemporaneo,² si riscontra come la serie in questione presenti tutti i caratteri tipici che Mittell intravede in tali narrazioni.

A partire, dunque, da un interesse personale per la serie tv in questione, ho esaminato il processo che ha portato ad essa e, in particolare, alla sua identità visiva forte e peculiare. Ho analizzato, dunque, come sia cambiata l'idea di testo nel tempo e come cinema e letteratura si siano rapportati tra loro nella loro storia condivisa, attraverso i testi di Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*³ e di Alessandro Cinquegrani.⁴ Importante, per comprendere l'evoluzione del concetto di testo è stato il volume *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*.⁵

Ho esaminato, anche, come sia entrato in gioco, in tali narrazioni, il principio della ripetizione e della serialità, grazie ai contributi contenuti nel volume *L'immagine al plurale* a cura di Francesco Casetti⁶, tra cui quello di Umberto Eco che propone una sistematizzazione delle tipologie seriali e che identifica, nel desiderio consolatorio del pubblico di ritrovare ciò che gli è familiare, le basi della serialità.

Indispensabili, inoltre, sono stati i contributi, riguardo alla serialità contemporanea, raccolti nel volume di Innocenti e Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva, Storie, linguaggio e temi*.⁷

Ad oggi, la serie tv in questione è stata cancellata dal *network* che la ospitava. Nonostante il consenso critico⁸, essa non è stata capace di ritagliarsi un pubblico significativo. Nonostante ciò, essa è rappresentativa di un percorso che ha portato da un semplice fenomeno letterario di genere alla costruzione di un mondo diegetico completo, i cui personaggi, ormai, a prescindere dalle singole manifestazioni medialità, sono indelebilmente impressi nell'immaginario collettivo.

² Mittell J., *COMPLEX TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York University Press, New York e Londra, 2015.

³ G. Manzoli, *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma, 2003.

⁴ A. Cinquegrani, *Letteratura e cinema*, La Scuola, 2009.

⁵ G. Guagnellini, V. Re, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna, 2007.

⁶ F. Casetti, a cura di, *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio Editori, Venezia, 1984.

⁷ V. Innocenti, G. Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva, Storie, linguaggio e temi*, Archetipolibri, Bologna, 2008.

⁸ Baysinger T., *NBC Cancels 'Hannibal' After Three Seasons*, "B&C. Broadcasting & Cable", 22 Giugno 2015, <http://www.broadcastingcable.com/news/programming/nbc-cancels-hannibal-after-three-seasons/141938> (ultimo accesso Giugno 2016).

1 LE ORIGINI DEL PERSONAGGIO

1.1 Intertestualità

In epoca contemporanea, il prodotto mediale tende a collocarsi come punto nodale in una fitta trama di relazioni e collegamenti: il consumatore dei nostri giorni è chiamato a districarsi in tale contesto, impegnandosi attivamente a seguire i prodotti che apprezza, anche su più media, a individuarne la fitta rete di rinvii e citazioni e a garantirne la sopravvivenza grazie, a sua volta, ad un consumo "produttivo".

Basti pensare al sempre maggiore coinvolgimento, in termini affettivi e non solo, che nasce, al giorno d'oggi, attorno alle nuove produzioni seriali: queste, infatti, tendono a divenire degli appuntamenti fissi nella routine dello spettatore. Egli, dal canto suo, investe tempo e risorse per seguire le avventure dei propri beniamini, ricorrendo, se necessario, a media diversi.

Le stesse pratiche di consumo cambiano: grazie al moderno apparato tecnologico, si instaurano dinamiche di comunicazione laterale, anche a grandi distanze, tra i fruitori di uno stesso programma, che tendono, dunque, a divenire parte di vere e proprie comunità, unite dalla passione per una narrazione. Nascono pratiche di fruizione collettive o scandite da regole e rituali ben precisi. I consumatori stessi si mettono in gioco nell'universo diegetico di cui sono fan, attraverso la produzione di ulteriori narrazioni, come le *fanfiction*, che da tali universi traggono ispirazione.

Insomma, pensare ad una produzione culturale come un testo dai confini perfettamente individuabili e portatore di un significato ben preciso e in sé autoconcluso risulta obsoleto. Il testo, dunque, non è più, o non solo, un oggetto tangibile che esaurisce in sé stesso il suo orizzonte di esistenza, ma è un vero e proprio processo e una fonte continua di significati.

In particolare, questa nuova visione del testo prende piede nell'ambito della critica letteraria della Francia degli anni Sessanta. In tale contesto, infatti, alla critica di matrice accademica si oppongono gli esponenti della cosiddetta *nouvelle critique*: membro di punta di questo gruppo di intellettuali, che si raccoglie intorno alla rivista *Tel Quel*, è Roland Barthes. Egli si fa portavoce, in particolare, di una nuova idea di testo, dalla forte carica polemica, che abbraccia pienamente il concetto di intertestualità.

Il termine in questione era stato, a sua volta, utilizzato per la prima volta nel 1967, da Julia Kristeva, altra esponente della *nouvelle critique*, in un articolo pubblicato sulla rivista *Critique*¹. Julia Kristeva prendeva spunto dagli studi di Bachtin. La coscienza individuale, per Bachtin, prenderebbe forma grazie allo sguardo altrui. Allo stesso modo, egli proponeva una forma di analisi del testo letterario, che lo relazionasse al contesto storico e sociale di riferimento.

¹ Kristeva J., *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, 1967, "Critique", 23.

Il testo, dunque, si apre al confronto con altri testi ed entra in rapporto con il mondo che lo circonda: si colloca, cioè, all'incrocio di più istanze dialogiche, come nodo, ancora una volta, di una rete di relazioni. Ogni testo, dunque, risulta da un accostamento di citazioni e dall'influenza di altri testi. Prendendo spunto dagli studi di Bachtin sull'alterità e socialità strutturale della personalità degli individui, il concetto di intertestualità presentato dalla Kristeva faceva riferimento ad una nuova visione della letteratura e dell'arte più in generale, volto a contestare la concezione filologica tradizionale e a rivendicare il ruolo fondamentale relazionale delle arti. Ognuna di esse, infatti, si inserirebbe in una rete di collegamenti, interni ed esterni, con altre opere, così come con il contesto di riferimento.

Lo stesso Barthes, riprendendo tale nozione, sottolinea come l'etimologia della parola "testo", derivante dal latino *textus*, "tessuto", rimandi all'idea di un intreccio di relazioni. Condizione necessaria, dunque, di ogni testo diviene proprio l'intertestualità: "Ogni testo è un intertesto"², dirà Barthes, costruito attraverso infinite citazioni e riferimenti ad opere precedenti e contemporanee. Non, dunque, una realtà circoscritta, ma passibile di infinite interpretazioni e di continui rimandi, fonte costante di nuovi significati. Ogni testo rimanda ad altri testi, li influenza e ne viene influenzato: l'intertestualità, infatti, non è un processo unidirezionale, volto a esprimere la discendenza delle opere contemporanee da quelle che le hanno precedute, ma si esprime in tutte le direzioni. Così come le opere degli antichi hanno influenzato i moderni, allo stesso modo questi influenzeranno le nuove produzioni o quelle ad essi contemporanee e, ancora, getteranno una nuova luce sulle opere che li hanno preceduti, dando adito a nuove interpretazioni.

Questa prima definizione di intertestualità nasce con la volontà esplicita di porsi in polemica con la concezione tradizionale della critica letteraria.

Si deve a Genette, alcuni anni dopo, nella sua opera *Palinsesti*³, una vera e propria ridefinizione e sistematizzazione delle relazioni intertestuali possibili. Per Genette, in particolare, l'intertestualità non è che una delle relazioni possibili tra due o più testi; egli individua ben cinque tipologie relazionali, che ricadono entro il concetto più generale di transtestualità. Con questo termine, Genette va a designare tutto ciò che trascende il testo singolo, mettendolo in rapporto con altri testi. Tali rapporti, appunto, possono essere raggruppati in cinque categorie.

In primo luogo, abbiamo l'intertestualità che, per l'autore, designa un rapporto di compresenza di un testo in un altro, che può avvenire in termini espliciti, sotto forma di citazione e in forme via via più implicite, attraverso il plagio e l'allusione. In secondo luogo, Genette individua le relazioni che un testo intrattiene con tutto ciò che costituisce il suo paratesto, ovvero tutti quegli elementi riconducibili al testo principale, quali note,

² Barthes. R., *Teoria del testo*, in *Scritti. Società, testo, comunicazione* (a cura di Marrone G.), Torino, Einaudi, 1998.

³ Genette G., *Palinsesti, La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino, 1989 (per un approfondimento cfr. G. Guagnellini, V. Re, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna, 2007.)

titoli, sottotitoli, illustrazioni e via dicendo. Questi elementi, in particolare, si contraddistinguono per la loro natura ambigua, che li colloca al limite del testo stesso, rendendo difficile al critico o al lettore stabilirne l'appartenenza o meno al nucleo testuale. Genette definirà tali elementi in *Soglie* come

quel numero di produzioni (...) delle quali non sempre è chiaro se debbano essere considerate o meno come appartenenti ad esso [al testo], ma che comunque lo contornano e lo prolungano, per presentarlo, (...) per renderlo presente, per assicurare la sua presenza nel mondo, la sua "ricezione", il suo consumo.⁴

Altra categoria relazionale è quella di architestualità, relativa alla categoria di appartenenza e di genere del testo: tale caratteristica non viene sempre dichiarata esplicitamente e si colloca anch'essa, in numerose occasioni, in una zona liminare e di difficile definizione.

La metatestualità indica la relazione di commento di un testo ad un altro testo, e costituisce la relazione critica per eccellenza.

Infine, Genette si sofferma, in particolare, sulla categoria di ipertestualità, che relaziona un testo X definito "ipertesto", ad uno cronologicamente anteriore Y, chiamato "ipotesto". Tale influenza non avviene nell'ordine di un commento al testo precedente, ma può avere luogo sotto forma di una ripresa di esso; per esempio, basti pensare a tutti quei testi che non potrebbero esistere a prescindere dal corrispettivo ipotesto, poiché ne derivano per mezzo di un processo di trasformazione più o meno diretta.

Genette sottolinea, in particolar modo, che le categorie da lui individuate, che si pongono a fondamento di qualsiasi testo letterario, non si escludono a vicenda, ma sono passibili di reciproche contaminazioni.

La sistematizzazione introdotta da Genette ha conosciuto anche degli approfondimenti. Genette, infatti, fa riferimento a testi eminentemente letterari. Nell'ambito culturale italiano, invece, Cesare Segre arriva ad ampliare la nozione di intertestualità, introducendo quella di interdiscorsività⁵. Segre reputa che la teorizzazione genettiana escluda qualsiasi dimensione sociale del testo, confinandolo in un'area prettamente teorica e del tutto slegata dalla realtà. Se l'intertestualità definisce soltanto il rapporto di un singolo testo con un altro, l'interdiscorsività include, invece, i rapporti che il testo in questione intrattiene con tutti gli enunciati e le manifestazioni del corrispondente contesto culturale. Il testo, dunque, diviene luogo di incontro di pratiche discorsive e finanche di generi differenti. Ciò accade in tutti i tipi testuali: pertanto, a titolo di esempio, in un testo cinematografico si possono incontrare elementi del regime documentaristico o del linguaggio giornalistico o, ancora, è

⁴ citazione tratta da Guagnellini G., Re V., *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna, 2007, p. 8 (per un approfondimento cfr. G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino, 1989).

⁵ Per maggiori approfondimenti cfr. Segre C., *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino, 1984.

innegabile che, nella messa in scena cinematografica, vengano ripresi i principi della rappresentazione pittorica.

Ci avviciniamo, dunque, ad una concezione che comprende sempre più la migrazione di contenuti tra media differenti.

1.2 Intermedialità e cinema

Man mano che ci avviciniamo alla contemporaneità, la presenza dei mezzi di comunicazione diviene sempre più ingombrante nella realtà quotidiana: questa non può più prescindere dal network mediale, che non solo la permea, ma ne diviene il mezzo privilegiato di rappresentazione. Già negli anni '70, il critico Gene Youngblood constatava come la realtà fosse sempre mediata: l'individuo, ormai, la percepisce soltanto, o eminentemente, attraverso gli elementi di tale sistema mediatico. L'intermedialità, dunque, diviene il presupposto di qualsiasi circolazione di contenuti e viene non a caso definita da André Gaudreault, nel suo saggio *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, come

il processo di trasferimento e di migrazione, tra i media, di forme e di contenuti, un processo che è all'opera in modo surrettizio già da qualche tempo, ma che, in seguito alla proliferazione relativamente recente dei media, è oggi divenuto una regola, alla quale ogni proposizione mediatizzata è suscettibile di dovere una parte della propria configurazione.⁶

La stessa storia del dispositivo cinematografico è caratterizzata da continui contatti con altre serie culturali.

Il cinema nasce proprio dall'incrocio tra questi scambi mediali: il cinema delle origini non ha nulla dell'istituzione cinematografica così come la intendiamo oggi, ma si pone al centro di un reticolo intermediale. Nasce come attrazione fieristica tra le tante, riprendendo elementi della tecnica fotografica e della rappresentazione pittorica, attingendone altri dal mondo del teatro. Le stesse personalità solitamente associate alla nascita e ai primi sviluppi del dispositivo cinematografico, non fanno che utilizzare l'apparecchio di ripresa piegandolo ai fini di altre discipline. La cinematografia dei fratelli Lumière si inserisce nel solco della loro attività come fotografi, mentre Méliès utilizza il nuovo dispositivo come attrazione, in grado di produrre nuovi, mirabolanti effetti, nell'ambito delle sue esibizioni da uomo di magia. Il cinema, dunque, in questa prima fase, si allinea alle regole di altre istituzioni culturali. È con il nuovo secolo che la situazione inizia a ribaltarsi: sono gli elementi di altre discipline che iniziano ad essere prelevati e riutilizzati nell'ambito della serie culturale cinematografica, che inizia, così, a elaborare delle regole e uno stile propri.

⁶citazione tratta da Guagnellini G., Re V., *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna, 2007, p. 212 (per un approfondimento cfr. Gaudreault A., *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*. Torino, Lindau, 2000.)

In particolare, è dal mondo del teatro che il cinema attinge i primi elementi, integrandoli nel proprio linguaggio, nei termini di modalità di rappresentazione dichiaratamente teatrali.

Dal finire degli anni Dieci circa del Novecento, in poi, il cinema si discosta da tale tradizione, per avvicinarsi ad un'altra serie culturale, la cui influenza perdura tutt'ora, che è quella letteraria. Inizia il vero e proprio processo di istituzionalizzazione del dispositivo cinematografico così come lo conosciamo oggi.

1.2.1 Intermedialità e cinema: cinema e letteratura

In realtà, André Gaudreault, nel suo saggio *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*⁷, sottolinea che, quello letterario è solo uno dei tanti modelli possibili: ciò che si rivela determinante per la sua imposizione, è la comparsa e la diffusione, a fine 800, del genere romanzesco, che ben presto coinvolge anche le classi popolari, costituendo una vera e propria rivoluzione nell'immaginario collettivo. Pertanto, nel momento in cui il cinema si dedica eminentemente alla rappresentazione di racconti finzionali e rafforza il suo regime narrativo, mettendo in scena vicende sempre più complesse, il primo modello a cui si rivolge è, naturalmente, il romanzo. Come abbiamo visto, inoltre, la natura fortemente intermediale del medium cinematografico ha fatto sì, fin dall'inizio della sua storia, che la categoria della letterarietà lo permeasse a vari livelli e sotto diversi punti di vista.

Infatti, come fa notare Giacomo Manzoli, nei suoi studi sui rapporti che intercorrono tra letteratura e cinema⁸, quest'ultimo nasce come attrazione popolare, che richiama l'attenzione del pubblico delle fiere. Il cinema, dunque, non è niente più di un trucco e come tale viene utilizzato dai pionieri del medium: le proiezioni di Méliès, per esempio, pur cominciando a mostrare una certa organizzazione dei fotogrammi grazie alle prime sperimentazioni relative al montaggio, mettono in scena storie molto semplici, in cui l'elemento fondamentale rimane quello del trucco volto a stupire l'audience.

Manzoli sottolinea come, in generale, ai primordi del mezzo, siano già molti i film che mettono in scena singoli episodi della Bibbia o di altre opere, come la *Divina Commedia* o i testi shakespeariani: sono, però, porzioni isolate di testi, ormai parte del patrimonio culturale collettivo grazie alla loro celebrità e iconicità che, dunque, poco hanno a che fare con il desiderio di trasposizione del testo letterario.

Bisognerà aspettare la produzione cinematografica di D. W. Griffith per parlare di vere e proprie narrazioni: il regista, infatti, partendo dalle vicende raccontate in due romanzi di Thomas Dixon Jr., costruisce in *Nascita di una nazione (Birth of a nation, 1915)*, con grande abilità, un affresco della storia americana. La sua perizia nel suddividere la narrazione tra due regimi, quello delle vicende private dei personaggi, che si intrecciano ai

⁷ Gaudreault A., *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Lindau, Torino, 2000.

⁸ Per maggiori approfondimenti cfr. Manzoli G., *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma, 2003.

grandi avvenimenti storici, è tale da spingere il regista e teorico sovietico Ejzenštein a paragonarlo ai grandi romanzieri popolari, in primis Dickens.

A partire da questo momento, il numero di film che nasce da fonti letterarie cresce esponenzialmente: il cinema hollywoodiano pesca a piene mani dal patrimonio della letteratura popolare, spaziando tra i generi più vari e creandone di nuovi.

Inoltre, in questi primi anni della storia del cinematografo, la parola scritta entra nel mondo del cinema muto anche nella forma delle didascalie che accompagnano gli avvenimenti messi in scena.

Nel momento in cui si passa al sonoro, il coinvolgimento degli scrittori al cinema diviene fondamentale per avvicinare gli spettatori con dialoghi arguti e brillanti.

Una delle figure di spicco, tra i tanti, in questa fase, è quella di Francis Scott Fitzgerald che collaborò a diverse sceneggiature e trasse ispirazione dall'ambiente cinematografico per molte delle sue opere come, per esempio, il romanzo *Gli ultimi fuochi* (*The Last Tycoon*, 1976), ispirato alla vita del produttore MGM Irving Thalberg. Per non parlare delle innumerevoli trasposizioni cinematografiche tratte, successivamente, dai suoi scritti (un titolo per tutti, *Il grande Gatsby*).

È in questa fase, per esempio, che ha inizio anche la fortuna del filone poliziesco al cinema, grazie alle numerose trasposizioni dalle opere di scrittori di genere celebri come Hammett e Chandler.

La popolarità del primo, in particolare, è legata alla creazione del personaggio letterario di Sam Spade, cinico detective che verrà impersonato più volte sullo schermo. La sua popolarità, però, si deve, in particolare, all'interpretazione da parte di Humphrey Bogart nel film di John Huston *Il mistero del falco* (*The maltese falcon*, 1941), che stabilirà una pietra miliare per il genere poliziesco. L'opera di Hammett, inoltre, verrà ripetutamente citata, in maniera dichiarata e non, nell'opera di alcuni registi: per esempio, come nota Manzoli, è possibile ritrovare l'impianto del suo romanzo del 1929, *Piombo e sangue*, nel film *Per un pugno di dollari* (id., 1964), di Sergio Leone, sebbene questi abbia negato di essersi ispirato ad Hammett.

Nel solco dello stesso filone del poliziesco americano, denominato *hard-boiled*, si inserisce l'opera di Raymond Chandler: anche lui crea un personaggio ormai considerato iconico, quello del detective Philip Marlowe, altrettanto duro e cinico, che verrà più volte portato sullo schermo, interpretato da attori diversi. Una delle sue rappresentazioni più significative rimane, però, anche in questo caso, quella di Humphrey Bogart ne *Il grande sonno* (*The big sleep*, 1946) di Howard Hawks, tratto dall'omonimo romanzo di Chandler, pubblicato nel 1939.

Entrambi gli scrittori, con le loro opere e i personaggi iconici creati, hanno ispirato numerose narrazioni successive, collocandosi in una vera e propria rete intertestuale di citazioni⁹.

Manzoli esamina anche la situazione italiana, in cui, invece, il cinema si avvicina molto presto all'ambito letterario: esso, infatti, acquista fin da subito popolarità presso la classe borghese. Dunque, si ricercano soggetti originali e degni di tale pubblico, arruolando, a tal fine, scrittori di fama. Vengono quindi interpellati intellettuali del calibro di Verga, Gozzano, Pirandello e D'Annunzio. Quest'ultimo, in particolare, lascia la sua marca sul cinema del tempo che, oltre ad attingere molti dei suoi soggetti e dei suoi temi dai romanzi dannunziani, risente anche dell'estetica e dello stile promosso dallo scrittore.

Il suo rapporto con il cinema è legato, innanzi tutto, ad una intervista che lo scrittore rilascia nel 1914 al "Corriere della Sera": il suo intervento, infatti, mira ad inserirsi nel contemporaneo dibattito critico, che vede gli intellettuali schierarsi, con pareri contrastanti, riguardo alla questione della legittimità del neonato medium cinematografico. D'Annunzio dichiara di riconoscere le enormi potenzialità del medium, che, se ben utilizzato, grazie all'enorme richiamo che possiede presso le classi popolari, può contribuire ad elevarne il gusto e il grado di istruzione, combattendo la dilagante ignoranza.

L'intervento dannunziano, grazie all'enorme popolarità dello scrittore, non solo viene sfruttato in numerosi contesti per difendere la dignità dell'istituzione cinematografica, ma gli frutta, anche, numerose offerte di collaborazioni e di contratti. In realtà, la sua effettiva partecipazione a tali progetti è minima: accade, ripetutamente, che lo scrittore non tenga fede agli impegni presi.

Emblematica, però, è la sua partecipazione alla realizzazione del colossale *Cabiria* (1914), che rientra in quel filone storico-mitologico che imperversava nell'Italia dell'epoca: nonostante l'apporto dannunziano si sia limitato, nei fatti, alla sola firma, le didascalie risentono chiaramente del suo stile aulico. Infatti, nel 1913, il regista di *Cabiria*, Giovanni Pastrone contatta D'Annunzio per una collaborazione al film: l'impegno preso, prevederebbe la redazione, da parte dello scrittore, delle didascalie del film e la partecipazione alle prime. D'Annunzio, ancora una volta, non porta a termine il suo compito: Pastrone, però, decide di mantenere il nome dello scrittore tra i *credits* del film, comprendendo il grande prestigio che tale nome può apportare alla pellicola. Così, grazie a questa sapiente manovra produttiva, il film si rivela un grande successo.

Totalmente differente, invece, sarà l'atteggiamento di Giovanni Verga nei confronti del nuovo medium: egli, infatti, pur acconsentendo a cedere i diritti per le trasposizioni cinematografiche di alcune sue opere, decide di non prendere parte all'operazione di

⁹Per maggiori approfondimenti sull'opera di Dashiell Hammett cfr. [http://www.treccani.it/enciclopedia/dashiell-hammett_\(Enciclopedia_del_Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/dashiell-hammett_(Enciclopedia_del_Cinema)/), (ultimo accesso Aprile 2016).

Per l'opera di Raymond Chandler cfr. [http://www.treccani.it/enciclopedia/raymond-chandler_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/raymond-chandler_(Enciclopedia-del-Cinema)/), (ultimo accesso Aprile 2016).

traduzione. In occasione della trasposizione cinematografica della sua opera *Cavalleria rusticana*, egli viene invitato ad approvare la sceneggiatura finale; lo scrittore, dal canto suo, si rifiuta anche solo di leggerla.

La sua posizione, in particolare, non deriva da un disinteresse nei confronti del nuovo mezzo, ma dalla comprensione della differenza sostanziale che intercorre tra cinema e letteratura. Egli, infatti, assumendo una posizione molto moderna sulla questione, capisce che le esigenze sottese ad una messa in scena cinematografica sono differenti rispetto alla redazione di un testo letterario e che, in tale operazione, è inevitabile se non necessario, un parziale tradimento dell'opera originaria¹⁰.

Anche la corrente neorealista, che si afferma in Italia negli anni Quaranta e che si propone di rappresentare la realtà nella sua spontaneità e immediatezza, è influenzata dall'ambito letterario: basti pensare all'apporto di una delle figure fondamentali di tale corrente, ovvero Cesare Zavattini, scrittore, giornalista e sceneggiatore, coautore dei capolavori neorealisti di Vittorio De Sica e, in un'occasione soltanto, anche regista¹¹. Già nei suoi scritti teorici, egli si fa portavoce dei principi che poi saranno alla base della poetica neorealista, rivendicando la necessità di portare sullo schermo storie che attingano i propri soggetti dalla realtà nuda e cruda, con un occhio registico sobrio e oggettivo. Per De Sica, sceneggerà, tra gli altri, i suoi film più famosi, come per esempio *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948) e *Umberto D.* (1952)¹².

Negli anni Cinquanta, emerge un nuovo punto di vista sulla questione del rapporto tra cinema e letteratura, grazie ai giovani critici che intervengono sulla rivista francese *Cahiers du cinéma*.¹³ Questi, che saranno i futuri registi della corrente della Nouvelle Vague, rivendicano la possibilità, per gli autori cinematografici, di esprimersi con la stessa libertà degli scrittori e stigmatizzano, al contrario, l'eccessiva rigidità con cui, generalmente, gli sceneggiatori sono soliti trasporre opere letterarie. Portavoce di questa tendenza, in particolare, è il giovane François Truffaut che, in un articolo del 1954, intitolato *Una certa tendenza del cinema francese* e pubblicato sulla suddetta rivista, critica la pretesa di due sceneggiatori, Aurenche e Bost¹⁴ di convertire un romanzo in film

¹⁰ Per maggiori approfondimenti sul rapporto di Verga e D'Annunzio con l'istituzione cinematografica cfr. Cinquegrani A., *Letteratura e cinema*, Editrice La Scuola, Brescia, 2009.

¹¹ Nel 1982, infatti, Zavattini, ormai molto anziano, dirigerà il suo primo e unico film, intitolato *La Veritàaaa*. (per un approfondimento cfr. Cinquegrani A., *Letteratura e cinema*, Editrice La Scuola, Brescia, 2009.)

¹² Per un approfondimento sulla filmografia di Cesare Zavattini cfr. <http://www.cesarezavattini.it/Sezione.jsp?titolo=Biografia&idSezione=2>, (ultimo accesso Maggio 2016).

¹³ Per maggiori approfondimenti cfr. Manzoli G., *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma, 2003.

¹⁴ Jean Aurenche e Pierre Bost avevano curato numerose riduzioni cinematografiche di romanzi celebri, come *Giochi proibiti* (*Jeux interdits*, 1952) diretto da René Clément Boyer e tratto dal

secondo la formula di "inventare senza tradire". Tale principio, cioè, si baserebbe sulla volontà di rispettare lo "spirito" dell'opera letteraria da cui un film viene tratto, inventando degli espedienti per rappresentare ciò che, sulla pagina scritta, risulta intraducibile nel linguaggio cinematografico.

Truffaut, al contrario, sostiene la necessità di rispettare fedelmente la natura e la struttura del testo di origine, conservandone, ove necessario, le strutture prettamente letterarie.¹⁵

In Italia, invece, è la figura di Pier Paolo Pasolini ad apportare un ulteriore contributo alla storia dei rapporti tra cinema e letteratura: egli comincia la sua parabola creativa in ambito letterario. Dopo essersi affermato con la sua opera poetica e con i suoi romanzi, si cimenta anche nel cinema, come sceneggiatore prima e regista poi.

Nel momento in cui si appropria alla regia, Pasolini non dispone di alcuna conoscenza tecnica al riguardo: il suo cinema, dunque, assume come marca distintiva proprio questa essenzialità, derivata dalle competenze elementari in materia di tecnica registica. Alessandro Cinquegrani sottolinea come agli esordi della sua carriera di direttore cinematografico, Pasolini sia principalmente un intellettuale che fa cinema. D'altra parte Cinquegrani rinviene già nelle opere letterarie pasoliniane le radici del suo interesse per questo medium: la sua scrittura è estremamente evocativa, come se l'autore pensasse già in termini di quadri e "immagini di celluloidi"¹⁶.

Secondo Cinquegrani, anche l'atteggiamento di Pasolini nei confronti dei suoi personaggi letterari, denuncerebbe il debito nei confronti del linguaggio cinematografico: Pasolini, infatti, tende al tempo stesso, a identificarsi con essi, assumendone la lingua e lo stile, e al contempo a distanziarsene, come fa la macchina da presa, che si muove costantemente intorno ai personaggi sulla scena, assumendone, talvolta, il punto di vista. Questo sguardo peculiare dell'autore lo porta anche a elaborare una nuova figura nel linguaggio cinematografico, quella dell'"inquadratura libera indiretta".

I suoi primi film denunciano esplicitamente il debito nei confronti delle opere letterarie dell'autore: si ispirano, infatti, ai soggetti dei suoi romanzi.

romanzo *Les jeux inconnus* di François Boyer, o *Il diavolo in corpo* (*Le diable au corps*, 1947), diretto da Claude Autant-Lara e tratto dal romanzo omonimo di Raymond Radiguet.

¹⁵Tale impostazione sarà perfettamente leggibile, secondo Manzoli, nella filmografia di Truffaut. Il regista, infatti, nella sua carriera, alternerà film dal forte impianto autobiografico o diaristico, nell'intento di usare la camera con la stessa disinvoltura della penna per uno scrittore (è il caso de *I 400 colpi*, *Les Quatre Cents Coups*, 1959, o di *Baci rubati*, *Baisers volés*, 1968), a film tratti da romanzi, che conservano, però, un forte impianto letterario con inserti tratti dalle opere stesse. Sono celebri i casi di *Farheneit 451* (id., 1966) o di *Jules e Jim* (*Jules et Jim*, 1962).

¹⁶ Citazione tratta da Cinquegrani A., *Letteratura e cinema*, Editrice La Scuola, Brescia, 2009, p. 101.

Successivamente, saranno i titoli di alcune delle sue pellicole a richiamare il suo eminente interesse per la letteratura, dal *Decameron* (1971) a *Il fiore delle mille e una notte* (1974).

È, però, con *Teorema* (1968), che Pasolini intraprende un'impresa originale: l'opera, infatti, si sviluppa, in contemporanea, sottoforma di libro e di film. Nasce in forma scritta ma, prima che il testo sia compiuto, diviene un'opera cinematografica: è il segno di come cinema e letteratura siano, per l'autore, forme espressive complementari e alternative ugualmente valide per incanalare le sue istanze creative¹⁷.

Questa operazione all'insegna della "multimedialità" anticipa quella modalità di produzione e di distribuzione di contenuti su più media, che dialoghino tra loro, divenuta sempre più frequente e ormai presupposto della maggior parte delle produzioni medialità contemporanee. Con questa operazione, Pasolini si colloca nel solco di quella tradizione intermediale che, come abbiamo visto, caratterizza la struttura del dispositivo cinematografico fin dalle sue origini.¹⁸

In generale, se inizialmente i grandi autori cinematografici si rivolgevano perlopiù ai grandi scrittori, mentre il cinema di genere attingeva le sue storie dalla letteratura di genere, questa distinzione, con il passare del tempo, è venuta sempre meno, grazie alla caduta di un confine netto tra cultura alta e bassa. Così, Manzoli intravede nella casistica del rapporto tra registi e opere letterarie, sfumature via via più varie, mentre i due piani culturali sempre più si mescolano, dando luogo a risultati vari e inediti.¹⁹ Certamente, la varietà di soluzioni possibili, ha fatto sì che i confini tra i due media sfumassero sempre di più: se alcuni registi omaggiano, con le loro trasposizioni, opere letterarie particolarmente affini alla proprio sensibilità, altri, invece, si caratterizzano per le loro ripetute incursioni in entrambi gli ambiti. Avremo, quindi, personalità al limite come, per esempio Woody Allen, che affiancano ad una produzione scritta personale, opere filmiche, che, magari, da tali scritti attingono il proprio repertorio. Per esempio, egli trae i soggetti di alcuni dei suoi film, dai suoi racconti: così, *La rosa purpurea del Cairo* (*The purple rose of Cairo*, 1985), deve il motivo al centro della storia, ovvero quello dell'attore che esce dallo schermo cinematografico e si innamora di una sua ammiratrice, ad un racconto dello stesso regista. Lo stesso accade con il film, diretto sempre da Allen, *Il dittatore dello stato libero di Bananas* (*Bananas*, 1971), ispirato al suo racconto *Viva Vargas!*.

Ci saranno anche scrittori che, grazie alla particolare "visività" del proprio linguaggio narrativo, verranno sistematicamente utilizzati come fonti di soggetti cinematografici, arrivando anche a innovare dei generi o, talvolta, a dettarne le regole. È il caso, abbiamo

¹⁷Per maggiori approfondimenti cfr. Cinquegrani A., *Letteratura e cinema*, Editrice La Scuola, Brescia, 2009.

¹⁸ Per maggiori approfondimenti cfr. Manzoli G., *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma, 2003.

¹⁹ Manzoli G., *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma, 2003.

visto, dei romanzi polizieschi di Chandler, o, per quanto riguarda il genere fantascientifico, dei romanzi di Philip K. Dick o, per l'horror, di Stephen King²⁰.

Sempre più spesso, registi di tutte le nazionalità si rivolgono ai testi di scrittori di successo, per rappresentare la contemporaneità, così come, al contempo, molti sono i casi isolati di registi che hanno sfruttato il grande successo derivato dal lancio di singole opere letterarie, dando adito a scambi intermediali che si inseriscono, ormai, nell'ottica di uno sfruttamento commerciale di tutte le potenzialità dell'opera. La semplice trasposizione cinematografica non è più fine a sé stessa, ma si inserisce, al giorno d'oggi, in un progetto commerciale di creazione di un franchising, ovvero di un marchio vero e proprio, di cui il prodotto filmico e quello letterario non sono che due possibili manifestazioni. Essi si inseriscono in una logica di sfruttamento industriale dei contenuti, riversati su più media per una distribuzione quanto più possibile differenziata e capillare.

Insomma, lo scambio tra i due territori è divenuto sempre più la norma. Non è più possibile attenersi alla visione, ormai antiquata, di una influenza univoca della letteratura sul cinema, che è spesso sfociata in una condanna della visione, a vantaggio dell'attività di lettura. La storia dei media è intrisa di scambi: i rapporti che si innestano non sono a senso unico, bensì funzionano in entrambe le direzioni.

²⁰ Dal romanzo di P. K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheeps?*, pubblicato nel 1968, Ridley Scott ha tratto il celebre film *Blade Runner* (id., 1982), pietra miliare del genere fantascientifico. Ancora, dai suoi romanzi sono stati tratti altre pellicole di fama: Steven Spielberg, da uno dei suoi racconti, traspone *Minority Report* (id., 2002), divenuto anche una serie tv, dal titolo omonimo, nel 2015; Paul Verhoeven dirige *Atto di forza* (*Total recall*, 1990), tratto da un altro racconto dello scrittore.

Anche Stephen King ha costituito una fonte continua di soggetti per il cinema e la televisione: dal suo racconto *The shining*, Stanley Kubrick ha tratto il celebre film *Shining* (*The shining*, 1980); da *The dead zone*, David Cronenberg ha tratto il suo *La zona morta* (*The dead zone*, 1983); nel 1990, ancora, il regista Rob Reiner traspone sullo schermo il racconto di King intitolato *Misery*. Il risultato è la pellicola *Misery non deve morire* (*Misery*, 1990), che frutta l'Oscar come Migliore Attrice Protagonista a Kathy Bates.

Nel 2013, dal romanzo di King *The dome*, pubblicato nel 2009, è stata tratta anche una serie tv, intitolata *Under the dome*, creata da Brian K. Vaughan.

(Per maggiori approfondimenti sull'opera di Philip K. Dick cfr. <http://www.treccani.it/enciclopedia/philip-kindred-dick/>, ultimo accesso Maggio 2016, e [http://www.treccani.it/enciclopedia/blade-runner_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/blade-runner_(Enciclopedia-del-Cinema)/), ultimo accesso Maggio 2016.

Per maggiori approfondimenti sull'opera di Stephen King cfr. <http://www.treccani.it/enciclopedia/stephen-king/>, ultimo accesso Maggio 2016;

per approfondimenti sulla serie *Under the dome* cfr. <http://www.underthedome.rai.it/dl/portali/site/articolo/ContentItem-c4109583-e2e7-4984-9062-da81d775b7e1.html>, ultimo accesso Maggio 2016).

A tal proposito, gli studiosi J. D. Bolter e R. Grusin hanno proposto una possibile lettura di tali rapporti, introducendo il concetto di "rimediazione"²¹. Secondo tale nozione, ogni medium, appena nato, non fa che "rimediare" i suoi predecessori, cioè integrare al suo interno elementi dei media precedenti, che divengono parte del nuovo dispositivo. Pertanto, ogni mezzo di comunicazione nasce sulla scia di quelli preesistenti, prima di acquisire un linguaggio autonomo: il processo di rimediazione diviene condizione necessaria per l'istituzionalizzazione del nuovo medium. Pertanto, per Bolter e Grusin, nessun medium ha una vita indipendente o può prescindere dagli altri mezzi di comunicazione, ma, al contrario, esiste in funzione di tali scambi. Questi, a loro volta, non avvengono in maniera cronologicamente lineare, dai vecchi ai nuovi, ma in entrambe le direzioni: anche i media più vecchi possono rimediare e influenzare i nuovi, magari modificando la percezione che il pubblico ha di essi (caratteristica che i due accademici ritengono peculiare dei nuovi media digitali). Sebbene l'idea di una totale rimediazione dei nuovi media nei confronti dei vecchi possa apparire discutibile, il concetto introdotto dai due studiosi ha il merito di cogliere, appunto, la natura relazionale dei mezzi di comunicazione e la rete di influenze che da essi si irradia, in tutte le direzioni.

D'altra parte, è proprio ciò che abbiamo visto accadere nel cinema delle origini, che nasce "rimediando", ovvero prelevando e integrando, elementi del genere teatrale prima, e della letteratura poi.

Gli scambi tra i due linguaggi non sono avvenuti soltanto sul piano storico, bensì anche su un piano strutturale.

Innanzitutto, da un punto di vista semiotico, sia la parola scritta che l'immagine cinematografica condividono delle caratteristiche comuni. Il dibattito sulla possibilità di assimilare il cinema ad un vero e proprio linguaggio si è sviluppato nel corso degli anni con esiti controversi e pareri contrastanti: è indubbio che si stiano confrontando due sistemi basati su mezzi di espressione diversi, rispettivamente la parola (per quanto riguarda la letteratura) e l'immagine, per quel che concerne il cinema. La prima si basa su un sistema di segni stabiliti per convenzione, che variano, inoltre, a seconda dei codici culturali locali; il secondo, invece, funziona mediante segni iconici, che indicano immediatamente l'oggetto cui si riferiscono.

Un'immagine sullo schermo è molto più evocativa per gli spettatori, almeno nella maggior parte dei casi e ad un primo ed immediato grado di lettura. Essa richiama immediatamente una porzione di realtà, lasciando poco spazio alla speculazione immaginativa dello spettatore che vi assiste.

²¹ Per maggiori approfondimenti cfr. Bolter J. D. e Grusin R., *Remediation: competizione e integrazione tra i media*, in Guagnellini G., Re V., *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna, 2007, pp. 216-222.

Il sistema letterario si basa, inoltre, su un'organizzazione binaria, a livello dei monemi, ovvero delle parole, singole unità dotate di senso proprio, e dei fonemi, unità minori che concorrono a formare i primi.

In ambito cinematografico, la possibilità di tale divisione è stata lungamente dibattuta: secondo Christian Metz, per esempio, il cinema non può essere considerato una lingua a tutti gli effetti, poiché non dispone di elementi corrispondenti a monemi e fonemi: le singole unità cinematografiche, infatti, ovvero le inquadrature, non possono costituire un vocabolario stabile, in quanto differiscono tutte le une dalle altre, mentre gli oggetti che le compongono sono già unità dotate di senso di per sé stesse, quindi non assimilabili ai fonemi (che considerati da soli non hanno un senso compiuto, ma concorrono unicamente alla formazione delle parole). Per lui, la sintassi del cinema si dispiega al livello del montaggio, ossia delle combinazioni possibili di inquadrature. Lo studioso arriva, pertanto, ad elaborare una sistematizzazione degli abbinamenti possibili, in quella che verrà chiamata la *Grande Sintagmatica della colonna visiva*,²² uno studio, cioè, delle tipologie possibili di sequenze cinematografiche.

Pasolini, nel 1966, nel saggio *La lingua scritta della realtà*²³, smentirà la posizione di Metz, rivendicando, invece, anche in ambito cinematografico, l'esistenza di un sistema binario, basato su monemi, corrispondenti alle singole inquadrature e "cinemi" (equivalenti ai fonemi), costituiti dai singoli oggetti che compongono la scena. Il dibattito è proseguito, per esempio con la posizione di Umberto Eco che, addirittura, individua un sistema linguistico cinematografico basato sulla tripartizione tra segni con significato autonomo, figure come significanti e oggetti che esplicano il proprio senso solo nella successione delle inquadrature²⁴.

Insomma, con il tempo, il cinema ha acquisito lo statuto di vero e proprio linguaggio, al pari della letteratura. Di pari passo, anche la nozione di testo si evolve, emancipandosi

²² Il concetto di sintagma viene dall'ambito prettamente linguistico e indica una combinazione di due o più elementi in un enunciato linguistico, quindi è il prodotto di una combinazione di elementi. Metz trasferisce il concetto sul piano cinematografico, classificando, nella Grande Sintagmatica, i tipi di sequenze, o di "segmenti autonomi" come li definisce lui, rintracciabili in un prodotto cinematografico. Arriva, così, a tracciare un sistema ad albero, in cui le singole categorie si diramano per opposizione. Sul primo livello avremo, contrapposti piani autonomi (segmenti formati da una sola inquadratura) a sintagmi (segmenti costituiti da più inquadrature). I sintagmi si dividono, poi, in base all'organizzazione sul piano temporale, in cronologici e a-cronologici. Questi ultimi si dividono ulteriormente in sintagmi paralleli e sintagmi a graffa. I sintagmi cronologici, invece, si dividono in sintagmi descrittivi o sintagmi narrativi. In questi ultimi, la narrazione può essere organizzata in maniera lineare o alternata. A loro volta i sintagmi narrativi lineari possono dividersi in scene e sequenze (ordinarie o a episodi).

Per maggiori approfondimenti su questo tema si veda: Metz C., *Linguaggio e cinema*, Milano, Bompiani, 1977.

²³ Ora in Pasolini P., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.

²⁴ Per maggiori approfondimenti cfr. Eco U., *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 1968.

dalla sfera esclusivamente letteraria e dalla sua concezione come realtà indipendente e separata dal contesto che la circonda.

Con l'istituzionalizzarsi del cinema come mezzo di comunicazione, regolato da principi propri, anche il film, come un qualsiasi libro scritto, può essere considerato un testo che, come tale, va "letto" e interpretato. Anch'esso, infatti, nasce come tessuto di relazioni tra altri testi; il cinema, in quanto linguaggio, si fonda anch'esso sulla combinazione dei suoi elementi costitutivi, immagini e suoni. Il principio sotteso a tale organizzazione, come già avviene in ambito letterario, è, nella maggior parte dei casi, quello della narrazione. L'analisi di un film si svolge su molteplici gradi di profondità, esattamente come avviene nello studio di un testo scritto.

La letterarietà entra nel mondo cinematografico ancora in forme diverse: non solo attraverso la citazione esplicita di testi letterari nel corso della storia messa in scena, ma anche attraverso strumenti quali didascalie, sottotitoli e cartelli che, quando presenti, entrano a far parte a tutti gli effetti dell'immagine sullo schermo. Lo spettatore che si trovi davanti a tali quadri complessi è chiamato, non solo, a decifrare la scena che gli si presenta, ma a leggere anche i testi sullo schermo, che ne sono parte integrante.

Il regime letterario invade il campo cinematografico anche nel processo di lavorazione del film. Questo, infatti, si basa su un testo molto particolare, la sceneggiatura: Manzoli cita, a tal proposito, la posizione di Pasolini. Secondo l'intellettuale, infatti, questa si distingue per il suo statuto ambiguo di elemento di passaggio, a metà tra la letteratura e il cinema. Pasolini, non a caso, intitola il saggio in cui tratta l'argomento, *La sceneggiatura come "struttura che vuole essere altra struttura"*²⁵, rimarcando la vocazione di tale forma letteraria a farsi segno visivo e la sua natura non di testo statico, bensì di vero e proprio processo di transizione da un regime comunicativo ad un altro.

Tutti questi scambi tra i due dispositivi, sia sul piano storico che su quello linguistico, sono manifestazioni di quello che Antonio Costa, studiando le modalità con cui cinema e letteratura si incontrano, ha definito effetto *rebound*, per indicare la relazione di "risonanza" reciproca che si è stabilita tra i due media nel corso del tempo²⁶.

Un ulteriore elemento di scambio tra i due dispositivi, forse il più rilevante, risiede nella loro dimensione sociale. Non bisogna, infatti, trascurare, che cinema e letteratura non sono semplici discipline accademiche, arroccate nel proprio territorio di studio, ma sono, soprattutto, come fa notare Francesco Casetti, mezzi di comunicazione²⁷. Ciò implica il loro inserimento in un contesto culturale, in cui circolano idee e concetti e in cui, i due media, sono nodi di una rete che permette la circolazione di contenuti.

²⁵ Ora in Pasolini P., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.

²⁶ Per maggiori approfondimenti cfr. Costa A., *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, UTET Libreria, Torino, 1993.

²⁷ Per maggiori approfondimenti cfr. Casetti F., *Cinema, letteratura e circuito dei discorsi sociali*, in Perniola I. a cura di, *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Marsilio, Venezia, 2002.

Essi, dunque, si trovano ad interagire con un pubblico di massa nei confronti del quale hanno acquisito, grazie alla storia che hanno alle spalle, la capacità di creare veri e propri miti.

Antonio Costa, in *Immagine di un'immagine*²⁸, sottolinea come cinema e letteratura, da sempre, esercitino il proprio fascino sul pubblico e traggano la loro forza dalla loro capacità mitopoietica, che ha portato all'affermazione e diffusione di veri e propri *topoi*, stereotipi e fenomeni di culto, plasmando l'immaginario collettivo. Grazie a questa aura di miticità, i libri continuano a vivere nel mezzo cinematografico e questo, a sua volta, trae parte della sua fama dalla ripresa di storie e personaggi letterari ormai parte del patrimonio culturale comune. E tutto ciò si riflette anche sul piano della fruizione: in qualità di spettatori e lettori di lunga data di storie, le nostre competenze di fruitori sono ormai intermediali. Se da un lato, infatti, davanti alla parola scritta, siamo sempre stati naturalmente portati a tradurla in termini visivi nella nostra mente, lo stesso avviene davanti alle immagini. Tendiamo, infatti, a tradurle in enunciati narrativi. A tal proposito, Costa cita il concetto, introdotto da Eco, nel suo saggio intitolato *Lector in fabula*, di "cooperazione interpretativa": tendiamo, cioè, a interpretare ciò che leggiamo sulla base di un bagaglio di "sceneggiature iconiche" da noi acquisito con l'esperienza, ovvero secondo una serie di stereotipi e scene tipo che abbiamo appreso nella vita quotidiana²⁹.

Al giorno d'oggi, grazie alla nostra familiarità con il cinema, queste sceneggiature topiche vengono attinte sempre di più dal repertorio televisivo e cinematografico, confermando ulteriormente l'aura e il fascino di questi media, capaci, ormai, di plasmare le competenze dei propri fruitori su basi sempre più trasversali e di imporre vere e proprie leggende o stili di vita.

1.3 Cinema e letteratura: la nascita di Hannibal Lecter

1.3.1 Da *Red Dragon* a *Manhunter*

Il *franchise* incentrato sulla figura dello psichiatra cannibale Hannibal Lecter ha inizio dalla penna dello scrittore Thomas Harris che, nel 1981, pubblica il primo libro di quella che diverrà, in seguito, una serie. Il romanzo è *Red Dragon*, pubblicato in Italia anche con il titolo *Il delitto della terza luna*, e, in esso, fa per la prima volta la sua apparizione il personaggio di Lecter. In questa prima storia, l'enorme successo che il personaggio avrà, tanto da divenire quasi un'icona, è ancora lungi da venire: Lecter riveste il ruolo di un personaggio secondario, che compare nella vicenda narrata soltanto in rare occasioni.

²⁸ Per maggiori approfondimenti cfr. Costa A., *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, UTET Libreria, Torino, 1993.

²⁹ Per maggiori approfondimenti sul tema cfr. Eco U., *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1989.

Siamo molto lontani dal marchio cui oggi è associato il nome del temibile personaggio in questione: il romanzo, infatti, nasce inizialmente come fenomeno isolato.

Harris, scrittore molto discreto che, nel tempo, ha rilasciato pochissime interviste (l'ultima pare che risalga al 1976), aveva già fatto il suo debutto nel mondo letterario nel 1975 con il thriller *Black Sunday*, incentrato sulla vicenda di un attacco terroristico. Harris, nato a Jackson, in Tennessee, nel 1940, da sempre avido lettore, fin dai tempi dell'università si avvicina alla scrittura. Lavora come reporter per un giornale locale e pubblica alcuni racconti gotici su varie testate.

Dal 1968 al 1974 lavora come reporter per la Associated Press di New York, occupandosi di cronaca nera; dimostra particolare curiosità per questo mondo, per le procedure delle indagini poliziesche e per la psicologia criminale. La sua conoscenza ravvicinata di tali meccanismi lo aiuterà nella stesura dei suoi romanzi, che da tale mondo attingono i propri personaggi e le loro vicende. Il romanzo di debutto, nel 1975, viene presto trasposto nel film omonimo nel 1977, dal regista John Frankenheimer. La vendita dei diritti per la trasposizione cinematografica di questo primo romanzo permette allo scrittore di abbandonare il suo lavoro come reporter e di dedicarsi esclusivamente alla stesura delle sue opere di fiction. Harris non è uno scrittore particolarmente prolifico, ha pubblicato solo cinque romanzi in circa trent'anni di carriera³⁰: ogni opera è preceduta da ricerche estremamente meticolose e tutte sono dense di riferimenti arcani o simbolici.

Tutti i suoi romanzi sono stati fonte di adattamenti cinematografici, che hanno decretato il successo delle opere stesse e l'elezione di Harris a scrittore di culto.³¹

In seguito al libro di debutto, bisogna attendere fino al 1981 perché un nuovo scritto veda la luce, il primo della serie che lo renderà famoso in tutto il mondo. Questo è *Red dragon*, che segue anch'esso il filone del genere thriller-poliziesco, inaugurato da *Black Sunday*. La narrazione segue la vicenda del protagonista, Will Graham, consulente esterno dell'FBI, richiamato in servizio dall'agente Jack Crawford, perché presti il suo aiuto nella ricerca di un efferato serial killer, soprannominato il Lupo Mannaro, che massacrava intere famiglie nelle notti di luna piena. Al margine della vicenda, si muove il personaggio di Hannibal Lecter, qui introdotto per la prima volta che, nonostante le sue rarissime apparizioni, emerge subito per il suo carisma e il cui ruolo si rivela, in realtà, fondamentale ai fini della buona riuscita dell'indagine.

Il romanzo, alla sua uscita, ottiene un buon riscontro di pubblico, aprendo la strada agli episodi successivi della serie³². Il libro nasce come narrazione procedurale, ovvero in sé

³⁰ Le sue opere, rispettivamente, sono: *Black Sunday* (id.,1975); *Il delitto della terza luna (Red Dragon)*, 1981); *Il silenzio degli innocenti (The silence of the lambs)*, 1988); *Hannibal* (id., 1999); *Hannibal Lecter - Le origini del male (Hannibal Rising)*, 2006).

³¹ Per maggiori approfondimenti sulla biografia di Thomas Harris cfr.

Thomas Harris, "Famous Authors", 2012, <http://www.famousauthors.org/thomas-harris> (ultimo accesso Maggio 2016);

Cowley J., *Creator of a monstrous hit*, "The Guardian", 19 Novembre 2006, <https://www.theguardian.com/books/2006/nov/19/fiction.thomasharris> (ultimo accesso Maggio 2016).

autoconclusa, di genere tra il thriller e il poliziesco: si configura, in effetti, secondo il classico schema di indagini condotte da un detective, sulla scia dei crimini efferati di un serial killer. Soltanto in un secondo momento, grazie al successo ottenuto e alla trasposizione cinematografica, emerge il progetto di una vera e propria serie, che conoscerà, nel tempo, sviluppi inediti.

La particolarità risiede nel fatto che, l'intera vicenda seriale andrà via via sviluppandosi, sempre di più, intorno alla figura del medico psichiatra antropofago Hannibal Lecter, inizialmente nata come secondaria. Il carisma del personaggio, però, risulta subito evidente: questa figura ambigua e al contempo letale affascina i lettori, imponendosi alla loro attenzione come il personaggio forse più interessante della vicenda, a discapito delle sue rare apparizioni.

Lo vediamo direttamente in azione, infatti, solamente in un'occasione, quasi all'inizio della storia: Will Graham, ormai coinvolto nella ricerca del serial killer che la polizia ha soprannominato "Lupo Mannaro", decide di recarsi nell'ospedale per squilibrati criminali in cui è detenuto Lecter. Spera, infatti, di trarre, dal confronto con l'ex psichiatra, eventuali indizi sul Lupo Mannaro e sulle ragioni del suo comportamento.

I due personaggi in questione, Graham e Lecter, sono legati tra loro da dei trascorsi, precedenti agli eventi narrati, che emergono gradualmente nel corso del romanzo.

Come scopriamo dalla lettura, Will Graham possiede un talento molto particolare, ovvero una particolare forma di empatia, che lo spinge ad una estrema identificazione con il prossimo. Tale tratto comportamentale è ciò che comporta l'impossibilità a svolgere il ruolo di vero e proprio agente federale, a causa dei requisiti di selezione molto severi, ma che spinge al contempo i suoi superiori a coinvolgerlo in qualità di consulente dell'FBI. Le sue capacità, infatti, gli permettono quasi di identificarsi con i criminali presi in esame, ricostruendone i comportamenti e, portando, in più casi, alla loro identificazione e successiva cattura. Naturalmente, l'immedesimazione con crudeli menti criminali è un elemento che porta spesso Will a soffrire: lo vediamo, più volte, in condizioni di angoscia o di solitudine. In particolare, veniamo a sapere che il suo intuito ha portato all'identificazione di un criminale, Garrett Jacob Hobbs, macchiatosi dell'omicidio di giovani ragazze. Nel momento dell'arresto, però, la situazione degenera e Will è costretto dalle circostanze a sparare ad Hobbs, uccidendolo. Tale episodio lo spinge in uno stato depressivo, da cui guarisce grazie ad un breve ricovero nel reparto psichiatrico di un ospedale.³³

Sempre nel suo ruolo di consulente, la sua strada incrocia quella di Lecter: indagando su un'altra serie di delitti, risale, attraverso le ferite riportate da una delle vittime, al dottore. Questi, infatti, aveva soccorso la vittima in questione in un'occasione precedente, in

³² Informazioni tratte da *Thomas Harris*, 2012, <http://www.famousauthors.org/thomas-harris> (ultimo accesso Maggio 2016).

³³ Harris T., *Red Dragon*, Oscar Mondadori, Milano, 1994.

seguito ad una lieve ferita riportata cacciando. Will, alla ricerca disperata di indizi, visita il dottore per interrogarlo; sebbene questi dichiari di ricordare a malapena di tale paziente, Will non si lascia convincere e fa ritorno, una seconda volta, all'ufficio del dottore. E' in questa occasione che, grazie ad un'illuminazione, Graham giunge alla rivelazione: è Lecter il responsabile degli omicidi. Nello spazio di un istante, i due si rendono conto di essere entrambi consapevoli dei pensieri dell'altro: Lecter, nello stesso istante in cui Graham comprende tutto, capisce anch'egli di essere stato scoperto. Sebbene la situazione si scioglia con l'arresto del dottore, questi riesce, prima che giungano sul posto i federali, a infliggere una ferita grave a Graham.

La vicenda del romanzo inizia più o meno a questo punto: Graham, in seguito ad una lunga convalescenza e tormentato dai suoi demoni interiori, ha deciso di ritirarsi dalla sua carriera, ritagliandosi una vita tranquilla con la moglie e il figliastro, riparando barche sotto il sole della Florida. Ed è qui che la vecchia vita lo raggiunge, attraverso il suo ex superiore dell'FBI, Jack Crawford, che si appella a lui per un nuovo caso.

Coinvolto suo malgrado nelle indagini, è Graham stesso che intravede la necessità di incontrare Lecter: la polizia non giunge ad alcuna soluzione e il tempo stringe. Il "Lupo Mannaro", infatti, colpisce nelle notti di luna piena.

Graham è dolorosamente consapevole che da solo non può farcela e che necessita di un consiglio, non a caso dell'uomo che lo ha, in precedenza, sfidato e che gli ha inferto un colpo quasi mortale. Nel corso della sua lunga guarigione, Graham ha "perso" il suo celebre "fiuto" e sente che, l'unica maniera per andare avanti, è un confronto con colui che glielo ha sottratto e che, per la sua sottile intelligenza e le sue intenzioni criminose, può aiutarlo a capire il killer su cui indaga. Questi non è altri che Lecter.

Aveva bisogno di un parere. Sentiva il bisogno di condividere un punto di vista molto insolito; un atteggiamento mentale che doveva recuperare [...].

I motivi schioccavano secchi come le ruote di un carrello delle montagne russe che accelera dopo la prima spinta; una volta presa velocità, senza rendersi conto di premersi il ventre con le mani lo disse ad alta voce.

<Devo vedere Lecter>. ³⁴

Graham avverte, sebbene a malincuore, l'affinità con il dottore pazzo e la necessità di ricorrere alla sua proverbiale intelligenza. Il legame tra i due è quasi di natura fisica: Lecter ha lasciato il suo marchio indelebile sul corpo di Graham (la ferita al ventre) e quest'ultimo è capace di immedesimarsi, grazie al suo talento, con Lecter.

Avvertiamo subito che ci troviamo dinanzi ad un personaggio straordinariamente singolare, che contiene in sé, già dal momento in cui viene citato per la prima volta, tutte le premesse per divenire un motivo centrale nella narrazione successiva. Le vicende che riguardano Lecter ci vengono somministrate a piccole dosi, ma comprendiamo subito di

³⁴Citazione tratta da Harris T., *Red Dragon*, Capitolo 6, Oscar Mondadori, Milano, 1984, pag. 65.

trovarci davanti a qualcosa al di fuori dell'ordinario e siamo ansiosi di trovarci di fronte a questo personaggio; sebbene sia solo una figura secondaria (fin dall'inizio sappiamo che Will Graham è il protagonista della storia, quando il suo punto di vista non si alterna a quello dell'antagonista e assassino Francis Dolarhyde), lo scrittore ci fa capire chiaramente quanto, senza Lecter, non ci sarebbe Graham, o quantomeno la versione di Graham che agisce nel romanzo.

La sottile presenza di Lecter, sebbene si palesi in maniera manifesta solo in rare occasioni, in realtà permea tutta la vicenda, rimanendo sempre discretamente sullo sfondo.

L'incontro tra i due si svolge nell'ospedale in cui Lecter è rinchiuso, in quanto pazzo criminale: apprendiamo delle rigorosissime misure di sicurezza adottate intorno a lui, e ne deduciamo l'estrema pericolosità. Lecter osserva i dossier fornitigli da Graham e avanza alcune supposizioni sul killer indagato. L'incontro, però, più che ai fini dell'indagine, risulta esplicativo del rapporto che sussiste tra i due personaggi, che oltre ad essere l'uno l'antagonista dell'altro, risultano ben presto al lettore come facce opposte della stessa medaglia. Come chiarisce Lecter ad un Graham spaventato da tale terribile consapevolezza, la ragione che ha permesso al detective di giungere alla soluzione dei crimini commessi dallo psichiatra, è unicamente che i due, nel profondo, si somigliano. E' tale affinità che ha permesso a Graham, attraverso una semplice impressione³⁵, di giungere alla comprensione del truce disegno omicida del dottore.

Nello scambio, cominciamo a conoscere il personaggio di Lecter: sappiamo, come ci è stato raccontato in precedenza da Graham, che la polizia è a conoscenza di ben nove vittime del temibile dottore, oltre a due sopravvissuti. Dal resoconto di Graham, emerge la figura di un uomo che sfugge a qualsiasi classificazione convenzionale: i medici e gli studiosi che lo hanno esaminato non sono riusciti a venirne a capo. Lo hanno definito un matto o un sociopatico ma, a dire di Graham, non è né l'uno né l'altro; anzi, ciò che più spaventa è che le sue azioni sono totalmente immotivate. Lecter è un uomo intelligente e colto, raffinato e istruito. Ama la cucina e i libri: una delle minacce a cui i suoi carcerieri ricorrono più spesso, è quella di privarlo, in cella, delle sue letture. Per le azioni che ha commesso, è stato rinchiuso nell'ospedale per malati mentali; qui, essendo uno psichiatra, ed essendo celebre la sua intelligenza, continua ad essere interpellato da altri studiosi, affascinati dalla sua personalità, con cui intrattiene fitte corrispondenze, e a scrivere articoli per riviste scientifiche. Come dirà Will, è un grafomane e ama essere blandito per le sue doti intellettuali. È un medico psichiatra; lo hanno definito sociopatico, ma non

³⁵ Nel romanzo ci viene spiegato che Graham, dopo il primo interrogatorio nei confronti di Lecter, spinto dalla mera sensazione che qualcosa non quadri nel dottore, torna a trovarlo nuovamente. Nel corso di questa seconda visita, vede nello studio di Lecter un tipico trattato di medicina. In tale trattazione, una delle illustrazioni ricorrenti è quella della tavola dell'*Uomo ferito*, che riporta l'effetto di diverse ferite di guerra sul corpo umano; tale immagine assomiglia molto alle apparenze di una delle vittime su cui Graham indaga. Il collegamento, dunque, per lui è immediato. Allo stesso tempo, anche per Lecter l'intuizione di quanto sta accadendo nella mente di Will è istantanea tanto che, quando questi si allontana per chiamare la polizia, Lecter lo sorprende colpendolo quasi a morte.

presenta le caratteristiche di tale categoria di malati. Ha compiuto le azioni terribili in questione unicamente per piacere: Lecter prova gusto nel togliere la vita e nell'accanirsi sulle sue vittime, mutilandole, senza che ciò gli procuri alcun rimorso. Anzi, è spinto da una vera e propria furia distruttrice. Dice Graham che Lecter prova piacere nel fare ciò che fa ma, quando desidera, è capace di comportarsi in modo normalissimo e finanche di risultare un ospite piacevole.

Durante l'incontro in cella, accoglie Will in maniera ineccepibile, chiacchierando amabilmente: il suo intuito è eccezionale e i suoi sensi sempre all'erta. Riconosce immediatamente l'odore del dopobarba di Will e, da piccoli dettagli nella sua persona, deduce della sua nuova vita. Sembra quasi che riesca a leggere i pensieri dei suoi interlocutori, tanto li riesce a decifrare a fondo: non ha avuto difficoltà nello scavalcare i banali test e l'intelligenza mediocre del dottor Chilton, direttore dell'ospedale e suo custode, così come conosce perfettamente la ragione della visita di Graham.³⁶ Dimostra, soprattutto, di comprendere appieno il legame che li unisce: la vera ragione che ha spinto Graham a fargli visita è il tentativo di ritrovare il suo fiuto. Will non ha bisogno delle sue suggestioni sul caso, è abbastanza intelligente per averle pensate da sé: ciò che lo attrae verso il carismatico dottore è che, fondamentalmente, i due uomini sono uguali. Will questo, in fondo, lo percepisce e, quando lascia l'ospedale è ormai annientato: qualsiasi barriera che ha tentato, inutilmente, di erigere, è crollata sotto gli attacchi della mente acuta del dottore.

Il suo "talento" lo porta, parzialmente, a esperire in prima persona le azioni compiute da quegli stessi uomini cui dà la caccia: come sottolinea il dottor Bloom, psichiatra che collabora alle indagini federali, Will è capace di assumere il punto di vista degli altri, anche quando questi lo disgustano. Questa capacità è un'arma a doppio taglio, che lo rende estremamente fragile, soprattutto nei confronti di un personaggio come Lecter.³⁷

Lecter riuscirà, in due occasioni successive, a mettersi nuovamente in contatto con Graham, attraverso due lettere.

Nel primo caso, l'FBI ha teso una trappola al Lupo Mannaro, pubblicando un articolo pieno di falsità, in cui questi viene ripetutamente offeso. L'articolo viene pubblicato nella forma di un'intervista a Graham, da parte di Freddie Lounds, giornalista d'assalto che si presta a tale operazione. Questi, però, subirà le conseguenze della sua iniziativa. Dolarhyde (il "Lupo Mannaro"), infatti, lo rapisce e lo brucia vivo, non senza prima fargli registrare un messaggio rivolto a Graham. In seguito a tale tragico avvenimento, Will riceve una lettera da Lecter: nel messaggio, in cui ancora una volta il dottore si esprime come se scrivesse ad un vecchio amico, egli cerca di alleggerire il senso di colpa di Graham per

³⁶ Questi ha portato con sé i dossier dell'indagine sul Lupo Mannaro per mostrarli a Lecter, nella speranza di ricavare nuovi indizi, grazie all'intelligenza criminale del dottore.

³⁷ Questo aspetto del legame tra i due personaggi è indagato, in maniera particolare, nella serie tv *Hannibal*, che la NBC ha tratto dalla serie di romanzi. Nel corso delle stagioni, tale rapporto si tradurrà più volte nella reciproca manipolazione dell'uno ai danni dell'altro. Se all'inizio a farne le spese sarà Will, in seguito sarà questi a aggirare la sua nemesi.

l'accaduto. Infatti, egli dice, Dio spezza vite umane tutti i giorni: evidentemente gode di questo suo immenso potere. Anche Graham non è diverso: anzi, la sua depressione dopo l'omicidio di Hobbs sarebbe dovuta proprio a questo. Will ha, cioè, sperimentato per la prima volta l'esperienza dello spezzare una vita umana e il suo sgomento deriverebbe dal fatto che tale sensazione di potere gli è piaciuta. Ancora una volta, dunque, Lecter rimarca la breve distanza che li separa.

Tale vicinanza è nuovamente sottolineata nell'ultimo messaggio di Lecter a Will, sul suo letto di convalescenza, dopo lo scontro finale con Dolarhyde, che lo ha lasciato sfregiato in volto. Con toni nuovamente amichevoli, Lecter sottolinea la vicinanza a Will: entrambi sono in ospedale a lenire le rispettive sofferenze, l'uno guarendo dalle ferite inflittele e l'altro punito con la privazione dei suoi amati libri. Lecter, al termine, si congeda con la speranza che Graham non esca troppo imbruttito dalla sua degenza e dicendogli che lo pensa spesso. Il romanzo si chiude poche pagine dopo, con Graham ricoverato in ospedale, davanti a lui un futuro solitario, dato che la sua famiglia sembra ormai essersi disgregata. Sembra che l'unico legame che resti sia quello con il suo "amico sincero" Hannibal Lecter; lo stesso legame che ha inquinato e rovinato tutti gli altri rapporti affettivi di Graham, forse perché anche la gente che lo circonda ha cominciato a percepire tale somiglianza e soprattutto non riesce a capire il suo disagio, la sua estrema capacità di identificazione e al contempo la sua disperata fragilità, il suo essere completamente disarmato dinanzi a queste incursioni nelle altrui coscienze.

1.3.2 *Manhunter - Frammenti di un omicidio*

Il romanzo di Harris suscita l'interesse del regista Michael Mann che, nel 1986, ne trae un adattamento cinematografico, con il titolo *Manhunter - Frammenti di un omicidio* (*Manhunter*, 1986).

Mann non è nuovo a trasposizioni cinematografiche di opere letterarie: già era accaduto in *Strade Violente* (*Thief*, 1981) e *La fortezza* (*The keep*, 1983).³⁸ Fino a *Manhunter*, il suo cinema si è caratterizzato per le sue incursioni nei generi classici cinematografici. Anche quest'ultimo si presenta come un thriller, rientrando in quella categoria narrativa definita *police procedural*, in cui si indaga su uno o, di solito, più crimini, seguendo tutte le procedure investigative e tecniche utilizzate dalla polizia. I protagonisti di tale genere, nato inizialmente in ambito letterario, sono supportati nella loro ricerca da un gruppo, di solito una squadra della polizia o dei colleghi e via dicendo. Il protagonista in questione, Will

³⁸ Il primo, infatti, è tratto dal romanzo *The Home Invaders*, scritto da Frank Hohimer e pubblicato nel 1975. Il secondo, invece, che rappresenta l'unica incursione di Mann nel genere fantascientifico, è liberamente tratto dal libro omonimo, a metà tra fantascienza e horror, di F. Paul Wilson, pubblicato nel 1981.

Per maggiori approfondimenti cfr. Versolatto M., *Michael Mann. Parabole criminali.*, "Ondacinema", S.d., http://www.ondacinema.it/monografie/scheda/michael_mann.html (ultimo accesso Maggio 2016).

Graham, infatti, collabora con l'FBI nelle indagini sui crimini perpetrati dal serial killer già presentato nel romanzo che, nel film di Mann, muta il suo pseudonimo in "Dente di Fata" (*Tooth fairy*), a causa delle impronte dei denti ricostruite dai morsi del killer sulle sue vittime.

Quando Mann si accosta al romanzo di Harris, sebbene le sue opere precedenti si rifacciano tutte a generi ben precisi, le peculiarità della sua impronta d'autore hanno già cominciato a delinarsi: nonostante, appunto, il film che viene tratto dal romanzo si presenti come un classico thriller, Mann riesce a trasmettere comunque, attraverso cenni brevi ma significativi, il difficile rapporto che lega il personaggio protagonista alla sua nemesi negativa.³⁹

Il film, infatti, non lascia molto spazio all'indagine approfondita della psicologia dei personaggi, ma percepiamo comunque le difficoltà di Graham rispetto al ruolo in cui si ritrova. Lo sorprendiamo, all'inizio del film, nel momento in cui Crawford, suo vecchio superiore all'FBI, lo interpella per collaborare alle indagini su questo nuovo criminale, in nome dei vecchi tempi e, soprattutto, del suo talento peculiare. Graham è visibilmente rilassato e restio a tornare alla vecchia vita, dato il trauma subito per opera di Lecter, ma è altresì percepibile l'attrazione che le vicende presentategli da Crawford esercitano su di lui; cede, infatti, all'invito di quest'ultimo a esaminare le foto delle vittime. Nel corso della storia, lo vediamo spesso in difficoltà, colto dall'ansia nel tentativo di salvare le successive vittime del killer, affannato nelle indagini. Percepiamo comunque l'ambiguità di questo personaggio, sempre sull'orlo di un baratro, in bilico sull'oscurità dell'animo umano. Il regista riesce a trasmetterci che, pur volendo razionalmente discostarsi dai comportamenti criminali che condanna, Graham è molto più vicino all'oscurità di quanto non voglia lasciar credere. Quando Lektor, nel corso della sua visita, ribadisce che il motivo per cui Will lo ha catturato è che i due sono uguali, questi si rivela ansioso di lasciare l'edificio, da cui fugge letteralmente via correndo, temendo che, tale affermazione, non sia poi così lontana dalla verità. Nel corso del film, egli ripercorre i passi del killer su cui indaga, visitando le scene del delitto, e ne replica le azioni: si apposta anche lui nel bosco, da cui Dollarhyde osservava la sue vittime e, così, scopre il simbolo inciso dal criminale su un albero. Grazie alla sua incredibile empatia, che lo porta a immedesimarsi con le menti criminali, riesce a comprendere alla perfezione le motivazioni dietro l'agire del killer e a prefigurare, nella sua mente, il desiderio di quest'ultimo di vedersi riflesso negli occhi delle donne che uccide.

Will è rimasto segnato fisicamente e psicologicamente, in precedenza, dalla cattiveria umana (in seguito al trauma subito da parte di Lecter e all'uccisione di Hobbs) e ne rimane segnato nuovamente al termine del film, quando, in seguito allo scontro finale con Dollarhyde (il cui nome viene storpiato con la doppia *l* nel film, rispetto al libro), questi lo ferisce al volto. Il Graham rappresentato da Mann, interpretato da William Petersen, è un uomo tormentato dai suoi demoni e ossessionato dalla caccia all'uomo: è lui il *manhunter* del titolo, ma lo è anche Dollarhyde, che dà letteralmente la caccia alle sue vittime, prima

³⁹ Per maggiori approfondimenti sull'opera di Mann cfr. Bocchi P. M., *Michael Mann*, Il Castoro Cinema, Milano, 2001.

osservandole a lungo nella quotidianità delle loro vite e poi violando tale routine, quando, nottetempo, entra nelle loro abitazioni e toglie loro la vita.⁴⁰ Questo atto morboso di spiare le proprie vittime, in realtà, coinvolge in prima persona lo stesso Graham. Egli, come Dollarhyde, guarda ripetutamente i filmini delle famiglie rimaste uccise, per vedere ciò che ha visto il killer (è proprio guardando i video che Graham giungerà all'intuizione decisiva per catturare il criminale): l'identificazione tra i due è pressoché totale in questo atto di visione. Graham, grazie al suo talento, ripercorre mentalmente gli stessi passi che ha compiuto Dollarhyde.

Proprio come nel libro, all'inizio della vicenda, l'investigatore sente la necessità di confrontarsi con colui che lo ha segnato in profondità, il dottor Lektor (anche questo nome viene volutamente e senza motivi particolari modificato dal regista nella versione filmica). L'incontro avviene tra le mura completamente asettiche dell'ospedale per pazzi criminali, un ambiente totalmente privo di connotazioni, caratterizzato da spazi bianchi e rigorosi.

La sequenza è dominata dai volti dei due protagonisti che si alternano in campo e controcampo nel corso del dialogo, stagliandosi sullo sfondo rigorosamente privo di colore (figg. 1-2).

Incontriamo, così, la prima personificazione del dottor Lecter (Lektor): il dottore viene interpretato dall'attore Brian Cox, proveniente da una formazione di ambito principalmente teatrale. Cox, ancora relativamente agli inizi della sua carriera, conquista uno dei primi ruoli di rilievo, cui seguirà una lunga carriera di ruoli da caratterista.

Per interpretare il dottore psicopatico, Cox si ispira ad alcune figure reali di serial killer, tra cui Ted Bundy, che terrorizzò l'America negli anni 70, o Peter Manuel, che aveva operato in Scozia quando Cox era bambino.⁴¹ L'interpretazione che ne risulta, sebbene non abbia ancora quella centralità che verrà concessa ad Anthony Hopkins, che interpreterà Lecter ne *Il silenzio degli innocenti* (*The silence of the lambs*, 1991), si rivela comunque brillante. Cox è un Lektor tranquillo e posato: tutto si concentra sul suo volto, nelle due apparizioni del personaggio, che coincidono con i due momenti di dialogo con Graham. È un'interpretazione molto sottile, giocata sullo scambio tra i due: Mann si concentra sulle espressioni del volto dei due attori.

Non a caso, è famoso il suo modo di lavorare estremamente meticoloso, che presta particolare attenzione al lavoro degli attori, le cui scene vengono ripetute più e più volte, fino ad ottenere la perfezione. Mann pretende molto dai suoi interpreti, di cui cesella le interpretazioni fino allo sfinimento di questi ultimi, lavorando di sottrazione, alla ricerca di espressioni e atteggiamenti credibili. Durante le interviste rilasciate per la promozione del film, William Petersen, che interpreta Graham nel film, confesserà che, solo la scena

⁴⁰ Fonte: Versolatto M., *Michael Mann. Parabole criminali.*, "Ondacinema", S.d., http://www.ondacinema.it/monografie/scheda/michael_mann.html (ultimo accesso Maggio 2016).

⁴¹ In Bocchi P. M., *Michael Mann*, Il Castoro Cinema, Milano, 2001.

dell'incontro tra i due personaggi nell'ospedale, aveva richiesto ben due giorni di lavorazione.⁴²

Nonostante la sequenza duri pochi minuti, è fondamentale nell'economia del film: Mann decide, volutamente, di costruire i primi piani dei due attori soffermandosi, pleonasticamente, qualche secondo in più sulle loro espressioni. (Figg. 1-2)

L'interpretazione di Graham, in maniera contrastante, è stata definita ora minimale, ora piatta: effettivamente, il film non lascia spazio a grandi approfondimenti della psicologia dei personaggi, ma ci viene trasmessa un'immagine di un Graham spesso in solitudine, perseguitato dalla minaccia imminente del prossimo crimine del serial killer cui dà la caccia e ossessivamente concentrato sulla visione dei filmati delle famiglie uccise. Petersen, nonostante tutto, riesce a conferire al suo personaggio quella nota di angoscia e quasi di nevrosi fondamentale per comprenderne il rapporto con le vicende che hanno luogo e, soprattutto, con la sua controparte negativa.

Anche l'interpretazione di Lektor gioca di sottrazione: il ritratto del dottore si affida alle espressioni dell'attore e a ciò che, del personaggio, ci viene raccontato in momenti vari del film. Cox riesce, però, in maniera molto sottile, a dispetto delle apparenze amabili e posate del suo personaggio, a infonderci una sottile vena di inquietudine. Percepriamo istintivamente di trovarci di fronte a qualcuno di pericoloso, sebbene ne siamo al contempo attratti. Anche Graham è angosciato da tali sensazioni, nella profonda consapevolezza di essere molto più simile al dottore di ciò che crede e che, il passo per divenire come lui o compiere certe azioni non è poi così lungo.

Mann, nella trasposizione del romanzo, opera alcune scelte importanti: sceglie, per esempio, di modificare, in parte, senza ragioni apparenti, i nomi di alcuni personaggi: Lecter diventa Lektor. La stessa sorte tocca al titolo della storia, per ragioni produttive (il produttore Dino De Laurentis voleva scongiurare il destino di un film precedente dal titolo simile a *Red Dragon* che si era rivelato un flop) e, come dichiarerà Petersen, perché *Red Dragon* rischia di sembrare il titolo di un karate movie. Il film diventa, così, *Manhunter*, con riferimento alla caccia all'uomo condotta da Graham, ma anche dai suoi antagonisti.

Al contrario, invece, Mann sceglie di trasporre alla lettera il dialogo tra le sbarre dei due personaggi e, soprattutto, di riprendere alla perfezione uno dei valori del romanzo: quell'importanza fondamentale concessa al regime della visione.

Il regime dello sguardo è fondamentale nella storia narrata: Dollarhyde, il killer, osserva a lungo, da lontano, le sue vittime, per studiarne le abitudini; lavora in un laboratorio di sviluppo fotografico e le seleziona attraverso la visione dei loro filmati di famiglia. Al contempo, non ama guardarsi, si ritiene irrimediabilmente sfigurato e preso in giro da tutti coloro che lo circondano. Pertanto, le sue vittime riportano sul corpo frammenti di specchi: Dollarhyde, come sottolinea Graham, vuole rivedersi riflesso e, soprattutto, amato, nelle sue vittime (fig. 3).

⁴² Lambie R., *Why you should watch Michael Mann's Manhunter*, "Den of Geek", 21 Settembre 2011, <http://www.denofgeek.com/movies/18072/why-you-should-watch-michael-manns-manhunter> (ultimo accesso Maggio 2016).

Di conseguenza, risulta affascinato dalla giovane Reba, sua collega di lavoro, che, invece, è cieca. Convinto di essere sfigurato, è restio al contatto fisico quando la donna desidera toccargli il volto per decifrare le sue espressioni e i tratti del suo viso, ma risulta altrettanto affascinato da quest'ultima, quando la accompagna presso lo zoo e le permette di toccare una tigre, momentaneamente sedata per essere curata (fig. 4).

Anche Graham per giungere alla rivelazione finale, studia ossessivamente fotografie e filmati delle vittime; spesso lo sorprendiamo mentre scruta nel buio fuori dalle sue finestre (fig. 5). Graham riesce a catturare Lektor grazie a una sensazione, scatenata dalla visione di un libro che richiama le vittime del dottore; allo stesso tempo, è sempre la visione di una foto sul giornale, che scatena la terribile vendetta di Dollarhyde nei confronti di Lounds. Nel romanzo, questa centralità della visione, è ulteriormente accentuata. Per esempio, Dollarhyde, quando aggredisce le sue vittime, filma il tutto con una telecamera, per potersi poi riguardare in privato; allestisce le scene del crimine, in maniera tale che le vittime siano i suoi spettatori.

Mann, inoltre, si avvale dell'illuminazione fredda e cupa del suo fedele direttore della fotografia, Dante Spinotti.

Il rapporto tra i due personaggi, inoltre, nel film si arricchisce di un ulteriore scambio: nel libro, Lektor invia una lettera a Graham, in seguito alla tragica fine di Lounds. Nel film, il regista sceglie di trasporre il contenuto della lettera in un dialogo telefonico tra i due personaggi, in cui Lektor si congratula con Graham per le sue azioni, sottolineando la sensazione di potere che accompagna il togliere una vita. Tale modifica, probabilmente, serve a concedere maggior spazio al personaggio di Lektor e alla rappresentazione dell'ambiguo rapporto tra i due personaggi.

Mann, dunque, porta in scena per la prima volta su uno schermo il personaggio creato da Harris: sebbene passato alla storia solo successivamente, grazie all'interpretazione di Hopkins, Cox regala comunque un'ottima versione del criminale, giocata sulle sfumature espressive e su pochissime scene (pare che Cox, in seguito, abbia rifiutato di interpretare nuovamente Lektor ne *Il silenzio degli innocenti*, adducendo come ragione del suo rifiuto la volontà di non recitare in sequel⁴³).

Inizia, dunque, così, la parabola di questo personaggio, ormai entrato a far parte dell'immaginario pop. La versione di *Manhunter* è forse la meno conosciuta, a meno di non essere appassionati del genere o cultori dell'opera di Mann; il film, infatti, si inserisce coerentemente nell'opera di questo regista, sotto molteplici punti di vista: dalla sua passione per il cinema di genere, esplorato ampiamente con i suoi film, alla meticolosità del suo lavoro. Ancora, Mann è conosciuto per la grande attenzione prestata alla dimensione umana dei suoi personaggi: famosa, quindi, è la grande attenzione prestata ai suoi attori ma anche alle dinamiche tra i personaggi. Più volte, infatti, la critica ha sottolineato come le sue storie si costruiscano sugli incontri tra due personaggi: sono

⁴³ Falaschi F., *Jonathan Demme*, Il Castoro Cinema, Milano, 1997.

molteplici le situazioni di tal genere, e, in questo caso, abbiamo visto come un esempio emblematico ne sia l'incontro tra Graham e Lektor.⁴⁴

Il film pone le basi per la costruzione di questo personaggio nell'immaginario collettivo: fin dal libro, Hannibal Lecter ha tutti i presupposti per divenire il beniamino del pubblico che lo segue, non a caso presentandosi, fin dai primi accenni indiretti alla sua vicenda, come il personaggio in assoluto più interessante. Non è un caso: Harris conosce il mondo della cronaca nera, grazie alla sua esperienza come giornalista.

Dal punto di vista narrativo, inoltre, Hannibal è un personaggio che ha tutti i numeri per appassionare il pubblico. Infatti, ci viene narrato delle sue azioni terribili, ma non ci viene fornito alcun appiglio per tentare di comprenderle; di Hannibal non ci viene raccontata una storia o trascorsi che possano "giustificare" almeno in parte la sua condotta. Nemmeno la pazzia interviene a spiegare il suo comportamento che, anzi, condanniamo ancor di più nel momento in cui ci viene detto che egli prova piacere in ciò che fa. Non rientra nel profilo tipico di un criminale: è istruito, colto e accattivante. Addirittura è un dottore, uno psichiatra per la precisione: un uomo, dunque, che ha, nelle sue mani, il potere di decidere della vita del suo prossimo. Nel romanzo, ci viene esplicitamente presentato come un mostro. Nonostante tutto, questo personaggio ha avuto una grande fortuna.

Chiara Poli, studiando le tipologie di personaggi "cattivi"⁴⁵, dimostra come, se nella realtà ci atteniamo a rigidi codici morali, per i quali le azioni di tali personaggi ci disgustano e, di conseguenza, le condanniamo, quando ci troviamo dinanzi a regimi finzionali, il nostro atteggiamento cambia. I prodotti narrativi divengono, infatti, per noi, momenti di pura evasione dalla realtà, davanti ai quali permettiamo a noi stessi di immedesimarci nelle storie raccontate e con i personaggi presentati: in particolare, siamo attratti da quei personaggi che si permettono di vivere al di fuori delle regole. Immedesimarsi con gli antagonisti di una storia o con personaggi dalla dubbia morale diviene catartico: ci permette, per la breve durata di un film, un libro o una serie tv, di sfogare tutte quelle emozioni violente e pulsioni istintuali, presenti in ognuno di noi, che normalmente siamo tenuti, in quanto esseri civili, a reprimere. Dinanzi ad una storia ben raccontata, siamo liberi di provare qualsiasi emozione, salvo poi, al termine di essa, tornare alla realtà e al nostro codice morale (se così non fosse si sfocerebbe in un ambito patologico). È questa la ragione per cui personaggi come Hannibal ci intrigano e ci ipnotizzano, proprio come per le povere vittime o gli interlocutori dello psichiatra cannibale. Lo stesso personaggio di Graham diviene credibile, ai nostri occhi, proprio per il suo continuo oscillare tra pulsioni opposte, tra bene e male: più il personaggio è complesso e ricco di sfaccettature, maggiore è il nostro coinvolgimento e interesse nei suoi confronti. Siamo maggiormente portati all'immedesimazione e a volerne seguire le vicende, perché, in quanto esseri umani, siamo complessi e non rigidamente incasellabili in facili

⁴⁴ Per maggiori approfondimenti sull'opera di Michael Mann cfr. Bocchi P. M., *Michael Mann*, Il Castoro Cinema, Milano, 2001.

⁴⁵ Poli C., *I cattivi nelle serie tv*, Chiara Poli, 2014.

classificazioni. Il cosiddetto "cattivo" ci permette di evadere dalla repressione della quotidianità. Al contempo, la narrazione ci rassicura, dal momento che, i personaggi in questione vengono, poi, solitamente fermati, ristabilendo l'ordine iniziale.

È per questo che, indipendentemente dal media attraverso cui ci rapportiamo alla storia in questione, veniamo comunque attirati nella rete di Hannibal e ci immedesimiamo nelle vicende dei personaggi. Non a caso, negli studi sul rapporto tra cinema e letteratura e sulla possibilità di una comparazione tra i due, uno degli approcci adottabili è quello narratologico: da tale punto di vista, ciò che accomuna i due media è la narrazione e, quindi, i principi che la fondano. Tra questi, fondamentali sono proprio i personaggi che, sebbene, si differenzino in ogni storia raccontata, sono comunque riconducibili a delle funzioni di base del racconto. Nel caso specifico, abbiamo un protagonista (Graham) a cui, secondo lo schema classico del genere poliziesco, si oppone la sua nemesi, personaggio opposto e al contempo a lui complementare.

Pertanto, al di là del media con cui ci interfacciamo, entriamo in un vero e proprio mondo diegetico, fondato dal romanzo di Harris e arricchito dal film (e da tutte le manifestazioni medialità successive), la cui esistenza supera, ormai, il singolo prodotto letterario o filmico. In questa prospettiva, la dimensione seriale diviene ideale per permettere al pubblico, ormai affezionato al personaggio in questione, di permanere in tale mondo e di indulgere in quelle sensazioni che lo hanno attirato e intrattenuto una prima volta.

Non a caso, al primo romanzo ne seguiranno altri tre, con i rispettivi adattamenti.



Figure 1-2, l'incontro tra Will e Hannibal.
Manhunter - Frammenti di un omicidio, (*Manhunter*, M. Mann, 1986).



Figura 3, gli specchi negli occhi delle vittime di Dollarhyde.
Manhunter - Frammenti di un omicidio, (*Manhunter*, M. Mann, 1986).



Figura 4, Dollarhyde porta Reba a toccare la tigre e la osserva in disparte.
Manhunter - Frammenti di un omicidio, (Manhunter, M. Mann, 1986).



Figura 5, Will scruta nel buio fuori dalla finestra.
Manhunter - Frammenti di un omicidio, (Manhunter, M. Mann, 1986).

2. IL SILENZIO DEGLI INNOCENTI

2.1 Genesi del romanzo

Nel 1988, Harris pubblica il suo terzo romanzo, *The Silence of the Lambs*, edito in Italia con il titolo *Il silenzio degli innocenti*. Il libro si colloca sulla scia del precedente *Red Dragon*, come sequel di quest'ultimo: torna, infatti, la carismatica figura dello psichiatra cannibale Hannibal Lecter, insieme ad altri personaggi ricorrenti nel primo episodio.

Dato il successo del primo romanzo, Harris procede ad ampliare l'universo narrativo ivi introdotto: il nuovo libro impiega ben sette anni a vedere la luce, a causa dell'estrema meticolosità dello scrittore nel condurre le ricerche che preludono ad ogni suo nuovo lavoro. Il risultato è un libro spiazzante, che colpisce la critica e il pubblico. Il romanzo ottiene anche dei premi: nel 1988, infatti, vince il *Bram Stoker Award* come miglior romanzo e, nel 1989, viene nominato per il *World Fantasy Award*.¹

Harris si rivela capace, infatti, di mescolare e dosare con maestria elementi di generi diversi, che spaziano dal thriller procedurale poliziesco all'horror e al gotico, e che gli valgono il premio intitolato al celebre autore di *Dracula*.

L'ibridazione di elementi di generi diversi si accompagna, in questa seconda vicenda narrativa, ad una notevole complessità che si esprime nella raffinata indagine psicologica dei personaggi, che si presentano come figure a tutto tondo, che evolvono nel corso della storia.

Ritorna, inoltre, dal primo libro, quella dovizia di dettagli tipica delle scene descritte da questo scrittore: Harris si dimostra un osservatore attento e analitico, che analizza, con occhio freddo e oggettivo, le situazioni che descrive. Dimostra, altresì, grazie alle sue meticolose ricerche e alla sua esperienza diretta nel settore della cronaca nera, una profonda conoscenza delle procedure di analisi e di indagine a lui contemporanee: più volte, infatti, nel corso del libro, vengono citate procedure tecniche (per esempio quando si parla dell'abilità, sviluppata a scuola da parte di Clarice, nel rilevare le impronte delle vittime, a prescindere dalle condizioni in cui queste vengano ritrovate). Anche la maniera di introdurre il personaggio del serial killer, elencandone le generalità e le caratteristiche fisiche, deve molto al linguaggio tecnico-scientifico utilizzato nei dossier delle indagini di polizia; d'altra parte Harris ha compiuto molte ricerche in tale ambito, ed è sempre stato vicino al mondo della cronaca nera.

¹ Il *Bram Stoker Award* è un premio letterario istituito nel 1987, in nome del celebre autore del romanzo *Dracula*, conferito dalla *Horror Writers Association* alle migliori produzioni letterarie di genere horror o fantasy. In maniera analoga, il *World Fantasy Award* viene conferito alle migliori produzioni letterarie di genere fantasy, edite nell'anno precedente.

La vicenda, sulla scia del primo episodio, *Red Dragon*, si presenta, almeno al primo sguardo, nella forma di un poliziesco: una nuova serie di delitti, infatti, sta sconvolgendo la società e l'FBI è chiamata a indagare su questo nuovo killer. In particolare, egli rapisce e uccide giovani ragazze, solitamente di corporatura robusta o in carne, che priva della pelle e abbandona alle acque dei fiumi sparsi per la nazione.

Fin dall'inizio, dunque, ritroviamo una vecchia conoscenza, il capo della sezione di Scienza del Comportamento dell'FBI a Quantico, Jack Crawford. Il romanzo si apre nel momento in cui questi convoca a colloquio la giovane recluta, frequentante ancora l'Accademia per entrare nel corpo federale, Clarice Starling. Basandosi sugli ottimi risultati accademici della giovane, Crawford la invia a interrogare lo psichiatra Hannibal Lecter. Ritroviamo, così, il carismatico personaggio del primo romanzo, ancora rinchiuso dietro le sbarre del Manicomio Criminale di Baltimora.

Inizialmente interpellato da Clarice in merito alla compilazione di un questionario per la costituzione di un database sui maggiori criminali, questi stabilisce con la ragazza un vero e proprio legame. Incuriosito da Clarice, infatti, Lecter la aiuterà nella cattura del serial killer conosciuto come Buffalo Bill, fornendole degli indizi; ogni informazione, però, ha un prezzo e, per ognuna di esse, Clarice è tenuta a svelare un frammento del suo passato o del suo privato al dottore.

Quando l'ennesima ragazza, questa volta figlia di una influente senatrice, viene rapita, le indagini subiscono una svolta. In cambio del trasferimento in una nuova struttura e di altri benefici, promessi proprio dalla senatrice, Lecter dovrà rivelare l'identità del killer; ma, nel corso del trasferimento, grazie all'inesperienza dei suoi nuovi carcerieri, Lecter riesce ad evadere, lasciando dietro di sé una scia di morte.

Il suo indizio sull'identità di Buffalo si rivela un semplice gioco di parole. Ma, proprio grazie ai velati suggerimenti dati a Clarice nel corso dei loro incontri, questa riesce a risalire all'origine dei delitti, individuando, nella serie di ragazze morte, la prima vittima di Buffalo e andando a indagare nei luoghi della sua vita. È Lecter, infatti, che spinge la giovane recluta a riflettere sul fatto che il comportamento omicida di Buffalo è scatenato da un desiderio di trasformazione e di transazione verso un nuovo stato (non a caso, Lecter dice a Clarice di indagare anche su coloro che sono stati rifiutati, poiché ritenuti non idonei, dalle cliniche per transessuali). Ciò che si desidera, secondo Lecter, non è altro che ciò che si ha la possibilità di vedere tutti i giorni. La prima vittima di Buffalo, dunque, deve aver conosciuto il killer.

Visitando la sua casa e studiando i dettagli della vita della giovane, Clarice risale alla casa in cui vive Buffalo Bill (il cui vero nome è Jame Gumb). Qui, capisce che, l'uomo che ha davanti, altri non è che l'assassino in persona e, dopo un inseguimento nell'oscurità, Clarice lo uccide con un colpo della sua pistola e libera la figlia della senatrice, tenuta prigioniera nella dimora del mostro.

Tutto si risolve per il meglio: risolto il caso, Clarice può tornare alla sua vita e, grazie all'intervento di Crawford, può continuare la scuola senza essere rimandata. Lecter, invece,

rimane latitante: le ultime pagine del romanzo, lo vedono libero e intento nella scrittura di una lettera alla sua Clarice, in attesa di affrontare altre avventure con una nuova identità.

2.1.2 I personaggi

Harris, quindi, riapre la vicenda, apparentemente conclusa, del primo libro: il personaggio di Lecter, infatti, si rivela troppo interessante per esaurire la sua parabola nel corso di una sola vicenda narrativa. Il suo carisma, riconosciuto dai lettori ma anche dagli spettatori del primo film, critici compresi, dà adito a innumerevoli possibilità.

La sua figura, dunque, guadagna, in questo secondo episodio, maggiore spazio: Lecter è protagonista di più scene. Ne guadagna anche la psicologia del personaggio, che risulta approfondita, anche alla luce di nuovi dettagli che emergono dal suo passato.

In particolare, nelle scene in cui lo vediamo comparire, è, ancora una volta, parte di una coppia. Il personaggio di Will Graham, che aveva fatto da contraltare a Lecter nel primo libro, viene messo da parte. Soltanto in rare occasioni, si fa breve cenno alle tragiche conseguenze che, la precedente indagine, ha avuto su Will: apprendiamo, infatti, che, rimasto gravemente sfregiato dal suo ultimo confronto con il killer Francis Dolarhyde, ormai alcolizzato, vive in Florida. Il secondo cenno alla sua vicenda, viene fatto proprio da Crawford: temendo, infatti, che Clarice possa rimanere eccessivamente coinvolta durante gli incontri con il dottore, rivelando particolari rilevanti o privati, per ammonirla, cita il caso di Graham². È lo stesso Lecter, in terza istanza, a domandare notizie di Graham a Clarice: le chiede, infatti, come stia il precedente protetto di Crawford.

Al suo posto, dunque, fa il suo ingresso, nell'universo narrativo che Harris sta costruendo, un personaggio del tutto inedito: la giovane recluta Clarice Starling.

Alla precedente coppia, tipica del genere poliziesco e del thriller, costituita cioè dall'investigatore e dalla sua nemesi criminale, si sostituisce quella formata da Lecter e Starling.

Clarice è una giovane allieva dell'Accademia dell'FBI: fin da subito apprendiamo della sua estrema ambizione e determinazione. Ha già una preparazione in psicologia e medicina legale e, dopo l'Accademia, desidera entrare proprio nella sezione di Scienze Comportamentali presieduta da Crawford. Apprendiamo dei suoi risultati brillanti e della sua determinazione ad andare avanti con le proprie forze, senza favoritismi; d'altra parte,

² Clarice, infatti, insiste con Crawford perché l'Fbi si avvalga delle conoscenze di Lecter sul caso per portare avanti le indagini. Ella, infatti, ha capito che il dottore conosce l'identità dell'assassino, ma è disposto a collaborare solo in cambio di alcuni miglioramenti alla sua condizione di detenuto. Crawford, però, dubita seriamente che Lecter possa effettivamente aiutare le indagini e teme, invece, che voglia soltanto divertirsi ai danni delle persone coinvolte. Non sarebbe, infatti, la prima volta, dal momento che, è grazie a lui, che Graham si è ritrovato sfregiato da Dolarhyde: è stato Lecter, nel primo libro, a comunicare al killer, attraverso l'ingegnoso mezzo di un annuncio sul giornale, l'indirizzo di Graham, permettendo al criminale di tendergli l'agguato. Lecter, infatti, non fa nulla per alti scopi morali, bensì ama divertirsi, raggirando e manipolando coloro che lo circondano, autocompiacendosi, così, del suo acume e della sua furbizia.

come emergerà proprio dagli incontri con Lecter, non viene da una famiglia ricca e, anzi, il suo passato è segnato da vicende tragiche di cui porta ancora il segno, prima fra tutte, la morte del padre poliziotto. Sappiamo, però, che è anche una ragazza attraente, costretta a muoversi in un mondo prevalentemente maschile, segnato, dunque, dai pregiudizi nei confronti del cosiddetto sesso debole. Clarice lotta costantemente per rivendicare il suo ruolo e il suo diritto a presenziare nell'istituzione federale e per affermare la propria credibilità. Viene messa costantemente in discussione: all'inizio del romanzo, per esempio, nel corso della sua prima visita in manicomio al dottor Lecter, è il dottor Chilton, capo dell'ospedale, che avanza delle battute ammiccanti e, quando Clarice si irrigidisce alle avance del dottore, questi cambia immediatamente atteggiamento, assumendo un contegno sdegnoso. Chilton è proprio una delle incarnazioni dei pregiudizi che Clarice subisce in quanto donna, in un ambiente perlopiù maschile e maschilista.

Nel momento in cui incontra Lecter, questi si rivela immediatamente incuriosito da Clarice e riesce a scandagliarne alla perfezione i moti interiori: la "decifra" immediatamente, cogliendo in lei non solo la disperata ambizione, alimentata dal desiderio di emanciparsi dalle proprie origini umili e oscure, ma anche i traumi infantili. La sua analisi è così chiara che annienta Clarice che, però, immediatamente contrattacca: cosa succederebbe se Lecter rivolgesse verso di sé quell'acume di cui va così fiero? Clarice avanza l'ipotesi che il dottore possa avere paura di ciò che risulterebbe applicando la stessa, spietata, analisi ai propri moti interiori.

Tra i due, dunque, viene a crearsi un rapporto altrettanto, se non più profondo, di quello già instauratosi tra Lecter e Graham. Tale connessione si arricchisce, inoltre, di molteplici sfumature, rispetto alla classica coppia detective-criminale rispecchiata dai due uomini nel precedente romanzo.

Innanzitutto i due si incontrano di persona in *Red Dragon* soltanto una volta, mentre Clarice e Lecter sono i protagonisti di numerosi scambi (ben cinque). I loro dialoghi paiono, a tratti dei duelli verbali, in cui anche la giovane Clarice riesce a segnare qualche punto a suo favore: è ciò che accade quando provoca Lecter ad utilizzare i suoi strumenti deduttivi su sé stesso o quando lo inganna con la finta proposta avanzata dalla senatrice Martin.

Ma tali dialoghi prendono, anche, la forma di vere e proprie sedute psicanalitiche: Lecter, infatti, baratta indizi utili sull'indagine su Buffalo, con informazioni private di Clarice. Così, quindi, apprendiamo del passato della giovane. Nel corso di uno di questi scambi emerge anche l'episodio del passato di Clarice che dà il nome a tutto il romanzo: dopo la morte del padre, infatti, la ragazza viene mandata a vivere con gli zii, che possiedono una tenuta in campagna dove ospitano animali da macello o prossimi all'abbattimento. L'episodio che Clarice ricorda più spesso ha luogo di notte, quando, bambina, si era svegliata al rumore prodotto dai versi disperati degli agnelli, pronti al macello. Clarice aveva tentato di salvarli, aprendo loro il recinto, senza che questi, però, ne uscissero.

Se il rapporto tra la giovane e il dottore rispecchia, in certi momenti, quello tra un medico e il suo paziente, ricorda anche la relazione tra maestro e allieva. Il personaggio di Lecter, infatti, acquisisce, in questo romanzo, una funzione nuova: egli, nonostante il gioco di parole ai danni della senatrice e la cruenta evasione, fornisce a Clarice, e a lei sola, tutti gli indizi che le permettono di risalire all'identità dell'assassino. Lecter, dunque, riveste il ruolo di vero e proprio aiutante del personaggio protagonista.

D'altra parte, nonostante le sue sporadiche resistenze a collaborare alle indagini, Lecter si rivela estremamente interessato al caso in questione, oltre che incuriosito da Clarice. Decide, a tal proposito, di aiutarla nella sua ascesa, fornendole degli elementi che saranno fondamentali nelle indagini e potranno, così, procurarle il tanto agognato avanzamento di carriera.

Allo stesso tempo, la relazione tra i due, assume, talvolta, una velata connotazione sessuale, come quando Lecter chiede a Clarice se sia interessata sessualmente a Crawford o se, viceversa, questi, nell'opinione della ragazza, custodisca delle fantasie su di lei. Allo stesso modo, quando Clarice racconta della sua infanzia e di essere stata accolta dagli zii, Lecter domanda di nuovo se lo zio avesse mai abusato di lei.

In opposizione a Lecter, si colloca Crawford, mentore della ragazza. Anch'egli ritorna dal primo romanzo ma, nella nuova vicenda narrativa, il suo personaggio si arricchisce di nuove sfaccettature.

Innanzitutto cogliamo la sua ambiguità: a livello professionale ha raggiunto grandi traguardi, riuscendo a individuare e fermare diversi serial killer. Ma tutto ciò è avvenuto a caro prezzo: la cattura di Francis Dolarhyde, il cosiddetto "Lupo mannaro", al centro delle indagini in *Red dragon*, ha avuto gravissime ripercussioni su Will Graham, uno dei suoi uomini di punta. Crawford ha sfruttato il suo particolare talento, pur conscio della sua fragilità, al punto che Graham spintosi troppo in là, non è più riuscito a riemergere dall'abisso ed è, anzi, rimasto gravemente ferito.

Crawford è consapevole del suo ruolo in tutto ciò e, pertanto, ammonisce Clarice di essere molto cauta col dottor Lecter, capace di penetrare la psiche dei suoi interlocutori e di manipolarli a proprio piacimento. Ma la preoccupazione per la ragazza è comunque superata dal desiderio di catturare il killer e questo, infine, prevale su qualsiasi cautela. Crawford crede in Clarice e al contempo ne sfrutta il grande talento (a un certo punto Clarice procede nelle indagini pur consapevole che il suo coinvolgimento potrebbe costarle la carriera accademica senza che, peraltro, Crawford possa intercedere in suo favore).

Anche i sentimenti della ragazza nei confronti del suo mentore sono ambivalenti: sebbene ella lo ammira profondamente e miri proprio a rivestire una carica nella stessa sezione di cui Crawford è a capo, ci sono momenti in cui coglie barlumi di una persona diversa, a tratti fredda e calcolatrice, impenetrabile, determinata a non lasciarsi fermare da alcunché nella corsa alla cattura del killer di turno.

D'altra parte, per queste ragioni, Crawford è un'istituzione nel suo campo e, più volte, ci viene detto di come incuta soggezione ai suoi sottoposti e della sua capacità di motivare e

di farsi rispettare dai suoi uomini: tutti, in sua presenza, divengono desiderosi di compiacerlo e temono di deluderlo. La stessa Clarice si rende conto che, a discapito delle contraddizioni dell'uomo e dei pericoli a cui la sta, chiaramente, esponendo, ucciderebbe per lui.

In questo episodio della serie, però, Crawford non è più, soltanto, il freddo e manipolatore veicolo di coinvolgimento di Graham prima, e Clarice poi, nelle indagini di turno; Harris, infatti, lo arricchisce di un lato umano, rivelandone la vicenda intima del rapporto con la moglie Bella, ormai in fin di vita. Già all'inizio del romanzo, infatti, il Crawford che ritroviamo, attraverso le impressioni della stessa Clarice, non è l'uomo forte e in salute che la ragazza conosce, pilastro dell'FBI, ma è fisicamente segnato dagli eventi non solo professionali, ma soprattutto personali. Apprendiamo, infatti, nel corso del libro, del suo profondissimo legame con la moglie: Crawford ha deciso di riportare a casa la donna, ormai malata e in fin di vita.

Harris, quindi, accanto alle descrizioni analitiche delle procedure di indagine, ci regala anche dei momenti che indulgono sui sentimenti più teneri dei suoi lettori, in cui vengono richiamati momenti della vita passata insieme dai due coniugi (verso la fine del libro, la vicenda si chiude tristemente con la morte di Bella).

Il rapporto che lega Crawford a Clarice diviene, talvolta, anche assimilabile a quello tra un padre e una figlia: Clarice, d'altro canto, è stata segnata dal trauma precoce della perdita paterna e, come già richiamato in precedenza, più volte è animata dal desiderio, quasi infantile, di compiacere il suo mentore e di non deluderlo. È sempre pronta a scattare ai suoi ordini e richiami, rischiando quasi la carriera accademica portata avanti con tanta determinazione e tanti affanni. Lo stesso Crawford, nonostante riconosca il talento della ragazza e, soprattutto, le sue potenzialità ai fini dell'indagine (Clarice è l'unica che sembra capace di avvicinare il dottor Lecter e con cui questi si dimostra propenso ad aprirsi), dimostra, in più occasioni, preoccupazione per lei³.

³Crawford esprime più volte preoccupazione per la speciale connessione che Clarice condivide con Lecter. Desidera aiutarla quando questa gli chiede consiglio, ma si rivela anche prudente nel darglielo ("Crawford [...] sapeva che desiderava intensamente d'essere saggio. Sapeva che un uomo di mezza età può aspirare così disperatamente alla saggezza da tentare di fabbricarne un po' in proprio, e questo può essere un pericolo mortale per un giovane che gli crede. Quindi parlava con cautela e parlava solo delle cose che conosceva.") In più, quando Clarice si rende conto della necessità di recarsi sui luoghi in cui è scomparsa la prima vittima, è Crawford stesso che la appoggia, anche economicamente, dandole tutti i soldi che ha e congedandola con le lacrime agli occhi, quasi come se fosse una figlia (tutto ciò avviene durante la veglia, a casa di Crawford, per sua moglie). E' sempre grazie alla buona riuscita dell'indagine e all'intercessione di Crawford, che Clarice riesce a non perdere l'anno di Accademia e Crawford si congeda da lei con una nota di lode e di preoccupazione quasi paterna: la avvisa, infatti, data la condizione da latitante di Lecter, di stare attenta, perché nemmeno lei è davvero al sicuro dalla furia omicida del dottore. La saluta, infine, comunicandole il suo orgoglio e quello dell'intera FBI per ciò che ha fatto, catturando il killer Buffalo Bill e, infine, assicurandola sul fatto che dall'alto: "suo padre la vede". (Le citazioni sono tratte da Harris T., *Il silenzio degli innocenti*, Oscar Mondadori, Milano, 1988).

Accanto a Crawford, ritornano alcuni dei personaggi secondari del primo libro.

Nell'ambito dell'FBI, ritroviamo il dottor Alan Bloom, psichiatra forense già apparso nel primo romanzo, qui citato riguardo al caso di Buffalo Bill. Di Bloom, come già nel primo episodio, viene citata la professionalità e la discrezione nell'esprimersi riguardo la psiche degli individui criminali in questione⁴. Anche lui ha tentato più volte di decifrare la personalità di Lecter, senza venirne a capo; inoltre, fornisce dei pareri sul profilo psicologico di Buffalo.

Fa da contraltare a Bloom, il dottor Chilton, che qui ritroviamo, ancora una volta, nelle vesti di direttore del manicomio criminale in cui è rinchiuso Lecter. Emblema per eccellenza di ignoranza contaminata dal pregiudizio, ancora una volta Harris ce lo presenta in maniera impietosa. Del tutto ottuso e mediocre, è convinto, al contrario, di essere estremamente furbo e intelligente: Lecter lo sconfesserà, durante uno degli incontri con Clarice, rivelando che il resoconto della sua carriera accademica non è poi una lettura molto lunga né così interessante. Chilton è, presuntuosamente, convinto di essere considerato da Lecter la sua nemesi. Al contrario, Lecter, che lo disprezza esplicitamente (uno dei benefici da lui richiesti, in cambio di informazioni utili alle indagini, è quello di essere spostato in un diverso centro di detenzione, dove non sia più sotto la tutela di Chilton), è riuscito ad aggirare più volte i banali test a cui il direttore lo ha sottoposto, nel tentativo di studiarlo. Anzi, nel corso di uno di questi test, fingendo di assecondarlo, è stato Lecter che ha esaminato Chilton, pubblicando poi un articolo su di lui e, in tal modo, ridicolizzandolo davanti a tutti.

A dire di Crawford, Lecter riesce a leggere Chilton con facilità estrema, quasi "come in una TAC"⁵.

Chilton ci viene presentato anche come un uomo viscido: quando Clarice si reca al primo incontro con Lecter, Chilton, attratto dalla ragazza, la approccia con delle battute, da lui evidentemente ritenute brillanti, sulla permanenza della giovane a Baltimora e, quando Clarice lo respinge, egli cambia immediatamente atteggiamento, assumendo un contegno sdegnoso nei suoi confronti. Nel corso del loro secondo colloquio, Clarice riesce a decifrare chiaramente la squallida vita che Chilton conduce (attraverso una battuta del dottore) e, tale consapevolezza, le permette di avere la meglio e di metterlo a tacere.

Sempre a causa della sua ottusità che Lecter, infine, riesce a scappare. Chilton, infatti, registra uno dei colloqui del dottore con Clarice, in cui la ragazza gli propone uno scambio di informazioni sulla base di una offerta di nuovi privilegi avanzata dalla senatrice Martin (offerta in realtà inventata di sana pianta da Clarice in persona). Svela, dunque, l'inganno di cui Lecter è stato vittima, e gli propone una nuova offerta, questa volta realmente avanzata dalla senatrice. Nell'offerta è compreso il trasferimento di Lecter in una nuova struttura

⁴ Di Bloom, infatti, si dice che, nel corso di un'intervista, si è rifiutato di cedere a facili classificazioni, accomunando le vicende di diversi serial killer, come il Lupo Mannaro e lo stesso Buffalo Bill.

⁵La citazione è tratta da Harris T., *Il silenzio degli innocenti*, Oscar Mondadori, Milano, 1988.

detentiva: qui, grazie all'inesperienza delle sue nuove guardie e alla supponenza di Chilton, Lecter riesce facilmente a fuggire compiendo una strage.

Lo stesso Chilton, nonostante la sua presunzione, è chiaramente intimorito da Lecter: non a caso, quando questi fugge, è il primo a richiedere protezione⁶.

Personaggio del tutto nuovo, invece, è quello di Jame Gumb, soprannominato Buffalo Bill, il nuovo criminale su cui si incentrano le indagini, costruito da Harris a partire dallo studio delle vicende di serial killer realmente esistiti. Anch'egli, come già Dolarhyde nel primo episodio, ha intrapreso un percorso di transizione e di trasformazione, sembrerebbe, verso la forma femminile. Aggredisce, infatti, giovani ragazze, solitamente di corporatura robusta, per prenderne la pelle e costruirne, così, una nuova, tutta per sé, che gli permetta di calarsi in un corpo femminile.

Anch'egli, come Dolarhyde, assume un simbolo per la sua trasformazione: se nel primo caso questo era costituito da un drago, ispirato nello specifico ad un quadro di William Blake (*Il Grande Drago Rosso e la donna vestita col sole*), in questo caso, firma del killer diviene il bozzolo di una farfalla. Nello specifico, nella gola delle vittime, viene trovata la "pupa" di un tipo di farfalla che viene identificata come "Testa di Morto", poiché riporta sulle sue ali il disegno di un teschio. La pupa non è altro che lo stato transizionale dell'animale da bruco a farfalla: proprio come l'insetto, il killer sta attraversando una trasformazione, che si compirà attraverso la modificazione del suo involucro esterno, da maschile a femminile (saranno proprio i dettagli sulla sua sessualità, forniti in un profilo esauriente dal dottor Lecter a Clarice, a permettere di identificare il killer tra gli individui scartati, poiché ritenuti non idonei, dalle cliniche per chirurgia transessuale).

2.1.3 Innovazione e serialità

La volontà di Harris di raccontare una nuova avventura, in cui facciano ritorno gli eroi che il pubblico ha già conosciuto nella storia precedente, come abbiamo visto, deriva dal successo del primo episodio. Harris, infatti, comprende le potenzialità del personaggio di Lecter che, in maniera piuttosto inaspettata, è divenuto la figura più interessante della prima storia, facendo da traino al suo successo. Capisce le grandi potenzialità insite nello sfruttamento di tale figura, in un'epoca in cui si fa sempre più forte, in ambito soprattutto televisivo e cinematografico, la tendenza ad arricchire una vicenda narrativa con ulteriori episodi, cronologicamente precedenti o successivi ai primi.

D'altro canto, è stata l'estetica romantica che ha diffuso la concezione secondo cui l'opera d'arte è figlia della sensibilità dell'autore che l'ha prodotta e, come tale, possiede

⁶ Il film di Jonathan Demme, tratto dal libro, giocherà su questo nei suoi momenti finali: alla fine della pellicola, infatti, vediamo Lecter telefonare a Clarice per congedarsi da lei e terminare la telefonata dicendo di "avere un amico per cena". Le inquadrature finali lo mostrano, infatti, mentre segue il malcapitato dottor Chilton.

un'aura che la innalza rispetto a qualsiasi altro oggetto. L'opera d'arte romantica, soprattutto, è unica e non riproducibile.

In realtà, la ripetizione, la serialità e la dilatazione sono principi insiti nella struttura stessa di qualsiasi racconto o narrazione: ognuna, infatti, tende ad assomigliare ad altre storie e a proseguire nel tempo. Francesco Casetti, affrontando questa peculiarità del racconto, definisce i suoi tre principi di base. La ripetizione si configura come il ritorno di qualcosa che appare uguale e al contempo diverso da ciò che lo ha preceduto; la serialità indica la presenza di una successione di elementi, che costituiscono un gruppo omogeneo, accomunati da un determinato tema (anche qui vi è ripetizione, ma in veste più debole); la dilatazione, invece, indica l'estensione di tempo e spazio, in cui la fine delle vicende viene procrastinata il più a lungo possibile. Ogni racconto, dunque, tende a ruotare su questi tre perni e sulla dialettica, interna agli stessi, tra identità e differenza⁷.

Un racconto sapientemente costruito, infatti, che sia caratterizzato dalla dilatazione, nel tempo, delle sue vicende, sarà basato su un sistema, stabilito dall'autore, di elementi invariati e di altri che invece cambiano, che chiameremo variabili dipendenti. È sul funzionamento di questo meccanismo che, secondo Omar Calabrese⁸, si gioca il funzionamento di una narrazione seriale. La serialità, infatti, a discapito delle idee romantiche che vogliono l'oggetto d'arte come irripetibile, è stata da sempre un principio base sia, come abbiamo visto, della narrazione letteraria (basti pensare anche alla diffusione, nel XIX secolo, dei romanzi pubblicati a puntate sui giornali), sia, fin dalla loro nascita, del medium cinematografico prima e televisivo poi. Il cinema, infatti, si basa già dal punto di vista tecnico sulla ripetizione di fotogrammi, che scorrono ad una determinata velocità al secondo per conferire all'immagine sullo schermo l'impressione di movimento. Ma anche i film stessi, fin dalle origini, conoscono più versioni differenti: talvolta vengono replicati o, con la diffusione a livello globale del cinematografo, si diffondono rifacimenti o repliche di pellicole, o circolano copie delle stesse. Alle origini del medium, anche i film a episodi sono una consuetudine per il pubblico. La televisione, in seguito, rafforza il regime della serialità, in quanto schermo che accompagna la routine quotidiana dello spettatore, permettendo veri e propri appuntamenti fissi con i programmi prediletti. Essa, dunque, dispone anche di maggiori possibilità riguardo alla dilatazione ipertrofica di un racconto, rispetto al cinema, condizionato dalla durata limitata dei film. Cinema e televisione, dunque, si configurano come i luoghi forti della serialità.

Il racconto, dunque, viene costruito sulla base di alcuni elementi fissi, attorno a cui agiscono delle variabili: una delle caratteristiche della struttura seriale, quindi, è quella di ruotare attorno ad alcuni personaggi principali, accanto ai quali vengono introdotti personaggi secondari, che variano di storia in storia. È proprio ciò che accade nei romanzi

⁷ Per maggiori approfondimenti si veda Casetti F., a cura di, *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio Editori, Venezia, 1984.

⁸ Calabrese O., *I replicanti*, in F. Casetti, a cura di, *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio Editori, Venezia, 1984.

di Harris, che comincia a predisporre, così, le basi per il proseguimento delle avventure dei suoi personaggi.

Negli episodi che compongono una serie, dunque, gli autori giocano sulle aspettative del pubblico: esso, infatti, crede di godere della novità di una storia, quando invece assiste ad uno schema ripetuto e, in realtà, trae piacere dal ritrovare le situazioni e i personaggi che già conosce. La serie, dunque, ha una funzione consolatoria nei confronti del pubblico, poiché asseconda quel desiderio, tipico dell'individuo fin da bambino, di riascoltare sempre la stessa storia. Il fruitore, infatti, si compiace di essere capace di prevedere in anticipo ciò che accadrà, attribuendo tale circostanza, non alla ripetizione, nella narrazione, sempre degli stessi motivi, ma alle sue capacità intellettive. La serie, dunque, va ad assecondare la volontà del pubblico di assistere a qualcosa di nuovo, in un ambito, però, controllato; la variazione, infatti, è solo superficiale, e il ritorno degli stessi elementi rassicura i fruitori. Solo uno spettatore di secondo livello, più attento e critico nei confronti del prodotto a cui si accosta, è in grado di riconoscere il virtuosismo dell'autore nel mascherare la ripetizione. Pertanto, ogni storia ammicca ai lettori/spettatori di tal genere, che traggono il piacere della fruizione dal constatare le modalità con cui l'autore costruisce, ogni volta, sottili variazioni su uno schema che si ripete identico. Tale schema fa riferimento agli altri episodi della serie o ad altre storie (ogni testo, come abbiamo visto, è un intertesto, parte di una rete di relazioni).

Harris, non a caso, sul medesimo schema della coppia investigatore-criminale, tipica del genere poliziesco, innesta le novità del secondo romanzo, relative alla presenza di un nuovo personaggio, questa volta di sesso femminile, che va a costituire il primo elemento della coppia. Al contempo, però, ciò introduce nuove implicazioni nel rapporto tra i due personaggi e nel motivo classico dell'indagine su di un criminale.

Dunque, rifacendoci alla tipologia della ripetizione elaborata da Eco⁹, *Il silenzio degli innocenti* si colloca su di un duplice piano: in primo luogo, esso si presenta come quella che lo studioso definisce "ripresa". Un tema di successo viene, cioè, ripreso, nel senso di una sua continuazione. Come sottolinea Eco, questo tipo di ripetizione, solitamente, nasce da una decisione di ordine puramente commerciale, basata sul successo del primo episodio. Ma Harris, con la sua opera, si colloca anche nella categoria "echiana" di serie, predisponendo, appunto, un racconto che gioca sul rapporto tra ciò che ritorna, identico, rispetto al primo episodio, e le variazioni sul tema. Il racconto, così, se da un lato chiama in causa le competenze intertestuali del lettore, relative sia al primo episodio della serie che al patrimonio di testi di cui ogni individuo dispone, dall'altro permette anche al fruitore occasionale o appena accostatosi all'universo narrativo in questione, di comprendere la storia. Ciò grazie alla trama investigativa, che fa appello alle convenzioni di genere del thriller poliziesco, che si conclude nell'arco dell'episodio, che, però, si innesta sulle

⁹ Per maggiori approfondimenti si veda Eco U., *Tipologia della ripetizione*, in F. Casetti, a cura di, *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio Editori, Venezia, 1984.

vicende dei personaggi, che si evolvono nel corso degli episodi della serie, e che il lettore più appassionato seguirà nel tempo.

2.2 *Il silenzio degli innocenti: il film*

Sulla scia dell'adattamento del primo libro e del successo ottenuto dal secondo episodio della storia, non passa molto tempo che i diritti del romanzo vengono venduti per una trasposizione cinematografica.

La vicenda della cessione di tali diritti risulta alquanto peculiare: infatti, il primo adattamento diretto da Michael Mann non ottiene grande successo al botteghino, incassando, negli USA, circa la metà della somma spesa per produrre il film stesso¹⁰ (solo in seguito *Manhunter - Frammenti di un omicidio* è stato rivalutato positivamente nel quadro della filmografia "Manniana", come ideale rappresentante del cinema degli anni 80¹¹).

Alla luce di tale flop commerciale, quando l'attore Gene Hackman si dichiara interessato ed acquista, insieme alla casa di produzione Orion Pictures, i diritti sul romanzo *Il silenzio degli innocenti*, il produttore Dino De Laurentiis, che deteneva il possesso di quelli sul personaggio di Hannibal Lecter dal primo film, glieli cede gratuitamente.

Hackman si mette al lavoro sul testo letterario: è interessato, infatti, a dirigere un film tratto dal libro, scrivendone la sceneggiatura e, magari, interpretando anche uno dei personaggi. A causa delle difficoltà da lui riscontrate nel confrontarsi con la stesura del testo, la Orion Pictures si rivolge allo sceneggiatore Ted Tally, che, pur avendo già all'attivo altri lavori in campo teatrale e cinematografico, conoscerà, grazie al successo di questo film, una vera e propria svolta nella sua carriera.

Hackman, come dichiarerà lo stesso Tally in un'intervista rilasciata in occasione dei venticinque anni della pellicola in questione¹², non riesce a venire a capo del testo di Harris, avanzando anche idee piuttosto bizzarre relativamente alla sua messa in scena. Più procede nell'analisi del romanzo, meno riesce a scendere a patti con l'estrema violenza del racconto di Harris e, ben presto, intimorito dall'influenza negativa che un film così cruento avrebbe potuto avere sulla sua carriera, abbandona il progetto. La Orion, allora, si rivolge a Jonathan Demme.

¹⁰ IMDb, *Manhunter - frammenti di un omicidio*,

http://www.imdb.com/title/tt0091474/business?ref_=tt_dt_bus, (ultimo accesso Giugno 2016).

¹¹ Bocchi P. M., *Michael Mann*, Il Castoro Cinema, Milano, 2001.

¹² Kory G., *'Silence of the Lambs' at 25: 'It Broke All the Rules'*, "Rolling Stone", 12 Febbraio 2016, www.rollingstone.com/movies/news/silence-of-the-lambs-at-25-it-broke-all-the-rules-20160212, (ultimo accesso Maggio 2016).

Questi ha già lavorato per la casa di produzione, dirigendo per quest'ultima due lungometraggi: *Qualcosa di travolgente* (*Something wild*, 1986) e *Una vedova allegra...ma non troppo* (*Married to the mob*, 1988). Demme, fino a quel momento, si è distinto per il suo eclettismo e la sua capacità di spaziare dal cinema di genere a produzioni più sofisticate, da B-movie a pellicole hollywoodiane. Quando si accosta alla trasposizione del testo di Harris, è riuscito già a creare una propria poetica registica dai tratti peculiari.

I suoi riferimenti visivi, infatti, da lui spesso esplicitamente rivendicati, sono vasti e variano da grandi autori, quali Truffaut e, in particolar modo, Hitchcock, a pietre miliari della cinematografia di genere. Più volte, per esempio, Demme proclama il suo amore per i gangster movie, citando, tra i titoli da lui ammirati, *L'onore dei Prizzi* (*Prizzi's Honor*, 1985)¹³; questa predilezione si rivela perfettamente coerente con quel mondo di *outsider* più volte esplorato nelle sue pellicole.

Lo sguardo di Demme si volge, il più delle volte, alle vicende degli emarginati o degli esclusi o di tutte le minoranze quotidianamente colpite dai soprusi della società. Conclamata è la sua aperta simpatia per i personaggi femminili che, nei suoi film, lottano costantemente contro i luoghi comuni, per rivendicare la propria indipendenza e la costituzione di una propria identità. Ma, nelle schiere di questi personaggi, che il regista ci presenta sempre in maniera tale da conferirgli una nota di simpatia, rientrano anche tutti i personaggi di razze diverse, gli esclusi che lottano disperatamente per la sopravvivenza o, anche, i fuorilegge, ovvero coloro ai quali il diritto alla giustizia è stato negato e ricorrono ad un codice morale personale e alternativo¹⁴.

Questa attenzione alla sfera umana è un costante nel cinema "demmiano", fin dagli inizi della carriera: il suo percorso inizia, infatti, nell'ambito della famiglia cinematografica cormaniana. È Roger Corman che coinvolge, per primo, su un set cinematografico, il giovane Demme, dapprima nelle vesti di addetto stampa per *Il barone rosso* (*Von Richthofen and Brown*, 1971), in seguito, di sceneggiatore e produttore e, in un secondo momento, di regista. Demme, quindi, rientra nella schiera di giovani talenti reclutati da Corman nella sua *factory*. I suoi primi film (*Femmine in gabbia*, *Caged Heat*, 1974; *Crazy Mama*, id., 1975) aderiscono pienamente ai dettami dell'industria cormaniana, improntata alla produzione di B-movie sui toni della commedia, conditi da momenti di azione o violenza quasi farsesca e da inserti erotici ai limiti della censura. Nonostante tutto, emergono già gli elementi che renderanno riconoscibile la sua cinematografia: pur inserendosi in precisi filoni di genere, per esempio quello del film carcerario al femminile, dimostrano già quell'attenzione del regista per la dimensione umana e per le storie dei suoi

¹³ Henry M., Niogret H., *Entretien avec J. Demme*, in Falaschi F., *Jonathan Demme*, Il Castoro Cinema, Milano, 1997.

¹⁴ Per maggiori approfondimenti sull'opera di Jonathan Demme cfr. Falaschi F., *Jonathan Demme*, Il Castoro Cinema, Milano, 1997.

personaggi, reietti in lotta per la sopravvivenza o per un riconoscimento da parte della società o individui improbabili cui il regista rivolge uno sguardo misto di affetto e ironia.¹⁵

Anche nel momento in cui si emancipa dalla New World Pictures (la casa di produzione fondata da Corman), la figura di Demme si muove sempre al limite tra il sistema hollywoodiano e produzioni più impegnate, che rispondono direttamente alle sfere di interesse dell'autore. Del 1977 è il suo primo lavoro per una *major*, la Paramount, per cui dirige *Handle with care* (id.), ma lavorerà anche per la televisione, girando il film *I Commedianti* (*Who am I this time?*, 1982). *Una volta ho incontrato un miliardario* (*Melvin and Howard*, 1980), frutterà un Oscar per la Migliore Attrice non protagonista e uno per la Migliore Sceneggiatura originale, ma, subito dopo, invece di accogliere a piene mani le conseguenze del suo successo, Demme rifiuterà una megaproduzione per girare un documentario indipendente. Il 1984 è l'anno in cui si accompagnano l'operazione hollywoodiana *Tempo di swing* (*Swing shift*), che si rivelerà un fallimento dal punto di vista di Demme¹⁶, al film, girato in tre soli notti, sui Talking Heads, *Stop making sense* (id).

È nel 1986 che lavora per la prima volta per la Orion Pictures, con cui instaurerà un proficuo rapporto, basato, come dichiarerà Demme stesso, sulla reciproca fiducia e sulla grande libertà lasciata dalla casa di produzione al regista, anche nello sperimentare con progetti più marginali.

Dunque, quando Demme, nel 1991, entra a far parte del progetto sull'adattamento del romanzo di Thomas Harris, *Il silenzio degli innocenti*, Tally, lo sceneggiatore già ingaggiato dalla Orion, ha quasi concluso il suo lavoro sul testo. Nel clima di totale fiducia instauratosi nella casa di produzione, Demme procede alla trasposizione, a partire dalla sceneggiatura già pronta (d'altra parte, Demme ha sempre dichiarato di non ritenersi un buon scrittore di dialoghi, riconoscendo le sue scarse doti da sceneggiatore; altresì, il suo interesse per la psicologia dei personaggi, lo ha sempre portato a lasciare anche grande libertà agli attori che li interpretano, accogliendo con gioia derive ed evoluzioni impreviste rispetto al testo di partenza). Demme procede alla lavorazione, affiancato, come nella maggior parte dei suoi film, da Tak Fujimoto, che ne cura la fotografia (è l'ottava collaborazione con il regista) e da Craig McKay per il montaggio (anch'egli collaboratore di lunga data di Demme). La famiglia tecnica del regista, inoltre, si avvale anche, della presenza del suo attore feticcio Charles Napier, che interpreta, in una piccola parte, uno dei

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Il film costituisce, infatti, il lavoro più importante, dal punto di vista produttivo, affidatogli fino a quel momento (il film è prodotto dalla Warner). Una volta girato, però, viene interamente stravolto e alcune scene addirittura girate daccapo, per volontà della produzione (pare, infatti, che, una delle attrici di punta della Warner, Goldie Hawn, non fosse soddisfatta del numero limitato di scene in cui compare nel film). La versione di Demme, quindi, verrà rifiutata, e le scene montate nuovamente secondo le volontà di Goldie Hawn: l'opera risultante, sebbene porti ancora, nei *credits*, il nome di Demme, non ha più nulla dell'impronta del regista, che lo ha dichiaratamente rinnegato più di una volta.

poliziotti che tengono in custodia Lecter, che rimane ucciso durante l'evasione di quest'ultimo.

La lavorazione, dunque, procede in un clima sereno e di grande libertà creativa. Al momento della scelta dei due personaggi principali della storia, le preferenze del regista per il ruolo di Clarice, vanno immediatamente a Michelle Pfeiffer, che ha già recitato per lui come protagonista nella commedia *Una vedova allegra...ma non troppo*. L'attrice, però, rimane impressionata dalla violenza dello script e declina l'offerta. La parte, allora, viene assegnata a Jodie Foster, all'epoca ventisettenne astro nascente nel firmamento hollywoodiano.

La Foster, che ha all'attivo una carriera di tutto rispetto, iniziata da bambina, si rivela interessata al progetto fin da subito: avendo letto il libro di Harris, colpita dal personaggio di Clarice, tenta in primo luogo di acquistare i diritti del romanzo, ma viene battuta sul tempo dalla Orion e da Hackman. Venuta a conoscenza della lavorazione sul film, entra in contatto con Tally, che già ammira l'attrice e pensa a lei per la parte, e insiste per ottenerla. Nel momento in cui la Pfeiffer rinuncia, Demme accetta di incontrarla e il confronto tra i due si rivela positivo: Jodie Foster sarà Clarice Starling.

Nel momento in cui si gira *Il silenzio degli innocenti*, la Foster ha già vinto un Oscar come Miglior attrice protagonista per il ruolo di una giovane barista vittima di uno stupro di gruppo in *Sotto accusa* (*The accused*, 1988); proviene da una carriera di ruoli sofisticati e difficili; nonostante tutto, Demme, all'inizio, si rivela dubbioso sulla possibilità di coinvolgere l'attrice. Cambia idea nel momento in cui capisce che ha pienamente e profondamente compreso il personaggio di Clarice: Demme comprende la possibilità di rappresentare, nella giovane protagonista, l'intelligenza dell'attrice che la interpreta, dipingendo una figura femminile di inedito spessore rispetto alle consuetudini cinematografiche e, soprattutto, rispetto ai dettami del genere poliziesco, popolato perlopiù da protagonisti maschili e da donne in pericolo, in attesa di essere salvate.

Per quanto riguarda la questione del protagonista maschile, anche qui la questione si rivela di difficile soluzione: la parte, ancora una volta, viene proposta e rifiutata da una lunga lista di attori affermati (tra questi, pare che Demme prediligesse Jeremy Irons, che rifiuta, adducendo ancora una volta la motivazione della violenza della storia). Lo stesso Brian Cox, primo interprete per Michael Mann del dottor Lecter, rifiuta, con la motivazione di non voler prender parte, in generale, a sequel.

La scelta ricade, infine, su Anthony Hopkins: Demme, infatti, decide di procedere in maniera poco convenzionale. Avendo visto Hopkins interpretare il personaggio positivo del dottor Treves in *The Elephant Man* (id., D. Lynch, 1980), decide di calarlo nei panni, del tutto opposti, del dottor Lecter, nonostante le sue apparenze rassicuranti. Per perseguire appieno questo effetto spiazzante sullo spettatore, per converso, affida la parte di Crawford, teoricamente il "capo dei buoni" nella storia raccontata, all'attore Scott Glenn, famoso, al contrario, per le sue interpretazioni di personaggi negativi. Nelle parti, altrettanto importanti, del serial killer Buffalo Bill e della giovane Catherine, rapita da

questi e unica sopravvissuta, vengono coinvolti, rispettivamente, Ted Levine e Brooke Smith, che contribuiranno, con le loro interpretazioni, a rendere memorabili due personaggi che, in realtà, appaiono sullo schermo solo per una breve durata, rispetto a Clarice, protagonista indiscussa del film demmiano¹⁷.

Il film, secondo una precisa strategia produttiva, esce nelle sale americane il giorno di San Valentino del 1991. Da qui in poi, la sua vicenda entra in piena regola nella storia dell'istituzione cinematografica.

2.3 Fenomenologia di un *cult*

Il film, annoverato da alcuni, in maniera forse troppo semplicistica, nella categoria dei film horror, esce provocatoriamente nelle sale cinematografiche il giorno di San Valentino. La Orion opta per questa data poiché ha in cantiere un'altra produzione: *Balla coi lupi* (*Dances with wolves*, 1990). La casa di produzione desidera, infatti, distanziare l'uscita dei due film, per agevolare gli incassi di quest'ultimo e giungere alla cerimonia di premiazione degli Oscar del 1991 con quanta meno concorrenza possibile¹⁸. Ma, nel 1992, è il turno del film di Demme di essere acclamato con innumerevoli riconoscimenti: dopo l'Orso d'oro a Berlino per la regia, il film porta a casa ben cinque Oscar, per Miglior Film ai produttori Ron Bozman, Edward Saxon e Kenneth Utt, Migliore Regia a Jonathan Demme, Miglior Sceneggiatura non originale a Ted Tally e, soprattutto, Miglior Attrice protagonista a Jodie Foster e Miglior Attore non protagonista a Hopkins. Il film viene eletto, immediatamente, oggetto di culto a livello planetario, potendo anche rivendicare una serie di primati.

Diviene, infatti, il terzo film a vincere le cinque statuette relative alle categorie più importanti, dopo *Accadde una notte* (*It Happened One Night*, 1934) e *Qualcuno volò sul nido del cuculo* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975). È, inoltre, il primo film horror

¹⁷ In un'intervista rilasciata alla rivista Rolling Stone per il venticinquesimo anniversario del film, nel 2016, Levine e Smith hanno ribadito la svolta data alle proprie carriere dalla partecipazione al film in questione. Ancora oggi, a distanza di venticinque anni e di diverse altre interpretazioni dei due attori, la gente ferma i due attori, riconoscendo, in essi, proprio il criminale e la vittima del film di Demme.

(In Grow K., *'Silence of the Lambs' at 25: The Complete Buffalo Bill Story*, "Rolling Stone", 14 Febbraio 2016, <http://www.rollingstone.com/movies/news/silence-of-the-lambs-at-25-the-complete-buffalo-bill-story-20160214>, ultimo accesso Maggio 2016.)

¹⁸ La strategia produttiva della Orion si rivelerà vincente. Il film *Balla coi lupi* viene insignito, nel corso della cerimonia, di ben sette premi, tra cui quello per la Miglior Regia a Kevin Costner, per il Miglior Film a Kevin Costner e Jim Wilson e per la Migliore Sceneggiatura non originale a Michael Blake. Lo stesso Kevin Costner viene nominato per il premio di Miglior Attore protagonista.

ad essere nominato agli Oscar e a vincere l'ambita statuetta (addirittura, in questo caso, in più categorie)¹⁹.

Definito come il film più spaventoso dell'anno 1991, è solo il secondo film classificato come "R-rated" dalla Motion Picture Association of America²⁰ a ottenere tali riconoscimenti agli Oscar.

Il premio ad Anthony Hopkins fa ulteriore scalpore poiché egli appare in tutto, nella pellicola, poco più di quindici minuti.

Il successo planetario e, soprattutto, la vittoria agli Oscar accendono immediatamente i riflettori sulla pellicola e rilanciano le carriere dei suoi interpreti: i due protagonisti entrano immediatamente nel novero di quei personaggi letterari assurti a icone dell'immaginario comune.

Il personaggio di Hannibal Lecter, in particolare, entra nella leggenda: il suo volto coperto dalla maschera diviene un'immagine iconica, conosciuta ormai da tutti e citata innumerevoli volte²¹ (fig. 1). A tal punto Lecter colpisce l'immaginario del pubblico che l'American Film Institute lo elegge il miglior *villain* di sempre. Le sue battute divengono celebri e oggetto ripetuto di citazioni: impossibile non riconoscere, per esempio, il dialogo in cui Hannibal sostiene di aver mangiato il fegato di un addetto ad un censimento, che aveva tentato di classificarlo nel sistema, accompagnato da fave e Chianti.

Il film, insomma, diviene vero e proprio *cult*: questo termine, in particolare, va ad associarsi a determinati prodotti mediali, in base al possesso, da parte di questi ultimi, di alcune caratteristiche testuali o all'atteggiamento assunto, nei loro confronti, dal pubblico

¹⁹ Il film, in realtà, appare di difficile classificazione, riguardo alla questione del genere. Esso, infatti, mescola in sé molteplici riferimenti: appare, dunque, eccessivamente semplicistico ridurlo, in maniera univoca, alla categoria di film horror, sebbene esso presenti molti elementi riconducibili a questo gruppo di opere.

²⁰ La Motion Picture Association of America (MPAA), è un organo, fondato nel 1922, il cui scopo, come proclamato dallo statuto dell'organizzazione presente sul suo sito ufficiale, è quello di "advancing the business and art of filmmaking, protecting the creative and artistic freedoms of filmmakers, and ensuring the satisfaction of our audiences worldwide". La MPAA, infatti, si presenta come "the voice and advocate of the motion picture and television industry around the world." Tra i suoi membri, figurano alcune delle maggiori compagnie dell'entertainment televisivo e cinematografico, come Walt Disney Studios Motion Pictures, Paramount Pictures Corporation, Sony Pictures Entertainment Inc. e tante altre. Attraverso un sistema di censura dei prodotti mediali, la MPAA li classifica, garantendone l'accesso alle fasce di pubblico più indicate, in modo tale da assicurare l'assenza di materiale offensivo e di prevenire qualsiasi intervento governativo nel campo. La R associata al *Silenzio degli innocenti* sta per "restricted" e indica la presenza, nel prodotto così classificato, di materiale adatto ad un pubblico adulto: i minori di diciassette anni, pertanto, possono assistere al film solo se accompagnati da adulti. Per maggiori approfondimenti si rimanda al sito ufficiale della MPAA: <http://www.mpa.org/>, (ultimo accesso Maggio 2016).

²¹ In essa si legge la sapiente scelta di Demme: Hopkins, infatti, si sottopose a numerose prove con maschere di varia forma e utilizzo, prima di scegliere quella finale, che è diventata il segno distintivo del personaggio.

Su Internet, è possibile ritrovare i filmati che mostrano le prove al link <https://twitter.com/thisisnotpOrn/status/548889420410392576/photo/1>.

di fan che li segue. Non è possibile, infatti, tutt'ora, pervenire ad una definizione univoca e conclusa di prodotto di culto: Massimo Scaglioni²² sottolinea come tale categoria venga mutuata, innanzi tutto, dall'ambito religioso. Il fenomeno del culto, infatti, è immediatamente associato, nella percezione comune, all'atteggiamento di attaccamento del fedele nei confronti dell'oggetto della sua fede.

Con l'affermarsi della cultura capitalista e il prosperare delle merci, ormai alla portata di quasi tutte le fasce della popolazione, il concetto è stato esteso anche ai meri oggetti, andando a indicare l'atteggiamento di attaccamento a questi ultimi.

Ma, oggetto di culto può essere anche l'opera d'arte, in particolare nell'epoca che precede la sua cosiddetta "riproducibilità tecnica", riprendendo la riflessione di Walter Benjamin²³. L'opera, infatti, romanticamente intesa come frutto della genialità e unicità di un autore e, pertanto, unica nel suo genere e non riproducibile, è oggetto di culto e adorazione da parte del pubblico colto, capace di cogliere tali peculiari caratteristiche.

Con l'avvento del capitalismo, anche l'oggetto d'arte, però, può essere riprodotto e diventa una merce alla stregua di qualsiasi altra: la proliferazione di un determinato oggetto lo rende, di conseguenza, alla portata di un pubblico sempre più ampio. L'oggetto d'arte tende a perdere la sua connotazione legata alla rarità e, come tale, anche la distanza tra una cultura alta, accessibile a pochi, e una cultura bassa, tipica delle classi popolari a cui, in epoca romantica, certi fenomeni culturali erano naturalmente preclusi, si accorcia notevolmente. I prodotti di quella che ormai può essere definita a tutti gli effetti l'industria culturale, conoscono enorme diffusione.

Con il progredire della tecnologia e la nascita, dunque, del medium cinematografico prima e televisivo poi, anche i prodotti medialità ad essi associati rientrano in tale classificazione e divengono oggetto di consumo da parte di un pubblico. Alcuni tra questi prodotti entrano, così, in questa nuova categoria che li definisce come oggetti, appunto, di culto, da parte del pubblico.

In particolare, ciò che, secondo Scaglioni, deve essere mutuato dagli ambiti più tradizionali del culto, ovvero quello religioso e quello artistico romantico, è la dimensione tipicamente relazionale, intrinseca a tale fenomeno.

Attorno a tali oggetti, infatti, si costruiscono vere e proprie comunità di individui che condividono l'interesse per lo stesso prodotto e che, come tale, scambiano tra loro informazioni al riguardo; in tali gruppi, i componenti negoziano anche la propria identità, grazie al senso di appartenenza ad una comunità. L'atteggiamento nei confronti dell'oggetto di discussione non si traduce, soltanto, in un rapporto razionale di analisi delle caratteristiche dell'oggetto stesso, ma anche in vere e proprie manifestazioni di attaccamento affettivo, come già accade in ambito religioso. E, in maniera analoga, gli

²² Scaglioni M., *TV di culto: la serialità televisiva americana e il suo fandom*, Vita e Pensiero, Milano, 2006.

²³ Per maggiori approfondimenti si veda Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.

individui che fondano tali comunità, costituiscono una propria mitologia di racconti condivisi (non sono altro che le narrazioni di cui i media si fanno portavoce) e una propria ritualità, scandita, per esempio, dalle pratiche di consumo dell'oggetto stesso. I cultori di un prodotto, quindi, per esempio, ricreano essi stessi quelle condizioni di alterità e rarità dello stesso, tipiche già dell'opera di carattere romantico, ricreando, per esempio, condizioni di difficile accesso all'oggetto, o contesti (esclusivi per i "fan" del prodotto) di fruizione collettiva e partecipativa. Tali condizioni possono essere, quindi, ricreate dai fruitori di un determinato testo, ma anche dai produttori e distributori dello stesso, nel tentativo, appunto, di ricreare attorno allo stesso un simile fenomeno di culturalità.

Anche *Il silenzio degli innocenti* e, in particolare, il personaggio di Hannibal Lecter, possono ormai essere annoverati in questa categoria. Il fenomeno legato al film e al suo personaggio icona, infatti, ha acquisito, ormai, una risonanza globale e ciò aldilà dei numerosi primati conquistati dalla pellicola ed esaminati in precedenza.

In particolare, concorrono a questo status un insieme di caratteristiche eterogenee. Come anticipato, infatti, la categoria del culto non ha ancora conosciuto una classificazione definitiva, dal momento che si fonda su pratiche di consumo in costante divenire, basate anche sulla risposta psicologica e affettiva degli individui (quindi su qualcosa di difficilmente misurabile).

La prospettiva di studio su tali fenomeni dovrebbe, a tale riguardo, integrare un duplice punto di vista: da un lato, infatti, le premesse del culto sono intrinseche agli stessi testi che vengono annoverati in tale categoria. Esisterebbero, dunque, delle caratteristiche delle forme testuali che tenderebbero a ingenerare, nei loro fruitori, un tale atteggiamento di attaccamento. Una seconda prospettiva, invece, considera i prodotti medialti come nodi della rete sociale: pertanto, la categoria di culto nascerebbe dai discorsi della collettività attorno a tali prodotti.

Il culto, dunque, avrebbe origine dall'atteggiamento specifico dei fruitori o delle istituzioni (per esempio produttori e distributori) nei confronti di determinati oggetti. La loro definizione come *cult*, dunque, deriverebbe proprio dagli individui che, con le loro pratiche fruibili o le loro particolari strategie di produzione o distribuzione, catalizzano l'interesse su tali oggetti.

Scaglioni, citando gli studi di Le Guern²⁴, infatti, nota come la categoria di culto venga chiamata in causa in relazione a differenti prodotti medialti (libri, serie tv, film ecc.) e a strategie discorsive diverse: sono *cult* testi classici o produzioni di nicchia, come *b-movies*, ma anche testi che costituiscono veri e propri eventi medialti di grande successo. Lo stesso film di Demme, viene classificato come tale anche alla luce del suo aspetto di vero e proprio evento mediale, che ha riscontrato un enorme successo commerciale.

²⁴ Scaglioni cita, in particolare il testo di Le Guern, *Towards a constructivist approach to Media Cults*.

Per quanto riguarda, in particolare, la prospettiva testualista, il primo contributo alla riflessione sul culto mediale, si deve a Umberto Eco che, nel 1975, in relazione alla messa in onda televisiva del film *Casablanca*, riflette sul successo di tale film e sulle ragioni che lo hanno eletto nel novero dei *cult movies* per la popolazione mondiale²⁵.

In particolare, Eco individua alcune caratteristiche fondamentali, riscontrabili nei testi *cult*: innanzi tutto, il testo in questione deve essere amato da un pubblico consistente, che gli attribuisce un valore e, soprattutto, deve concorrere alla creazione di un universo diegetico la cui esistenza divenga indipendente dai testi stessi. Tale universo diventa, così, percorribile dal pubblico, che ne cita personaggi, dialoghi e situazioni, estrapolandoli dalle singole manifestazioni testuali.

In relazione a tale caratteristica, non c'è da stupirsi che l'organizzazione seriale di un prodotto mediale divenga una condizione privilegiata per l'elezione a *cult* del prodotto stesso. Gli episodi della serie, infatti, ampliano, potenzialmente all'infinito, un determinato universo diegetico, introducendo nuovi personaggi e situazioni e costituendo altrettante, rinnovate, occasioni di accesso al mondo finzionale per il pubblico, che ha avuto, nel corso degli episodi che segnano la vicenda, occasione di affezionarsi.

La narrazione creata da Thomas Harris rientra esattamente in questa categoria: il mondo creato nel primo romanzo, *Red dragon*, poi trasposto in film, viene ampliato nell'episodio successivo che, come abbiamo visto, reintroduce vecchie conoscenze del lettore/spettatore e, al contempo, vi affianca nuovi personaggi. Harris, infatti, in seguito al primo romanzo, comprende la necessità di approfondire la narrazione con nuove vicende. Ogni episodio successivo della serie introdurrà nuovi elementi e fornirà al pubblico nuovi succulenti dettagli sul personaggio al centro della vicenda, ovvero Hannibal.

Altra, fondamentale, condizione individuata da Eco è la possibilità, per il fruitore di un testo, di smontarlo, in modo da estrapolare parti di esso, così citabili singolarmente, permettendone la circolazione. Tale caratteristica è la cosiddetta "sgangheratezza" del testo: esso, cioè, si deve presentare come assemblato dall'incastro di singoli pezzi o moduli. Quando ciò non si presenti come già dato dal testo in questione, esso deve comunque prestarsi alla sgangherabilità, deve cioè rivelarsi adatto, appunto, a quell'operazione di prelievo ed estrazione di singoli moduli, di per sé significativi, da parte del pubblico. Se ciò è sicuramente possibile davanti ad un testo letterario, grazie alle particolari caratteristiche del supporto libro, che permette di tornare indietro sul testo o sottolinearne o leggerne solo alcuni passaggi, ciò diviene un po' più complicato dinanzi ad un film. Sebbene Eco scriva in un momento in cui la tecnologia non permette ancora, per esempio, il ritaglio di singole scene o l'intervento sul video stesso (pensiamo per esempio alle numerose funzionalità delle tecnologie DVD o Blu-Ray), il film costituisce comunque un campo in cui, tali interventi, sono meno immediati. Come tale, Eco sottolinea la

²⁵ Eco U., *Casablanca: cult movies e collage intertestuale*, pagg. 172-181, in G. Guagnellini, V. Re, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna, 2007.

necessità, per il testo filmico, di presentarsi già come il risultato dell'assemblaggio di singoli moduli:

Un film deve essere già sgangherato, zoppicante e sconnesso di per sé. Un film compiuto, dato che non possiamo rileggerlo a nostro piacimento, dal punto che preferiamo, come accade per un libro, rimane impresso nella nostra memoria come un tutto, nella forma di un'idea o di un'emozione principale; solo un film sgangherato sopravvive in una serie disgiunta di immagini e di picchi visivi.²⁶

Ne *Il silenzio degli innocenti*, è facile intravedere questa struttura: le parti più rilevanti, in cui, cioè, i due personaggi più interessanti dialogano, sono facilmente riconoscibili. Le battute dei dialoghi tra i due sono ormai famose e oggetto di citazione. Ricercando il film stesso nella rete, i risultati più frequenti in database video sono proprio le singole scene di confronto tra i due personaggi, così come emblematiche e altrettanto impresse nell'immaginario comune, sono rimaste la cruenta fuga di Lecter e l'inquietante balletto in cui, tra le pareti della sua dimora, si esibisce il killer Buffalo Bill. Il film di Demme si rivela facilmente scomponibile e questo ne ha fatto un ulteriore elemento utile ad imprimerlo definitivamente nella memoria degli spettatori.

Allo stesso tempo, in esso è ravvisabile anche la terza caratteristica individuata da Eco nei *cult movies*: essi, cioè, fanno largo ricorso a quella serie di *frame*, come li chiama Eco, ovvero quelle situazioni tipiche ormai parte della percezione comune e delle conoscenze intertestuali degli spettatori. Tali testi, infatti, vedrebbero il ricorrere a delle sceneggiature archetipiche per il pubblico, che esso desume o dalle situazioni quotidiane o, per quanto riguarda quelle che Eco chiama "sceneggiature intertestuali stereotipate", da una rete di conoscenze testuali pregresse. In tali prodotti, cioè, vi sarebbero dei *topoi* riconoscibili, perché impiegati di frequente nelle narrazioni. Per esempio, Eco cita la situazione archetipica dell'alcolizzato redento, o della fanciulla in pericolo tratta in salvo, all'ultimo momento, dall'eroe; ancora, riconducibile a tale categoria e alle conoscenze intertestuali del pubblico, è anche il ruolo della star. Il pubblico, cioè, si abitua a ricollegare il volto di determinati attori, a ruoli e situazioni ricorrenti²⁷.

Così, nel film demmiano, si ritroveranno situazioni tipiche del filone poliziesco, legate alle indagini sui crimini commessi da un malvivente. Ancora, sarà possibile ritrovare, nel momento finale del film, nel corso dell'inseguimento tra Clarice e il killer Jame Gumb, il motivo della giovane in pericolo.

²⁶ La citazione è tratta da Eco U., *Casablanca: cult movies e collage intertestuale*, pag. 173, in G. Guagnellini, V. Re, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna, 2007.

²⁷ Eco conclude, riguardo a *Casablanca* che, a discapito della mediocrità della pellicola, essa è ormai parte della storia del cinema poiché è costruita attraverso l'assemblaggio di tutti i principali archetipi testuali. *Casablanca* si presenta come un assemblaggio di stereotipi ma, come tale, contiene in sé la storia del cinema, è il cinema, nelle parole dello stesso Eco. A tal punto si spinge la sua sgangheratezza e il suo uso di motivi stereotipati, che c'è stato anche chi ha intravisto, in esso, film e testi successivi.

Allo stesso tempo, come sottolinea lo stesso Eco, è possibile giocare sulle aspettative del pubblico, ribaltando tali motivi: è proprio ciò che fa Demme. Nel citato inseguimento finale, infatti, nessuno giungerà a salvare la giovane in pericolo e la situazione si risolverà soltanto grazie alle risorse della stessa. Anzi, Demme irride tale archetipo, ingannando lo spettatore: in una scena dal ritmo incalzante, egli mostra, attraverso un montaggio alternato, le forze dell'FBI che si mobilitano per fare irruzione nella presunta casa dell'assassino. Alle scene che vedono protagonisti i federali, mentre si dispongono all'azione, si alternano le riprese all'interno dell'antro di Buffalo Bill.

Quando qui suona ripetutamente il campanello, ci aspettiamo, dal momento che il regista ci ha mostrato i federali fuori da una porta, che siano questi a fare irruzione nel luogo citato. Invece, quando Buffalo apre, si ritrova davanti Clarice, da sola; il regista ci ha volutamente ingannati, giocando con le nostre conoscenze del linguaggio del cinema classico, che, nello schema tipico del salvataggio, vede l'alternarsi delle inquadrature degli eroi a quelle del loro obiettivo. Le inquadrature successive mostrano l'FBI fare irruzione in una casa vuota: Demme, dunque, scardina lo stereotipo che vuole la figura femminile come debole e svantaggiata rispetto alle sue controparti maschili. Clarice, infatti, riesce a salvarsi e a salvare anche l'ultima vittima del rapitore, superando proprio quell'istituzione, rappresentata perlopiù da figure maschili, che, nel corso della storia, non ha fatto altro che mettere in dubbio le sue capacità e la legittimità del suo ruolo.

Anche nella scelta degli attori Demme gioca sul ribaltamento delle impressioni del pubblico, scegliendo Hopkins, che in precedenza aveva interpretato il personaggio positivo del dottor Treves in *The elephant man*, per il ruolo negativo del dottor Hannibal Lecter e Scott Glenn, abituato a interpretare ruoli da "cattivo", nella parte del capo dei buoni, ovvero della sezione di Scienze del Comportamento dell'FBI, Jack Crawford.

2.3.1 La questione del genere

Nell'investimento di un film della categoria di *cult movie*, gioca un ruolo importante anche il genere cinematografico cui questo è riconducibile. La questione della classificazione del genere, infatti, si collega strettamente alla riflessione sulla categoria del culto.

Scaglioni, infatti, sottolinea come quella duplice dimensione testuale e strutturale che fonda la cultualità, sia alla base anche dell'attribuzione di qualsiasi etichetta di genere. Infatti, da un lato si è portati a includere un testo in una determinata tipologia, in base ad alcuni elementi che si ripetono in più opere: pertanto, come vedremo, ambientazioni cupe e situate in interni, caratterizzate dall'oscurità e da luci fredde, giovani donne in pericolo e personaggi spaventosi, dalle caratteristiche ai limiti del sovrannaturale, ricorreranno nel genere horror.

Allo stesso modo, la definizione di genere viene chiamata in causa dagli utenti, a vario titolo, del prodotto mediale; viene, anzi, definita da Scaglioni, come "categoria d'uso".

Avendo in mente una codificazione di generi, dunque, i produttori la utilizzano per creare oggetti culturali tra loro standardizzati o, al contrario, per differenziarli tra loro, giocando anche sulla contaminazione tra generi diversi o la creazione di nuovi; i distributori utilizzeranno tali etichette per attirare e guidare il consumo, attraendo determinate fasce di utenti e, infine, il pubblico, orienterà le proprie preferenze e, di conseguenza, le proprie aspettative su un determinato testo, in base alla classificazione di genere.

Il concetto di genere, dunque, viene chiamato in causa anche dai discorsi sociali intorno al prodotto culturale. Rick Altman, che si è largamente occupato della questione dei generi in ambito cinematografico, sostiene che i generi costituiscano esattamente ciò che collega produzione, testi, distribuzione e fruizione, e non costituiscono delle categorie statiche e definitive. Anzi, la loro caratteristica è quella di presentarsi come "istanze del discorso create da interlocutori reali per scopi ben precisi in situazioni specifiche"²⁸. Le categorie di genere, dunque, vengono costantemente messe in discussione dall'interazione degli individui con i testi.

La categoria di genere, inoltre, è di per sé stessa intertestuale: innanzi tutto, come teorizzato da Altman, le classificazioni dei generi attingono alla memoria degli individui. Essi, cioè, hanno una funzione "memoriale", che combina il ricordo delle istituzioni e dei rituali tipici della società, con quello di altri testi simili. Il genere, dunque, si configura a partire dal riferimento alla vita e, soprattutto, ad altri prodotti simili.

Ogni riferimento generico, dunque, chiama in causa le competenze intertestuali degli spettatori; le relazioni intertestuali che i generi instaurano possono, però, avvenire a vari livelli, come teorizzato da Andrea Bernardelli²⁹. Ad un primo livello, abbiamo riferimenti di tipo "intra-generico", che rimangono, cioè, interni al genere stesso. Essi comprendono quelle ripetizioni e similitudini che intercorrono tra testi simili. In secondo luogo, il genere si relaziona con il contesto in cui è calato, ovvero con la cultura e con i discorsi sociali intorno ad esso: è il livello dei riferimenti "extra-generici". Ad un livello ancora più alto, i generi comunicano tra loro, dando luogo anche a contaminazioni e ibridazioni: tali riferimenti "inter-generici" giocano su una dialettica di variazione e trasformazione, disattendendo, anche, le regole di genere e ribaltando le aspettative del pubblico.

Non a caso, *Il silenzio degli innocenti* si impone all'attenzione generale anche per la sua capacità di travalicare le semplici definizioni di genere e per la sua ricchezza di riferimenti di quest'ultimo tipo. Già Harris, autore del romanzo da cui il film è tratto, non si limita a produrre un'opera che si iscriva convenzionalmente nella tradizione del thriller poliziesco. Egli, al contrario, attribuisce alla vicenda una complessità narrativa inedita rispetto alle convenzioni.

²⁸ Citazione tratta da Scaglioni M., *Tv di culto. La serialità televisiva americana e il suo fandom*, pag. 31, Vita e Pensiero, Milano, 2006. Per maggiori approfondimenti si veda Altman R., *Film/Genere*, Vita e Pensiero, Milano, 1999.

²⁹ Per maggiori approfondimenti si veda Guagnellini G., Re V., *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipo Libri, Bologna, 2007.

La trama principale, relativa alle indagini sul serial killer e al rapimento di Catherine Martin, si arricchisce di storie e vicende secondarie, che coinvolgono tutti i personaggi e contribuiscono a delineare delle figure a tutto tondo: basti pensare allo snodo narrativo che coinvolge Crawford e sua moglie, o ai momenti che scavano nel passato di Jame Gumb e permettono al lettore di comprenderne, almeno in parte, la successiva deriva criminale.

Attraverso l'abile intreccio di queste sottotrame, Harris costruisce personaggi di rara profondità psicologica per un thriller, che non rimangono cristallizzati nella loro condizione iniziale, ma evolvono di pari passo con lo sviluppo della storia (basti pensare al percorso di maturazione di Clarice).

Il film di Demme, sebbene operi molti tagli rispetto al romanzo, per ovvie ragioni pragmatiche legate alle diverse possibilità in termini di durata offerte dal medium cinematografico, sfugge anch'esso ad una univoca classificazione di genere.

Le sottotrame relative ai personaggi secondari vengono perlopiù eliminate, per favorire, invece, la storia di Clarice che, nel film, diviene assoluta protagonista. Demme, che si è già cimentato in una molteplicità di generi, dalla commedia (*Una vedova allegra...ma non troppo*) al thriller (*Il segno degli Hannan, Last Embrace, 1979*), costruisce un film che, su elementi tipici del genere horror e del thriller psicologico e poliziesco, innesta un vero e proprio racconto di formazione. Demme, infatti, sceglie di rappresentare la storia dal punto di vista della ragazza.

La vicenda, dunque, viene a configurarsi come il percorso di Clarice da giovane allieva dell'Accademia dell'FBI di Quantico, venuta su dal nulla nel tentativo disperato di emanciparsi dall'anonimato da cui proviene, a donna matura, indipendente e consapevole del suo ruolo e grazie alle cui capacità le indagini si risolvono positivamente. Nel corso della storia, Clarice sarà costretta ad affrontare i traumi infantili che l'hanno segnata e che ancora porta con sé e a fronteggiare l'oscurità e l'abisso della crudeltà umana.

Le vicende umane sono calate nelle ambientazioni cupe, tipiche di un film horror, illuminate dal direttore della fotografia Tak Fujimoto, collaboratore di fiducia di Demme, che ha già lavorato in altre sette sue pellicole.

I colori scuri e freddi, le ambientazioni perlopiù claustrofobiche e in interni richiamano esplicitamente l'horror e il thriller. Sono rarissime le scene ambientate in esterni e, anche in tal caso, l'ambiente che circonda i personaggi è ostile e non lascia presagire nulla di buono: per esempio, una delle poche scene in questione, è quella iniziale, che vede Clarice allenarsi duramente in un bosco spoglio e silenzioso. La scena, accompagnata dalle note evocative della colonna sonora, comunica quasi un senso di pericolo nei confronti della giovane protagonista, completamente da sola, in mezzo alla natura, mentre la nebbia sale minacciosa. Anche la prigione in cui è detenuto Lecter contribuisce a tali impressioni: prima che Clarice possa fronteggiare faccia a faccia il dottore, lo spettatore è condotto, per mezzo di una soggettiva che lo porta ad identificarsi con lo sguardo della protagonista, attraverso una serie di porte, man mano chiuse alle sue spalle, per percorrere, infine, un lungo corridoio buio, su cui si affacciano le celle degli altri detenuti della struttura. Al

termine del corridoio, che ricorda quello di un qualsiasi castello dei film dell'orrore, vi è una scala a chiocciola (coerente con le ambientazioni di ispirazione gotica di tali film), di cui allo spettatore non sarà mai concesso di sapere dove porta (fig. 2). Lo stesso Lecter lo intravediamo sempre dietro qualche barriera: le sbarre o la parete trasparente dietro cui è rinchiuso, e in seguito la maschera.

Anche la dimora di Buffalo ricorda l'antro di una creatura spaventosa, ricca di stanze, tra cui il seminterrato in cui Catherine viene tenuta prigioniera in fondo a un pozzo; strani animali, ovvero le farfalle Testa di Morto, vengono allevate nei meandri bui della casa.

Il regista, ancora una volta, guida lo spettatore nel dedalo di ambienti che compongono l'inquietante dimora con un'inquadratura apparentemente soggettiva, che pare imitare l'incertezza e lo smarrimento di un uomo ma che termina, infine, alle spalle di Buffalo Bill, seduto davanti allo specchio. Questi, coerentemente con questa caratterizzazione orrorifica, ama inseguire al buio le sue vittime, gioendo del loro senso di terrore e al contempo della sensazione di potere conferitagli dal poterle vedere (le osserva, infatti, attraverso degli speciali occhiali a infrarossi).

Le ambientazioni esaminate, riconducono anche a quelle di qualsiasi racconto gotico, in cui il personaggio dell'assassino assume una caratterizzazione talvolta sovranaturale o, in ogni caso, straordinaria. Lecter sembra un moderno scienziato pazzo, dalle incredibili capacità deduttive, così come il personaggio di Buffalo sfocia anch'esso nell'eccesso (non a caso verranno rivolte molte critiche nei confronti del regista per la caratterizzazione di questo personaggio).

La geografia dei racconti gotici è tradizionalmente disorientante: non a caso, l'antro di Buffalo è un labirinto di locali che si snodano intorno al pozzo in cui è tenuta prigioniera Catherine, arredati con oggetti perturbanti e in cui le inquietanti falene vengono allevate in grandi vasche dall'illuminazione al neon. Anche gli ambienti domestici, infatti, nelle convenzioni del genere, divengono luoghi perturbanti e dispersivi.

Nel tour del posto, che Demme ci regala, intravediamo i manichini utilizzati da Gumb, addobbati in maniera estrosa e, soprattutto, quello su cui poggia la sua terribile creazione finale, il vestito di pelle umana.

I luoghi in questione ben rappresentano i meandri della psiche umana, in particolare i suoi recessi più oscuri, in cui la protagonista è costretta a calarsi non solo per risolvere i traumi del suo passato, ma anche per catturare il serial killer.

Non a caso, nella sua prima visita a Lecter, Clarice è costretta a scendere nei sotterranei dell'ospedale per malati di mente, in compagnia del viscido dottor Chilton, attraverso corridoi, scale e porte blindate, accompagnata da una inquietante luce rossa, all'inizio, e dall'oscurità del corridoio su cui si affacciano le celle dei detenuti, in un secondo momento. Questo percorso compiuto da Clarice e dallo spettatore, identificatosi con il suo sguardo, assume l'aspetto di un vero e proprio viaggio: esso non è altro che l'inizio della ricerca (la *quest* eroica) di Clarice. Prepara anche lo spettatore all'incontro imminente con lo straordinario e terribile Lecter, costruendo un'atmosfera di tensione psicologica, che strizza

l'occhio anche ai film dell'orrore (prima di giungere a destinazione, Chilton espone a Clarice le terribili azioni compiute in precedenza da Lecter e le mostra una fotografia di una superstite. L'immagine non ci viene mostrata direttamente, dal momento che Demme tende a lasciare fuori campo i motivi più violenti o riconducibili all'esibizionismo tipico di un certo filone horror. Ci viene mostrata, invece, la reazione di Clarice alla vista della foto, evidentemente sconvolgente.)

La protagonista femminile, inoltre, rimanda ad un ulteriore filone del gotico, quello che Yvonne Tasker, nella sua analisi del film³⁰, chiama *female gothic*: in questo sottogenere, la principale fonte di inquietudine e pericolo per le protagoniste, sono proprio i luoghi che queste si trovano ad attraversare nel corso delle loro vicende, che si caratterizzano per il loro effetto straniante.

Ciò accade precisamente a Clarice, costretta a passare attraverso ambientazioni inquietanti, che fungono da vere e proprie esternalizzazioni delle menti contorte dei mostri che la giovane incontra sul suo cammino³¹.

Nel mondo delle eroine gotiche, un altro elemento di pericolo per il ruolo femminile, è costituito dalle figure maschili che, con la loro autorità, mettono talvolta in discussione l'identità delle protagoniste. Anche Clarice si trova a lottare costantemente contro un mondo di uomini, per affermare la sua indipendenza, affrontando sul suo cammino una lunga serie di autorità maschili indifferenti al suo destino o apertamente ostili (il dottor Chilton, Buffalo Bill, il detenuto Miggs). Lecter stesso rientra nell'iconografia tipica del genere, come il misterioso e potenzialmente violento protagonista maschile di tali racconti gotici: quasi come un "amante demoniaco", come lo definisce Hugo Davenport³², egli scava in profondità nell'animo di Clarice, carpando dati del suo passato, in cambio di indizi utili. Tale influenza diabolica si esprime, dunque, nei giochi mentali di Lecter nei confronti della giovane, per esempio quando questi le domanda se abbia mai provato interesse sessuale nei confronti di due uomini più anziani, rispettivamente Crawford e il proprietario del ranch dove la piccola Clarice era stata portata, dopo la morte del padre.

Dal punto di vista del genere, inoltre, il film può idealmente essere diviso in due parti: la fuga di Lecter ne costituisce il discrimine.

Fino a questo momento, infatti, la vicenda si è giocata perlopiù su un senso di inquietudine psicologica; l'evasione di Lecter costituisce la massima esplosione di violenza del film. Demme riesce a costruire una rappresentazione equilibrata in cui, la violenza potenzialmente estrema del libro, viene mitigata: essa, infatti, fino a questo momento,

³⁰ Per maggiori approfondimenti, si veda Tasker Y., *The Silence of the Lambs*, BFI Modern Classics, Londra, 2002.

³¹ Le protagoniste dei romanzi *female gothic*, in realtà, tendono a differenziarsi dal personaggio di Clarice: sono solitamente figure passive, spinte da motivi quali la famiglia, il matrimonio o altri di carattere privato. Clarice, al contrario, è tutto fuor che un personaggio passivo e il motivo che la conduce all'azione, è la sua investigazione.

³² Per maggiori approfondimenti si veda Tasker Y., *The Silence of the Lambs*, BFI Modern Classics, Londra, 2002.

avviene fuori campo. Ciò che viene mostrato perlopiù allo spettatore, sono le conseguenze degli atti violenti citati, attraverso il corpo delle giovani ritrovate.

L'aggressione di Lecter ai danni dei due poliziotti che si occupano della sua prigionia e il terribile *tableau* costruito dal dottore con i corpi dei malcapitati, costituisce l'apice della parabola violenta del film.

A partire da questo momento, l'elemento orrorifico acquista spazio maggiore e ne è estremamente rappresentativa la sequenza finale dell'incontro tra Clarice e Jame Gumb. Essa, infatti, ha luogo nell'antro del nemico e vede i due inseguirsi nell'oscurità; mentre Clarice, immersa in essa, è completamente cieca, Buffalo la osserva silenziosamente con i suoi occhiali, concretizzando una delle paure primordiali dell'individuo, quella delle tenebre e di ciò, che in esse si nasconde, pronto a emergerne ai danni del malcapitato di turno.

Alcuni critici hanno osservato, riguardo a questa possibile scissione del film in due parti che, dal momento in cui Lecter esce di scena, la storia vira verso il melodramma, seguendo le vicende della donzella in pericolo, tanto che, rileggendo la sequenza dell'inseguimento finale, molti vedono condensate in Clarice due figure tipiche di altrettanti generi: l'eroina detective del poliziesco e la giovane vittima in pericolo dell'horror.

Ma anche nell'ambito del genere horror, *Il silenzio degli innocenti* si colloca comunque in maniera innovativa, rivalutando un tipo di orrore indirizzato agli adulti ed emancipandosi da quel filone, tipico degli anni 90, prevalentemente indirizzato alla fascia dei teenager, cui sono riconducibili, per esempio, gli episodi della serie di *Scream*. Ciò avviene proprio grazie alla sapiente contaminazione di generi e alla scelta di sottrarre alla vista gli elementi di tale orrore, piuttosto che esibirli sfacciatamente, come avviene in tali filoni adolescenziali.

Non è un caso che una storia dai riferimenti così vari ed eclettici abbia incontrato un tale successo presso il pubblico: il genere, inteso come etichetta, ha sempre costituito una categoria utile alle masse per accostarsi ad un determinato prodotto culturale. Esso, infatti, fornisce una categorizzazione immediata che permette, a chi si confronta con il testo in questione, di avere una percezione immediata, di carattere generale, sui contenuti del testo stesso.

I generi, infatti, si sono andati formando, grazie alla ripetizione di determinati elementi, sul piano delle ambientazioni, dei personaggi o anche delle scene ricorrenti: per esempio, come abbiamo visto, ambientazioni cupe, dai colori freddi, o personaggi inquietanti, dalle caratteristiche straordinarie, ci permettono di classificare immediatamente il testo che esaminiamo come appartenente al genere horror. Quando, dunque, il fruitore si avvicina ad un testo, la categoria di genere attiva immediatamente in lui una serie di aspettative, formatesi dalla conoscenza di una serie innumerevole di altri testi appartenenti alla stessa categoria.

Ogni spettatore o lettore, dunque, grazie all'approccio inevitabile, nel corso della sua vita, con un gran numero di manifestazioni testuali, dispone di una vera e propria enciclopedia intertestuale, che gli permette di riconoscere nuovi testi e di decifrarli.

Dal lato della produzione di manufatti culturali, dunque, si è andata affermando sempre più la consuetudine a ricorrere a più etichette diverse. I prodotti, così, che mescolano stimoli ed elementi di natura diversa avranno maggiori probabilità di successo, in quanto richiameranno comunità sempre più "costellate". Infatti, gli spettatori di uno stesso film o i fan di uno stesso genere tendono ad attivare, tra loro, uno scambio di informazioni, che avviene, dunque, a livello laterale. Come tale, essi vanno a comporre altrettante comunità, basate sulla condivisione di interessi, che interagiscono a distanza, e che Altman chiama proprio "comunità costellate". La diversificazione, all'interno di uno stesso prodotto mediale, dunque, permette il raggiungimento quanto più ampio possibile di tali comunità sparpagliate per il pianeta.

Un testo come quello esaminato, dunque, farà appello ai cultori del genere horror o del thriller psicologico, grazie ai numerosi momenti di suspense e all'inquietudine trasmessa dal personaggio, volutamente ambiguo, dello psichiatra cannibale. Allo stesso tempo, però, anche i fan del genere poliziesco saranno intrigati dal motivo delle indagini e della ricerca del criminale di turno, grazie anche all'estrema attenzione posta sia da Harris che da Demme nel descrivere il lungo e meticoloso processo di ricostruzione di un fatto, attraverso la raccolta di prove e la scientifica ricerca di piccoli indizi, che strizzano l'occhio alle capacità investigative degli spettatori, coinvolti attivamente, come in tutti i polizieschi, nella ricerca condotta sullo schermo.

Non a caso viene introdotto, qui, un motivo che avrà notevole successo e che verrà ripreso spesso in film o serie tv successive, del confronto tra l'FBI e un fuorilegge in grado di mettere seriamente in difficoltà le istituzioni, nella loro ricerca.

La compresenza dei due killer, Buffalo Bill e Hannibal Lecter, è esplicitiva della convivenza, nella storia, dell'horror con il genere investigativo: se il primo, infatti, ricorre anche ad elementi sovranaturali o diabolici, riconducibili alla figura di Lecter, nel secondo caso, tutto si basa sulla razionalità, che porta alla risoluzione del giallo, attraverso le indagini e l'intuizione.

È questo, di contro, il caso di Buffalo Bill che, nonostante le sue perversioni, peraltro spiegate dall'autore del libro attingendo ad episodi traumatici del suo passato e, nel libro e nel film, ricorrendo all'elemento della devianza mentale, viene infine identificato e arrestato (al contrario la figura di Lecter continuerà a sfuggire ogni classificazione o tentativo di spiegazione).

Il racconto di formazione, poi, permette l'identificazione anche di fasce di pubblico meno avvezze ai generi citati così come, il fatto che il personaggio principale del film sia una donna, oltre a costituire un richiamo per il pubblico femminile, chiama in causa una serie di argomentazioni sul ruolo delle donne nella società e sulla maniera in cui esse vengono rappresentate nella finzione.

2.3.2 *Il silenzio degli innocenti e la rappresentazione di temi contemporanei*

Il silenzio degli innocenti assume ben presto lo statuto di film di culto anche perché si inserisce nel contemporaneo dibattito in merito ad una serie di temi di interesse sociale e collettivo. Come abbiamo già sottolineato, infatti, una delle qualità fondamentali dei testi è quella di porsi come punti nodali di una serie di relazioni e di farsi oggetto di discorsi sociali. Ogni testo, dunque, nasce in un contesto che non è separato da esso ma, anzi, costituisce un ulteriore forma testuale cui relazionarsi.

La volontà di inserirsi nel dibattito riguardante le minoranze della società non è casuale: tutta la cinematografia di Demme, infatti, riflette il suo interesse per le categorie ai margini della collettività, cui il regista rivolge uno sguardo di tenera ironia, volto a suscitare le simpatie del pubblico.

Una delle categorie a cui Demme rivolge più di frequente il suo occhio benevolo, è quella femminile.

Ne *Il silenzio degli innocenti*, colpisce la rappresentazione del genere femminile, a partire dalla protagonista. Da questo punto di vista, il film, in realtà, si collocherebbe in una posizione del tutto innovativa, in un panorama di storie cinematografiche che, fino a questo punto, non hanno adeguatamente valorizzato i ruoli femminili.

Demme per primo si dichiara notevolmente sensibile alla questione del ruolo della donna nella società, spesso sottoposta ad abusi di potere o a violenze di vario tipo. Tutta la sua cinematografia si è fatta portavoce di questa tendenza del regista a prendere spiccatamente le parti dei suoi personaggi femminili. Fin da *Femmine in gabbia*, i suoi film trattano spesso di protagoniste alla ricerca di un riscatto, che lottano in una società prevalentemente maschile per far prevalere i propri diritti. In questo primo film, un gruppo di carcerate, che subiscono puntualmente le violenze dei propri sadici carcerieri, organizzano una rivolta e riescono a fuggire. Ma ancora, ritroviamo questo desiderio di affermazione della propria identità anche nella Angela di *Una vedova allegra...ma non troppo*, interpretata da Michelle Pfeiffer che, in una parabola surreale e dai toni sentimentali, si emancipa dal contesto mafioso e costruisce una nuova vita coronata, infine, dall'amore; e la stessa ricerca avviene per la Lulu/Audrey di *Qualcosa di travolgente*, i cui numerosi cambi di aspetto e di identità scandiscono il ritmo, già serrato, della storia.

Clarice si aggiunge a questa galleria di donne: anche lei lotta per l'affermazione personale. Proveniente da una famiglia povera e colpita dalla morte, durante la sua infanzia, del padre poliziotto, viene mandata a vivere presso dei nuovi tutori. Questi abitano in una tenuta in campagna dove vengono mantenuti animali destinati al macello o all'abbattimento. In seguito alla sua fuga dal luogo, il suo tutore, arrabbiato, la manda a vivere in orfanotrofio.

La sua disperata ambizione la spinge a fuggire dall'oscurità delle sue origini, e, dopo una formazione in psicologia e medicina legale, si iscrive all'Accademia dell'FBI a Quantico.

Lecter comprende immediatamente il disperato desiderio di affermazione della ragazza, disposta a tutto per compiacere il suo mentore Crawford e soprattutto, per ottenere un avanzamento di carriera.

La lotta di Clarice è aggravata dal suo essere una donna giovane e attraente in un mondo eminentemente maschile in cui non viene presa sul serio. Emblematica, in una delle prime scene, è l'inquadratura di Clarice in ascensore, piccola in mezzo ad un gruppo composto da soli uomini, che la sovrastano con la loro mole.

Il suo ruolo viene ulteriormente messo in discussione da Chilton, durante il loro primo incontro: il dottore ritiene improbabile che una donna attraente come lei, sia istruita e intelligente e possa rivestire un ruolo nell'FBI. Quando Clarice reagisce alle attenzioni del dottore, questi rimane sdegnato dalla sua insolenza.

E ancora, quando si reca in West Virginia con Crawford, per esaminare una delle ragazze scoperte, la sua presenza desta scalpore tra i poliziotti (tutti uomini): è assurdo che una donna sia coinvolta in questioni tanto scabrose e debba assistere alle operazioni di analisi sul corpo della vittima.

Clarice deve costantemente riaffermare il suo diritto ad una carriera e a partecipare alle indagini: la sua parabola, dunque, diventa un percorso di formazione, nel corso del quale la giovane dovrà rivendicare una volta per tutte la sua identità. Ma diviene, anche, un percorso di redenzione: Clarice, incapace di salvare gli agnelli urlanti e pronti al macello della tenuta della sua infanzia, gli innocenti del titolo italiano della storia, deve riuscire, invece, a salvare l'ultima vittima di Buffalo, Catherine. La ragazza riesce nella sua impresa, salvando così, l'innocente e riscattandosi idealmente anche agli occhi della figura paterna perduta e tanto amata.

Il riscatto finale avviene anche agli occhi dell'altra figura guida di Clarice, Crawford, che la giovane è ansiosa di rendere fiero (alcune letture critiche individuano in Crawford un surrogato della figura paterna per la giovane).

La storia, riletta dall'occhio demmiano, diviene la parabola dell'eroina Clarice e della sua ricerca per salvare Catherine. Il film, dunque, risulta emblematico perché pone al suo centro, come totale protagonista, una donna che persegue la sua ricerca da sola.

Fino agli anni Novanta, non erano stati molti i ruoli femminili forti: nel cinema, la sfera femminile era quella della famiglia e dei sentimenti. Le pellicole in cui il protagonista era una donna, erano perlopiù film di genere romantico e, quand'anche la storia avesse considerato la carriera del personaggio, questa veniva di solito accantonata in favore della famiglia o, piuttosto, rimaneva come semplice elemento di sfondo. Anche nel poliziesco, più in generale, era raro trovare figure di detective donna, che, soprattutto, procedessero in totale autonomia nelle indagini. Il cinema e le serie tv avevano abituato il pubblico, al massimo, a coppie miste di protagonisti, come i televisivi Mulder e Scully di *X-files* o i personaggi interpretati da Angelina Jolie e Denzel Washington ne *Il collezionista di ossa*

(*The bone collector*, 1999), o a coppie di donne investigatrici, come Sigourney Weaver e Holly Hunter in *Copycat - Omicidi in serie* (*Copycat*, 1995).

I personaggi femminili al centro di queste storie, inoltre, erano sempre coinvolte in vicende sentimentali o, in ogni caso, era sempre presente, in qualche modo, una connotazione erotica. Clarice, invece, viene privata quasi del tutto di connotazioni sessuali: appare quasi un essere asessuato, sebbene sia una giovane la cui bellezza viene spesso ribadita nel corso della storia. Ciò che deve spiccare, per volontà del regista, è la sua appassionata intelligenza, che è l'unico mezzo che le permetterà di decifrare l'intrico di indizi forniti da Lecter e di concludere positivamente la sua ricerca.

Sfidando le convenzioni del thriller e dell'horror, in cui la donna è classicamente il personaggio in pericolo, che aspetta di essere salvato, Clarice è padrona del proprio destino, procede autonomamente sulla sua strada e, anzi, sarà lei a salvare la vittima di turno. Solo nella sequenza finale dell'inseguimento di Buffalo nell'oscurità, sarà realmente al pericolo, ma riuscirà a trarsi in salvo sempre e solo grazie alla sua prontezza e alle sue capacità.

Il ruolo centrale dell'eroina attiva, quindi, una fitta rete di riferimenti inter-generici: se, infatti, la vicenda di Clarice si ricollega al sottogenere poliziesco delle donne detective e, al contempo, nella parte finale del film, richiama quella delle vittime indifese dei film horror, essa richiama talvolta una storia d'amore (sebbene dal carattere vagamente patologico).

Il rapporto di Clarice con Lecter, infatti, è carico di ambiguità e di sfumature. In particolare, in esso c'è chi ha intravisto le caratteristiche di una vicenda amorosa³³, quasi un *amour fou*: Lecter, nel corso del loro ultimo incontro, cui Clarice si è recata di sua spontanea iniziativa, senza alcun comando dall'alto, la redarguisce. La sua iniziativa potrebbe essere fraintesa e, dall'esterno, si potrebbe pensare che i due siano innamorati.

Se da un lato, dunque, la figura di Clarice diventa la capostipite di una lunga serie di donne detective che affolleranno, in seguito, le pagine della narrativa e le scene dei film, d'altro canto, il film ha ricevuto critiche molto contrastanti riguardo alla questione, più in generale, della rappresentazione dell'identità sessuale dei personaggi.

Se da un lato, Clarice assume quasi dei tratti maschili, per integrarsi quanto più possibile nel contesto professionale a cui aspira, Buffalo Bill, al contrario, intraprende una mutazione verso i tratti femminili. Proprio la rappresentazione femminile ha suscitato critiche controverse: il film, per alcuni, sembrerebbe affermare il ruolo di una donna forte che, però, vede la costante delusione dei suoi sforzi e delle sue aspettative nel momento in cui questi si confrontano con le gerarchie maschili, le cui decisioni prevalgono costantemente. Clarice stessa ha intrapreso la sua carriera per seguire le orme paterne superando, però, nettamente il ruolo del padre. È stata criticata molto anche la rappresentazione delle vittime del killer, ulteriore dimostrazione di violenza perpetrata sulle donne e di maschilismo: Buffalo Bill tratta le sue prigioniere come oggetti, che

³³ Tale lettura può essere giustificata alla luce dell'episodio successivo della serie, che vede, nel suo scioglimento, la formazione della strana coppia composta da Hannibal e Clarice.

utilizza per i suoi scopi e poi butta via. Non si rivolge mai di persona a Catherine (tranne quando questa lo ricatta, trattenendo la sua cagnolina). Le stesse vittime sarebbero riconducibili ad una generale rappresentazione grottesca del corpo femminile: i sostenitori di tale visione fanno appello al "costume" di pelle umana che Buffalo sta componendo e alle sue movenze volutamente effeminate.

In realtà Demme, di contro, non mostra mai, direttamente, gli atti di violenza perpetrati sulle ragazze che, in ogni caso, sono privi di qualsiasi connotazione sessuale.

La stessa messa in scena del personaggio di Buffalo ha attirato l'interesse del pubblico, in un'epoca di grande attenzione alla questione omosessuale: sono gli anni, infatti, di grande attivismo delle comunità gay e lesbiche, che protestano contro l'indifferenza dello stato sulla questione della diffusione sempre più ampia dell'HIV e dell'AIDS. Vengono, quindi, predilette immagini positive dell'omosessualità. Il personaggio di Buffalo viene male interpretato da molti, poiché riprende molti degli stereotipi sugli omosessuali e associa la sua identità sessuale alla devianza mentale. Buffalo risulta effeminato, ma, al contempo, rivolge la sua furia omicida contro le donne: questa figura, ritenuta estremamente semplificata rispetto al libro, suscita le ire delle comunità *queer*. Per alcuni, per esempio per i critici Larry Kramer e Stephen Harvey, il personaggio risulta lesivo nei confronti dell'autostima degli omosessuali o inciterebbe l'audience alla loro discriminazione.³⁴

Con *Philadelphia* (id., 1993), Demme tornerà sulla questione, facendosi nuovamente portavoce di una minoranza e portando in scena la storia di Andrew Beckett, giovane e brillante avvocato, licenziato dallo studio per cui lavora, poiché malato di AIDS. La vicenda si dimostra nuovamente coerente con le tematiche principalmente discusse in quegli anni e Demme porta sullo schermo, ancora una volta, la biografia di un outsider.

Ha suscitato forti dibattiti anche la questione della violenza insita nella storia.

A tal proposito, emerge come offensivo nei confronti del personaggio di Buffalo, l'impietoso confronto con Hannibal: mentre il primo sarebbe il simbolo della devianza sessuale e psicologica, proveniente da un passato tragico e squallido, il dottore cannibale, invece, le cui violenze apparirebbero ancora più grottesche e inconcepibili dalla psiche umana, viene rappresentato come colto e intelligente. Rinchiuso nella sua cella, esprime la sua creatività disegnando, a memoria, vedute di Firenze.

Persino nel momento in cui appare nel suo aspetto più animalesco, nel momento della fuga, questa avviene sulle note di Bach.

Hannibal affascina le folle del pubblico: in contrasto con qualsiasi etica, lo spettatore, nonostante gli orribili crimini commessi da Lecter, è portato a parteggiare per lui, quasi attratto dal suo fascino diabolico.

³⁴ Per maggiori approfondimenti su questi temi si veda Tasker Y., *The silence of the lambs*, BFI Modern Classics, Londra, 2002.

I suoi atti di cannibalismo appaiono alla stregua della degustazione di qualsiasi gourmet, sembrando quasi più raffinati rispetto al barbaro *modus operandi* di Buffalo, che scuoiava le sue vittime.

Quest'aura di voluta fascinazione conferita al male è stata più volte criticata. Il dibattito sulla violenza ha coinvolto, anche in questo caso, pareri molto contrastanti, costituendo un ulteriore argomento di interesse rispetto al film. Per alcuni, esso è troppo violento; all'inizio stesso del progetto, in molti avevano rinunciato a lavorarci a causa dei suoi contenuti; per altri viene mostrato troppo poco e costoro invocano un maggiore coraggio da parte del regista. Questi, da parte sua, non ha mai avuto l'intento di sperimentare in tal senso; più che gli atti violenti in sé, il film ci mostra le loro conseguenze sui corpi delle vittime, mostrati con estremo realismo e dovizia di particolari.

Gli stessi crimini commessi da Lecter, che lo hanno portato ad essere rinchiuso, non vengono mai mostrati, ma tutt'al più citati. Il picco in tal senso è rappresentato dall'evasione di Lecter, che costruisce un quadro dell'orrore, in cui uno dei poliziotti malcapitati diviene il soggetto di una grottesca crocifissione.

Non vengono nemmeno forniti appigli al pubblico per giustificare tali orrori: di Lecter, ancora una volta, come già avvenuto nel primo episodio, non ci vengono fornite possibili motivazioni o vicende della sua vita precedente che possano in qualche modo spiegare il suo operato, anzi, si ribadisce più volte che, l'unica molla che spinge il dottore, è il puro godimento tratto dalle sue orribili azioni e il divertimento suscitato dalla manipolazione altrui.

Gli incontri con Clarice appaiono, infatti, nei momenti in cui la ragazza confessa i suoi traumi passati, tali e quali a sedute psicanalitiche cui, in un primo momento, Lecter sembra partecipare con sincera empatia, decifrando il desiderio segreto di Clarice di riscattarsi dalla perdita paterna e dall'impossibilità di salvare gli agnelli innocenti della sua infanzia. L'iniziale partecipazione di Lecter, però, sembra tramutarsi puntualmente in compiacimento, derivato dalle altrui disgrazie e dal provocare l'altrui sofferenza.

Lecter, d'altra parte, conosce fin dall'inizio l'identità dell'assassino che l'FBI cerca, ma, annoiato, coinvolge Clarice in una lunga e sfiancante caccia al tesoro, costellata di criptici indizi. Come ribadisce, infatti, alla giovane, lui non ha nessuna fretta, rinchiuso com'è, per sempre, nella sua cella: gioca, dunque, con il tempo a disposizione degli investigatori. Lecter appare la personificazione del male puro e inspiegabile. Lui stesso, nel romanzo, a Clarice che tenta, nel corso del suo primo incontro, di studiarlo attraverso un questionario, adducendo come motivazione la volontà di capire ciò che gli è accaduto, dirà:

«A me non è successo niente, agente Starling. *Io* esisto e basta. Non può ridurmi ad una serie di influenze.³⁵»

Ribadendo la totale assenza di giustificazioni dietro le sue azioni. Anche di Buffalo non viene fornito alcun *background* in grado di permettere al pubblico di comprendere la causa

³⁵ Harris T., *Il silenzio degli innocenti*, Bestsellers Oscar Mondadori, Milano, 1991.

del suo agire. Nel libro, Harris racconta del passato di Jame Gumb, segnato dagli abusi ma, nel film, queste parti sono state tagliate. A tal proposito c'è chi ha parlato di una eccessiva semplificazione del personaggio, che diviene quasi una caricatura. Gli unici cenni al suo passato vengono dallo stesso Lecter, che parla in generale di un passato tragico di abusi infantili.

Il film, dunque, ha suscitato anche interrogativi di carattere etico e morale sulla rappresentazione, forse eccessivamente patinata, della violenza e delle sue personificazioni, problematizzando la figura di Lecter che ha calamitato l'attenzione di numeri enormi di spettatori.

La figura di Lecter chiama in causa anche il tema della follia, anch'esso molto dibattuto, perché qui associato, nella figura di Buffalo, al tema della devianza sessuale e dell'identità di genere.

La questione, in generale, relativa ai misteri della psiche umana, da sempre ha affascinato milioni di lettori e spettatori: non è un caso che Lecter sia proprio uno psichiatra. Questa figura, infatti, da sempre catalizza atteggiamenti ambivalenti di amore-odio: è temuta e al contempo ricercata. Lo psichiatra è colui capace di indagare nel profondo della psiche e far riemergere fatti inediti, demoni e ricordi volutamente messi da parte. Una figura, insomma, che, come dice Yvonne Tasker nel suo libro *The silence of the lambs*, "amiamo odiare o, almeno disprezzare"³⁶.

Questo è uno dei tratti che rende il personaggio di Lecter ulteriormente attraente e al contempo ripugnante ai nostri occhi. Gli aneddoti sulla lavorazione del film raccontano che fu Hopkins ad arricchire la figura dello già spaventoso dottore con un'ulteriore caratterizzazione: egli suggerì, infatti, che Lecter, una volta spostato nella sua nuova prigionia, indossasse una tuta bianca, per richiamare il camice di un dottore. Ciò avrebbe dovuto spaventare ulteriormente il pubblico, facendo riferimento alla paura ancestrale dei medici, figure ricercate quanto temute, da sempre associati al potere di decidere di vite umane.

D'altra parte, Lecter, con la sua follia, richiama una delle figure tipiche della narrativa gotica e, più in generale, del terrore, ovvero quella dello scienziato - medico pazzo, coinvolto in esperimenti spaventosi. Alla stregua di un moderno dottor Frankenstein, Lecter lascia sulla sua scia corpi grottescamente mutilati, che divengono parte di studiate messe in scena dell'orrore: basti pensare alla scena che l'FBI si trova ad affrontare in seguito alla fuga del criminale, dominata dalla figura di uno dei malcapitati poliziotti che lo hanno tenuto in custodia, atteggiato nella distorta imitazione di una crocifissione.

La fascinazione per i meccanismi della mente umana conferisce ulteriore successo al film, che si iscrive in quel filone in cui, a condurre le indagini, non sono i classici poliziotti, ma i cosiddetti *profiler*: la loro ricerca, dunque, più che attraverso l'azione, si snoda attraverso lo studio attento dei tanti piccoli indizi disseminati sulle scene del crimine e l'analisi del comportamento degli individui.

³⁶ Tasker Y., *The Silence of the Lambs*, BFI Modern Classics, Londra, 2002.

Anche questo filone acquista, dagli anni Novanta in poi, sempre maggior successo, grazie all'aura quasi magica che questi personaggi acquistano nelle loro avventure cinematografiche e televisive, in cui si rivelano capaci di incredibili deduzioni, fondamentali nella riuscita delle indagini.

Uno degli schemi fissi del genere, si basa sul confronto tra tale figura e il criminale che ricerca: si diffonde il motivo che vuole *profiler* e criminale come tragicamente simili, facce della stessa medaglia e, perciò, l'uno la nemesi dell'altro.

Nel film vediamo come a condurre le indagini siano proprio i componenti della sezione di Scienze del Comportamento dell'FBI. Lo stesso Lecter è un *profiler*: in quanto psichiatra, è in grado di decifrare i comportamenti umani. Grazie alle sue straordinarie capacità intellettive, riesce a leggere nella psiche dei suoi interlocutori: sebbene il suo intelletto penetri a fondo negli animi altrui, di contro, nessuno riesce a decifrare il suo (Lecter si ribella a qualsiasi possibile classificazione che lo riguardi). Viene definito, in mancanza di conoscenze più approfondite che lo riguardino, un mostro o uno psicopatico ma, al contrario degli altri detenuti del manicomio, che si presentano con tratti quasi animaleschi, Lecter si distingue, invece, per la sua civiltà.

Ciò che emerge, è il contrasto tra la semplicità e i tratti quasi caricaturali che connotano gli altri detenuti e lo stesso Buffalo, e l'estrema complessità e indecifrabilità che, invece, caratterizza Lecter. Una delle marche del suo comportamento è l'educazione, a cui il dottore tiene in maniera particolare; è definito uno psicopatico, eppure è capace di autocontrollo e di maniere squisite (così come squisiti appaiono i suoi gusti in materia di musica, libri e, in generale, cultura). È una figura, insomma, costruita sul contrasto tra gli opposti e l'imprevedibilità.

Anche lui, dunque, contribuisce, in maniera determinante ai fini dell'indagine, a tracciare il profilo del criminale ricercato. Come un moderno Sherlock Holmes, decifra i suoi interlocutori, a partire da semplici impressioni sensoriali e dai dettagli della loro figura (osserva, per esempio, la borsetta buona e le scarpe a buon mercato di Clarice, intuendo le sue origini e dandole della campagnola), attirandoli nella sua ragnatela e spingendoli a confessare anche i segreti più nascosti.

2.3.3 Culto mediale e serialità

Una delle caratteristiche del culto mediale è che esso si esplica al meglio nelle strutture seriali. Nella serie, infatti, le caratteristiche individuate come determinanti per un oggetto di culto, si esplicano al meglio: grazie alla sua lunga durata, basata sul costante differimento dell'obbiettivo finale della storia, il coinvolgimento del pubblico è maggiore. Per esso, infatti, gli episodi della serie divengono parte della quotidianità dello spettatore, segnalandosi come altrettanti appuntamenti nella sua routine. Ecco, dunque, che le vicende dei beniamini del pubblico, accompagnano la vita quotidiana.

La grande estensione temporale, inoltre, permette la costruzione di veri e propri universi diegetici che, grazie al prolungarsi della serie nel tempo, possono essere esplorati potenzialmente all'infinito. Ogni episodio concorre, dunque, ad aggiungere un tassello nella costruzione di tali mondi e costituisce una potenziale porta d'ingresso per lo spettatore nell'universo diegetico³⁷. La costruzione di mondi simili, che ben presto prescinde dalla serie stessa, è proprio una delle caratteristiche considerate fondamentali da Umberto Eco, nella definizione di un *cult movie*.

Se l'analisi di Eco riguarda la dimensione cinematografica, questa dimensione di culturalità legata all'aspetto seriale si rafforzerà, ovviamente, in relazione ai prodotti seriali televisivi. Il medium televisivo, infatti, grazie alla sua strutturale programmazione a flusso e alla sua, ormai, naturale presenza nelle case di tutti, permette maggiormente la messa in onda di storie strutturate ad episodi che, soprattutto, divengano appuntamenti fissi per gli spettatori. Il culto, inoltre, nella sua dimensione strutturale, si caratterizza poiché raduna intorno a sé comunità di spettatori, che condividono un certo entusiasmo per l'oggetto in questione, a cui attribuiscono un notevole valore e che celebrano mediante l'istituzione di pratiche rituali di gruppo. Tale dimensione rituale, naturalmente, è favorita dalla lunga durata dei prodotti televisivi che, come tali, favoriscono anche l'attaccamento del pubblico.

Anche al cinema, però, non mancano le storie suddivise in episodi: basti pensare agli innumerevoli sequel, prequel, spin-off che ormai caratterizzano molte delle vicende portate sullo schermo e di cui la vicenda di Hannibal Lecter è un esempio.

In ambito cinematografico, naturalmente, per ovvie ragioni legate alla durata limitata di un film, quel differimento dell'obbiettivo finale ha uno sviluppo più limitato. Anche in questo caso, però, gli spettatori traggono piacere dal riconoscere sullo schermo i personaggi che hanno avuto occasione di amare e conoscere in precedenza. Ciò, infatti, fa appello al piacere insito nella natura umana del ritorno di ciò che è identico: è il piacere del fanciullo che ama sentire raccontare, innumerevoli volte, la stessa storia, sentendosi rassicurato dalla conferma delle proprie aspettative.

Pertanto, ne *Il silenzio degli innocenti*, siamo rassicurati dal veder ritornare sullo schermo personaggi che già conosciamo, in particolare Hannibal. Ma, al contempo, accanto ad essi, agiscono personaggi nuovi, tra cui la protagonista, Clarice Starling. Gli autori della storia, dunque, ci soddisfano, apparentemente, raccontandoci una storia nuova che, in realtà, non fa che ripetere lo schema già visto nel primo episodio: abbiamo un'indagine su di un serial killer, dai tratti spinti quasi all'eccesso, e un investigatore. Al posto di Will Graham, troviamo Clarice; al posto di Dolarhyde, Buffalo Bill. Ancora una

³⁷ Generi come quello fantascientifico, *fantasy* o horror, come la stessa saga di Hannibal, si prestano particolarmente alla costruzione di universi diegetici interamente ammobiliati e ad uno sviluppo in forma seriale. In tal caso, infatti, la narrazione spesso non lineare e il ricorso ad elementi sovranaturali intrinseci alle regole di tali generi, permettono la dilatazione all'infinito di tali mondi, muovendosi sull'asse temporale, introducendo linee narrative alternative o elementi che sfidano le leggi del reale.

volta, l'identità del protagonista è in questione ed è negoziata attraverso l'indagine, che assume i tratti, più profondi, di uno scavo interiore, alla ricerca di sé stessi. Sia Will che Clarice sono alla ricerca della propria identità e devono fare i conti con i traumi del proprio passato. Entrambi i personaggi si caratterizzano per la loro capacità di provare empatia: Will, infatti, riesce ad identificarsi con i criminali da lui ricercati, mentre Clarice, invece, non riesce a impedirsi di calarsi nei panni delle vittime del killer.

Will deve affrontare nuovamente i suoi demoni, impersonati dal dottor Lecter, che in passato lo ha lasciato segnato fisicamente. Nello scontro con Lecter, Will ha anche perso il suo famigerato talento, che consiste nella capacità di calarsi nei panni di quegli stessi criminali che ricerca. Will, dunque, deve riuscire a fare i conti con quell'oscurità che già in passato lo ha segnato duramente (in seguito all'uccisione di un altro ricercato, Hobbs, Will ha sperimentato anche un periodo di depressione).

Clarice, invece, deve trovare il suo posto nel mondo: lotta per affermare il suo ruolo. Desidera riscattarsi dai traumi infantili e vede nella ricerca di Buffalo e nel salvataggio della sua ultima vittima il modo per farlo, rendendo idealmente fiero il padre defunto e salvando, infine, quell'agnello innocente che, da bambina, non era stata capace di sottrarre al macello.

L'identità di entrambi viene negoziata attraverso il confronto con il dottor Lecter, che, con le sue doti di attento studioso dell'animo umano, li costringe a riportare a galla i traumi subiti e ad affrontarli. La grande differenza starà proprio nell'atteggiamento di Lecter nei loro confronti: nel caso di Will, egli costituisce una vera e propria nemesi del dottore. Lecter sarà colui che indirizzerà verso di lui le ire del killer Dolarhyde. Per Clarice, invece, il dottore costituirà un vero e proprio aiutante, decisivo nella risoluzione del caso.

Anche il criminale creato da Harris e portato in scena da Demme, qui interpretato da Ted Levine, non è molto dissimile dal suo predecessore in *Red dragon* e *Manhunter - frammenti di un omicidio*. In entrambi i casi, siamo davanti a delle figure portate all'eccesso, quasi caricaturali. Entrambi aspirano a una mutazione: Dolarhyde aspira a identificarsi nel grande drago, soggetto del quadro di William Blake che lo ha ispirato. Buffalo Bill, invece, ha intrapreso una mutazione verso connotati femminili: non è un vero transessuale, come spiega Hannibal nel profilo che traccia del criminale, ma si circonda di attributi spiccatamente femminili. Gli insetti che alleva e che lascia nella gola delle sue vittime divengono la sua firma, dal momento che la loro mutazione dallo stato di sgraziato bruco a elegante farfalla è rappresentativa proprio del percorso che Buffalo vuole intraprendere (si costruisce, infatti, un "bozzolo" di pelle umana femminile).

Nel romanzo, Harris indaga più a fondo la personalità di Jame Gumb alias Buffalo Bill, svelando anche le circostanze che lo hanno portato sulla via del crimine. Nel film, invece, Demme tralascia tutto questo, concentrandosi sul personaggio di Clarice. Molti, pertanto, hanno visto il personaggio interpretato da Levine come una caricatura, estremamente semplificato rispetto al libro; in un'intervista rilasciata a *Rolling Stone*³⁸, Ted Levine rivela

³⁸ Grow K, *'Silence of the Lambs' at 25: The Complete Buffalo Bill Story*, "Rolling Stone",

come, proprio in vista delle scarse scene in cui il personaggio sarebbe stato presente, per caratterizzarlo si fosse deciso di ricorrere proprio a quegli elementi così estrosi, poi criticati da molti. Concorrono, dunque, alla caratterizzazione del personaggio, i tatuaggi sul petto, le parrucche e gli abiti colorati esposti sui manichini.

Il ritorno di personaggi già noti e l'introduzione di nuovi risponde, inoltre, ad un'altra esigenza tipica della serialità: per coinvolgere tutte le fasce di spettatori, infatti, il prodotto mediale concepito come parte di una serie, viene strutturato su un duplice livello di lettura. Da un lato, infatti, risponde alle esigenze di quegli spettatori la cui fruizione è saltuaria o caratterizzata dalla distrazione: ad un livello superficiale di analisi, dunque, tale pubblico godrà dell'apparente novità della storia e dei suoi colpi di scena. Gli spettatori che non conoscono i romanzi, o il precedente episodio della serie, potranno comunque seguire la vicenda messa in scena, grazie alla trama relativa alle indagini sul criminale, che si conclude nell'ambito del singolo film.

Ad un livello più profondo di analisi, invece, lo spettatore più critico godrà, non della diversità della storia, ma, riconoscendo il ricorso di uno stesso schema, apprezzerà le sottili variazioni dell'identico e, dunque, l'abilità del regista nell'introdurre quelle abili modifiche che mascherano ciò che ritorna uguale.

Lo spettatore appassionato, infatti, mette in gioco, nella visione del film, la sua rete di competenze intertestuali, relative sia agli altri testi che conosce, che alle altre manifestazioni testuali dello stesso universo diegetico. Sarà capace, dunque, di riconoscere l'analogia tra i personaggi.

Nel romanzo di Harris, inoltre, sono presenti anche espliciti riferimenti al primo episodio della serie che, il cultore di questa narrazione, sarà in grado di cogliere e comprendere. Allo stesso modo, esso chiama in causa una serie di altri riferimenti testuali che, solo lo spettatore più accorto può cogliere: i libri di Harris, infatti, sono densi di riferimenti simbolici. Harris, per esempio, ama l'arte e fa del pittore William Blake uno dei riferimenti del suo immaginario visivo. Non a caso, nel primo libro, Dolarhyde mira a trasfigurarsi nel soggetto del quadro *Il Grande Drago Rosso e la donna vestita col sole* (il riferimento a Blake tornerà nel romanzo *Hannibal*). Il personaggio di Lecter chiama in causa, con la vastità della sua cultura, una serie di riferimenti: per esempio, per indirizzare Clarice nella sua ricerca, il dottore fa riferimento al pensiero di Marco Aurelio, improntato alla semplicità. O, ancora, quando evade di prigione, la scena estremamente violenta ha luogo sulle note classiche delle Variazioni Goldberg.

Demme arricchisce il film con ulteriori riferimenti visivi: non tutti sanno, per esempio, che il teschio presente sul dorso della Falena Testa di Morto e comparso nella campagne promozionali del film, è in realtà tratto da una foto in cui Salvador Dalì posa accanto a tale inquietante immagine. Il teschio, tratto da un suo schizzo, si compone, infatti, ad una

14 Febbraio 2016, <http://www.rollingstone.com/movies/news/silence-of-the-lambs-at-25-the-complete-buffalo-bill-story-20160214>, (ultimo accesso Maggio 2016).

analisi attenta, dei corpi di donne nude, con chiaro riferimento alle vittime del killer cinematografico.

Questa strutturazione del prodotto mediale su più livelli di lettura, prende il nome di *double coding*: il termine è stato utilizzato, per la prima volta, dall'architetto e teorico Charles Jencks, in relazione alla tendenza dell'architettura postmoderna a mescolare codici figurativi "alti" e "bassi". Tale ibridazione di linguaggi si rivolge, così, al contempo, sia alla cerchia di addetti ai lavori e alla minoranza di appassionati del settore, sia al pubblico più ampio e generalista che si avvicina alle strutture in questione.

Allo stesso modo, i prodotti medialti così strutturati, hanno la capacità di rivolgersi a tutti i tipi di spettatori.

Strizzando l'occhio, attraverso i riferimenti intertestuali, agli appassionati della serie e, al contempo, soddisfacendo i nuovi spettatori, attraverso una storia in sé autoconclusa, il film raggiunge l'obiettivo di rivolgersi al maggior numero di spettatori possibile. Se la trama investigativa viene risolta nell'arco del singolo film, quella relativa, invece, alle vicende dei personaggi, rimane relativamente aperta, intrigando anche gli spettatori neofiti e spingendoli alla visione di un eventuale sequel³⁹. Il prodotto mediale così concepito, dunque, raggiunge anche lo scopo di fidelizzare eventuali nuovi spettatori. Allo stesso modo, esso soddisferà sia gli spettatori più distratti, desiderosi semplicemente di assistere ad una storia apparentemente nuova, sia quelli più critici, capaci di cogliere le sottigliezze nelle variazioni dei motivi archetipici della diegesi.

Demme rifiuterà la direzione del sequel, ma il suo film porrà comunque le basi per lo sviluppo successivo di un vero e proprio *franchise*, che vedrà, al suo centro, le vicende del famigerato dottore.

2.3.4 Figure cinematografiche e riferimenti intertestuali

Demme attiva le competenze intertestuali degli spettatori anche nel momento in cui mette in campo una serie di riferimenti alla cinematografia di altri autori. Una delle figure che lo ispirano, come dichiarato esplicitamente dallo stesso regista, è Alfred Hitchcock.

Ogni film che faccio è un'occasione per mostrare ciò che ho imparato da Hitchcock. In termini di stile, lo ammetto, non posso competere con il maestro. Ma impiego le sue tecniche costantemente⁴⁰.

³⁹ Libro e film finiscono diversamente: nel libro Lecter invia una lettera a Clarice, nel film, invece, le telefona. Lo lasciamo, nell'ultima inquadratura, mentre segue, in mezzo alla folla, l'ignaro dottor Chilton, lasciando presagire quale sarà la sua triste sorte. Nei romanzi, invece, dovremo attendere il libro seguente per apprendere della scomparsa dell'odiato Chilton. In entrambi i casi, comunque, l'autore lascia presagire il possibile ritorno del personaggio in nuove avventure.

⁴⁰ Citazione tratta da Falaschi F., *Jonathan Demme*, pag. 5, Il Castoro Cinema, Milano, 1997.

L'influenza del maestro è evidente nel film qui preso in considerazione, fin dalla caratterizzazione dei personaggi. Buffalo Bill ricorda il Norman Bates di *Psyco* (*Psycho*, 1960): entrambi i personaggi, infatti, si caratterizzano per il rapporto patologico con la figura femminile. Entrambi, inoltre, devono fare i conti con l'identità tipica del serial killer, in costante transizione. Ecco, dunque, che il voyeurista Norman, diviene il prototipo per Jame Gumb, che spia le sue vittime, esaminandone le caratteristiche fisiche, perché incontrino i suoi standard di perfezione.

Anche la protagonista femminile, ricorda quella di un altro adattamento di Hitchcock: *Rebecca - la prima moglie* (*Rebecca*, 1940), tratto dall'omonimo romanzo di Daphne du Maurier. La giovane protagonista del film hitchcockiano, infatti, passa dalla condizione di povera e anonima orfana a quella di ricca nobildonna, sposando il misterioso signor De Winter e divenendo la nuova padrona della sua aristocratica dimora, Manderley. Nella casa, però, aleggia, ancora, ingombrante, la figura della precedente signora De Winter, Rebecca appunto, il cui fantasma sembra infestare i luoghi in cui i neo-sposi vivono. La giovane, in particolare, è perseguitata dalla perfida Mrs Danvers, governante della casa e fedele alla precedente padrona. Le due giovani protagoniste, dunque, lottano entrambe per la legittimazione dei propri ruoli: Clarice cerca un'affermazione di tipo prevalentemente professionale, mentre il personaggio hitchcockiano, il cui nome non viene mai pronunciato nel corso del film, cerca di imporsi come nuova sposa del signor De Winter e padrona di casa. Naturalmente, tra le due, corre anche una grande differenza: ancora una volta, la lotta della protagonista femminile di Hitchcock investe la sfera privata, considerata di competenza esclusivamente femminile. Entrambe, però, lottano per affermare la propria identità dinanzi all'autorità maschile e, soprattutto, sono vittime delle manipolazioni psicologiche, rispettivamente, da parte della signora Danvers in Hitchcock e di Hannibal Lecter ne *Il silenzio degli innocenti*.

Il cinema di Demme, però, diviene oggetto di ammirazione anche per la sua abilità tecnica. Demme, infatti, si rivela un profondo conoscitore del linguaggio e della storia del cinema e dimostra, in più occasioni, di padroneggiarne alla perfezione i meccanismi. Ciò, lo porta, ben presto, a fondare un proprio linguaggio, che diventerà la sua marca d'autore, sperimentando con le convenzioni del medium cinematografico, giocandoci e talvolta sovvertendole. In particolare, ama soffermarsi sul volto dei suoi attori, con riprese ravvicinate, e giocare con la percezione degli spettatori attraverso sperimentazioni condotte sulla tecnica della soggettiva. La sua attenzione per i personaggi e per i suoi attori, che lascia ampiamente liberi di improvvisare, lo avvicina, di nuovo, al suo maestro, di cui dichiara, appunto, di utilizzare, costantemente, le tecniche.

Prendiamo ad esempio la ripresa in soggettiva. Hitchcock la perfezionò e io la uso molto. Mi piace mettere lo spettatore nei panni dei miei personaggi: se scegli i momenti giusti, è molto efficace⁴¹.

Demme, appunto, gioca con le figure cinematografiche volte a rappresentare lo sguardo. Una delle sue marche distintive, perfezionata nel tempo con il fedele collaboratore e direttore della fotografia Tak Fujimoto, è quello sguardo rivolto dal suo personaggio ripreso in primo piano e rivolto, in maniera quasi diretta, alla macchina da presa, comunicando allo spettatore l'impressione di essere l'interlocutore privilegiato del personaggio sullo schermo.

In *Il silenzio degli innocenti*, questa tecnica viene utilizzata, soprattutto, nel corso dei dialoghi tra Clarice e Lecter. Demme e lo sceneggiatore Ted Tally decidono di trasporre il romanzo di Harris, che racconta la storia alternando i punti di vista di diversi personaggi, da quello, nettamente privilegiato, di Clarice Starling. Come tale, vengono operati anche molti tagli rispetto al romanzo. Demme facilita fin dall'inizio l'identificazione dello spettatore con Clarice, proprio attraverso l'uso della soggettiva: quando ella, per esempio, si reca in visita a Lecter per la prima volta, lo spettatore viene guidato attraverso i meandri dell'ospedale psichiatrico proprio attraverso lo sguardo di Clarice. Nei dialoghi con il temuto Lecter, questa figura tecnica appare particolarmente pregnante: il primo dialogo infatti, è costruito secondo la classica struttura di alternanza tra l'oggetto guardato (Lecter) e il soggetto dello sguardo (Clarice). Ciò contribuisce alla costruzione di quel clima di tensione psicologica: lo sguardo inquietante di Hopkins/Lecter rivolto direttamente in macchina, sembra posarsi esattamente sullo spettatore (figg. 3-4). Per interpretare Lecter, Hopkins si esercitò a non sbattere quasi mai le palpebre, investendo lo spettatore con tutta la potenza di uno sguardo fisso e allucinato, capace di scavare in profondità nella mente dell'interlocutore. Lo sguardo di un predatore sulla sua preda. A differenza dei classici film dell'orrore, che vedono un vasto impiego di armi da parte del mostro sulle sue vittime, Hopkins riesce a ricreare l'orrore semplicemente con le espressioni del suo volto e con la sua voce. Lo stesso avviene nel secondo dialogo tra i due personaggi, ancora più inquietante dal momento che Lecter, in questo caso, si nasconde nell'ombra.

Demme, però, gioca anche con la percezione degli spettatori: dopo aver portato il pubblico a identificarsi con lo sguardo di Clarice, lo mette alla prova. È il caso dei due flashback presenti nel film: il primo ha luogo subito dopo la prima visita di Clarice a Lecter. La donna, sconvolta, uscita dall'ospedale, cammina verso la sua macchina.

Ancora una volta, il montaggio alterna l'inquadratura dell'oggetto guardato, la macchina, a quella di Clarice che la osserva. Dopo la seconda inquadratura del volto della donna, la mdp mostra una soggettiva di una macchina del tutto diversa, con al suo interno, un poliziotto. La mdp stacca nuovamente sul volto di Clarice e poi sulla nuova macchina, da cui esce il poliziotto. Il viso inquadrato subito dopo, non è quello di Clarice, ma di una

⁴¹ Citazione tratta da Falaschi F., *Jonathan Demme*, pag. 5, Il Castoro Cinema, Milano, 1997.

bambina, che corre incontro al padre (il poliziotto) appena arrivato a casa. La mdp stacca dall'inquadratura dell'abbraccio di padre e figlia, per mostrare nuovamente Clarice, che piange vicino alla sua auto.

Demme inganna lo spettatore inserendo, senza denunciarne in alcun modo la presenza, un flashback che mostra Clarice bambina e suo padre. Lo spettatore, abituato al linguaggio cinematografico convenzionale, viene ingannato attraverso l'inserimento di una scena che ha luogo su un altro piano temporale e che, solo in seguito, può essere decifrato.

Ciò avviene nuovamente nel corso del film: Clarice, convocata da Crawford, si reca in West Virginia per l'autopsia di una delle vittime del killer. Costretta ad attendere da sola, mentre Crawford parla con un esponente della polizia locale, intravede, attraverso una porta, della gente riunita per una veglia funebre. La scena inizia con il primo piano di Clarice che guarda attraverso la porta e prosegue con la soggettiva della veglia funebre. L'inquadratura seguente mostra Clarice che avanza nella stanza ma, la soggettiva seguente, mostra un altro funerale, con gente diversa. Una nuova inquadratura del volto di Clarice, precede la successiva inquadratura ravvicinata di una bara in cui è deposto un uomo. Il primo piano successivo, mostra il volto della piccola Clarice, che si avvicina per baciare per l'ultima volta il padre scomparso. Il successivo ritorno al presente, segnato dall'interruzione della musica, vede Clarice vicina alla porta, da cui non si è in realtà mai mossa, persa nel ricordo di quell'ultimo saluto. Ancora una volta il regista gioca con i piani temporali, attraverso l'inserimento di un flashback nel bel mezzo della storia. Di nuovo, ci rendiamo conto soltanto troppo tardi dello statuto di queste immagini.

Demme costruisce, dunque, una messa in scena che ruota attorno alla centralità della vista. Non soltanto gioca con il nostro sguardo, ingannandoci ripetutamente e mettendoci alla prova, ma tematizza la centralità del vedere nella storia stessa. Tutto il film è incentrato sulla capacità di guardare: solo imparando a guardare dentro sé stessa, Clarice potrà giungere alla risoluzione delle indagini (Lecter, infatti, la ammonisce di "guardare dentro sé stessa", fornendole, così, l'indizio fondamentale per ritrovare la testa di Raspail). Lo sguardo di Lecter indaga le profondità dei suoi interlocutori, decifrandone anche gli angoli più reconditi.

Lo stesso killer Buffalo Bill sceglie le sue vittime dopo averle accuratamente osservate e individuate: è proprio questo aspetto che condurrà alla sua cattura. Lo sguardo, infatti, è il veicolo del desiderio, come spiega Hannibal a Clarice. Si comincia a desiderare ciò che si vede tutti i giorni: così, Clarice comprende che il killer è legato al contesto in cui viveva la sua prima vittima. Solo vedendola tutti i giorni, il desiderio è nato in Jame Gumb.

Gumb stesso comprende la potenza dello sguardo: egli ama, infatti, la sensazione di potere che gli deriva dall'inseguire le sue vittime nell'oscurità. Mentre queste, infatti, brancolano nelle tenebre del suo antro, completamente cieche, egli le osserva con occhiali speciali. Tutto il film, insomma, gioca sugli sguardi dei personaggi e dello spettatore.

Il tema del guardare, inoltre, si configura come un ulteriore omaggio di Demme al suo ispiratore, Hitchcock: basti pensare a *La finestra sul cortile* (*Rear Window*, 1954),

interamente incentrato sul voyeurismo del protagonista che, bloccato in sedia a rotelle, spia dalla finestra il vicinato, scoprendo, così, un delitto. Lo stesso Norman Bates, come abbiamo già detto, è un voyeur, che spia la sua futura vittima Marion.

Un'altra delle figure ispiratrici di Demme è senza dubbio Truffaut. Il regista, infatti, dichiara di essere rimasto colpito dalla visione del film del regista francese *Tirate sul pianista* (*Tirez sur le pianiste*, 1960).

Fu per me un momento essenziale. Era la prima volta che mi rendevo conto del montaggio. Questo film mi ha veramente svegliato riguardo al lavoro dei cineasti. Potevo finalmente ammirare la gente che faceva film come quelli che scrivono libri.⁴²

Ne *Il silenzio degli innocenti*, Demme sperimenta anche con il montaggio: ciò non avviene solo attraverso l'inserimento dei due flashback sopra citati, in cui la classica alternanza di inquadrature che compone lo sguardo soggettivo di un personaggio viene sconvolta dall'inserimento di un diverso asse temporale della storia

È verso la fine del film che il regista dà prova della sua maestria. Nel momento in cui l'identità del killer diviene nota, l'FBI organizza le sue forze per fare irruzione all'indirizzo associato a tale identità. Il montaggio alternato segue la mobilitazione dell'FBI, insieme alle indagini che Clarice sta conducendo nei luoghi in cui ha vissuto la prima vittima dell'assassino, Fredericka. Ancora, l'alternanza di inquadrature mostra una terza situazione: Catherine, prigioniera di Jame Gumb, è riuscita a far cadere nel pozzo la sua cagnolina e lo ricatta per poter telefonare e cercare aiuto. Ad un certo punto, il montaggio alternato, trascurando le vicende di Clarice, per mostrarci soltanto l'FBI, che si appresta a suonare alla porta di una casa e l'interno della dimora del killer, in cui suona ripetutamente un campanello. Quando Gumb apre la porta, ci aspetteremmo di vedere la squadra dell'FBI pronta all'arresto e, invece, dietro la porta aperta, appare Clarice. La giovane ancora non sa di avere davanti l'oggetto delle sue ricerche, ma la rivelazione non tarda ad arrivare, quando una falena si posa tra i due. Le inquadrature successive mostrano l'irruzione dell'FBI nella casa vuota.

Il regista, anche in questo caso, inganna lo spettatore, giocando su un altro schema tipico del linguaggio cinematografico, quello dell'inseguimento. Nello schema classico, infatti, il montaggio alterna, alle inquadrature degli inseguitori, quelle degli inseguiti, finché le due inquadrature non coincidono nel momento in cui i primi raggiungono i secondi. In questo caso, ancora una volta, le aspettative dello spettatore vengono tradite: ci aspetteremmo di vedere l'FBI fare irruzione in casa dell'assassino ma, dietro la sua porta, c'è Clarice, ancora una volta costretta a fronteggiare da sola gli avvenimenti. Solo nel momento in cui irrompono nella casa vuota, i federali si rendono conto dell'abbaglio e, improvvisamente, la consapevolezza del pericolo in cui si trova Clarice colpisce Crawford.

⁴² Citazione tratta da Falaschi F., *Jonathan Demme*, pag. 9, Il Castoro Cinema, Milano, 1997.

Grazie alla fitta rete di riferimenti intertestuali che chiama in causa con il suo film, Demme costruisce, appunto, una narrazione sgangherata, alla stregua della riflessione di Umberto Eco, che riprende gli archetipi dei generi cinematografici accanto alla sperimentazione sulle tecniche classiche del linguaggio cinematografico, che ironizza sulle conoscenze cinematografiche degli spettatori e, al contempo, chiama in causa le conoscenze intertestuali degli stessi. Costruisce un sequel che, al contempo, si staglia nella storia del cinema come un *unicum*, un film di genere che porta, però, la marca evidente del suo autore.



Figura 1, la maschera di Hannibal
Il silenzio degli innocenti, (*The Silence of the lambs*, J.
Demme, 1991).

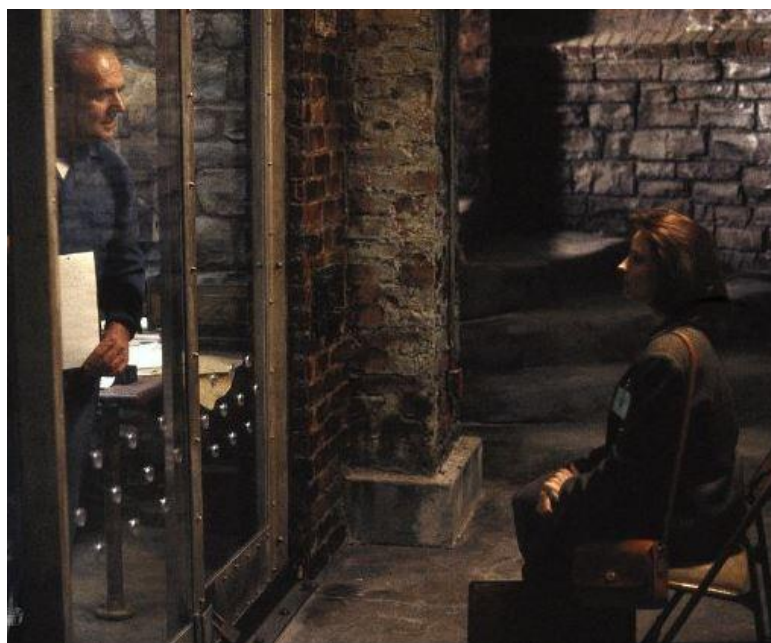


Figura 2, l'incontro tra Clarice e Hannibal ha luogo nella cupa *location*
dell'ospedale.
Il silenzio degli innocenti, (*The Silence of the lambs*, J. Demme, 1991).



Figure 3-4, il dialogo tra Hannibal e Clarice alterna primo piano del soggetto dello sguardo (Clarice) e oggetto guardato (Hannibal, che guarda dritto in macchina).

Il silenzio degli innocenti, (The Silence of the lambs, J. Demme, 1991).

3 LA SERIE DOPO IL SILENZIO DEGLI INNOCENTI

3.1 Il destino della serie dopo *Il silenzio degli innocenti*

Con il film di Jonathan Demme, il personaggio di Hannibal diviene leggenda e parte, a tutti gli effetti, della cultura pop. Il ruolo di Hannibal Lecter segna un pietra miliare nella carriera del suo interprete, Anthony Hopkins: in un'intervista rilasciata al quotidiano *la Repubblica*¹, l'attore, interpellato sulle ragioni del grande successo del personaggio, non riesce nemmeno lui a spiegarle del tutto.

Nonostante una lunghissima carriera cinematografica, costellata di ruoli importanti o eroici, a dire dell'attore, la gente ancora lo identifica nel temibile *villain*; Hopkins ipotizza che ciò avvenga per la grandissima fascinazione che personaggi simili esercitano sul pubblico, attratto dai recessi più oscuri della psiche e dal costante oscillare sul confine tra bene e male, normalità ed eccesso.

All'uscita, nelle sale, de *Il silenzio degli innocenti*, il film si rivela un successo planetario: secondo una classifica dei primi venticinque film da Oscar che hanno incassato di più, stilata da *il Post*, esso si collocherebbe al quattordicesimo posto, con un incasso mondiale di 272 milioni di dollari.²

Tale risultato giunge inaspettato e cambia completamente il destino dei personaggi protagonisti.

Infatti, già prima dell'uscita del film di Demme nelle sale, comincia a manifestarsi un precoce interesse per la realizzazione di un ulteriore capitolo della serie. La vicenda produttiva dietro il film in questione, infatti, come già anticipato, è alquanto singolare e attraversa alterne vicende.

In seguito alla pubblicazione del primo libro da parte di Harris, i diritti erano stati acquistati dai coniugi Dino e Martha De Laurentiis, che avevano, così, prodotto il film diretto da Michael Mann. Dinanzi ai magri incassi di quest'ultimo (solo 8,6 milioni di dollari), la coppia aveva concesso "in prestito", gratuitamente, i diritti per lo sfruttamento del personaggio di Lecter alla Orion Pictures, per la realizzazione del film di Demme.³ Nel momento in cui l'opera del regista si rivela un successo, i coniugi De Laurentiis si ritrovano, all'improvviso, a detenere il possesso di un bene di immenso valore.

¹ Bizio S., *INTERVISTA A ANTHONY HOPKINS - "IN FONDO ERA SOLO UNO A CUI PIACEVA L'ORDINE"*, *la Repubblica*, 1 Settembre 2013, http://rassegna.entespettacolo.org/eds_rassegna/new/consultazione_2009.jsp?data=20130901, (ultimo accesso Giugno 2016).

² *I film da Oscar che hanno incassato di più*, "il Post", 24 Febbraio 2016, <http://www.ilpost.it/2016/02/24/oscar-film-incassi/>, (ultimo accesso Maggio 2016).

³ dati tratti da Bernstein J., *"But Dino, I don't want to make a film about elephants..."*, "The Guardian", 9 Febbraio 2001, <http://www.theguardian.com/film/2001/feb/09/culture.features>, (ultimo accesso Maggio 2016).

Già prima che *Il silenzio degli innocenti* faccia il suo esordio nei cinema, la Universal esprime il suo interesse per la partecipazione alla produzione di un possibile sequel. Dopo alcune controversie legali, le parti giungono ad un accordo: anche la Universal parteciperà al seguito.

3.2 *Hannibal*

3.2.1. Cronaca di un successo annunciato

Sulla scena produttiva hollywoodiana, alla vigilia del grande *exploit* del film di Demme, si intuisce già, insomma, l'enorme potenziale di tale narrazione. In seguito all'uscita del film e ai numerosi riconoscimenti, la volontà di sfruttare il successo dell'opera, fa sì che le disposizioni per la realizzazione di un sequel divengano cosa certa.

I De Laurentiis, d'altra parte, detengono ancora il possesso dei diritti del personaggio e spingono Harris a scrivere un nuovo capitolo delle vicende del temibile dottore. Il problema è che Harris non si è mai contraddistinto per i tempi celeri di produzione delle sue opere: ci vorranno, infatti, altri dieci anni, affinché il nuovo romanzo veda la luce. Nel momento in cui lo scrittore si mette all'opera, tutto è già stato predisposto perché il libro, alla sua uscita, divenga anche un film: Harris, dunque, nel momento in cui scrive, è già perfettamente cosciente che le nuove vicende narrate verranno trasposte sullo schermo.

La macchina produttiva si è ormai messa in moto: non siamo più davanti ad un fenomeno isolato o il cui successo è dettato dal caso. Harris non è più semplicemente uno scrittore di thriller, che si rivolge ad appassionati del genere: il suo personaggio, ormai, è conosciuto in tutto il mondo e i numerosissimi fan attendono con ansia le nuove avventure del loro beniamino. In un articolo pubblicato online su *la Repubblica*, nel 1999, poco prima dell'uscita del libro nelle librerie, il cronista in questione elenca numeri da capogiro: solo via internet, infatti, sono ben 300mila le copie prenotate dai lettori, ansiosi di conoscere il destino dei loro eroi, mentre superano le 700mila quelle prenotate nelle librerie.⁴

In questo contesto, gioca un ruolo importante anche la campagna promozionale che viene organizzata intorno all'uscita del nuovo episodio: la trama viene mantenuta segretissima. Le notizie trapelate vogliono le bozze del romanzo custodite gelosamente sotto chiave e, i pochi addetti ai lavori che hanno accesso alle suddette, vengono invitati a mantenere assolutamente il proprio riserbo sulla questione. L'uscita del libro, con queste premesse, lascia già presagire il boom di vendite. I fan vengono tenuti sulla corda da una campagna pubblicitaria ben orchestrata: l'interesse generale viene ulteriormente stuzzicato dai legami che la nuova storia sembrerebbe avere con la cronaca nera contemporanea.

⁴Dati tratti da *Hannibal the cannibal? Somiglia a Pacciani*, "la Repubblica", 11 Maggio 1999, http://www.repubblica.it/online/cultura_scienze/hannibal/hannibal/hannibal.html, (ultimo accesso Maggio 2016).

Ancora una volta, infatti, Harris compie ricerche meticolosissime nel campo che più conosce, grazie alla sua passata esperienza professionale come cronista: viene avvistato, infatti, in un'aula di tribunale a Firenze, ad assistere al processo ad uno dei criminali che più hanno colpito l'immaginario comune, passato alle cronache come "il mostro di Firenze". La curiosità attorno all'avvenimento cresce morbosamente.⁵

Nel momento in cui il romanzo viene pubblicato, nell'anno 1999, è un successo annunciato. Nonostante le critiche che lo riguardano siano piuttosto controverse, il pubblico accoglie con entusiasmo il nuovo episodio della serie incentrata sullo psichiatra cannibale. Il libro, infatti, si afferma subito come best-seller, riuscendo anche a scalzare dalle prime posizioni di vendita *Harry Potter e la Camera dei Segreti*, il secondo episodio della saga milionaria creata dalla scrittrice J. K. Rowling, uscito l'anno prima⁶.

Il libro attira anche l'attenzione di uno dei maestri dell'horror, ovvero Stephen King.

Lo scrittore, in un articolo pubblicato online sul *The New York Times* appena qualche giorno dopo la sua *release*, lo commenta in maniera entusiasta, individuando in esso uno degli unici due grandi avvenimenti nel panorama della cultura di massa dell'estate del 1999. L'altro grande avvenimento della stagione che King cita è l'uscita nelle sale di *Star Wars: Episodio I - La minaccia fantasma* (*Star Wars: Episode I - The Phantom Menace*, 1999), quarto capitolo della saga multimilionaria creata da George Lucas.

Così come, secondo King, molto prevedibilmente, il film di Lucas dominerà il box office, il libro di Harris scalerà, invece, la classifica dei best-seller. Nelle parole di King, anzi, Harris riesce a portare sulla carta una nuova versione, al contempo brillante e spaventosa, del celebre racconto de *La Bella e la Bestia*, delineando, ancora una volta, personaggi profondi e ricchi di sfumature, primo fra tutti Lecter, che rappresenta, citando Stephen King, proprio quel "lato oscuro della forza", che i fan di *Star Wars* hanno sentito nominare innumerevoli volte⁷.

King acclama l'opera del collega, definendola "a full-out, unabashed horror novel"⁸: ai fan desiderosi di sapere se la nuova puntata della serie eguagli le precedenti, lo scrittore si appella definendola la migliore in assoluto e, addirittura, uno dei due romanzi pop più spaventosi dell'epoca a lui contemporanea.

It is, in fact, one of the two most frightening popular novels of our time, the other being "The Exorcist," by William Peter Blatty. Sequels are usually lame ducks, poor things that are unable to keep up with their predecessors. "Hannibal" is really not a

⁵ Ibid.

⁶ Per maggiori approfondimenti cfr. Bernstein J., *'But Dino, I don't want to make a film about elephants...'*, "The Guardian", 9 Febbraio 2001, <http://www.theguardian.com/film/2001/feb/09/culture.features>, (ultimo accesso Maggio 2016).

⁷ King S., *Hannibal the Cannibal*, "The New York Times On Web", 13 Giugno 1999 <https://www.nytimes.com/books/99/06/13/reviews/990613.13kingct.html>, (ultimo accesso Maggio 2016).

⁸ "Un horror sfacciato e a tutta velocità".

sequel at all, but rather the third and most satisfying part of one very long and scary ride through the haunted palace of abnormal psychiatry.⁹

Risulta chiara, inoltre, ancora una volta, la capacità dello scrittore di muoversi su più registri contemporaneamente. Egli costruisce una vicenda che, pur seguendo i dettami del genere e, quindi, assecondando i gusti degli appassionati di una certa letteratura dell'orrore, è al contempo intrisa di riferimenti più sottili. La prosa di Harris, infatti, è ricca di riferimenti simbolici, che ammiccano anche a lettori dall'occhio più critico e si avvale della capacità dello scrittore di dipingere scene con incredibile dovizia di particolari. Non stupiscono, allora, nell'opinione dello stesso King, i lunghi periodi di tempo che intercorrono, nella carriera dello scrittore, tra l'uscita di un'opera e la successiva.

Ciò viene rimarcato anche nella critica del giornalista inglese John Lanchester per la *London Review of Books*: egli individua una serie di riferimenti extra letterari che Harris semina nel testo per il pubblico più accorto. Per esempio, nei tratti fisiognomici che Harris attribuisce ad Hannibal, come i suoi occhi dai bagliori vermigli, egli denuncia il debito nei confronti degli studi di Alphonse Bertillon sulla fisionomia criminale¹⁰.

Lanchester, inoltre, delinea anche una fotografia del fenomeno collettivo che, ormai, il romanzo è diventato, definendo il suo successo sbalorditivo e imprevedibile per la stessa casa editrice, che si trova a dover far fronte ai numeri altissimi di richieste da parte dei lettori, cui supplire con continue e successive ristampe (il libro, infatti, appena uscito, balza subito al numero uno delle classifiche di best-seller).

⁹ Citazione tratta da King S., *Hannibal the Cannibal, The New York Times On the Web*, 13 Giugno 1999, <https://www.nytimes.com/books/99/06/13/reviews/990613.13kingct.html>, (ultimo accesso Maggio 2016).

¹⁰ Alphonse Bertillon fu un criminologo francese che, nel XIX secolo, elaborò un sistema, oggi conosciuto appunto come "sistema Bertillon", basato sulla misurazione delle parti del corpo, e in particolare delle componenti del volto e della testa. Tali misurazioni sarebbero servite a dedurre una particolareggiata descrizione dell'individuo esaminato: il sistema si affermò subito in ambito forense come metodo per l'individuazione di criminali.

Solo nel 1884, in Francia, basandosi su tale sistema, ne vennero catturati ben duecentoquarantuno. La polizia, inoltre, lo utilizzò per creare un archivio con le misure dei detenuti presi in custodia, su cui basare, poi, le indagini successive.

Per quasi tre decenni questo sistema è stato largamente utilizzato sia in Europa che in America come principio alla base delle indagini criminali, salvo essere soppiantato, all'inizio del nuovo secolo, dall'esame, giudicato scientificamente più attendibile, delle impronte digitali degli individui.

(Per un approfondimento cfr. National Law Enforcement Museum °Insider, <http://www.nleomf.org/museum/news/newsletters/online-insider/november-2011/bertillon-system-criminal-identification.html?referrer=https://www.google.it/>, ultimo accesso Maggio 2016).

Harris rivela il suo debito nei confronti di Bertillon già dal primo volume della sua saga sullo psichiatra cannibale: al principio di *Red Dragon*, infatti, egli riporta in epigrafe una citazione dello studioso:

"Si vede solo ciò che si osserva, e si osserva solo ciò che già esiste nella mente." ALPHONSE BERTILLON

Inoltre, per Lanchester, i primi due romanzi si basano su una trama complementare. Nel primo, il tutto ruota attorno agli scambi della coppia Graham - Lecter e quest'ultimo riesce a manovrare gli avvenimenti da dietro le sbarre che lo rinchiudono; nel secondo, l'accoppiata è quella di Clarice e Lecter e, questa volta, il dottore diviene padrone del suo destino evadendo definitivamente dalla prigione.

In questo terzo romanzo, invece, gli equilibri cambiano completamente, a favore di una vicenda ben più complessa, in cui non solo si alternano sulla scena personaggi sempre più numerosi, ma gli avvenimenti seguiti hanno luogo in aree geografiche diverse e, tra loro, molto distanti. Inoltre, l'intervallo temporale di sette anni, che è intercorso nella diegesi tra *Il silenzio degli innocenti* e *Hannibal*, ha apportato decisivi cambiamenti nei personaggi stessi: sebbene ritroviamo vecchie conoscenze, il tempo trascorso ha influito sulle loro vicende.

Secondo Lanchester, per esempio, la stessa istituzione dell'FBI che, nei primi due libri, ci viene presentata come "the usual idealised crime-busting machine of popular fiction", riprendendo le esatte parole del giornalista, nel nuovo libro acquista una dimensione nuova. Nel precedente capitolo, per esempio, l'abbiamo conosciuta attraverso lo sguardo giovane e ancora ammantato di nobili ideali della recluta Starling che, pur cogliendo le asperità di un ambiente perlopiù al maschile, ambisce a conquistare un posto legittimo tra i ranghi dell'istituzione federale. In questo nuovo capitolo, intravediamo, invece, il marcio dietro i meccanismi dell'ente, che finiscono per schiacciare la stessa Starling, poco incline a sottomettersi ai giochi politici dei suoi esponenti.¹¹

Lo stesso Lecter, che pure qui diviene assoluto protagonista, fino a dare il suo nome al romanzo, è un personaggio del tutto diverso rispetto all'uomo che abbiamo già conosciuto. Nelle puntate precedenti è sempre stato introdotto come il mostro di turno, un individuo difficile da classificare e, per questo, etichettato come tale, in mancanza di altre definizioni.

In *Hannibal*, invece, Harris ci introduce al cospetto di un nuovo *villain*, ancora più cattivo, ovvero Mason Verger, in realtà creatura dello stesso Lecter. Per quanto riguarda Hannibal, lo ritroviamo tra le bellezze della città di Firenze, quasi che abbia finalmente trovato la sua pace: si sollazza, infatti, tra i tesori di Palazzo Capponi, di cui è divenuto curatore nei panni del dottor Fell, facendo "sparire" il suo predecessore. Sembra quasi una persona diversa, rispetto al criminale chiuso dietro le sbarre che abbiamo conosciuto nei primi capitoli.

Anche Hopkins, nell'approcciarsi per la seconda volta al personaggio, riconosce di non poter ripetere la stessa performance del film precedente, ma di dover tener conto del tempo

¹¹ Lanchester J., *Slapping the Clammy Flab*, *London Review of Book*, Vol. 21 No. 15, 29 Luglio 1999, pagg. 10-11 (rintracciabile al link: <http://www.lrb.co.uk/v21/n15/john-lanchester/slapping-the-clammy-flab>, ultimo accesso Maggio 2016).

passato e dei cambiamenti che ciò comporta. A suo dire, l'Hannibal che ritroviamo è, appunto, più pacato ed è un personaggio ancora più ricco, rispetto agli episodi precedenti.¹²

Anche altre critiche colgono la differenza nel personaggio protagonista, intravedendo, però, nei nuovi sviluppi introdotti da Harris, piuttosto una banalizzazione dello stesso¹³. Quasi che, dovendo a tutti i costi soddisfare le aspettative del pubblico, desideroso di leggere una nuova avventura sul proprio beniamino, Harris abbia semplicemente assemblato un prodotto ad hoc, già pronto ad essere trasposto sullo schermo. Pertanto, pur di riscontrare successo presso il pubblico, che tanto ha amato il personaggio di Hannibal, Harris lo rende il protagonista della nuova vicenda raccontata e, soprattutto, lo dota di una vera e propria biografia: attraverso dei *flashback*, lo scrittore introduce scene dal passato di Hannibal. Naturalmente, è un passato tragico, quasi per giustificare la deriva criminale del personaggio agli occhi del pubblico che lo ama e può, così, in parte capirlo.

Harris rende il suo personaggio più umano, e così facendo, lo spoglia, in parte, proprio di quelle peculiarità che lo hanno reso unico. Si è insistito più volte, nel corso dei primi due romanzi, sulla totale mancanza di classificazioni per lui, unico nel suo genere ma, per questo, non accessibile o comprensibile da tutti.

Adesso, invece, lo scrittore piega il suo personaggio ad esigenze più commerciali: lo dota di un passato che impietosisca il pubblico, portato, naturalmente, a prendere le sue parti. Lo presenta, ancora, quasi come un simpatico *dandy*, desideroso semplicemente, una volta riconquistata la sua libertà, di intrattenersi tra le bellezze e i tesori della dimora fiorentina di cui è divenuto curatore. Solo quando il suo posto in questo mondo ideale che si è costruito viene messo in discussione, rispuntano i suoi antichi istinti.

Inoltre, l'ulteriore aspetto del nuovo romanzo evidenziato all'unanimità da tutte le critiche fin qui esaminate, è l'inadeguatezza della conclusione della vicenda. Finanche i più entusiasti detrattori di Harris, come lo stesso Lanchester, sottolineano l'assurdità del finale, rispetto alle vicende raccontate fino a quel momento dall'autore.

L'epilogo, infatti, vede il dottore e Clarice formare una nuova coppia, in fuga dalle forze dell'ordine e alla ricerca di nuove, edificanti, esperienze da condividere: ma, per i lettori che hanno seguito con passione le prime due avventure della serie e hanno imparato ad amare i personaggi in questione, un simile scioglimento appare poco plausibile, soprattutto per quanto riguarda il personaggio di Clarice. Ella, infatti, si contraddistingue proprio per le sue forti convinzioni: crede fermamente in ciò che fa e nel dovere, dell'istituzione che rappresenta, di difendere la giustizia. Appare, dunque, poco credibile la sua deriva finale come fuorilegge ed elemento della neonata coppia.

¹² Bernstein J., "*But Dino, I don't want to make a film about elephants...*", "The Guardian", 9 Febbraio 2001, <http://www.theguardian.com/film/2001/feb/09/culture.features>, (ultimo accesso Maggio 2016).

¹³ Recensione di Avallone G., *Thomas Harris e il declino di Hannibal*, 8 Marzo 2015, <http://freetime.weeknewslife.com/2015/03/08/thomas-harris-e-il-declino-di-hannibal/>, (ultimo accesso Maggio 2016).

Pare, dunque, che, ancora una volta, pur di allinearsi ai gusti del grande pubblico, assetato di storie d'amore e torbide passioni, lo scrittore introduca ulteriori licenze e forzature sul suo peculiare personaggio.

Un progetto, dunque, questo nuovo romanzo, nato fin dall'inizio per essere immesso felicemente sul mercato letterario prima, e cinematografico poi: d'altra parte, il personaggio di Hannibal ha reso un'immensa fortuna ai possessori dei suoi diritti ed è ormai un bene di valore, dalle enormi potenzialità economiche.

3.2.2 La genesi del film

Dunque Harris, alla luce dell'enorme successo del film di Demme, si mette all'opera su un nuovo romanzo: ha capito, ormai, che il suo personaggio più riuscito è quello dello psichiatra cannibale. Dal primo romanzo, in cui costituiva soltanto una figura secondaria, già nel secondo gli ha concesso una posizione fondamentale ai fini sia della risoluzione del caso esaminato nella storia, sia alla luce della definizione degli stessi personaggi che gli ruotano intorno.

Grazie ad Hannibal, infatti, anche il personaggio di Clarice prende forma: ella, infatti, è stata profondamente segnata dai traumi del suo passato, che sono stati determinanti nelle sue scelte successive. I lettori, però, vengono a conoscenza di tali, fondamentali, particolari, solo attraverso i suoi confronti con il dottore, che scambia indizi sul serial killer ricercato, con informazioni e aneddoti personali sulla stessa Starling.

Intuita, dunque, la centralità del personaggio, Harris lo pone al centro della nuova storia. Ma, come abbiamo già visto, i presupposti per un sequel esistono fin dalla vigilia dell'uscita nelle sale de *Il silenzio degli innocenti*.

Già il film di Demme, infatti, inserisce, alla fine, un appiglio assente nel romanzo: il libro si chiude sul dottore che, scappato di prigione, si nasconde in un albergo vicino ad una clinica di chirurgia plastica. Da qui, nell'epilogo, egli scrive una lettera a Clarice, comunicandole anche la sua intenzione di non farle visita. Scrive anche al dottor Chilton, direttore dell'ospedale psichiatrico di Baltimora in cui era detenuto, che andrà a fargli visita.

La storia termina con un senso di conclusione e di completezza: anche Clarice sembra aver trovato un attimo di pace.

L'epilogo del film, invece, vede Lecter telefonare alla donna, da una *location* esotica, mentre il suo sguardo si posa sul dottor Chilton. L'ultima scena lo vede seguire in mezzo alla folla il suo antico carceriere, con l'intenzione di "avere il vecchio amico a cena".

In aggiunta a ciò, i De Laurentiis ipotizzano già la produzione di un seguito. Harris scrive il romanzo quasi sotto la supervisione dei produttori, che periodicamente lo incontrano per monitorare i suoi progressi sul libro. Oltre alla coppia, come anticipato, entra nel gioco anche lo studio Universal.

Quando il romanzo viene pubblicato e i De Laurentiis ne acquisiscono i diritti, viene interpellato nuovamente lo staff del film precedente, in particolare Demme, che aveva inizialmente mostrato un certo interesse nel dirigere un potenziale *sequel*, e gli attori protagonisti. Jodie Foster declinerà il ruolo, e lo stesso farà, infine, Demme, ma Hopkins, invece, si rivelerà entusiasta di far parte di questa nuova avventura.

D'altra parte, come dichiarato dallo stesso Dino De Laurentiis, il personaggio di Hannibal è ormai inscindibile dal suo interprete.¹⁴

I produttori, dunque, si adoperano nella costruzione di un prodotto che sia un successo commerciale annunciato, un vero e proprio film evento. D'altra parte, *Il silenzio degli innocenti*, è ormai divenuto oggetto di culto: si tenta, dunque, di assemblare una nuova produzione che riproponga, volutamente, tutti quegli elementi risultati vincenti nel caso del precedente film. Ciò avviene, di comune accordo con lo scrittore, già a partire dal romanzo, da cui la pellicola verrà tratta.

Pertanto, alla luce di questa strategia miratamente commerciale, Dino De Laurentiis decide di interpellare come nuovo regista, Ridley Scott. Scott si è già affermato sul panorama internazionale con alcuni dei suoi film tuttora più famosi: *Alien* (id., 1979), *Blade Runner* (id., 1982), *Thelma e Louise* (id., 1991). Il film frutta la nomination all'Oscar sia al regista che alle due protagoniste). Inoltre, quando viene convocato da De Laurentiis, sta girando a Malta quello che sarà un vero e proprio *kolossal*, *Il gladiatore* (*Gladiator*, 2000) e ha già lavorato, in precedenza, col produttore.

Quando si approccia al testo di Harris, Scott dimostra delle perplessità, in particolare proprio sul finale della storia. Anche lui, infatti, ritiene improbabile l'evoluzione in senso sentimentale del rapporto tra Clarice e Hannibal, soprattutto alla luce di come è stata descritta, nella storia, la personalità della donna. Scott ritiene che, uno dei punti di forza del personaggio, che ha portato il pubblico e lo stesso Lecter ad apprezzarlo, è proprio il suo essere integerrima e la sua volontà di mantenersi tale, seppure in un mondo corrotto e dominato dai giochi politici. Dunque, l'epilogo che la vedrebbe abbandonare, con facilità, i suoi alti principi morali, per darsi alla fuga in compagnia del criminale, appare una eccessiva forzatura.

Vengono coinvolti, dunque, nel progetto, anche due sceneggiatori, per la revisioni di tali parti di testo, ritenute non adeguate: Ted Tally, che aveva sceneggiato il film precedente, rifiuta anch'egli di partecipare alla nuova produzione.

Il nuovo script, dunque, è opera degli sceneggiatori David Mamet e Steven Zaillian, vincitore del premio Oscar per *Schindler's List* (id., 1993), responsabile della versione finale del testo. Harris partecipa alle operazioni di lavorazione del film, seguendole da vicino ed esprimendo la sua opinione.

Ulteriore sfida viene dal casting degli attori: secondo il presidente di produzione della Universal, Kevin Misher, è opinione generale che nessun altro al di fuori di Hopkins possa

¹⁴ Bernstein J., "But Dino, I don't want to make a film about elephants...", "The Guardian", 9 Febbraio 2001, <http://www.theguardian.com/film/2001/feb/09/culture.features>, (ultimo accesso Maggio 2016).

interpretare Hannibal. L'attore, interpellato al riguardo, sebbene abbia dichiarato di non essersi aspettato l'uscita di un *sequel*, riprende i panni del suo personaggio di buon grado, avendo letto la sceneggiatura e avendola apprezzata.

Torna, anche, Frankie Faison nei panni dell'infermiere Barney, che ha assistito Lecter nel corso dei suoi anni di prigionia a Baltimora.¹⁵

Per il personaggio di Starling, invece, la vicenda è più complicata: Jodie Foster, infatti, rifiuta di tornare nei panni dell'eroina che le ha fruttato anche l'Oscar, nonostante i ripetuti tentativi di coinvolgerla fatti da Scott e dalla Universal. La questione, a questo punto, per i produttori, è se l'attrice possa essere rimpiazzata, senza recare danno all'immagine di quello che ormai può essere stabilito come un *franchising* a tutti gli effetti. Ci si chiede, dunque, se, così come agli occhi del pubblico, Hannibal venga ormai identificato con il suo interprete, anche il volto di Starling si sia ormai affermato nell'immaginario comune con i tratti della Foster.

Lo studio, pertanto, passa in rassegna una serie di attrici molto conosciute ad Hollywood, prima di soffermarsi su Julianne Moore. In lei, infatti, Ridley Scott non solo vede un'attrice di successo, la cui carriera è contrassegnata anche da ruoli sofisticati, ma anche una degna erede di quella intelligenza e gravità che già Demme aveva intravisto in Jodie Foster. La conferma definitiva viene dallo stesso Hopkins, che ormai vero e proprio volto della serie, viene interpellato anche riguardo alle scelte della produzione.

Inoltre, la presenza del personaggio di Clarice, fa sì che, nella produzione, vengano coinvolti gli interessi di un'altra *major*: i diritti del personaggio, infatti, quando De Laurentiis aveva rinunciato a produrre *Il silenzio degli innocenti*, erano stati ceduti da questi alla Orion Pictures. La casa di produzione era poi fallita e le sue proprietà erano state acquisite dalla MGM.

Per ottenere indietro i diritti su Clarice, la Universal è costretta a firmare un accordo che fa sì che anche la MGM entri in gioco, in qualità di coprodottrice e come destinataria di metà dei profitti della pellicola.

Entrano, invece, a far parte del cast per la prima volta, gli interpreti di altri tre personaggi fondamentali nell'economia della storia: il primo è l'italiano Giancarlo Giannini, che interpreta l'ispettore Rinaldo Pazzi, nella parte che Harris ambienta a Firenze. L'attore rende con maestria l'ambiguità del personaggio, diviso tra senso del dovere nei confronti dell'istituzione di cui è un rappresentante e avidità. Ancora, Ray Liotta interpreta Paul Krendler, membro del Dipartimento di Giustizia, che ostacola la carriera di Starling, in seguito al rifiuto, da parte di lei, delle sue *avances*. Krendler, in particolare, è al centro di una delle scene più famose e al contempo disturbanti sia del romanzo che del film: quella del banchetto finale, cui partecipano anche Clarice e Hannibal e in cui i tre commensali si cibano del cervello di Krendler stesso, seduto a tavola a cranio scoperto e ancora cosciente.

¹⁵ L'attore interpreterà lo stesso ruolo in tutti i film del franchising, finanche nel primo adattamento di *Red Dragon* ad opera del regista Michael Mann.

Infine, nei panni del vero e proprio *villain* di questa storia, dinanzi al quale perfino la lunga carriera criminale di Hannibal impallidisce, c'è Gary Oldman. L'attore, famoso per il suo proverbiale trasformismo, è qui irricognoscibile nei panni del supercattivo Mason Verger, il cui intento è di vendicarsi su colui che lo ha ridotto alle sue apparenze mostruose, ovvero proprio il dottor Lecter. L'attore, che risulta assente dai *credits* iniziali del film, recita interamente coperto da protesi di silicone, che simulano il volto sfigurato del personaggio.¹⁶

Questo sequel, dunque, mette in gioco gli interessi di alcuni dei grandi attori della scena produttiva hollywoodiana. Inoltre, le aspettative crescono nel momento in cui, nel 2000, Scott viene ulteriormente acclamato all'uscita de *Il gladiatore*, che si rivela campione di incassi e viene premiato agli Oscar. Le premesse, dunque, per un nuovo successo commerciale ci sono tutte.

Il film, infatti, incassa nel mondo, in totale, più di 350.000.000 di dollari, a fronte degli 87.000.000 spesi per realizzarlo.¹⁷

Ancor prima della sua uscita, i De Laurentiis annunciano già la loro volontà di continuare a investire sul personaggio, producendo con la Universal Pictures un *remake* di *Red Dragon*: il caso è eccezionale e rende l'idea dell'enorme successo del *franchising*. È davvero insolito, infatti, che un romanzo contemporaneo venga trasposto sullo schermo per ben due volte nell'arco di vent'anni.

3.2.3 Una nuova narrazione seriale

La vicenda narrativa che coinvolge Hannibal Lecter e i personaggi attorno ad esso, ormai, va assumendo una struttura seriale. Harris, infatti, comprende le potenzialità dei personaggi portati sulla scena, per la prima volta, nel suo secondo romanzo: *Red Dragon*.¹⁸

Quello che doveva essere, in principio, un fenomeno isolato, diviene il primo capitolo di una vicenda ben più lunga, che ben presto assume, come principio unificatore delle vicende raccontate, un personaggio, quello, appunto, di Hannibal.

D'altra parte non è un fenomeno isolato, in un panorama in cui le forme seriali vanno prendendo piede sempre di più. Serialità e ripetizione, abbiamo già visto, sono principi insiti nella natura stessa dei dispositivi esaminati: per quanto riguarda il romanzo, esso, alla sua nascita, viene diffuso proprio a puntate, sui giornali.

¹⁶ Per maggiori approfondimenti sulla lavorazione del film cfr. Bernstein J., "*But Dino, I don't want to make a film about elephants...*", "The Guardian", 9 Febbraio 2001, <http://www.theguardian.com/film/2001/feb/09/culture.features>, (ultimo accesso Maggio 2016).

¹⁷ Fonte: Box office /business for *Hannibal* (2001), IMDb, http://www.imdb.com/title/tt0212985/business?ref_=tt_dt_bus, (ultimo accesso Maggio 2016).

¹⁸ Harris ha già pubblicato, nel 1975, un primo romanzo intitolato *Black Sunday*, un thriller incentrato su un attacco terroristico.

Il cinema prima e la televisione, poi, divengono i luoghi privilegiati per lo sviluppo delle forme seriali: il dispositivo cinema stesso, infatti, funziona per mezzo della successione di un certo numero di fotogrammi al secondo che, quindi, operano in base ad una enumerazione ben precisa ed a una "permanenza di dati", come fa notare Francesco Casetti.¹⁹ E la serialità, appunto, viene da lui definita proprio come un "processo di enumerazione", consiste, cioè, nel costituirsi di una lista di elementi, sottesa ad un determinato principio ordinatore. La televisione, poi, diviene il luogo privilegiato di tali forme, grazie alla sua strutturale comunicazione a flusso e alla dilatazione potenzialmente infinita che i suoi spazi permettono di conferire alle storie trasmesse sul piccolo schermo.

La forma seriale risponde a delle precise esigenze, sia dal lato della produzione che dal lato del consumo: da questo punto di vista, infatti, essa diviene un appuntamento fisso per lo spettatore. Ciò, naturalmente, vale a maggior ragione in ambito televisivo, dove i programmi sono organizzati secondo uno schema ben preciso, il palinsesto, che disciplina il flusso di informazioni di cui il medium si fa portavoce.

Inoltre, come sottolinea Umberto Eco²⁰, riguardo alla tipologia della serie, essa risponde anche al bisogno ancestrale degli individui di consolazione, derivante dal "ritorno di ciò che è identico", mascherato da superficiali variazioni. Lo spettatore crede, cioè, di godere dei mutamenti nella storia, in realtà assiste al ritorno dei medesimi schemi: come tale, si scopre capace di fare previsioni sulla storia stessa, attribuendole al suo intuito e non, appunto, alla ripetizione, nel racconto, di elementi che già conosce.

La forma seriale, inoltre, quando viene assunta a oggetto di culto, raccoglie come tale intorno a sé un nutrito seguito di fan, che divengono, per tale motivo, parte di una nuova comunità, i cui individui sono uniti dalla passione per l'oggetto in questione. Essi, in quanto membri di un gruppo, si danno delle regole e stabiliscono dei rituali condivisi, che disciplinano, solitamente, le modalità di fruizione di tali oggetti o quelle con cui la comunità stessa si riunisce o condivide le proprie conoscenze.²¹

Dal punto di vista della produzione di oggetti culturali, dunque, è necessario inserire adeguatamente il manufatto in questione nel contesto economico, favorendone il consumo. L'oggetto culturale non può più prescindere dalle logiche di mercato, in quanto divenuto a tutti gli effetti una merce.

La forma seriale, in particolare, risponde a precise esigenze commerciali poiché, da un lato, permette di ottimizzare risorse e, dall'altro, grazie ad un pubblico fedele, che ha il tempo di affezionarsi al prodotto in questione, ha un seguito, e quindi, dei guadagni, più o meno garantiti.

¹⁹ Casetti F., *Introduzione a L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, F. Casetti a cura di, Marsilio Editori, Venezia, 1984.

²⁰ Eco U., *Tipologia delle ripetizioni*, in *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, F. Casetti a cura di, Marsilio Editori, Venezia, 1984.

²¹ Per maggiori approfondimenti cfr. Scaglioni M., *Tv di culto. La serialità televisiva americana e il suo fandom*, Vita e Pensiero, Milano, 2006.

In particolare, secondo Thomas Elsaesser ciò è valido per la narrativa a puntate in generale, a prescindere da cinema e televisione. Egli, infatti, intravede gli stessi meccanismi commerciali già nella diffusione dei primi romanzi a puntate, nella metà del XIX secolo.²²

La diffusione di tali racconti, infatti, che porta alla ribalta scrittori oggi celebri, tra cui lo stesso Dickens, è dovuta a dei precisi cambiamenti nella società del tempo, in cui la stampa quotidiana e periodica in generale, acquisisce un potere sempre maggiore.

A ciò contribuiscono anche la diffusione di mezzi di stampa a basso costo e la possibilità di una circolazione capillare e rapida dei periodici stessi: in questo contesto, editori e distributori si trovano a detenere un enorme potere sui creatori delle opere pubblicate, in quanto controllano il sistema di circolazione delle stesse; sono, dunque, nella posizione di esercitare pressioni sugli scrittori.

Per la prima volta, è il mercato che determina un prodotto e non viceversa: sono, infatti, le sue esigenze a creare il successo, o meno, di una determinata opera letteraria. Gli scrittori vanno, semplicemente, a rispondere alle esigenze che il mercato crea, limitandosi, nelle parole di Elsaesser a "colmare una determinata forma o spazio".

Come tale, ciò si riflette sulle forme testuali stesse che, per assecondare la logica commerciale, che vuole la divisione in puntate, e garantirsi un successo duraturo, cominciano ad assumere una serie di espedienti per attirare quanto più possibile l'attenzione del pubblico: per esempio, i filoni e gli schemi che risultano apprezzati cominciano ad essere sfruttati e, pertanto, riproposti, naturalmente con delle variazioni superficiali che mascherino la ripetizione. O, ancora, la struttura seriale fa sì che, ogni episodio si interrompa su un cosiddetto *cliffhanger*, un momento, cioè, di massima suspense, il cui scioglimento viene rimandato all'episodio successivo, per mantenere alto l'impegno del pubblico nei confronti di una determinata narrazione. C'è anche chi riesce a comprendere a fondo tali logiche e a cavalcarle a proprio favore, senza esserne travolto. Dickens, infatti, riesce a imporre il proprio nome direttamente sul mercato, creando un vero e proprio marchio associato alla sua figura.

Dunque, a partire dall'applicazione della logica industriale e capitalista all'oggetto d'arte e da questi mutamenti del mercato, è quest'ultimo che, sempre di più, determina la natura delle merci e non viceversa.

L'adeguamento ad un determinato mercato, fa sì che il prodotto assuma delle caratteristiche intrinseche nuove, conformi alle esigenze dei consumatori.

Ciò naturalmente, come ribadisce sempre Elsaesser, avverrà anche alla nascita del dispositivo cinematografico: come abbiamo visto, al principio del mezzo, esistono già dei tentativi di narrazione a puntate, dettati dai limiti tecnici del cinematografo che non permette, ancora, lo sviluppo di storie di una certa lunghezza. Sarà Griffith, in ambito americano, a gettare le basi per la narrazione seriale, con *Birth of a nation* (*Nascita di una nazione*, 1915), che intreccia le vicende parallele di più personaggi in un unico film,

²² Elsaesser T., *Serialità e circostanze produttive in L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, F. Casetti a cura di, Marsilio Editori, Venezia, 1984.

anticipando la narrazione *multistrand*, che, cioè, esplora contemporaneamente più trame narrative, tipica della serialità odierna.

Anche il cinema, dunque, coglie, fin dal principio della sua storia, le potenzialità insite nelle forme seriali.

In particolare, è negli anni '60 che Elsaesser intravede un *revival* di queste forme in ambito cinematografico. Secondo l'autore, infatti, esse non prendono piede in modo casuale, ma derivano da precisi mutamenti della società e del mercato, occorsi in alcuni frangenti storici.

Infatti, già dal decennio precedente, che vede l'affermarsi della televisione, il cinema è costretto a rivaleggiare con essa. Vengono prodotti film, pertanto, che tentano di debellare la concorrenza televisiva puntando su megaproduzioni dagli effetti spettacolari.

Hollywood, inoltre, è stata travolta da grandi cambiamenti: grosse multinazionali, operanti in ambiti diversi da quello cinematografico, cominciano a investire nel settore della produzione audiovisiva, come strategia di diversificazione. Ciò spinse ad una generale riorganizzazione del lavoro stesso.

Grossi capitali cominciano a concentrarsi su un numero più ridotto di pellicole, che attraggono, però, in questa maniera, la maggior parte degli investimenti. Vengono, dunque, prodotti pochi film, campioni di incassi che, in ragione degli enormi investimenti su di essi, vengono supportati da organizzatissime e capillari campagne di marketing.

Dietro la produzione di questi *kolossal* agisce una macchina organizzativa perfettamente oleata: per la produzione, la creazione di ognuno di questi prodotti equivale alla costruzione di una vera e propria fabbrica dedicata al solo film. Per gli attori della distribuzione, ciò corrisponde alla predisposizione di precisissime strategie promozionali, che abbiano una risonanza su scala globale.

In quest'ottica, la forma seriale si rivela particolarmente efficace: non solo, infatti, va a sfruttare formule o narrazioni di successo già acclarate, ma si rivela conveniente per la produzione. Il *sequel* di un film, infatti, sfrutterà le risorse messe in campo per il primo capitolo, utilizzando la fabbrica già messa su dalla produzione per le vicende precedenti.

Inoltre, la sempre maggiore concentrazione dei grandi conglomerati mediali, fa sì che il film non sia che una delle manifestazioni accessorie di un determinato spunto narrativo e parte di una strategia commerciale ben più ampia, volta a vendere non un singolo oggetto, bensì un'esperienza, che coinvolga lo spettatore in maniera totalizzante e su più fronti. Ecco, dunque, che l'industria cinematografica lavora a stretto contatto con quella editoriale e discografica (per esempio, insieme al film, esce in contemporanea la colonna sonora e, magari, poco dopo, il libro ad esso ispirato), ma non solo: il film diviene solo uno dei tanti accessi ad un vero e proprio sistema, progettato in maniera tale che lo spettatore possa attraversarlo, mediante le numerose esperienze proposte, e sperimenti, grazie ad esse, un senso di immanenza nell'universo diegetico stesso. Si fa in modo di creare, attorno

all'oggetto in questione, una certa aspettativa e che se ne parli ancor prima che esso venga immesso sul mercato.²³

Tali strategie saranno anche alla base, negli anni '80, della diffusione dei grandi *franchising* ormai conosciuti in tutto il mondo, quali *Indiana Jones*, *Ritorno al futuro* e *Guerre stellari* (il cui primo episodio risale al 1977). In tale decennio, infatti, le forme seriali conoscono, al cinema, un rinnovato successo, grazie proprio all'impulso dato dal loro largo sviluppo sullo schermo televisivo.

Uno degli esempi più manifesti è proprio quello della saga creata da George Lucas: il senso di immanenza dello spettatore viene chiamato in causa dall'immenso merchandising creato intorno agli episodi della saga (Elsaesser cita, per esempio, i manifesti del film che raggiungono quote vertiginose) o dal logo, ormai immediatamente riconoscibile, riproposto all'infinito e nei luoghi più impensabili.

Divengono fondamentali, dunque, ai fini del successo della serie, non tanto o non solo, i singoli film, quanto i discorsi che vengono a crearsi intorno ad essi in ambito sociale. Come già detto, infatti, i fan di un determinato prodotto, per il fatto stesso di condividere la passione nei suoi confronti, divengono automaticamente rappresentanti di una comunità ideale. Il prodotto di successo, dunque, non vive solo della comunicazione verticale con i propri spettatori diretti (ovvero l'individuo che si reca al cinema a vedere il film) ma, soprattutto, di quella laterale tra costoro, che fa sì che il culto per il film sopravviva e si evolva grazie ai suoi fan che, magari, danno luogo anche a forme di "contagio", cooptando altri potenziali fan della saga.

Ciò, dunque, prevede una serie di scambi tra le industrie culturali, per esempio, come abbiamo visto, tra cinema e letteratura.

La letteratura, già prima del cinema, impara anch'essa a sfruttare i meccanismi seriali per avvicinare il pubblico: il caso di Thomas Harris non ne è che un esempio. Lo scrittore, infatti, non certo famoso per la sua prolificità letteraria e il cui primo romanzo non ha riscosso particolare interesse, ha costruito una carriera di successo sul personaggio di Lecter. Non a caso, come è già stato ripetuto più volte nel corso della trattazione, quello che in principio era un personaggio accessorio, è divenuto, in seguito, il vero e proprio volto della serie, fino a imporre il proprio nome come titolo degli ultimi due romanzi.

Quando un personaggio o una formula si rivela vincente nel mercato contemporaneo in cui, come abbiamo visto, i media funzionano in un'ottica di dialogo reciproco, esso si presta allo sfruttamento su un piano intermediale. Abbiamo già visto come gli scambi tra cinema e letteratura contraddistinguano tutta la vicenda storica dei due media, ma, ad oggi, essi sono ormai sistematici.

Se il primo e il secondo capitolo della serie conoscono una trasposizione cinematografica postuma alla loro uscita nelle librerie, dal momento in cui si intravedono

²³ Per maggiori approfondimenti cfr. Elsaesser T., *Serialità e circostanze produttive in L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione.*, Casetti F a cura di, Marsilio Editori, Venezia, 1984.

le enormi potenzialità commerciali della serie, un vero e proprio progetto globale viene predisposto, per lo sfruttamento, quanto più a lungo termine possibile, della vicenda narrativa. D'altra parte, coerentemente con quei principi di concentrazione e agglomerazione delle grandi industrie della scena economica hollywoodiana, nella produzione dei nuovi elementi della serie, entrano in gioco gli interessi di molteplici attori. Abbiamo visto, infatti, come la produzione arrivi a coinvolgere ben due grandi case cinematografiche, ovvero la Universal Pictures e la Metro-Goldwin-Mayer e, naturalmente, i produttori Dino e Martha De Laurentiis, detentori dei diritti sul personaggio principale del *franchising*.

La vicenda produttiva, anzi, vede gli attori in gioco rivendicare, anche attraverso controversie legali, la propria legittimità nel partecipare all'avventura, senza che nessuno sia disposto a rinunciare ai propri diritti su uno dei personaggi. Tanto è organizzata tale macchina produttiva, che il sequel viene predisposto ancor prima dell'uscita del secondo capitolo, e, alla stessa maniera, il *remake* del primo (*Manhunter*) viene progettato ancor prima della *release* del terzo capitolo (*Hannibal*). Insomma, la grande fabbrica dietro Hannibal Lecter si è ormai messa in moto, tanto da spingere, pur di prolungare la vicenda commerciale del personaggio tanto amato dal pubblico, il suo creatore a scrivere un nuovo romanzo, palesemente finalizzato alla successiva trasposizione cinematografica.

A questo punto, infatti, ciò che prevale è una logica industriale di sfruttamento del marchio: il prodotto culturale, che sia film o libro, fa notizia ancor prima di raggiungere il pubblico. Le strategie di promozione, infatti, sfruttano le aspettative dei fan: abbiamo visto, quindi, il grande riserbo che viene mantenuto intorno alla trama del nuovo romanzo di Harris. Ogni piccola fuga di notizie viene gestita con grande maestria, alimentando e punzecchiando sapientemente la curiosità del pubblico, la cui ansia di conoscere il destino dei propri eroi viene così alimentata.

D'altra parte Harris non costituisce certo il primo caso di simili proficui scambi intermediali, anzi la letteratura, anche dello stesso genere, è piena di fenomeni simili.

Giacomo Manzoli, porta a titolo di esempio, la saga del celebre maghetto Harry Potter (di cui, peraltro, il secondo volume esce quasi in contemporanea con *Hannibal*).²⁴ Quando si era soltanto al terzo volume, infatti, la sua autrice firma un contratto con la Warner Bros. a cui cede i diritti per la trasposizione cinematografica della saga, per un totale di ben sette capitoli. L'autrice, dunque, con tale contratto, si impegna a prolungare le vicende del suo personaggio. Harry Potter, infatti, diviene un vero e proprio marchio che funziona e, come tale, il suo successo va sfruttato, secondo quel principio di dilatazione della narrazione, già definito da Casetti²⁵ e alla base della maggior parte delle strutture seriali.

La stessa logica è alla base dell'industria dietro l'ormai iconico James Bond, le cui avventure continuano ad essere portate sullo schermo, attingendo all'abbondante letteratura

²⁴ Manzoli G., *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma, 2003.

²⁵ Casetti F., *Introduzione a L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, F. Casetti a cura di, Marsilio Editori, Venezia, 1984.

sul personaggio, e i cui film sono ormai veicolo di lancio di mode e tendenze, nonché veri e propri spot pubblicitari per una serie di oggetti sapientemente inseriti nelle vicende. Ancora, in ambito di genere prettamente thriller-poliziesco, è esemplare il caso di John Grisham, i cui best-seller sono stati puntualmente trasposti sullo schermo. È chiaro, dunque, come lo stesso autore li concepisca alla luce della, ormai, scontata destinazione cinematografica, ripetendo schemi e formule funzionali a tale traduzione.²⁶

Altro caso emblematico è quello dello scrittore di thriller Jeffery Deaver, la cui produzione letteraria è estremamente prolifica: egli, in particolare, ha creato diverse serie che coinvolgono protagonisti differenti.

I romanzi che le compongono tendono a seguire il medesimo schema di svolgimento, caratterizzato dalle indagini e dall'ormai fisso colpo di scena finale che ribalta le aspettative dei lettori messe in gioco fino a quel momento.

Deaver ha costruito il suo successo sui suoi personaggi letterari, ormai anch'essi talmente famosi da essere divenuti di patrimonio comune. La sua fama lo ha portato anche ad essere scelto come autore delle nuove avventure cartacee di James Bond, su cui ha scritto, fino ad oggi, un *sequel*. Le sue opere non hanno conosciuto lo stesso successo nell'ambito dell'industria cinematografica (solo tre sono stati i film tratti da sue opere), ma, la prima avventura del suo celebre personaggio Lincoln Rhyme è divenuta un film di successo interpretato da Denzel Washington e Angelina Jolie: *Il collezionista di ossa* (*The bone collector*, 2000), diretto da Phillip Noyce.

Deaver, in ogni caso, costituisce proprio un esempio di scrittore il cui nome rappresenta un marchio ben definito, che ha costruito la sua fortuna sullo sfruttamento di uno schema ormai collaudato presso il pubblico.

Nel romanzo *Hannibal*, Harris, ancora una volta, ritrova i personaggi cari ai lettori, in particolare la coppia formata da Clarice Starling e Hannibal Lecter. Il libro riprende le fila del racconto sette anni dopo gli avvenimenti raccontati ne *Il silenzio degli innocenti*.

Clarice, che lo scrittore aveva lasciato all'indomani del suo successo nella cattura del serial killer Jame Gumb alias Buffalo Bill, non ha avuto la carriera sperata, anzi. Il suo successo così precoce ha urtato l'ego di molti dei suoi colleghi e superiori dell'FBI. La sua carriera, quindi, è stata variamente ostacolata, anche sull'onda della scarsa capacità della donna di assecondare i meccanismi politici interni al bureau.

Clarice, al contrario, è famosa per la sua schiettezza e la sua lingua lunga è ciò che, più volte, l'ha allontanata da una promozione. Viene, anzi, utilizzata come agente speciale in missioni varie e rischiose, "prestata" da un reparto ad un altro, a seconda delle esigenze del momento.

Sembra, dunque, che la sua lotta per affermare la legittimità del suo posto nel bureau non abbia avuto esiti positivi, al contrario di quanto il suo successo, nel precedente

²⁶ A titolo di esempio, possiamo citare il film *L'uomo della pioggia* (*The Rainmaker*, 1997) tratto dal romanzo omonimo, *Il rapporto Pelican* (*The pelican brief*, 1993) tratto dal romanzo omonimo anch'esso o, ancora, *La giuria* (*Runaway Jury*, 2003), dal libro con lo stesso titolo.

capitolo, potesse lasciar sperare. Ancora incombono su di lei i pregiudizi dovuti al suo essere una donna in un mondo di uomini e alle sue origini umili. Anche i personaggi che, nel secondo capitolo, si erano configurati come suoi aiutanti, si mostrano ora per quel che sono, ovvero del tutto impotenti. È il caso di Crawford, che ritorna in questa nuova vicenda, e della senatrice Martin. Il primo è, ormai, anziano e stanco, provato dalla morte della moglie (avvenuta nel capitolo precedente) e prossimo alla pensione, tanto che, anche la sua considerazione presso i colleghi è diminuita considerevolmente. La seconda, ormai non più in carica, sebbene rimasta in contatto con Clarice, non ha più il potere necessario per aiutarla.

La carriera di Clarice, in particolare, è ostacolata da Paul Krendler, esponente del Dipartimento di Giustizia, che aveva fatto già una fugace apparizione ne *Il silenzio degli innocenti*, in occasione della perquisizione di Clarice nella stanza di Catherine, figlia della senatrice e ultima vittima del killer. Era stato proprio Krendler a sollevarla dal caso di Buffalo, ordinandole di starne fuori e di riconsegnare il suo tesserino temporaneo di agente.

Questi, invidioso della giovane e risentito dal momento in cui ella rifiuta le sue *avances*, non perde occasione per ostacolarla e umiliarla. L'occasione definitiva giunge nel momento in cui, un'operazione antidroga cui Clarice prende parte, si rivela un fiasco totale. Nel corso della stessa, diverse persone perdono la vita, tra cui la criminale EVELDA DRUMGO, uccisa proprio da Clarice, mentre porta in braccio il suo bambino. Clarice è costretta a spararle per difendersi, dal momento che la donna la attacca con un'arma che nascondeva addosso, ma Krendler riesce, comunque, a riversare la colpa dell'operazione e lo scandalo che ne deriva sulla Starling, che viene sospesa dal servizio, in attesa di una valutazione sull'accaduto.

Krendler, inoltre, è sul libro paga di un altro dei nuovi personaggi introdotti da Harris, ovvero Mason Verger. Anch'egli è già stato citato di sfuggita nel libro precedente, come l'unica vittima sopravvissuta del dottor Lecter: erede della fortuna dei Verger, esponenti di rilievo nell'industria della lavorazione della carne, Mason viene, però, introdotto, a tutti gli effetti, solo in questo romanzo. Responsabile di abusi nei confronti della sorella e accusato di pedofilia, riesce ad evitare il carcere, ma in cambio dovrà svolgere lavori socialmente utili e andare in terapia. Diviene, così, un paziente del dottor Lecter. Lo invita, in particolare, nella sua dimora e qui gli mostra uno degli strumenti da lui utilizzati nel corso delle sue pratiche di sadomasochismo. Il dottore, invece, riesce a somministrargli con l'inganno un cocktail di potenti droghe e a convincerlo a mutilarsi il volto con un pezzo di vetro, dandolo poi in pasto ai suoi cani. Lo rende, poi, tetraplegico spezzandogli il collo.

Questi avvenimenti sono rammentati dallo stesso Mason, quando Clarice si reca in visita da lui. Al momento, infatti, egli è paralizzato a letto, orribilmente sfigurato e tenuto in vita dalle macchine. Il suo intento è quello di vendicarsi sul suo aguzzino e, per fare ciò, ha messo una taglia per la cattura di Lecter: un gruppo di suoi sottoposti, infatti, sta preparando la scena per l'orribile fine a cui Hannibal è destinato nei piani di Mason. In una

fattoria in Sardegna, questi allevano enormi maiali, che dovranno divorare il dottore, una volta catturato.

È Crawford che interpella Mason, per salvare la carriera di Clarice: lo convince, infatti, del suo essere fondamentale nella ricerca dello stesso Lecter. Mason, quindi, convoca la ragazza, per mostrarle una radiografia che potrebbe appartenere ad Hannibal e che potrebbe dare una nuova svolta alle indagini.

In realtà, come viene ribadito più di una volta, Mason, grazie alle sue enormi ricchezze, possiede tutti i mezzi necessari per essere sempre un passo avanti al bureau stesso: comprende, però, che un modo efficace per stanare il criminale può essere quello di mettere in difficoltà la sua protetta.

Lecter, infatti, sebbene latitante, continua a monitorare da lontano Clarice: quando scopre del suo fallimento nell'operazione antidroga, reso pubblico dai giornali, le scrive, mandandole un disegno e dei doni.

Se i primi due libri vengono strutturati da Harris in maniera complementare, secondo il ricorso ai medesimi schemi-incontri tra i personaggi (abbiamo già visto come alla coppia Graham-Lecter del primo libro, si sostituisca quella Starling-Lecter del secondo), il nuovo romanzo si struttura in maniera del tutto nuova.

Secondo una logica decisamente più commerciale, che vuole i prodotti seriali facilmente scomponibili non solo negli episodi che li compongono, ma anche, all'interno degli stessi, in moduli minori, il racconto viene diviso, questa volta, in più parti.

Ciò facilita il lettore ma, vedremo, anche lo spettatore, che, così, può fare riferimento a singoli passi della storia, prelevandoli e citandoli facilmente, tornando su di essi, ricordandoli meglio.

La struttura narrativa del libro è sempre caratterizzata dal ritmo calzante, dato dalla successione di capitoli brevissimi, come già negli episodi precedenti. Questi, però, vengono a loro volta raggruppati in sei sezioni: la prima parte, dunque, riprende la vicenda di Starling e introduce il *villain* di turno. La seconda, invece, spostando la sua ambientazione in Italia, a Firenze, segue le vicende del latitante Lecter. Nella terza, intitolata non a caso nell'edizione italiana "Verso il Nuovo Mondo", assistiamo al suo ritorno in America. La quarta vede i tentativi di Clarice di trovare il dottore mentre, questi, dal canto suo, la controlla da vicino; nella quinta assistiamo al suo rapimento, al tentativo di vendetta da parte di Mason e alla sua tragica fine, mentre la sesta vede l'epilogo della vicenda, segnato dal formarsi della nuova coppia Clarice - Lecter. L'intero racconto, insomma, viene facilmente suddiviso da Harris, ad uso del pubblico.

Vengono predisposte, cioè, quella sgangheratezza e sgangherabilità, individuate da Eco come indispensabili in un testo, perché il pubblico possa farne un oggetto di culto, prelevando singoli frammenti di esso, grazie alla struttura modulare dello stesso.²⁷

²⁷ Eco U., Casablanca: *cult movies e collage intertestuale*, in G. Guagnellini, V. Re, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna, 2007.

D'altra parte, gli stessi film vengono concepiti in tale maniera. Non a caso, cercando su internet, è possibile rinvenirne singole scene topiche: per esempio, per quanto riguarda i primi due film, le scene immediatamente proposte sono quelle dei singoli incontri tra il protagonista-detective di turno e lo psichiatra. Nel caso del film di Scott, una delle scene epiche, che per prime si ritrovano online, è quella del sonetto dantesco tratto dalla *Vita Nova*, recitato da Lecter dinanzi alla moglie dell'ispettore Pazzi.

Anche i titoli delle sezioni permettono al lettore la facile individuazione degli avvenimenti raccontati: le prime due, per esempio, prendono il nome dalla *location* in cui le azioni hanno luogo.

Pertanto, la prima si intitola "Washington, D.C.", quindi capiamo subito che non potrà che raccontare le vicende relative al bureau e, di conseguenza, a Clarice, la seconda, invece, ci introduce in un ambiente completamente nuovo, ma non scevro di riferimenti per il lettore accorto della serie. Si intitola, infatti, "Firenze": c'è già stato un riferimento alla città italiana nel secondo libro. Nella sua cella, Lecter tiene un suo schizzo della città vista dal Belvedere, riportato secondo i suoi ricordi di quando era stato lì.

Si è già detto del titolo della terza sezione, che rimanda, chiaramente, al ritorno di Lecter dal vecchio continente, in cui si era rifugiato in fuga dalla giustizia e per assecondare il suo gusto raffinato.

Il titolo della quarta parte, "Occasioni importanti sul calendario della paura", prelude agli avvenimenti finali: tutto, infatti, viene predisposto per la cattura di Lecter e la finale defezione dal bureau di Clarice, incastrata da Krendler e Mason e, per questo, allontanata.

La parte quinta, dal titolo smaccatamente shakespeariano, "Una libbra di carne", chiaramente rimanda alla terribile vendetta che Mason sta per mettere in atto sul dottore, dandolo in pasto ai suoi maiali. Chi, però, infine, diverrà cibo per animali, saranno gli stessi aguzzini di Lecter.

La sesta e ultima sezione, infine, intitolata "Un lungo cucchiaino", è tratta da un passo de *I racconti di Canterbury*, di Geoffrey Chaucer, riportato in epigrafe alla sezione stessa:

Lungo cucchiaino avrà chi col demonio
vuole aver convito.

Il riferimento è chiaro al suo contenuto: essa, infatti, vede la convivenza di Lecter e Starling. Ella, infatti, rimane ferita nel tentativo di salvare il dottore da Verger. Hannibal, dunque, nel fuggire, la porta con sé, presso la dimora temporanea da lui affittata. Qui, sotto l'effetto di droghe somministrate dal dottore stesso, hanno luogo surreali sedute psicanalitiche tra i due, in cui Clarice rivela i suoi sentimenti più profondi nei confronti di quella figura paterna che ha segnato tutte le sue scelte di adulta, in particolare il rancore per l'abbandono seguito alla morte dell'uomo.

La scena centrale di questa sezione, che rimarrà epica anche nella sua versione cinematografica, è quella di un terribile banchetto, i cui commensali sono tre: Hannibal,

Clarice e Krendler. Questi, rapito da Hannibal, assiste al convito con il capo scoperchiato e ancora cosciente, mentre le sue cervella vengono servite a tavola.²⁸

Si spiega, dunque, anche il rimando alla figura demoniaca di Hannibal; d'altra parte, nel corso di tutto il romanzo, Harris calca particolarmente la mano su tale connotazione del personaggio.

Quelle caratteristiche eccezionali, già riscontrate nei primi romanzi, vengono qui portate quasi all'eccesso: Hannibal viene rappresentato come un essere quasi demoniaco, in cui, più volte, le persone che lo avvicinano, come per esempio le due zingare a Firenze, riconoscono una vera e propria personificazione del male.

Harris sembra, qui, voler plasmare il suo personaggio, a costo anche di piccole forzature, sulle aspettative del pubblico, quasi a voler farcelo piacere a tutti i costi. Ecco, dunque, che, quasi a scusare la sua natura criminale e tutti gli atti orribili da lui compiuti, intervengono a smorzare tali tratti, il suo incredibile gusto e la sua sterminata cultura. Dopo essere evaso e essersi trasferito a Firenze dove, facendo sparire il suo predecessore, occupa ora il posto di curatore di Palazzo Capponi, sembra quasi che egli abbia trovato il posto giusto nel mondo, in cui assestarsi: gioisce, dunque, della bellezza della città, gode dell'arte che lo circonda e dei volumi della immensa biblioteca del palazzo dove vive. Si diletta nel suonare e nel partecipare a concerti, senza mai, però, perdere di vista la sua protetta a cui, nel momento di difficoltà, invia in dono delle raffinatissime fragranze. Il simpatico *viveur* che qui ci si presenta sembra lontano anni luce dal personaggio sadico e manipolatore dei primi episodi.

Anzi, per contrasto, la sua cattiveria sembra nulla se comparata al nuovo *villain* di turno, che Harris introduce quasi per sminuire le azioni di Lecter. Mason, al confronto, è cattivissimo, oltre che fisicamente repellente. Si tende presto a dimenticare o a perdonare che sia, almeno in parte, una creazione dello stesso Lecter: è un pedofilo e un sadico e il pubblico non ha difficoltà a prendere le parti di Hannibal, in quella che Harris presenta, quasi, come una giusta punizione. Così come, il pubblico non esita a vedere nello psichiatra la vittima della situazione, braccato prima, per avidità, da Pazzi, che lo vuole vendere proprio a Verger, e poi dai suoi scagnozzi.

Il sadismo e le molestie di Mason sono poi avvalorati dal contesto che circonda il personaggio: erede di una dinastia che si è arricchita in maniere poco legali, grazie al commercio della carne, eludendo leggi e facendosi strada con la crudeltà e la corruzione, tutto contribuisce a rendere questa figura quanto più negativa possibile.

Nel film, egli viene interpretato da un irricognoscibile Gary Oldman: Ridley Scott sceglie di eliminare alcune controverse questioni legate al personaggio, in particolare alle accuse di pedofilia. Sceglie anche di eliminare il personaggio di Margot Verger che, nel romanzo, sarà l'artefice della fine di Mason. Margot, inoltre, ripropone un tema già esplorato ne *Il silenzio degli innocenti*, che già, al tempo, aveva suscitato molte discussioni, ovvero quello

²⁸ I titoli delle sezioni fanno riferimento all'edizione italiana, Harris T., *Hannibal*, Oscar Mondadori, Milano, 1999.

legato all'identità di genere, essendo la donna, omosessuale e, al contempo, presentando delle apparenze più maschili che femminili.

Harris, inoltre, dota qui, per la prima volta, Hannibal, di un passato. Le sue vicende biografiche emergono nelle fantasie e nei sogni tormentati del dottore, mostrandone un lato inedito: è un passato segnato da eventi tragici, che vedono la morte dei genitori e della sorellina. In particolare, è ad essa che la maggior parte delle memorie si riferiscono: ella, infatti, muore uccisa da un gruppo di saccheggiatori, dopo la seconda guerra mondiale e nel corso dell'avanzata russa. Questi si cibano di lei e la danno in pasto anche al piccolo Hannibal.

La presentazione di tali retroscena, ancora una volta, assecondano la volontà di Harris di impietosire il pubblico, offrendo una valida giustificazione, quasi, alla personalità di Hannibal.

Allo stesso fine, sono rivolte tutte quelle scene che ne sottolineano la raffinatezza e l'eleganza. Per la prima volta, veniamo a sapere di precedenti compagne del dottore.

Clarice stessa capisce che, per individuarlo, deve monitorare gli acquisti di beni di lusso in quanto, se c'è qualcosa a cui il dottore, finanche in estrema difficoltà, non potrà mai rinunciare, sono i suoi tanti e costosi vezzi.²⁹ È proprio questa sua debolezza che ne permette la cattura ad opera degli scagnozzi di Verger, mentre tenta di lasciare un regalo di compleanno sulla macchina di Clarice.

Anche se discutibile, Harris dota il personaggio di un'etica, come sottolineato dal suo ex infermiere Barney, che fa anch'egli ritorno nella vicenda. Egli compensa la maleducazione con il cannibalismo: i maleducati meritano di essere mangiati. Non a caso è ciò che accade a Krendler, colpevole, fino alla fine, di essere rozzo e scortese, in particolare con Clarice, per la cui rovina è responsabile. Harris, anche in questo caso, fa sì che il pubblico prenda le parti del killer, presentando Krendler come un avido e un ottuso, al soldo di Verger, personaggio altrettanto repellente.

Non a caso, una delle frasi più spesso citate dai fan della saga, è il motto "Eat the rude": nel merchandising diffusosi sull'argomento, è possibile ritrovare la frase in una grande varietà di oggetti. Esistono magliette, spille, ciondoli disponibili all'acquisto, con il motto in questione.

D'altra parte, anche nel mondo diegetico di Harris, Hannibal è ormai una leggenda, con la sua schiera di fan e detrattori, nonché di ammiratori.

Nel libro, infatti, viene detto che, negli anni passati mentre Hannibal è latitante, molti sono stati gli studiosi e psicologi che hanno pubblicato lavori su di lui, traendone profitto. Innumerevoli studi sulla sua personalità sono stati pubblicati anche da parte di suoi antichi rivali o da luminari della scienza da lui facilmente smascherati.

Nel frattempo, imitatori della sua opera sono spuntati dappertutto, mentre nel web ha preso piede un vero e proprio commercio: i suoi effetti personali sono ricercatissimi e

²⁹ D'altra parte, Hannibal può sopportare di viaggiare in aereo in classe economica, in mezzo alla gente, ai suoi schiamazzi e ai suoi sgradevoli odori, ma non certo di cibarsi dei discutibili pasti serviti in volo, come ci narra lo stesso Harris.

venduti per cifre molto alte, mentre anche le terrificanti foto delle scene dei suoi delitti vengono smerciate a morbosi detrattori. Non a caso, quando Starling comincia a cercare gli antichi effetti personali del dottore, la prima persona a cui si rivolge è il suo ex infermiere Barney: egli, infatti, ha mantenuto in suo possesso gli oggetti a lui appartenuti, rivendendoli a compratori interessati, per cifre molto alte. In suo possesso, per esempio, è la mitica maschera di Lecter, comprata, poi, da Mason. Anche nel libro, dunque, Hannibal è ormai un personaggio famoso, con un'intera schiera di fan che lo seguono e, addirittura, quello che potremmo chiamare un *merchandising* a lui dedicato. Quasi ironizzando sulla questione, Harris ci dice che gli avvistamenti del dottore sono più numerosi di quelli di Elvis.

Quello ad Elvis è solo uno dei tanti riferimenti intertestuali che l'autore dissemina, ancora una volta, nel corso del romanzo, come già aveva fatto nei precedenti. Di nuovo, infatti, la vicenda può essere letta a vari livelli, apprezzando semplicemente lo sviluppo della storia o, cogliendo, anche, i riferimenti simbolici o i richiami ad altri testi e alle conoscenze più vaste del lettore.

Questo libro, per esempio, è disseminato di tali riferimenti. Basti pensare, soltanto, alla parte ambientata a Firenze, che, in tale frangente, diviene una vera e propria coprotagonista della storia, grazie alle sue location suggestive, di sicuro richiamo per il lettore.

Nel corso di questa parte, sono innumerevoli i riferimenti alla grande tradizione storica e artistica del Rinascimento italiano. Inevitabilmente, dunque, rispetto all'ambientazione fiorentina, Hannibal non potrà che citare il primo sonetto della dantesca *Vita Nova*.

Allo stesso modo, Harris metterà alla prova la cultura del lettore nella conferenza che lo stesso Lecter tiene davanti agli intellettuali dello studiolo, chiamando in causa, ancora una volta, Dante e i versi dell'*Inferno* della *Divina Commedia* (in particolare le parole di Pier Della Vigna), l'iconografia legata alla rappresentazione di Giuda Iscariota e l'infelice destino di Francesco de'Pazzi, implicato nella congiura omonima contro Lorenzo e Giuliano de' Medici.

Proprio tali avvenimenti storici vengono richiamati nella figura dell'ispettore Rinaldo Pazzi, inventata dallo scrittore. Discendente dei cospiratori, Pazzi viene presentato come ambizioso e avido, mentre tenta di risollevarne il nome di famiglia attraverso il successo professionale. Viene detto, infatti, che ha preso parte alle indagini sul mostro di Firenze: in particolare, egli ha portato alla cattura del supposto serial killer. Tale avvenimento lo porta alla ribalta sulla scena fiorentina, salvo poi causare la sua rovina nel momento in cui l'uomo fermato si rivela non essere il vero colpevole dei delitti.

Il riferimento al mostro di Firenze diviene un altro riferimento che Harris semina nel testo, agganciandosi, così, ad una vicenda reale che aveva molto scosso l'opinione pubblica. Ma questi non sono i soli riferimenti che lo scrittore utilizza per attirare il suo pubblico: basti pensare, ancora, all'introduzione di un altro elemento riguardante la personalità di Hannibal, ovvero quello del "palazzo della mente". Esso consiste in una vera e propria costruzione architettonica mentale, completamente arredata, ma esistente soltanto

nella psiche del dottore. Ci viene detto che questa struttura mentale, in cui egli si rifugia sovente, per esempio quando le situazioni o le persone intorno a lui lo annoiano, è un antico sistema mnemonico risalente al Medioevo, in cui gli studiosi riponevano le informazioni per salvarle dai vandali. Esso gli serve non solo per ricordare tutte le immagini o gli stimoli che ritiene degni di memoria (diverrà parte di questo palazzo la stessa Clarice), ma, ci dice Harris, che è nelle stanze di tale immaginaria, ma vivida dimora che Hannibal ha trovato il modo di estraniarsi nei lunghi anni di prigionia.

Nel descrivere, in alcuni passi, i luoghi di tale palazzo, i riferimenti sono innumerevoli: per esempio, è costruito nel rispetto delle regole scoperte da Simonide di Ceo e perfezionate da Cicerone; i bronzi di Riace svettano su una scalinata, mentre un busto di Plinio decora un corridoio. Ci viene detto, addirittura, che possiede più di mille stanze.

Ritornano, inoltre, i riferimenti a William Blake, la cui opera Harris non ha mai fatto mistero di ammirare, tanto che, una delle sue produzioni pittoriche è al centro della vicenda di *Red Dragon*. In questo caso, per esempio, un quadro di Blake orna una parete in casa di Mason Verger.

I riferimenti intertestuali si ricollegano anche agli altri episodi della serie, di cui ritornano numerosi elementi e situazioni. In particolare, questo romanzo introduce molte ripetizioni, rispetto agli episodi precedenti. I personaggi tornano spesso sui passi già percorsi in precedenza. Ecco, dunque, ritrovare Clarice nei panni della donna in difficoltà, ancora una volta sminuita dal contesto in cui lavora. E di nuovo Crawford interviene in suo favore, per quanto può, intercedendo per lei presso Verger.

Clarice è di nuovo sulle tracce del dottor Lecter: va a cercare Barney, il suo ex infermiere e, attraverso le parole di questi, ripercorriamo alcune delle conversazioni tra Clarice e il dottore, avvenute nell'episodio precedente.

Altri estratti di tali situazioni vengono più volte ricordati dai personaggi in questione, nel corso della vicenda. Lecter si mette nuovamente in contatto con Clarice per mezzo di una lettera, ricordando le vicende dei genitori della ragazza, che questa gli aveva raccontato. Chiama in causa nuovamente le grida degli agnelli, chiedendo alla ragazza se sono tornate a farsi sentire e ricorda che ella gli deve ancora informazioni. Sia Clarice che Lecter ritornano sui luoghi del loro passato: la ragazza, infatti, alla ricerca del dottore, non solo recupererà gli oggetti da lui posseduti grazie a Barney, ma si recherà nuovamente anche nel luogo dove tutto è iniziato, ovvero il manicomio di Baltimora. Nell'edificio, ormai abbandonato, ella va alla ricerca della cartella clinica di Hannibal. Come rimarca lo stesso Harris, il percorso a ritroso di Clarice sembra quasi la ricerca di un innamorata, che ripercorre le tracce del suo compagno. Come già sette anni prima, Clarice ripercorre il lungo corridoio su cui si aprono quelle che una volta erano le celle dei detenuti, ricordando i suoi incontri, lì avvenuti, con Lecter. Qui reincontrerà anche una sua vecchia conoscenza: si tratta di Sammy, ex paziente, subentrato a Miggs dopo la sua morte, manipolato dal dottore.

Lo stesso Lecter torna in uno dei luoghi del suo passato, la città di Firenze, la cui meravigliosa vista aveva voluto riprodurre per decorare le pareti della sua cella. Qui, a

mettergli i bastoni fra le ruote, è l'ispettore Rinaldo Pazzi, personaggio che vive, anch'egli, proiettato per metà nel passato.

Il nome che porta, infatti, è quello dei congiuratori che attentarono alla vita di Lorenzo e Giuliano de' Medici, nella Firenze del 1478. Il retaggio sulle sue spalle lo spinge a cercare quasi assoluzione rispetto alle colpe degli antenati, in una Firenze che vive fortemente ancorata alla sua storia. Tale antefatto, dunque, diviene una potente leva per la sua ambizione, oltre alla smodata avidità.

La fine di Pazzi, ad opera di Lecter, ripercorre esattamente le tragiche vicende dei suoi predecessori: Lecter, infatti, lo uccide impiccandolo alla finestra di Palazzo Vecchio, con le interiora esposte. Nei suoi ultimi attimi di vita, Pazzi, dalla finestra, riconosce il punto in cui, secoli prima, furono impiccati i suoi antenati e, di sotto, nella piazza, fatalmente intravede il punto dove Savonarola fu bruciato sul rogo e lui aveva maturato la decisione di vendere Lecter a Verger.

Tutto il racconto ripercorre luoghi, dialoghi e situazioni che i personaggi hanno già affrontato: pensiamo anche a Clarice, che si trova, ancora, a confrontarsi con il pregiudizio e il maschilismo dell'ambiente in cui lavora e che, di nuovo, alla fine, abbandonata da quella stessa istituzione in cui crede fortemente, come già era accaduto ne *Il silenzio degli innocenti*, è costretta a fronteggiare il pericolo da sola. Ella, infatti, andrà in cerca da sola del dottor Lecter, rapito dagli scagnozzi di Verger, dopo aver denunciato la cosa al bureau e non esser stata creduta. Si ritroverà nuovamente in pericolo e, questa volta, a salvarla, sarà proprio il temuto dottore.

Possiamo riscontrare, in questi ritorni, quell'aspetto di ritualità che Bruce Kawin ritiene tipico degli episodi di una serie.

Hannibal, che possiamo facilmente ricondurre alla tipologia echiana della continuazione,³⁰ ovvero la ripresa di un tema di successo alla luce di ragioni eminentemente commerciali, è, appunto, facilmente identificabile come *sequel*, rispetto alle precedenti vicende narrate.

Il seguito di una storia, per sua stessa natura, riapre la vicenda iniziale, che sembrava apparentemente conclusa, per prolungarne le vicende. Per fare ciò, esso deve naturalmente ricorrere a delle ripetizioni, che, per Kawin, finiscono per assumere un carattere rituale: tali elementi ripetuti, se in un primo capitolo potevano, chiaramente, apparire originali, assumono a posteriori tale carattere di ritualità per il fatto stesso che ne venga disposto il ritorno. Tali azioni, inoltre, sottolinea Kawin, assumono un valore ai fini della storia proprio alla luce della loro ripetizione: non potremmo cogliere, dunque, il significato del ritorno di Clarice sui luoghi che hanno segnato il suo rapporto con Hannibal, se non alla luce del fatto che essi costituiscono una reiterazione di determinati avvenimenti della storia originale.

Generi, inoltre, come quello fantastico o dell'orrore, si presterebbero in particolar modo a tali forme seriali: non solo, come già è stato detto, poiché permettono una varietà quasi

³⁰ Eco U., *Tipologia della ripetizione* in F. Casetti, a cura di, *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio Editori, Venezia, 1984.

infinita di possibili esplorazioni del mondo diegetico posto in essere, ma anche perché essi sono contrassegnati da rituali. L'horror in particolare, spesso culmina in elementi che sono dei riti di per sé (Kawin fa l'esempio della croce sollevata usualmente davanti ad un vampiro) o che assumono tale veste dal momento che vengono costantemente ripetuti in testi di tal genere.³¹

Lo stesso Hannibal viene più volte paragonato ad una creatura demoniaca, davanti al quale, per esempio, le zingare che dovrebbero avvicinarlo nella città di Firenze, si fanno il segno della croce per proteggersi dalla sua influenza maligna. Ritorna, dunque, anche l'elemento gotico, che già era subentrato nella narrazione precedente. Ricorre più volte, per esempio, il paragone con i vampiri: sia Graham che Clarice, nel loro primo dialogo con Lecter nei due episodi precedenti, si sentono totalmente svuotati e intontiti, come, appunto, se una forza esterna avesse invaso le loro menti. Il rapporto tra Lecter e la giovane assomiglia a quello dei film di vampiri, tra il mostro gotico e la giovane innocente, privata infine della vita o trasformata dalla sua controparte maschile in una creatura altrettanto terrificante.

Harris, dunque, gioca ancora una volta sui confini tra i generi codificati, ibridandoli.

Questo nuovo episodio, in più, pone un accento particolare sulla vicenda sentimentale tra Lecter e Clarice: forzando, forse un po' troppo, gli elementi introdotti nella storia precedente, lo scrittore trasforma Hannibal in un innamorato galante e premuroso nei confronti dell'oggetto delle sue attenzioni. Sebbene da lontano, scopriamo, infatti, che non ha mai perso d'occhio Clarice, la cui immagine è sempre vivida in lui e parte di quel palazzo della memoria, da lui costruito nella sua psiche.

Quando la ragazza viene messa in difficoltà, Hannibal esce immediatamente allo scoperto, prima contattandola e poi facendo ritorno negli Stati Uniti, dove segue e osserva i suoi movimenti. Addirittura, è per lasciarle il suo regalo di compleanno, che si espone pericolosamente e viene rapito dagli scagnozzi di Verger. Infine, la salverà e la porterà con sé, presso la sua dimora: qui, ulteriore dono alla giovane sarà quello di "punire" Krendler, che l'ha sempre ostacolata, per la sua maleducazione.

L'epilogo della storia, unanimamente ritenuto discutibile da critica e pubblico, vede i due formare una nuova coppia, in fuga dalla legge: li ritroviamo, infatti, a Buenos Aires, dove conducono la loro nuova vita. Harris, pur di costruire un epilogo per la vicenda di Hannibal, in maniera tale che questi incontri definitivamente le simpatie del pubblico, assembla una conclusione quasi forzata alla storia. È difficile credere, infatti, che quei personaggi che, fino a questo momento, egli ci ha descritto così vividamente e profondamente, possano essere gli stessi che ritroviamo in queste scene finali: difficile credere che Clarice, che abbiamo imparato ad amare per la forza dei suoi ideali, la testardaggine e i suoi incrollabili principi, possa, tutto ad un tratto, mettere da parte tutto ciò, per una fuga passionale, così come, Hannibal, intrigante e terribile *villain*, difficilmente crediamo possa trovare la sua definitiva pace nei piaceri della vita di coppia.

³¹ Kawin B., *Coppola, Stallone e i seguiti* in Casetti F., a cura di, *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio Editori, Venezia, 1984.

Hannibal, insomma, ormai rappresentante di un marchio che funziona, deve piacere a tutti i costi. Lo scrittore, dunque, lo dota di un passato tragico, di raffinatissimi gusti e di una speciale avversione per la maleducazione. Quasi che, infine, l'efferato killer che abbiamo imparato a conoscere non sia, in realtà, che un inguaribile romantico e un vendicatore di ingiustizie.

3.2.4 *Hannibal* nel cinema di Ridley Scott

Quando Ridley Scott si avvicina al testo, non può nascondere le sue perplessità al riguardo: la prima concerne, soprattutto, proprio quell'improbabile epilogo.

Egli, pertanto, con la collaborazione di Harris e avvalendosi del lavoro di due sceneggiatori, Mamet e Zaillian, in primo luogo, elide del tutto questa vena romantica, modificando completamente, in secondo luogo, il finale della storia, ritenuto, in tal modo, ben più verosimile.

Se, nel film, è Hannibal che dimostra un'attrazione nei confronti di Clarice, tanto che assistiamo anche ad un bacio tra i due, la donna, invece, rimane incrollabile sui suoi principi. L'epilogo, infatti, vede Hannibal che, per scappare dall'abitazione dove sta sopraggiungendo l'FBI, ammanettato alla stessa Clarice, preferisce ferire sé stesso, piuttosto che far male alla donna, amputandosi la mano.

La scelta di modificare il finale viene ben accolta dalla critica: Gleiberman, per esempio, nella sua recensione su *Entertainment Weekly*, definisce il finale del libro "botched", ovvero "pasticciato", "messo insieme alla meno peggio".³²

Scott, invece, sebbene non sia certo famoso per la sua capacità introspettiva e l'indagine psicologica dei suoi personaggi, riesce a mettere in scena un finale dignitoso e coerente per la vicenda raccontata.

Non è un caso, infatti, che sia stato contattato proprio lui per dirigere la pellicola: nell'ottica delle major implicate nella produzione del film, infatti, Scott è uno dei registi ideali. Reduce di grandi successi, come *Blade runner*, *Thelma e Louise* e, al momento in cui viene contattato, al lavoro su un *kolossal*, di cui già si prevedono i numeri al botteghino, egli è l'esponente di un certo cinema commerciale. Non che sia in discussione l'attribuzione o meno di un'etichetta di autore nei confronti di tale personalità, ma è indubbio il suo perfetto inserimento nelle dinamiche del mercato cinematografico.

Innanzitutto, egli si presenta come un artista a tutto tondo: non solo regista cinematografico, infatti, lavora anche in ambito pubblicitario, dirigendo diversi commercial. Nei primi anni Settanta fonda anche una società produttrice di film pubblicitari, la Ridley Scott Associates. L'ambito pubblicitario gli permette di sviluppare la sua tecnica e di evolversi da questo punto di vista: come sottolinea Matteuzzi nella sua

³² Gleiberman O., *Hannibal*, "Entertainment Weekly", 16 Febbraio 2001, <http://www.ew.com/article/2001/02/16/movie-review-hannibal?iid=sr-link2>, (ultimo accesso Maggio 2016).

monografia sul regista, questi si dimostra sempre perfettamente a suo agio nel passare da un linguaggio all'altro, da un media ad un altro³³.

Per lui, il lavoro e la cura, da un punto di vista progettuale e tecnico, che risiedono dietro il meccanismo pubblicitario e quello cinematografico, hanno pari dignità. Egli sottolinea anche, come, i due linguaggi ormai si influenzano altamente a vicenda e come, nella modernità, il rapporto tra i diversi media sia ormai sempre più stretto. Lo stesso ambito del commercial gli serve come palestra per sperimentare, nel senso della tecnica, quelle soluzioni che poi porterà sullo schermo.

I suoi film di finzione, dunque, riflettono in parte quest'ottica: secondo il regista, infatti, dar vita ad un'idea o un impulso creatore del tutto originali è ormai impossibile. Tutto è già stato detto e rappresentato, dunque, ciò che l'artista può fare è riproporre qualcosa di già conosciuto in maniera nuova.

L'impronta originale, in ciò, sta nell'estrema accuratezza posta negli elementi che compongono il film e che possono conferirgli la sua aura spettacolare: ecco, dunque, che il regista, che si è dilettato nella sua gioventù anche nelle arti figurative, cura alla perfezione gli elementi scenici e scenografici.

L'attenzione per la fotografia e per i dettagli delle scene, inoltre, è minuziosa, derivante in parte proprio da quel background pubblicitario.

Scott non si sofferma più di tanto sulla psicologia dei suoi personaggi, ma presta attenzione agli oggetti che li connotano e che caratterizzano le ambientazioni intorno ad essi.

Questa cura meticolosa nella costruzione delle immagini, si traduce, per esempio, in un uso espressivo delle fonti di luce: le sue scene, già sature di dettagli fin quasi all'eccesso, spesso sono anche immerse in fasci di luce accecanti, che quasi annullano gli ambienti, immergendoli totalmente in essa.

In questo caso, per esempio, egli gioca sul contrasto tra le ambientazioni fiorentine, cupe e oscure, che trasmettono nuovamente il senso di ambientazioni gotiche, e le luci chiare e quasi accecanti che, invece, caratterizzano le scene iniziali del film, in cui agisce Clarice. Ciò è particolarmente vero nella scena dell'assalto al mercato, in cui la violenza dello scontro si consuma in un'ambientazione fortemente illuminata da una luce bianca che satura la scena (fig. 1).

Scott, inoltre, a dispetto della sua scarsa introspezione, riesce a comunicarci, proprio attraverso tali elementi scenici, ciò che deve sui personaggi.

Emblematica è la scena, di brevissima durata, dello scontro, per strada, tra Hannibal e Gnocco, lo zingaro che dovrebbe prendere le sue impronte. Ancora una volta circondati dalle tenebre di un'inedita Firenze in veste gotica, i due personaggi si incrociano e lo spettatore non ha modo di accorgersi di nulla finché Gnocco non si accascia, sanguinante, per strada: Scott riesce a trasmettere tutto l'orrore insito nella scena e il terrore che la figura di Hannibal incute, ponendo fine ad una vita senza che lo spettatore possa accorgersi di

³³ Matteuzzi F., *Ridley Scott, Il Castoro Cinema*, Milano, 1995.

nulla. Allo stesso modo, il regista inserisce anche una scena da un filmato ripreso dalle videocamere dell'ospedale in cui Hannibal era detenuto, in cui attacca un'infermiera e rivolge alla telecamera il suo volto quasi indemoniato.

Se Hopkins torna ad interpretare Hannibal, conferendogli nuovamente quel lampo maligno e terrificante, di contro, Julianne Moore, perennemente immersa in tali atmosfere di luce eterea, porta sulla scena una Clarice più matura e consapevole da un lato, ma portatrice di una fragilità nuova dall'altro, colpita dagli avvenimenti seguiti all'assalto antidroga fallito, che si esplica proprio in tali ambientazioni così illuminate.

Sempre Gleiberman definisce il film come una serie di inseguimenti tra cacciatore e preda³⁴: Hannibal non ha mai perso di vista Clarice e questa, dal canto suo, si mette sulle sue tracce. Mason cerca di rintracciare Hannibal che, a sua volta, è inseguito anche dall'ispettore Pazzi che finirà, però, per divenirne vittima. Ancora, Krendler tormenta Clarice ma sarà lui, infine, a fare una brutta fine per mano di Hannibal, esattamente come Mason finirà vittima dello stesso meccanismo che ha predisposto per la fine del dottore.

Il cinema di Ridley Scott è costellato dal confronto o dal contrasto tra personaggi opposti, l'uno alter ego dell'altro, o complementari (fig. 2).

Ritroviamo tale struttura nelle ripetute lotte de *I duellanti* (*The Duellists*, 1977), in cui si confrontano i due personaggi principali D'Hubert e Féraud, ma anche in *Blade runner*. Nel mondo distopico qui costruito, gli umani sono costretti a confrontarsi con dei loro alter ego artificiali, i replicanti, utilizzati come forza lavoro. Ma anche il pluripremiato *Thelma e Louise* vede il confronto tra le due protagoniste, questa volta non personaggi opposti, bensì totalmente complementari, che si imbarcano in una vera e propria Odissea, condividendo il proprio destino fino alla fine, nel tragico epilogo.

Gli scontri e i confronti messi in scena da Scott, però, non hanno una funzione ben precisa: non sono tesi all'emergere della psicologia dei personaggi o al progresso della storia. Hanno anch'essi, piuttosto, quella funzione rituale chiamata in causa da Kawin. Nel cinema di Scott, essi costituiscono moduli ripetuti che non portano ad alcun reale scioglimento o risoluzione in favore dell'uno o dell'altro personaggio: questi, anzi, si ostinano a ripetere tali situazioni di conflitto, in cui non è mai possibile individuare un vero vincitore.

Tale struttura ritorna anche nel film in questione, nel costante confronto tra i due personaggi principali, destinati a rimanere indissolubilmente legati l'uno all'altro, contro ogni razionalità, tanto che Gleiberman paragona Clarice, per Hannibal, ad una dantesca Beatrice (d'altra parte Hannibal cita a memoria sonetti danteschi)³⁵. La stessa scena del banchetto finale si presenta come una serie di scontri tra i due, in cui Clarice cerca ripetutamente di assalire il dottore che, altrettanto ripetutamente, la respinge.

³⁴ Gleiberman O., *Hannibal*, "Entertainment Weekly", 16 Febbraio 2001, <http://www.ew.com/article/2001/02/16/movie-review-hannibal?iid=sr-link2>, (ultimo accesso Maggio 2016).

³⁵ *ibid.*

Hannibal si aggiunge, inoltre, a quella galleria di ibridi scottiani, di cui già *Alien* e i replicanti di *Blade runner* ci avevano dato un assaggio: l'ibrido, infatti, rappresenta le paure archetipiche dell'essere umano, costituendo qualcosa che trascende qualsiasi logica o comprensione. Esso unisce in sé elementi apparentemente e naturalmente inconciliabili, incomprensibili dall'umana razionalità, spesso fondendosi con elementi di puro istinto, relativi alla sfera dell'animalità. Per questo, spesso, si lega a forme mostruose, non solo dal punto di vista psicologico, ma anche estetico: le apparenze, infatti, vanno ad amplificare il senso di orrore per tali creature.

Essa è una figura ricorrente dell'orrore e del fantastico: il terrore che incute deriva proprio dalla sua incomprensibilità e in conoscibilità. Egli si pone al di fuori dell'umano e delle sue regole, violandone i tabù. È proprio in tale sfera che si colloca Hannibal, in cui somma intelligenza e raffinatezza si uniscono, in maniera incomprensibile agli umani, ai primordiali istinti animali, che lo spingono a privare altri individui della vita, violando uno degli assoluti tabù della società civile attraverso la pratica del cannibalismo. Proprio questa sua natura contaminata lo rende un essere sovranaturale, che trascende nel fantastico.

Ma ibrido, nel senso di mostruoso, è anche Mason Verger le cui sembianze umane sono ormai irriconoscibili e la cui natura malvagia va di pari passo con le apparenze terrificanti, più simile ai suoi animali che ad altri uomini.

D'altra parte, l'attenzione per la fisicità degli attori e per gli aspetti materici e carnali dei loro corpi è parte di quella cura meticolosa che il regista pone nel costruire l'aspetto visivo dei suoi film: egli sottopone i loro corpi a prove estreme, mettendone in risalto tutta la fisicità. Nel corso delle sue narrazioni, spesso il corpo viene messo alla prova, riportando infine, sulla sua superficie, tutti i segni della avventure affrontate che finiscono, invariabilmente, per lasciare una traccia sui personaggi. Ecco, dunque, il volto sfigurato di Verger e il corpo mutilato, infine, di Hannibal. Anche Clarice viene messa alla prova dagli avvenimenti che, non a caso, fanno emergere un'inedita fragilità nel personaggio.³⁶

Regista e produttore, dunque, si affidano ad un cast *all star* per perpetuare le avventure degli eroi letterari di Harris.

Julianne Moore porta sullo schermo un personaggio forte e maturo, grazie anche all'intervallo temporale intercorso dalla precedente avventura, e al contempo fragile e spaventato. Anthony Hopkins torna nel ruolo già suo anni prima, come *testimonial* ormai riconosciuto del *franchising*.

Accanto ad essi si muovono abilmente: Giancarlo Giannini, che restituisce all'ispettore Pazzi tutta l'ambiguità del suo personaggio, diviso tra senso del dovere e il suo lato oscuro, Gary Oldman, irriconoscibile nei panni del mostro di turno, Ray Liotta, nei panni di Paul Krendler, ennesima creatura mostruosa. Egli, infatti, non solo appare invisibile ai più per i suoi modi rozzi, scurrili e irrispettosi nei confronti di Clarice ma si trasformerà, alla fine

³⁶ Per maggiori approfondimenti sul cinema di Ridley Scott cfr. Matteuzzi F., *Ridley Scott, Il Castoro Cinema*, Milano, 1995.

del film, in un'altra creatura dell'orrore quando, a cervello aperto, parteciperà al banchetto finale ancora cosciente, mentre viene nutrito con il suo stesso organo.

I produttori, insomma, affidano la loro creatura ad un regista perfettamente consapevole dei meccanismi hollywoodiani, che conosce da vicino e che è sempre stato in grado di assecondare, grazie alla sua estetica spettacolare, costruita su sequenze di quadri perfettamente predisposti, e alla sua conoscenza della comunicazione nel mondo della pubblicità.

3.3 Red Dragon

3.3.1 Remaking Hannibal: Red Dragon, 2002

Al box office, *Hannibal* si rivela un successo: prima ancora della sua uscita, i De Laurentiis rendono nota la loro intenzione di continuare a investire su loro personaggio, con la produzione di un nuovo film.

Dal momento che, però, non hanno a disposizione un nuovo testo su cui basare la trasposizione cinematografica, decidono, con la Universal Pictures, di produrre un nuovo adattamento del primo romanzo di Harris, *Red dragon*. La decisione lascia perplessi in molti: il film, infatti, è già stato trasposto sullo schermo, nemmeno vent'anni prima, da Michael Mann, autore cinematografico acclamato. Si dubita, dunque, che si possa trarre qualcosa di meglio.

Gli stessi attori coinvolti nel progetto, si diranno, almeno inizialmente, dubbiosi sulla nuova operazione, come dichiarerà l'attore Edward Norton, chiamato ad interpretare Will Graham, in un'intervista.³⁷

In seguito al successo dei film precedenti, il chiaro intento di De Laurentiis è quello di continuare a sfruttare il più possibile il personaggio in questione, nell'intento di stabilire un *franchising*. Il nuovo film, dunque, si prospetta come un prodotto assemblato quasi a tavolino, con tutti gli elementi giusti per replicare gli incassi degli episodi precedenti. È chiaro, infatti, che, visto il successo del personaggio interpretato da Anthony Hopkins, che è ormai divenuto il volto rappresentativo del *brand*, si vuol fare in modo che egli torni, ancora una volta, nei panni del personaggio, in particolare nell'unico film in cui Lecter è apparso, ma interpretato da un altro attore. Il rifacimento in questione, riconduce il primo episodio entro le marche stilistiche che si sono ormai stabilite in relazione al nome di Hannibal Lecter.

Si assembla, dunque, un cast ancora più stellare dei precedenti, che include ben quattro attori all'epoca già insigniti di nomination agli Oscar, ovvero Edward Norton, Ralph

³⁷ EW staff, *Red dragon*, "Entertainment weekly", 17 Agosto 2002, <http://www.ew.com/article/2002/08/17/red-dragon?iid=sr-link1>, (ultimo accesso Maggio 2016).

Fiennes, Emily Watson, Harvey Keitel, accanto alla vincitrice di un Tony Award Mary-Louise Parker e, naturalmente, all'intramontabile Hopkins.

Dal momento che la storia narra gli antefatti delle avventure degli ultimi due episodi, il Lecter che viene portato sullo schermo deve dimostrare dieci anni di meno. Una vera e propria sfida, dunque, per Hopkins, ormai sessantaquattrenne. Ma l'età è una licenza ammissibile dinanzi alla prospettiva di far ritornare in scena il personaggio tanto amato dal pubblico. D'altra parte, lo stesso Hopkins, ormai in grado di entrare e uscire con altrettanta facilità dai panni del suo personaggio, così giustifica il fascino sempre verde di Hannibal:

""We're fascinated by Dracula and the great legends of literature. There are these subterranean parts of ourselves, dark shadows. That's why we're scared of the bogeyman.""³⁸

constatando come, ormai, Hannibal sia un personaggio della cultura popolare, conosciuto da tutti e al pari di Dracula, per esempio.

Inoltre, per rendere omaggio al film di Demme e stabilire un chiaro richiamo nei confronti dei fan del film, viene chiamato a scrivere la sceneggiatura Ted Tally, già vincitore dell'Oscar per *Il silenzio degli innocenti*. La sua presenza ha il chiaro intento di legittimare, una volta di più, l'operazione di rifacimento del film in questione.

La produzione del film, infatti, viene avviata ufficialmente nel gennaio 2002.

L'abilità commerciale dei produttori sta nel presentare, quello che sarebbe a tutti gli effetti un *remake* del film di Mann, come una versione alternativa del libro di Harris *Red dragon*. Ben sapendo, infatti, di non potersi e non volersi mettere in competizione con l'opera di quello che è ormai riconosciuto come un autore cinematografico, De Laurentiis dichiara di voler produrre una nuova versione filmica del libro, che non metta in discussione la pellicola di Mann, ma proponga, semplicemente, una interpretazione alternativa.

Per fare ciò, viene chiamato a dirigere il giovane Brett Ratner, reduce dai due episodi di *Rush Hour*, commedia poliziesca con protagonista Jackie Chan, e dal film *The family man* (id., 2000), oltre che da una carriera come direttore di music video.

Ratner si colloca sulla scia, dunque, di altri grandi registi che, prima di lui, hanno affrontato la trasposizione del personaggio. Si appresta, inoltre, nel momento in cui viene contattato, a dirigere il *reboot* di un altro *franchising*, quello di Superman.

Nelle sue dichiarazioni, l'intento della nuova produzione è quello di recuperare la storia del primo romanzo, da cui Mann si era, in parte, allontanato, rimanendovi quanto più fedeli possibile.³⁹ De Laurentiis, che aveva prodotto anche il film di Mann, intravede le ragioni del suo andamento negativo al box office, nel fatto che il personaggio del dottore non era

³⁸ Ibid.

stato reso, secondo lui, in maniera adeguata e nella scelta, altrettanto poco consona, dell'attore che interpretava Graham.⁴⁰

Uno dei difetti del film di Mann, infatti, era stato quello di concedere uno spazio minimo al personaggio di Lecter (coerentemente, in realtà, con il romanzo), il cui nome era stato anche storpiato, inespugnabilmente, in Lektor.

Constatato come, invece, l'impulso vitale alla serie derivi proprio da questi, il nuovo film non solo concederà "più Lecter" ai suoi amati spettatori, in una versione, teoricamente, più giovane, ma mostrerà anche vicende inedite dello stesso. Il film, infatti, si apre sulla scena della cattura e dell'arresto di Hannibal Lecter, ad opera di Will Graham: tali avvenimenti, nel libro, vengono soltanto ricordati dai personaggi, nel corso di alcuni dialoghi, ma sono, in realtà, antecedenti alla vicenda diegetica narrata.

I titoli di testa, spettacolari, riassumono gli avvenimenti che si collocano tra l'arresto e la vicenda narrata in *Red Dragon*, a beneficio del grande pubblico, che così ritrova gli antefatti citati di sfuggita nel libro o che, altrimenti, può godere di una specie di *recap* su quanto accaduto nell'universo diegetico di riferimento fino a quel momento, attraverso i titoli di una serie di articoli di giornale.

3.3.2 *Red Dragon, Il silenzio degli innocenti, Hannibal: la "serie serializzata"*

Siamo ormai nel contesto della serie: quasi come in un qualsiasi serial televisivo, lo spettatore viene posto nella posizione di approcciarsi al nuovo episodio, attraverso l'esposizione degli antefatti alla storia e il riassunto iniziale che permette, solitamente, a coloro che si siano appena "sintonizzati", di comprendere il filo del discorso e le successive vicende portate in scena. Siamo dinanzi a quella che viene solitamente chiamata una "serie serializzata".

Infatti, d'accordo con le definizioni date da John Ellis⁴¹, serie e serial si differenziano tra loro in maniera sostanziale. La serie, infatti, è composta da episodi autoconclusi, indipendenti, dunque, gli uni dagli altri da un punto di vista narrativo. Ogni episodio mette in scena una vicenda che si completa nell'arco dello stesso. Il serial, invece, si compone di puntate: in esso la narrazione procede in maniera continua, trascendendo la divisione in singoli segmenti, che sono, così, tra loro interdipendenti.

I prodotti seriali contemporanei, però, si sono sviluppati nel senso di una sempre maggiore ibridazione tra le due tipologie: questo per attrarre un pubblico maggiore, composto sia dagli spettatori fedeli al serial, capaci di seguire le vicende che si snodano su un arco temporale più dilatato, sia quelli saltuari, che, in tal modo, possono godere di trame

⁴⁰Entrambe le dichiarazioni fanno riferimento all'articolo di Hiatt B., *How Anthony Hopkins will play a young Hannibal*, "Entertainment weekly", 8 Marzo 2002, <http://www.ew.com/article/2002/03/08/how-anthony-hopkins-will-play-young-hannibal?iid=sr-link7>, (ultimo accesso Maggio 2016).

⁴¹ Per maggiori approfondimenti cfr. Innocenti V., Pescatore G., *Le nuove forme della serialità televisiva, Storie, linguaggio e temi*, Archetipolibri, Bologna, 2008.

che si esauriscono nel corso dell'episodio stesso, senza essere esclusi dalla sua fruizione per il fatto di non conoscere la macrostoria e, dunque, di non riuscire a seguire l'evoluzione degli avvenimenti messi in scena.

Pertanto, i prodotti concepiti alla luce di questa contaminazione, presentano, in genere, una cornice narrativa che si prolunga per più episodi, detta *running plot*, su cui si innesta una trama che si conclude nell'arco della singola puntata, detta *anthology plot*.

Questa contaminazione gioca, così, sulla necessità di bilanciare novità e ripetizione all'interno di una storia: da un lato, dunque, si basa sul piacere che deriva al fruitore dal ritorno di ciò che è già noto e dalla presenza rassicurante dei personaggi che conosce. D'altra parte, diviene l'occasione, grazie allo sviluppo, nel tempo, della trama, per garantire a tali personaggi una maggiore profondità, dotandoli di un passato e di un futuro. Al contempo, infine, rende la storia intrigante grazie alla continua introduzione di *storylines* nuove. Dunque, anche lo spettatore saltuario viene messo nelle condizioni di apprezzare un prodotto seriale, a prescindere dalla sua fedeltà allo stesso.

Questo grazie anche al fatto che, nel corso della rappresentazione, vengono disseminate quelle che Casetti chiama "chiavi", ovvero dei nodi testuali opportunamente collocati, che servono allo spettatore per decodificare la situazione e comprendere il meccanismo di funzionamento della storia.⁴²

Pertanto, anche nella serie qui esaminata, accanto alle vicende dei personaggi principali, che fanno da cornice, ovvero da *running plot*, l'autore inserisce, puntualmente, un *anthology plot*, legato ad un caso da risolvere e all'introduzione, in ogni episodio, di un nuovo *villain*, come in ogni thriller poliziesco che si rispetti.

Questa dimensione di serializzazione, però, va accentuandosi man mano che la serie procede e ha successo: nessuno, infatti, immagina, nemmeno il suo stesso scrittore, che il romanzo *Red Dragon*, al momento della sua uscita nelle librerie, sarebbe divenuto il capostipite di un *franchising*. Esso, dunque, si presenta, semplicemente, come la vicenda investigativa per risolvere il giallo dietro gli omicidi ad opera di un serial killer, Francis Dolarhyde. Attorno alla trama investigativa, si muovono, poi, i personaggi di Graham, con i suoi tormenti interiori, e di Lecter, che con lui condivide delle vicende passate.

Già il secondo romanzo innesta un nuovo giallo, quello della scomparsa di giovani donne ad opera di un nuovo criminale, Buffalo Bill, sulla cornice di alcuni dei personaggi già introdotti nel precedente libro, in primis lo stesso Lecter. Il legame, però, è ancora debole: viene introdotto, infatti, un nuovo personaggio protagonista, ovvero Clarice, mentre Graham viene lasciato da parte. Non mancano, però, i riferimenti alle vicende avvenute in precedenza.

Nel terzo romanzo, questa dimensione seriale è ormai molto forte: ritornano i personaggi che il lettore ha già conosciuto, di cui il *running plot* mostra l'evoluzione nel tempo passato da un capitolo all'altro. Anche la storia che si innesta su di esso, questa volta, sebbene si concluda nell'arco di questo episodio, è strettamente legata alla trama che

⁴² Ibid.

fa da cornice. Il nuovo *villain* Mason Verger, infatti, proviene dal passato di Hannibal e sarà la molla responsabile degli avvenimenti e del finale avvicinamento tra Clarice e Hannibal stesso.

La stessa volontà di far ritornare ripetutamente Hopkins nei panni del personaggio in questione rivela la volontà di rimanere fedeli all'immagine di quello che ormai si è affermato come un marchio a tutti gli effetti. Se la serialità, infatti, nelle parole di Francesco Casetti, si configura come processo di enumerazione o elenco di elementi, esiste un principio che unisce tali componenti e ne determina la coerenza.⁴³

Il gruppo di componenti, infatti, tende a far risaltare proprio quell'elemento unitario, che caratterizza l'insieme: esso sarà lo stile tipico dell'autore o, come in questo caso, dell'azienda o della macchina produttiva dietro gli oggetti culturali stessi. Nel raggruppamento, emergono le sue marche distintive, che vanno a formare l'immagine o, appunto, il marchio, dell'azienda stessa.

Inoltre, la presenza persistente dello stesso attore nel personaggio emblematico del *franchising*, non solo premia la fedeltà degli spettatori, ma può essere classificato come una vera e propria forma seriale a sé stante, basata sul riconoscimento dell'attore ricorrente stesso. Essa, infatti, è affine a quella categoria seriale che Eco individua come motivata dalla natura stessa dell'interprete. Soprattutto in mancanza di una regia molto personalizzata, la presenza di un determinato attore, fa sì che il pubblico riconosca sempre lo stesso tipo di storia o, come in questo caso, riconduca la vicenda ad un determinato universo narrativo.⁴⁴

3.3.3. Parabola produttiva e critica del film

Sempre nella volontà di mantenersi più fedeli all'originale letterario, il film si attiene maggiormente al finale del libro, rispetto alla versione precedente e, inoltre, dona anche più spazio al personaggio dell'antagonista serial killer Francis Dolarhyde. Il fascino del personaggio letterario, infatti, secondo Ratner, risiede nell'indagine del suo passato che Harris conduce e che ci porta a comprendere le sue azioni presenti. Nel secondo libro, per esempio, ciò non avviene per quanto riguarda il *villain* di turno Buffalo Bill, sul cui background sappiamo meno.

Qui Dolarhyde viene interpretato da Ralph Fiennes, attore hollywoodiano di fama, che ha già preso parte a film come *Schindler's list - la lista di Schindler* (*Schindler's list*, 1993), *Il paziente inglese* (*The English patient*, 1996) e *Strange Days* (id., 1995), che presta la sua fisicità atletica al killer. Ritorna, come nel libro, l'enorme tatuaggio del drago disegnato sulla schiena, ritenuto poco credibile da Mann e per questo eliminato (fig. 3). Viene

⁴³ Casetti F., *Introduzione* a F. Casetti, a cura di, *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio Editori, Venezia, 1984.

⁴⁴ Eco U., *Tipologia della ripetizione* in F. Casetti, a cura di, *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio Editori, Venezia, 1984.

ribadita la sua ossessione per il quadro di Blake, che, in un momento di lotta interiore contro il suo alter ego, egli divora nel museo in cui è custodito. E, soprattutto, cogliamo frammenti del suo passato, relativo ad un rapporto alquanto ambiguo con l'anziana nonna, ormai defunta, con cui continua a intrattenere dialoghi immaginari, dal sapore hitchcockiano (impossibile non pensare al Norman Bates di *Psycho*).

Nei panni di Will Graham, invece, vediamo Edward Norton, anch'egli attore già noto (basti pensare a *Fight Club*, id., 1999), la cui interpretazione è stata variamente commentata. Meno tormentato del suo predecessore nel medesimo ruolo, William Petersen, a molti è parsa piatta e sottotono: una scelta, in parte, dettata dalla volontà di far risaltare, per contrasto, la figura di Lecter, nei più ampi margini che gli vengono concessi in tale produzione e per il cui ritorno il film è stato, in realtà predisposto.

La produzione, inoltre, sceglie di disseminare, nel film, una serie di rimandi al cult di Demme: non solo, dunque, come abbiamo visto, torna Ted Tally come sceneggiatore, ma tornano anche alcuni degli attori secondari degli altri due episodi. Ritroviamo, in particolare, Frankie Faison nei panni dell'infermiere Barney e Anthony Heald in quelli del direttore dell'ospedale criminale di Baltimora Frederick Chilton.

Anche le location utilizzate richiamano quelle de *Il silenzio degli innocenti*, prima fra tutte la prigione di Hannibal: ritroviamo, dunque, il lungo e scuro corridoio, su cui si affacciano le celle degli altri detenuti e, infine, la ormai familiare cella di Lecter, al termine di esso, in prossimità della scala a chiocciola, con la solita sedia già disposta per le visite nei confronti del dottore (fig. 4).

D'altra parte, la fine del film mostra la chiara volontà di agganciarsi direttamente al cult demmiano: vediamo, infatti, Lecter nella sua cella, che viene informato della presenza di una nuova visitatrice, la recluta Clarice Starling.

Il regista sceglie, inoltre, di lasciare le scene più violente fuori dallo schermo, suggerendole soltanto e distanziandosi, così, dalla regia di Ridley Scott che, invece, aveva reintrodotta questo aspetto più cruento della storia. In un'intervista⁴⁵, egli dichiarerà la sua riluttanza ad inserire quella che è la scena più grottesca della pellicola, ovvero quella di Dolaryde che strappa le labbra con i denti al giornalista Freddie Lounds e poi le sputa. Una scelta, invece, imposta dalla produzione, che si dimostra vincente presso il pubblico, ormai avido di effetti portati quanto più possibile all'eccesso.

Il film sbanca al box office, secondo le aspettative della produzione. Le critiche lo accolgono, però, in maniera contrastante e non sempre lusinghiera. Todd McCarthy, recensendo il film per *Variety*, nel Settembre 2002, loda la capacità del regista nel trasmettere la portata drammatica insita nella storia, rendendo anche con abilità il climax di tensione che si instaura nel momento in cui la famiglia di Will diviene il nuovo bersaglio del killer, aspetto tralasciato nella versione di Mann. Loda anche la performance di Norton,

⁴⁵Zoromski B., *Brett Ratner talks Red Dragon*, "IGN US", 8 Ottobre 2002, <http://www.ign.com/articles/2002/10/08/brett-ratner-talks-red-dragon#>, (ultimo accesso Maggio 2016).

minutamente calibrata, che restituisce la sua ossessione crescente, a scapito delle promesse fatte alla moglie.⁴⁶

Sul sito di recensioni *Cinefile*, invece, una critica del film definisce "incolore" l'interpretazione di Norton⁴⁷ mentre Lisa Schwarzbaum, su *Entertainment Weekly*, intravede nella regia di Brett Ratner la debolezza del film, quasi che, il regista, intimidito dal famoso *franchising* posto nelle sue mani, non sia stato capace di esprimere una versione personale della storia⁴⁸. La Schwarzbaum, inoltre, sottolinea anche il carattere più di *sequel* che di *prequel* della pellicola, intravedendo nelle figure di Graham e in quella del killer di turno Dolarhyde, soltanto delle pallide imitazioni dei ruoli, invece memorabili, interpretati da Jodie Foster e Ted Levine ne *Il silenzio degli innocenti*. In un'altra recensione su *Entertainment Weekly*, Bruce Fretts definisce il film di Ratner " a well-acted, smoothly shot work of cinematic cannibalism."⁴⁹

Infine, Roberto Nepoti, su *la Repubblica.it*, definisce la regia di Ratner "piatta, illustrativa e senza idee visuali" e il film, come una pellicola "da studio", ma senz'altro meglio del suo mediocre precedente *Hannibal*. Egli così analizza la piega che il *franchising* sta prendendo:

Il problema di Hannibal Lecter, il cannibale più celebre del mondo, è un po' lo stesso di James Bond: c'è più gente interessata a farci film che romanzi con lui protagonista a disposizione.⁵⁰

Il problema si riproporrà, qualche tempo dopo, quando, nel tentativo di continuare a sfruttare il nome di Hannibal, De Laurentiis avrà bisogno di un nuovo testo su cui lavorare.

3.3.4 *Red Dragon, remake non dichiarato*

Come abbiamo visto, la strategia del produttore è quella di non etichettare *Red dragon* come *remake* del film di Mann, salvo intaccarne la legittimità di opera d'autore e per mascherare la volontà di sfruttare, quanto più possibile e in mancanza di storie originali sull'argomento, la figura di Hannibal Lecter. Il nuovo film, dunque, viene presentato come una reinterpretazione dei fatti, precedenti al cult *Il silenzio degli innocenti*, alla luce di ciò

⁴⁶McCarthy T., *Review "Red Dragon"*, "Variety", 26 Settembre 2002, <http://variety.com/2002/film/reviews/red-dragon-1200545892/>, (ultimo accesso Maggio 2016).

⁴⁷Morelli L., *"Red Dragon" di Brett Ratner*, "Cinefile", 25 Ottobre 2002, <http://www.cinefile.biz/red-dragon-di-brett-ratner>, (ultimo accesso Maggio 2016).

⁴⁸Schwarzbaum L., *Red Dragon*, "Entertainment Weekly", 11 Ottobre 2002, <http://www.ew.com/article/2002/10/11/red-dragon?iid=sr-link5>, (ultimo accesso Maggio 2016).

⁴⁹Fretts B., *Red Dragon*, "Entertainment Weekly", 4 Aprile 2003, <http://www.ew.com/article/2003/04/04/red-dragon?iid=sr-link2>, (ultimo accesso Maggio 2016).

⁵⁰Nepoti R., *Torna ancora Hannibal Lecter nel prequel del "Silenzio..."*, "la Repubblica.it", 25 Ottobre 2002, http://www.repubblica.it/online/cinema_recensioni/dragon/dragon/dragon.html, (ultimo accesso Maggio 2016).

che il pubblico vuole, ovvero vedere ancora una volta in azione il personaggio di Lecter, così come ha avuto modo di apprezzarlo in tale film di culto.

Questo è certamente un esempio di come, in ambito produttivo, il fenomeno del fandom venga tenuto sempre più in maggior conto, in quanto in grado di decretare le sorti di un prodotto culturale. Si cominciano, dunque, ad elaborare dei prodotti proprio in funzione delle esigenze e delle aspettative dei fan.⁵¹

Ecco, dunque, che anche l'insistenza sul volersi emancipare dall'etichetta di *remake* assume uno scopo ben preciso. Oltre alle ragioni citate sopra, infatti, il fenomeno del *remake* tende a mettere in discussione il principio di unicità dell'opera, in quanto pone l'accento sulla replicabilità della stessa.

In realtà, la storia del cinema, fin dalle sue origini, è segnata dalla diffusione di copie e di repliche dei prodotti filmici, senza che questo costituisca un problema. Anzi, è la pura normalità che ogni opera conosca versioni plurime: essa, infatti, nella concezione originaria del cinematografo, non costituisce qualcosa di unico e incompatibile con l'idea di una sua molteplice trasposizione in versioni differenti o addirittura in copie. La pratica della replica e del rifacimento, inoltre, è funzionale all'esigenza di diffusione dei film stessi e di adattamento a diversi contesti culturali.

È solo quando anche il film viene assimilato al concetto di opera d'arte, ovvero qualcosa di unico, poiché legato ad un'impronta autoriale inimitabile, che la replica o la riscrittura assume una valenza negativa. Anzi, essa, in quanto, appunto, ripetizione, si connota per la sua antiautorialità: contraddice qualsiasi principio di unicità e anzi, mette in discussione, come sottolinea Leonardo Quaresima, alcuni dei principi alla base del cinema classico, come quello dello star system.⁵² La possibilità del *remake*, infatti, mina l'assoluta identità tra il divo e il ruolo da egli interpretato e, stabilisce, invece, che lo stesso personaggio possa essere proposto anche da attori diversi.

D'altra parte, a dispetto dei tentativi della produzione di non etichettare il film in questione come un *remake*, esso è perfettamente coerente con alcune delle definizioni che ne sono state date nel corso del tempo.⁵³

In particolare, per esempio, esso si pone inevitabilmente in relazione con gli altri elementi della serie, senza i quali, probabilmente, tale film non avrebbe ragione di essere. Tali relazioni possono, dunque, essere annoverate nella categoria genettiana di intertestualità, che spiega la relazione tra un testo A di origine e uno B, che da A deriva. In particolare, tali derivazioni avvengono per mezzo di processi che Genette definisce di "trasformazione", che può avere luogo in maniera diretta o indiretta e in un regime

⁵¹ Per maggiori approfondimenti sull'argomento cfr. Scaglioni M., *Tv di culto. La serialità televisiva americana e il suo fandom*, Vita e Pensiero, Milano, 2006.

⁵² Quaresima L., *Amare i testi due alla volta. Il remake cinematografico* in Guagnellini G., Re V., *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna, 2007.

⁵³ L'intervento di Quaresima è volto a sottolineare proprio come, in realtà, non esista una trattazione chiara e sistematica sull'argomento; egli individua, piuttosto, degli interventi isolati che tentano una spiegazione della categoria citata.

narrativo serio, ludico o satirico. In particolare, nel caso del regime serio, il processo di trasformazione diretta che Genette individua, è quello della trasposizione.

Tale termine non indica, come lo usiamo oggi, il processo di traduzione intermediale di un testo, bensì, nell'accezione genettiana, rigorosamente monomediale, un processo, appunto di trasformazione, tale per cui un testo deriva da un altro.⁵⁴

Il film in questione, che lo si chiami *remake* oppure no, deriva proprio per trasformazione, dagli altri film che compongono la serie. Se non fosse stato preceduto, infatti, dai due capitoli precedenti, di grande successo grazie, in particolare, all'interpretazione di Hopkins, non avrebbe mai avuto luogo. Non avrebbe, in particolare, avuto senso il rifacimento di una storia già portata sullo schermo. La stessa categoria di *sequel*, in cui rientrano i suddetti precedenti capitoli, rispetto al primo della serie, e di *prequel*, chiamata piuttosto in causa dalla produzione rispetto a *Red dragon*, rientrano in tale categoria di relazioni intertestuali.

D'altra parte, il film si rivela coerente anche con il significato di riattualizzazione che viene attribuito alla categoria di *remake*: esso, infatti, piuttosto che una piatta riproposizione della medesima storia, si pone sempre come un atto di enunciazione significativa, dal momento che si rifà ad un contesto differente rispetto a quello di riferimento del testo anteriore.

Il mutato contesto di inserimento fa sì che l'opera si presenti sempre con un elemento di novità e si carichi, per il nuovo pubblico, di significati e messaggi inediti. Proprio questa capacità, dunque, del *remake*, di ricontestualizzazione di una storia, fa sì che un testo continui a vivere, sottraendosi al passare del tempo. Dice Quaresima, infatti, che il rifacimento, in ogni caso, opera "un'alterazione nell'ordine naturale della storia del cinema"⁵⁵, apportando delle irregolarità cronologiche.

Ecco, dunque, che la storia in questione, sebbene prodotta successivamente alle altre, si colloca diegeticamente in maniera problematica, in una posizione anteriore rispetto alle vicende già narrate, e alternativa alla versione della storia originale già portata sullo schermo (*Manhunter* di Michael Mann).

La stessa dichiarata volontà dei produttori e del regista è quella di dare una nuova interpretazione del primo testo letterario, coerentemente, dunque, con quanto Guido Fink dice del *remake*, presentandolo, appunto, come la volontà di dare una seconda opportunità ad un testo, per migliorarlo, aggiungendo magari elementi omessi dalla prima versione o eliminandone di superflui.⁵⁶

La scelta di un *remake*, d'altra parte, risponde anche a delle precise esigenze economiche, in quanto sfrutta delle strutture preesistenti, su cui si innesta: Quaresima,

⁵⁴ Per una sistematizzazione dei processi di trasformazione in Genette cfr. Genette G., *Palinsesti*, Einaudi, Torino, 1997.

⁵⁵ citazione tratta da Quaresima L., *Amare i testi due alla volta. Il remake cinematografico* in Guagnellini G., Re V., *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna, 2007.

⁵⁶ Ibid.

infatti, fa notare come esso abbia fiducia nei personaggi, nelle situazioni e negli intrecci già presentati nelle versioni precedenti. Esso conta, pertanto, sulla collaborazione di uno spettatore dalle competenze intertestuali: in questo caso, infatti, sebbene venga rinnegato ogni riferimento al film di Mann, c'è la chiara volontà di ricollegarsi al film di maggiore successo della serie, *Il silenzio degli innocenti*, attraverso riferimenti espliciti, disseminati nel corso del film. Dunque, anche assumendolo come semplice *prequel* e assumendo, quindi, che il film di Man non ci sia mai stato, comunque *Red dragon* si pone in relazione con altri testi, presupponendo delle competenze intertestuali negli spettatori.

Esso, però, conta anche su un'altra fondamentale caratteristica che Quaresima attribuisce al *remake*, ovvero la sua sfiducia nella durata di un'opera: il rifacimento si basa, cioè, sulla scarsa durata del rapporto degli spettatori con un determinato testo.

È inevitabile, però, che tra i due film, sussistano delle ripetizioni, in quanto entrambi discendono dallo stesso testo matrice, ovvero il libro di Harris. D'altra parte, qualsiasi replica, dichiarata o meno che sia, si gioca su una dialettica tra identità e differenza con il testo originale (nel senso di precedente).

In particolare, il *remake* si gioca sull'equilibrio tra ripetizione e imitazione, così come le definisce Marie-France Chambat-Houillon⁵⁷: la prima, che corrisponde alla replica esatta di un elemento, sarà allora possibile per tutti quegli elementi cosiddetti "allografici" legati al film. Essi sono, cioè, tutti quegli elementi tecnici che possono essere, pertanto, esattamente riprodotti e che sono contenuti nella sceneggiatura (che diviene, quindi, la matrice per tutte le versioni o repliche successive). Nei confronti, invece, di quelle componenti dette "autografiche", tale ricalco perfetto non è possibile: esse sono, infatti, relative all'intervento dell'autore e quindi di una individualità, che si esprime in tali elementi. Esse, cioè, costituiscono lo stile dell'autore: nei loro confronti non sarà mai possibile una replica esatta, ma solo tentativi di imitazione. Secondo l'autrice, esse sono entrambe presenti in tutti i rifacimenti: se prevale l'imitazione, il film iniziale costituisce un modello per il *remake*, viceversa siamo in presenza di un calco dell'opera prima.

Anche il film di Ratner, volente o nolente, proprio perché discendente dallo stesso testo matrice, non può che replicare o riprendere degli elementi del film precedente.

Il *remake*, però, ha anche un altro effetto: se da un lato esso trae forza e legittimazione dalla versione di cui è copia, per il fatto stesso che tale racconto è già stato posto in essere, d'altro canto, legittima esso stesso il suo precedente, conferendogli maggiore dignità e elevandolo allo status di classico.⁵⁸

Come abbiamo visto dalle critiche al film di Ratner, infatti, non sono pochi coloro che, pur comprendendo di trovarsi davanti all'opera di un altro autore, rimpiangono davanti ad essa il film di Mann. Uno degli effetti collaterali del rifacimento di *Red dragon*, dunque, è

⁵⁷ Chambat-Houillon M.F., *Gus Van Sant, autore di Psycho*, in Guagnellini G., Re V., *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna, 2007.

⁵⁸ Per maggiori approfondimenti cfr. Quaresima L., *Amare i testi due alla volta. Il remake cinematografico* in Guagnellini G., Re V., *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna, 2007.

stato quello di attribuire con maggior fermezza al suo precedente cinematografico, lo status di opera d'autore, che si differenzia proprio per una serie di scelte, magari discutibili ma peculiari, frutto della presenza autoriale forte e non ancora inficiata dalle regole ferree del *franchising*. Se già il film di Mann viene inquadrato come uno degli esiti della cinematografia di un autore, che si esprime nelle sue opere, il nuovo film della serie ha, forse, rafforzato tale convinzione.

Il processo di riscrittura, inoltre, non è relativo soltanto ad una sceneggiatura matrice ma, nell'opinione di L. Doležel, può riguardare anche, più in generale, i mondi finzionali posti in essere da determinati testi.⁵⁹

Egli, dunque, introduce una categorizzazione delle trasformazioni possibili in questi mondi diegetici: la prima categoria è quella di "parallelismo" o "trasposizione", che conserva la struttura originale dell'universo in questione, ma la colloca in una diversa ambientazione spaziale o temporale.

In secondo luogo, abbiamo la "complementarietà" o "espansione", che estende tale universo, per esempio attraverso antefatti o storie successive.

Infine, egli individua il rapporto di "polemicità" o "dislocazione", che si pone in maniera, appunto, polemica nei confronti del mondo matrice, ristrutturandolo completamente.

Possiamo, allora, individuare tali processi trasformativi anche nei film del *franchising*: se, in generale, essi si collocano in una posizione reciproca di complementarietà, in quanto tendono ad espandere la storia al centro dell'universo diegetico in questione, potremmo ricondurre *Red dragon* anche alle altre due categorie relazionali, data la sua volontà di porsi in parallelo al film di Mann e di fornire agli spettatori una totale rifondazione del mondo diegetico di Hannibal, coerente con quelle caratteristiche che essi hanno imparato ad amare e, soprattutto, a riconoscere, soltanto negli episodi successivi della serie.

3.4 Hannibal Lecter - Le origini del male

All'indomani del rinnovato successo al botteghino del nuovo episodio del *franchising*, De Laurentiis vuole cavalcare quest'onda producendo un nuovo film. Manca, però, un testo su cui basarlo e Harris non sembra avere intenzione di produrre un nuovo capitolo su Hannibal Lecter.

De Laurentiis, invece, intravede buone possibilità per un ulteriore *prequel*, che narri le vicende giovanili del personaggio e mostri gli antefatti che lo hanno reso il criminale che tutti conoscono. Harris, dunque, nel momento in cui il produttore desidera a tutti i costi un nuovo capitolo, anche facendolo scrivere, se necessario, da un autore diverso, si mette all'opera sulle nuove avventure del dottore.

⁵⁹ Per maggiori approfondimenti sulla riscrittura tra mondi finzionali cfr. Guagnellini. G., Re V., *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna, 2007.

L'operazione di scrittura del nuovo romanzo, però, vede Harris impegnato, per la prima volta, su un doppio fronte: egli, infatti, dapprima scrive la sceneggiatura del nuovo film e, quasi in contemporanea, anche il romanzo.

Il nuovo testo, dunque, si discosta molto dalla prosa a cui lo scrittore ha abituato i suoi lettori. In luogo della sua scrittura minuziosamente analitica, tesa a dipingere scene estremamente particolareggiate e a penetrare in profondità nella psiche dei suoi personaggi, il nuovo testo si rivela frettoloso e superficiale. Manca di quella introspezione psicologica e, la vicenda sembra non prendere mai, davvero, l'avvio. D'altra parte, Harris aveva iniziato a discostarsi dal suo stile già in *Hannibal*, denunciando, così, la finalità smaccatamente commerciale e, soprattutto, cinematografica del testo. Esso, infatti, accanto al suo stile lucido e quasi clinico, presenta insoliti inserti da parte dello scrittore, che si rivolge in prima persona al lettore. Ciò accade, per esempio, quando, nella prima scena ambientata nella *location* di Palazzo Capponi, Harris sembra quasi prendere per mano il lettore, guidandolo, insieme a lui in un tour dell'edificio o quando fa altrettanto da guida nei pensieri confusi dell'ispettore Pazzi.

Il nuovo romanzo esce nelle librerie nel Febbraio del 2006. È chiaro, ai detrattori dell'opera di Harris, come esso costituisca una pura operazione di marketing: il testo appare assemblato e adattato in fretta dalla sceneggiatura, di primaria importanza per la produzione di un nuovo capitolo cinematografico della serie. In più, la decisione del tutto inedita della produzione è quella di rilasciare il film nei cinema appena due mesi dopo l'uscita del libro: l'operazione è rischiosa, in quanto i fan piuttosto che comprare il romanzo, potrebbero facilmente attendere il breve periodo fino alla *release* cinematografica, ma De Laurentiis, forte del successo dei capitoli precedenti, decide di rischiare; d'altra parte si trova tra le mani un *franchising* che ha ormai un valore di milioni di dollari ed è quasi certo del successo del film, tanto che già prevede un altro capitolo ancora, non necessariamente tratto da un testo di Harris se questi non vorrà collaborare.

Altro fattore di rischio che il produttore decide di ignorare è l'assenza, per la prima volta, di Anthony Hopkins nel ruolo di Lecter (d'altra parte difficilmente l'anziano attore avrebbe potuto interpretare il dottore in età adolescente).

Il film in ogni caso viene messo in cantiere: la regia viene affidata a Peter Webber, già direttore de *La ragazza con l'orecchino di perla* (*Girl with a Pearl Earring*, 2003), mentre il ruolo principale va a Gaspard Ulliel, attore e modello, astro nascente della cinematografia francese ma praticamente sconosciuto altrove. Accanto al protagonista, si muovono, poi, l'attrice cinese Gong Li, che interpreta la zia adottiva del giovane, Dominic West, nei panni dell'ispettore Popil e Rhys Ifans, in quelli di uno degli ex aguzzini di *Hannibal*, responsabili della morte di sua sorella.

Sia il libro che il film, però, si rivelano un fiasco: il primo, infatti, vende solo alcune migliaia di copie rispetto ai milioni di esemplari stampati, in previsione del grande

interesse di pubblico, mentre il secondo al botteghino raggiunge soltanto un misero pareggio.⁶⁰

A nulla vale il nome di Hannibal Lecter o i richiami intertestuali agli altri episodi della saga disseminati nel film, come per esempio la maschera dell'armatura da samurai che la zia di Hannibal, lady Murasaki, custodisce nella soffitta della sua dimora e dinanzi a cui prega, che rimanda chiaramente a quella che, anni dopo, intrappolerà la bocca del dottore, tra le sbarre del manicomio criminale (fig. 5). Quasi che il produttore, individuata nella celeberrima maschera un iconico elemento di marketing, si sia sentito in dovere di inserirlo necessariamente, sebbene con una chiara forzatura, nel film stesso.

La storia sembra non decidere mai su che genere attestarsi: la dimensione di thriller non decolla e la storia di vendetta, simile a tante altre portate sullo schermo, appare da subito prevedibile. Gli stessi personaggi appaiono piatti, privi di quella profondità che Harris è solito conferire alle sue creazioni. Ulliel riesce solo in parte nell'operazione di donare una vena di intelligenza e compostezza al suo personaggio, mentre Popil e lady Murasaki sembrano scarsamente risolti nel loro intento di aiutare il ragazzo o impedirne le efferate azioni.⁶¹

Inseriti del passato di Hannibal erano già stati inseriti nel romanzo precedente: il regista Ridley Scott aveva, però, sapientemente evitato tale deriva del libro, tralasciandola sullo schermo. Quei passi vengono, però, ripresi nel nuovo romanzo, che spiega così, per intero la vicenda giovanile di Hannibal Lecter. Nemmeno i richiami a tale passato già accennato, però, risvegliano l'interesse del pubblico.

Il *franchising*, così, si arena momentaneamente sulle rive di quella che è apparsa, esplicitamente, una mera forzatura, a fini esplicitamente economici, quasi un tradimento nei confronti del pubblico e della vera essenza del personaggio, amato dai più proprio per la sua insondabilità e straordinarietà.

Nelle parole di Dennis Harvey⁶², su *Variety*, Harris sembra aver sostituito il mistero che circondava il personaggio con banali pillole di psicologia spicciola (sebbene egli riconosca che il film funzioni meglio del romanzo).

Egli intravede proprio nella forzata volontà di eviscerare il personaggio, volendo a tutti i costi trovare una giustificazione alla sua natura e dotarlo di un passato che impietosisse, le origini di una totale banalizzazione dello stesso e del suo insuccesso.

Di lì a poco, ormai novantunenne, De Laurentiis sarebbe morto, lasciando alla moglie Martha le redini del suo impero. Harris, d'altra parte, che non ha mai rilasciato interviste sul suo lavoro, appare chiaramente intenzionato a non produrre nuove avventure sul suo personaggio. Sull'onda dell'insuccesso, la serie si arena.

⁶⁰ Informazioni tratte da Cruz G., *Are audiences still interested in "Hannibal"?*, "Entertainment Weekly", 3 Novembre 2006, <http://www.ew.com/article/2006/11/03/are-audiences-still-interested-hannibal?iid=sr-link3>, (ultimo accesso Maggio 2015).

⁶¹ D. Harvey, *Review: 'Hannibal Rising'*, *Variety*, 8 Febbraio 2007, (<http://variety.com/2007/film/markets-festivals/hannibal-rising-1200510496/>).

⁶² Ibid.



Figura 1, Julianne Moore, nei panni di Clarice,
nella scena dell'assalto al mercato.
Hannibal,(id., R. Scott, 2001).



Figura 2, il confronto finale tra Hannibal e
Clarice.
Hannibal, (id., R. Scott, 2001)



Figura 3, il tatuaggio di Dolarhyde
Red Dragon, (id., B. Ratner,2002).



Figura 4, il confronto tra Will e Hannibal ha luogo nella stessa location di quello con Clarice, ne *Il silenzio degli innocenti*.
Red Dragon, (id., B. Ratner, 2002).

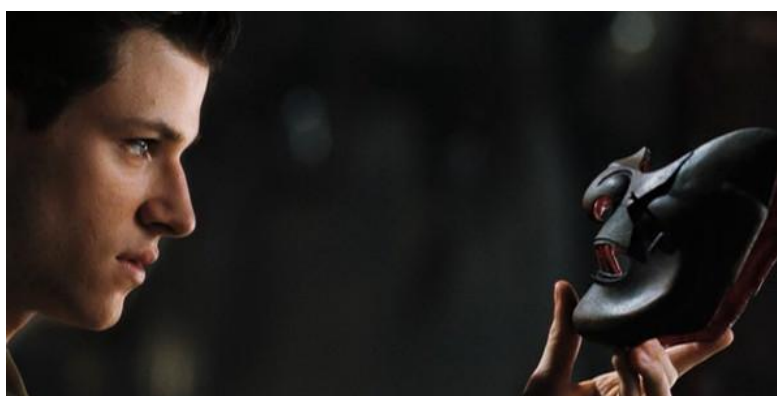


Figura 5, la maschera da samurai di Lady Murasaki richiama quella de *Il silenzio degli innocenti*.
Hannibal Lecter - le origini del male, (*Rising Hannibal*, P. Webber, 2007).

4. HANNIBAL, LA SERIE

4.1 La rinascita di Hannibal

Nel 2010, con la morte del produttore Dino De Laurentiis, i diritti sulla saga passano alla moglie Martha.

Nel 2011, viene sviluppato un nuovo soggetto per una serie televisiva, che riprende le vicende e i personaggi dei libri di Harris. In particolare, è Katie O'Connell, allora amministratore delegato della Gaumont International Television, divisione americana della francese Gaumont¹, che incomincia a sviluppare il progetto per il *network* televisivo americano NBC, per cui aveva lavorato in precedenza. In questa fase, la O'Connell coinvolge anche lo sceneggiatore e produttore Bryan Fuller, sua vecchia conoscenza alla NBC. Fuller, infatti, aveva già lavorato per il network, partecipando, per esempio, alla serie *Heroes* (id.,2006-2010), di cui aveva scritto alcuni episodi.

Il nuovo progetto, dunque, vede salire a bordo, come produttori esecutivi, lo stesso Fuller, con la casa di produzione di sua fondazione, la Living Dead Guy, e Martha De Laurentiis, detentrici dei diritti sulle vicende narrate.

La NBC, estremamente interessata, acquista il progetto, soddisfatta dallo script di Fuller per il primo episodio. Gli viene, dunque, commissionata la scrittura di un'intera stagione, divisa in tredici episodi, che andranno direttamente in onda sul *network* già in forma di serie, saltando la fase di produzione preventiva di un episodio pilota (*pilot*), per testare la reazione del pubblico.² Fuller adatta il contenuto dei libri per lo schermo televisivo.

¹ La Gaumont è una casa di produzione, distribuzione e *broadcasting* televisivo francese. Nasce nel 1895 grazie a Léon Gaumont, come società dedita alla produzione di materiale ottico e fotografico. Con l'invenzione del cinematografo, Gaumont inizia a costruire alcuni di questi apparecchi: la società, dunque, ben presto si pone all'avanguardia nel settore cinematografico e si cimenta nella produzione di film di tutti i generi. Dal 1897, si cominciano a produrre, in seno alla stessa, documentari di attualità. Dal 1910, Gaumont inizia ad acquisire una serie di sale cinematografiche, sparse per il paese, assicurando, così, alla società, anche un'estesa rete di distribuzione dei suoi prodotti.

Sotto la direzione di Nicolas Seydoux, dal 1975 ad oggi, la Gaumont acquista un'aura internazionale, grazie ad una rete distributiva sempre più estesa e, soprattutto, a strategie di produzione più ambiziose, che accostano ad opere d'autore, film di grande riscontro commerciale. Si cominciano a produrre lungometraggi anche in lingua inglese, oltre che francese.

Grazie, negli ultimi anni, alla fondazione di una divisione dedicata all'animazione e di una, la Gaumont Télévision, dedicata alla produzione in ambito televisivo, la società ha esteso la sua azione a tutti gli ambiti del settore audiovisivo. La creazione di una filiale americana, la Gaumont International Television, ha esteso la sua azione a livello internazionale, permettendo la produzione, tra le altre, della serie tv *Hannibal*, in accordo con la NBC.

Detiene, inoltre, il secondo catalogo in Francia, per quantità di titoli, includendone più di novecento.

Dati presi dal sito ufficiale della Gaumont, *Gaumont*, <http://www.gaumont.fr/fr/> (ultimo accesso Giugno 2016).

²Andreeva N., *NBC Buys 'Hannibal' Series From Bryan Fuller & Gaumont*

La prima stagione fa il suo debutto sulla rete statunitense il 4 Aprile 2013, mentre in Italia arriverà soltanto in Settembre, trasmessa dalla televisione generalista su Italia 1.³

4.2 Il contesto culturale e la strategia del *blockbuster*

La creazione della serie si inserisce nel solco di un progetto, di portata ben più ampia, di organizzazione dei contenuti della narrazione in questione, iniziata già, anni prima, con la trasposizione dei primi film, partendo dai romanzi di Harris.

Nel percorso dai libri ai film, alla successiva serie, la concezione dei contenuti in questione era cambiata notevolmente, passando dall'essere un fenomeno isolato, legato alla traduzione sullo schermo di un classico *thriller* procedurale letterario, ad un vero e proprio fenomeno di serialità cinematografica e di amministrazione di un *franchising*. Questa evoluzione era coerente con i cambiamenti intervenuti nell'industria cinematografica e nella sua organizzazione.

All'inizio degli anni 50, infatti, lo *studio system*, che aveva dominato i meccanismi del cinema americano fino a quel momento, entra in crisi: il meccanismo di totale integrazione verticale, che concentrava nelle mani di poche grandi *major*⁴ il controllo totale della produzione, distribuzione ed esibizione dei prodotti cinematografici, viene meno, a causa di molteplici fattori. Innanzi tutto, una delle cause è identificabile nel cosiddetto "caso Paramount": in seguito alle ripetute proteste di produttori e distributori indipendenti, frustrati da un tale sistema di oligopolio, nel 1948, il Dipartimento di Giustizia degli Stati Uniti delibera che, entro cinque anni da tale verdetto, le maggiori case di produzione rinuncino ai propri circuiti di distribuzione.

Oltre, dunque, alla rinuncia forzata del settore distributivo, che già comporta una diminuzione degli introiti di tali industrie, gli incassi ai *box office* americani cominciano a diminuire drasticamente, confermando tale andamento negativo anche nel decennio successivo. Terminata la guerra, infatti, si diffonde un maggiore benessere economico, che favorisce l'ascesa delle classi medie: il maggiore reddito disponibile e il migliorato stile di vita fanno sì che, i potenziali spettatori abbiano a propria disposizione una vasta gamma di possibilità di intrattenimento, alternative al cinema stesso.

International Television, "Deadline", 7 Novembre 2011, <http://deadline.com/2011/11/nbc-buys-hannibal-series-from-bryan-fuller-gaumont-international-television-191966/> (ultimo accesso giugno 2016).

³Dati tratti da *Hannibal*, "IMDb", http://www.imdb.com/title/tt2243973/?ref_=ttsnd_snd_tt (ultimo accesso Giugno 2016).

⁴ In particolare, la scena hollywoodiana era dominata dalle cosiddette "Big Five": Warner Bros., Loews /MGM, Paramount, RKO e Twentieth Century-Fox. (Fonte: Wyatt J., *High Concept. Movies and marketing in Hollywood*, University of Texas Press, Austin, 1994.)

Tali possibilità, inoltre, sono implementate dalla nascita e diffusione del medium televisivo, che fa spietata concorrenza al cinema: è in questo momento che l'istituzione cinematografica inizia, per adattarsi al mutato panorama mediale ed economico, i propri scambi con la televisione. Gli studios, dopo tentativi perlopiù fallimentari di differenziare i propri prodotti da quelli televisivi, comprendono la necessità di sfruttare il nuovo mezzo. Cominciano, dunque, a produrre lungometraggi destinati esclusivamente alla trasmissione televisiva, i cosiddetti *made-for-TV-movies*⁵. Al contempo, gli studios realizzano le potenzialità insite nei propri cataloghi di film prodotti, come materiale utile per riempire la programmazione televisiva.

È in tali contingenze che, il modello predominante fino a quel momento declina, lasciando spazio all'ascesa dei grandi conglomerati mediali, che dominano tutt'ora il mercato, e alla produzione dei primi film *blockbuster*. La contrazione dei ricavi, infatti, porta le case cinematografiche a concentrare i propri investimenti su un numero minore di prodotti, su cui, però, si punta maggiormente. Le circostanze presentate attirano nel mercato cinematografico una serie di industrie che operano in settori del tutto differenti o del comparto mediale non cinematografico. Tali aziende sono attratte dal potenziale economico insito nello sfruttamento degli studios, sia perché intravedono le possibilità offerte dai loro archivi di film, se sfruttati sul medium televisivo, sia poiché sospettano che tali beni siano stati sottovalutati, a causa delle contrazioni degli incassi degli ultimi anni. Gli anni Cinquanta e Sessanta, dunque, vedono l'entrata in gioco di nuovi attori sulla scena cinematografica, sulla quale cominciano ad aver luogo una serie di operazioni di annessioni e acquisti. Per le grandi aziende che subentrano nel campo, infatti, l'acquisizione di tali studi cinematografici permette una maggiore diversificazione del rischio legato all'investimento dei propri capitali.

Le case di produzione che sopravvivranno a tale fase storica saranno proprio quelle inglobate in tali gruppi industriali, andando a costituire veri e propri conglomerati mediali, che agiscono su basi internazionali e che, gradualmente, assumono il controllo dell'industria cinematografica e televisiva.

Le nuove strategie produttive concentrano i capitali dell'azienda su un numero minore di produzioni, cercando di attirare un pubblico quanto più vasto possibile, promuovendo il proprio prodotto anche negli altri ambiti in cui la *conglomerate* è attiva. Questa strategia si presenta come vera e propria soluzione anticrisi, per tentare di arginare il calo degli spettatori cinematografici.⁶

⁵ Questi venivano spesso presentati nella forma di serie antologiche di film, introdotti dal nome della casa di produzione, come per esempio "*The MGM parade*", e divenivano anche l'occasione per la promozione, sul mezzo televisivo, delle uscite cinematografiche della casa produttrice stessa. (Wyatt J., *High Concept. Movies and marketing in Hollywood*, University of Texas Press, Austin, 1994).

⁶ Per maggiori approfondimenti cfr. Braga R., *IL BLOCKBUSTER CONTEMPORANEO. L'evento, il prototipo, il franchise e quel che resta della pirateria*, in Zecca F., a cura di, *Il Cinema della convergenza, industria, racconto, pubblico*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine, 2012.

È in questo contesto che prende piede il modello produttivo del moderno *blockbuster* prende piede.

Quella logica di produzione di pochi, grandi film, trasformati in veri e propri eventi, viene portata all'estremo, attraverso delle strategie di progettazione del prodotto mediale super accurate, alla luce dell'enorme capitale investito in tali film. Le cifre legate alla produzione, infatti, sono enormi e, pertanto, devono essere ripagate da incassi adeguati. Il coinvolgimento delle *conglomerates* in più ambiti dell'industria mediale fa sì che i prodotti vengano concepiti fin dalla loro creazione come veri e propri *franchise*, pubblicizzati su tutti i media che la conglomerata controlla. Il film, inoltre, viene accompagnato da una serie di prodotti complementari, di natura mediale diversa. Pertanto, l'uscita di un film si accompagna, per esempio, alla commercializzazione della colonna sonora e, magari, trova degli sbocchi anche nel mercato editoriale. Il prodotto venduto, dunque, non è il semplice film, ma una vera e propria esperienza a tutto tondo.

Intorno ad ogni film viene allestita una vera e propria fabbrica a sé stante, in cui vengono letteralmente assemblate le componenti necessarie alla costituzione di un *blockbuster*. La contrazione del mercato cinematografico dei precedenti decenni e i grandi capitali investiti dalle industrie nell'acquisizione degli studios richiedono, ormai, dei prodotti che funzionino economicamente e garantiscano proventi importanti.

Il *blockbuster*, dunque, si presenta come un prodotto costruito a tavolino, assemblando una serie di componenti di sicuro richiamo per il pubblico: è un prodotto "prevenduto". Esso, quindi, si baserà perlopiù su altre narrazioni di già acclarato successo, per esempio *pièces* teatrali o romanzi celebri e conterrà dei richiami ai generi cinematografici codificati, nonché di successo presso il pubblico. Importantissima, inoltre, sarà la presenza di un cast di sicuro richiamo, composto da divi del cinema contemporaneo e diretto da un regista altrettanto famoso. Tutto, insomma, avviene all'insegna dell'esagerazione. Emblematica di ciò è la definizione, chiaramente iperbolica ma che rende decisamente l'idea, data dal produttore americano Peter Guber:

[The banks] wanted pictures with an "upside potential" which meant roughly, Robert Redford and Paul Newman together, with Barbra Streisand singing, Steve McQuenn punching, Clint Eastwood jumping, music by Marvin Hamlisch, all in stereo, on the wide screen, going out as a hard-ticketed road show where you have to book your seats, based on a #1 bestseller which was #1 for sixty weeks and a television show which was #1 for at least a season.⁷

Lo stesso termine *blockbuster* è indicativo di tali strategie produttive: esso, infatti, viene mutuato dalla terminologia militare, riferendosi ad un tipo di bombe utilizzate durante la Seconda Guerra Mondiale, capaci di radere al suolo anche interi isolati, *block* per l'appunto, e usate in attacchi su vasta scala.⁸

⁷ Citazione tratta da Wyatt J., *High Concept. Movies and marketing in Hollywood*, University of Texas Press, Austin, 1994, pag. 77.

⁸ Braga R., *IL BLOCKBUSTER CONTEMPORANEO. L'evento, il prototipo, il franchise e quel che resta della pirateria*, in Zecca F., a cura di, *Il Cinema della convergenza, industria, racconto*,

Ma la strategia delle *conglomerates* va anche oltre: innanzi tutto, per la prima volta, si guarda con grande interesse ai mercati stranieri. Le grandi conglomerate, dal momento che operano su scala internazionale, concepiscono i nuovi prodotti anche in vista dell'esportazione in altri paesi. Nella concezione del film, dunque, si comincia a tener conto anche delle preferenze, per esempio, del pubblico europeo, privilegiando generi come l'azione e l'avventura, apprezzati dagli spettatori d'oltreoceano. D'altra parte, gli incassi al *box office* americano degli ultimi anni avevano conosciuto un trend decisamente negativo.

Il nuovo *blockbuster*, inoltre, si va ad inserire nel progetto di un vero e proprio *franchising*, che sfrutti, così, tutte le potenzialità commerciali del prodotto, creandone estensioni anche per gli altri mercati in cui la *conglomerate* è coinvolta. Tali *franchise* dell'intrattenimento vengono progettati in maniera tale da garantire incassi da record e da poter essere distribuiti su di un mercato internazionale.

Il primo film che viene considerato come rappresentante al massimo grado di questa nuova tendenza è *Lo squalo* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975), che si presenta con un'immagine forte e immediatamente riconoscibile e fa appello alle convenzioni di generi codificati, quali l'horror e il *disaster movie*. (Fig. 1)

Anche le nuove strategie di distribuzione dei film favoriscono questa diffusione capillare: essi, infatti, cominciano ad essere rilasciati secondo il procedimento della *saturation booking*, che fa sì che un numero molto alto di copie del film venga distribuito in contemporanea nelle sale del paese, rendendolo accessibile subito ad un pubblico molto vasto, per recuperare quanto prima possibile i costi sostenuti nella produzione (non a caso, ormai, un dato estremamente indicativo per l'andamento di un film è l'incasso registrato nel primo week end di programmazione nelle sale).

Le strategie di sfruttamento di tali prodotti mediali si arricchiscono nel momento in cui, nella metà degli anni Settanta, si affacciano sul mercato le nuove tecnologie televisive della *pay TV*, della televisione via cavo e dell'*home video*.⁹ Le conglomerate mediali, allora, cominciano ad investire anche in tali settori emergenti, per diversificare il rischio nell'utilizzo dei propri capitali e per assicurarsi il controllo di tutte le finestre di possibile sfruttamento del film. Pertanto, se il medium cinema dovesse registrare un calo della domanda da parte degli spettatori, il controllo delle finestre di distribuzione televisiva degli stessi prodotti ne garantisce comunque un proficuo sfruttamento.

Questo porta, dunque, ad un'ulteriore dimensione nella progettazione del *blockbuster*, ideato per estendere la propria vita o, come si dice, *shelf life*, anche su questi nuovi media

pubblico, Mimesis Edizioni, Milano - Udine, 2012.

⁹ Nel 1972, per esempio, nasce la Home Box Office meglio nota come HBO, nata come rete televisiva locale a pagamento e presto divenuta il maggiore canale via cavo a pagamento della nazione americana.

Fonte: Wyatt J., *High Concept. Movies and marketing in Hollywood*, University of Texas Press, Austin, 1994.

che vengono, inoltre, sfruttati per la promozione e il marketing dei prodotti della conglomerata. Si moltiplicano, così, i canali di distribuzione degli stessi contenuti.

Con l'avvento degli anni Duemila, il potenziamento di questi prodotti raggiunge nuove vette: nuovi processi di acquisizione portano al consolidamento delle conglomerate, al punto che, l'intero mercato audiovisivo si presenta dominato da sei grandi gruppi: Time Warner, Disney, Sony, News Corporation, Viacom e GE (General Electric, cui appartiene anche la rete NBC che trasmette *Hannibal*). La strategia di questi grandi gruppi è quella di puntare sulla produzione di quanti più *blockbuster* possibili, tutti concepiti come matrici di nuovi *movie franchise*, che abbiano una risonanza globale: sono prodotti studiati a tavolino perché possano, appunto, costituire lo spunto per lo sviluppo di veri e propri mondi diegetici, dalle innumerevoli manifestazioni mediali. Ogni film viene concepito come un vero e proprio evento, che assuma un significato per lo spettatore aldilà della mera dimensione dello schermo cinematografico, che divenga, quindi, potenzialmente, oggetto di culto per il pubblico.¹⁰

In tale strategia, si inseriscono pienamente anche i film della serie di Hannibal: a partire dal demmiano *Il silenzio degli innocenti*, il grande successo ottenuto dal film, spinge le case produttrici coinvolte ad investire su di esso. Abbiamo visto come, ancor prima della *release* effettiva dei film successivi, si delinei un vero e proprio progetto globale, che coinvolge non solo la produzione di un *sequel*, ma anche il *remake* del primo film, per ricondurlo entro i canoni del neostabilito *franchise*, e, ancora, un *prequel*, che esplori il passato del personaggio. Gli ultimi due film, inoltre, vengono concepiti in contemporanea con i rispettivi romanzi: se *Hannibal* viene scritto avendo in mente già la successiva trasposizione delle avventure del personaggio sul grande schermo, *Hannibal Lecter - le origini del male* viene dichiaratamente prodotto esclusivamente per fornire il materiale per un ulteriore episodio cinematografico, tanto che Harris scrive in contemporanea il libro e la sceneggiatura del film. Anzi, la strategia del produttore è quella di immettere sul mercato, a pochissima distanza l'uno dall'altro, sia il libro che il film.

È soltanto l'insuccesso di quest'ultima pellicola che segna una battuta d'arresto, peraltro solo momentanea, nello sfruttamento di tale universo diegetico. D'altra parte, in un panorama cinematografico in cui la maggior parte dei maggiori incassi registrati è legato ad episodi di *movie franchise*,¹¹ è inevitabile lo sfruttamento di un prodotto di successo fintanto che se ne possa prolungare la sua *shelf life* in tutte le finestre mediatiche possibili. Dati i grandi investimenti dietro questi prodotti cinematografici e la loro incredibile complessità e spettacolarità, la loro lavorazione richiede, di volta in volta, la costituzione di

¹⁰ Per maggiori approfondimenti sul *blockbuster* cinematografico e la storie delle *conglomerates* cfr. Wyatt J., *High Concept. Movies and marketing in Hollywood*, University of Texas Press, Austin, 1994.

¹¹ Dati presi da Schatz T., *CONGLOMERATE HOLLYWOOD. Blockbuster, franchise e convergenza dei media*, in Zecca F., a cura di, *Il Cinema della convergenza, industria, racconto, pubblico*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine, 2012.

vere e proprie "sub-industrie" a sé stanti, come le definisce Thomas Schatz¹²: è inevitabile, dunque, che si tenti, anche in un'ottica di ottimizzazione economica, di sfruttare le risorse già messe in campo, quanto più a lungo possibile, dando adito a narrazioni seriali, i cui episodi successivi sfruttino le fabbriche già messe in moto per l'episodio iniziale.

4.3 Forme seriali e *franchise*

Le forme seriali si rivelano perfettamente coerenti nell'orizzonte del *franchise*, per vari motivi: permettono, infatti, alla produzione di perfezionare nel tempo la narrazione, aggiustandola sui gusti e il seguito dimostrato dal pubblico. Lo sviluppo dell'universo narrativo, inoltre, permette un ampliamento anche nel senso delle sue manifestazioni complementari, legate ad altri media: pertanto, allo sviluppo di un *sequel*, per esempio, corrisponderà un *merchandising* dedicato o costituirà l'occasione per un rilancio o una ritrasmissione, per esempio, in televisione, degli episodi precedenti. La logica del *blockbuster* si sposa particolarmente con le forme serializzate, che, non essendo prodotti del tutto nuovi o sconosciuti sul mercato, mostrano un andamento più prevedibile e agiscono su prodotti già avviati in esso. Questi personaggi o linee narrative note, infatti, si sono già ritagliate un proprio pubblico, che viene fidelizzato o premiato attraverso l'arricchimento di quel mondo narrativo, che può essere esperito in maniera sempre più completa ed esauriente grazie alle nuove manifestazioni mediali ad esso legate.¹³

I film che vanno a comporre la storia di Hannibal rispondono esattamente a questa esigenza e ad un pubblico avido di nuove avventure che coinvolgano i propri eroi. In questo progetto globale, si inserisce anche la serie prodotta per NBC. Non è un caso, dunque, che essa muova i primi passi proprio a partire da un universo diegetico già noto e di successo internazionale: la ripresa di film di successo o la loro continuazione avviene, infatti, proprio nel senso di operazioni di *restyling* di elementi già noti, apportando delle modifiche, o aggiornando la narrazione, per esempio da un punto di vista tecnologico, o per relazionare la suddetta ad un mutato contesto, impedendo che cada nell'oblio.

Dunque, quelle caratteristiche che Roberto Braga aveva individuato in relazione al *franchise* prettamente cinematografico, appaiono facilmente applicabili anche all'ambito del serial televisivo contemporaneo: egli, in particolare, individua tre caratteristiche che questo deve possedere. Queste sono: l'*overdesign*, ovvero, nelle sue parole, "il *concept* di un *franchise* deve contenere il maggior numero possibile di linee narrative, comprese quelle potenziali e non percorse nell'immediato"¹⁴; *drillability*, cioè la possibilità di sviluppare alcune di queste linee narrative in contesti mediali differenti o con tempistiche

¹² Ibid.

¹³ Per maggiori approfondimenti sul *franchise* cfr. Braga R., *IL BLOCKBUSTER CONTEMPORANEO. L'evento, il prototipo, il franchise e quel che resta della pirateria*, in Zecca F., a cura di, *Il Cinema della convergenza, industria, racconto, pubblico*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine, 2012.

¹⁴ Ibid., pag. 84.

differite e, infine, la *sharability*, cioè il coinvolgimento dell'utente finale, sia attraverso percorsi di fruizione multilineari e multicanali, sia attraverso l'accoglimento di forme di creatività dal basso.¹⁵

Pensiamo, dunque, per quanto riguarda tale complessità di linee narrative, allo sviluppo del personaggio di Clarice, il cui rapporto con la figura paterna e con i traumi del passato, introdotto ne *Il silenzio degli innocenti*, ritorna, per essere approfondito, nel successivo *Hannibal*. Il personaggio omonimo, infatti, fa più volte riferimento all'aneddoto narratogli da Clarice, relativo alle urla degli agnelli pronti al macello, che la giovane continua a sentire nei suoi incubi notturni. O, ancora, per quanto riguarda i romanzi, ai riferimenti al passato del dottore che cominciano ad essere introdotti in *Hannibal*: nel corso della narrazione, infatti, emerge che egli aveva una sorella, tragicamente morta, che ritorna nei suoi incubi. Tali spunti costituiranno un aggancio per i successivi sviluppi della serie, che esplorerà con il film successivo, *Hannibal Lecter - le origini del male*, proprio il passato del personaggio.

La serie televisiva va, inoltre, a costruire un mondo diegetico ulteriormente complesso: già i romanzi di Harris, infatti, ruotano attorno ad un considerevole numero di personaggi che vengono ridotti nelle trasposizioni cinematografiche.

Per esempio, viene completamente trascurata la vicenda di Jack Crawford e di sua moglie Bella, malata di cancro (lo stesso personaggio di Crawford è del tutto assente nel film di Ridley Scott *Hannibal*). Questa linea narrativa, invece, viene ripresa dalla serie televisiva: il personaggio della moglie di Crawford viene introdotto nella prima stagione, in cui compare per due episodi¹⁶: in essi, veniamo a conoscenza della malattia della donna, che ha un tumore. Il suo intento è di nascondere al marito la malattia, sebbene essa emerga grazie ad Hannibal e al suo olfatto sopraffino: egli, infatti, riesce letteralmente a sentire l'odore del tumore sulla donna, quando questa si reca, con il marito, a cena a casa dello psichiatra. Ella, dunque, conscia di essere stata da lui scoperta, comincia a frequentare il suo studio per delle sedute di terapia. Tale linea narrativa viene, a questo punto, momentaneamente tralasciata, per essere ripresa in altri due episodi nella seconda stagione, quando la donna tenta il suicidio, assumendo dei farmaci (verrà salvata da Hannibal).

Nella terza stagione, infine, nell'episodio intitolato "Aperitivo", la sua vicenda si conclude con la morte, a causa della malattia.¹⁷

Lo stesso avviene con il personaggio di Abigail, ritenuto morto alla fine della prima stagione, che ritorna nella seconda, saltuariamente, in alcuni *flashback* o nell'immaginazione di Will, salvo ricomparire, sorprendendo lo spettatore, nel finale di stagione, in cui si scopre che la giovane è viva e vegeta e attende con Hannibal di fuggire insieme a Will, nel tentativo di fondare un nuovo nucleo familiare.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ In particolare, fa la sua prima apparizione nell'episodio intitolato "Oeuf" ("Uovo").

¹⁷ *Bella Crawford (character) from "Hannibal"(2013)*, "IMDb", http://www.imdb.com/character/ch0422478/?ref_=ttfc_fc_cl_t16 (ultimo accesso Giugno 2016).

4.4 *Hannibal* nella serialità televisiva contemporanea

4.4.1 Il panorama seriale moderno

La serie tv di *Hannibal*, dunque, si inserisce nell'esigenza di *restyling* di narrazioni già avviate, emersa presso le industrie del comparto audiovisivo.

Nell'età contemporanea, però, si assiste, sempre più, al trasmigrare di queste storie sul medium televisivo che, in generale, conosce un proliferare di narrazioni seriali. Ciò avviene per vari motivi: innanzi tutto, esso, fin dalla sua nascita, negli anni 50, comincia a minacciare il primato del cinema, ritagliandosi un pubblico considerevole, grazie alla sua natura di medium domestico, strettamente legato alla routine quotidiana dei suoi spettatori. La stessa logica comunicativa della tv, soprattutto alle sue origini, favorisce questo rapporto con gli spettatori, in quanto la programmazione si basa sullo schema rigido del palinsesto, che regola il flusso comunicativo della tv secondo una successione ben precisa di programmi che, dunque, vanno a costituire, per gli spettatori, veri e propri appuntamenti fissi.

L'immediato successo della tv porta le grandi industrie del comparto mediale ad adeguarsi al mutato contesto, investendo anche nel neonato settore televisivo, secondo le modalità già citate e dedicando scomparti appositi della propria azienda alla produzione e alla trasmissione televisiva. Tale differenziazione dei prodotti mediali all'interno delle grandi industrie è ovviamente permesso da quelle operazioni di annessione e conglomerazione che, dagli anni Cinquanta in poi, rivoluzionano in maniera permanente il panorama mediale.¹⁸

La televisione, dunque, pian piano, diviene un mezzo capace di veicolare anche contenuti di qualità: la prima fase della storia della televisione, non a caso, viene riconosciuta come una vera e propria *Golden Age*.

A partire dagli anni Ottanta, molti studiosi riconoscono l'avvento di una seconda età dell'oro che, in particolare, si esplica nella produzione di alcune serie che, non solo si distinguono per il loro successo, ma cominciano anche a sperimentare nuove soluzioni. I nuovi prodotti televisivi, infatti, si distinguono per un'inedita complessità delle narrazioni portate sullo schermo, spesso sviluppate secondo una costruzione *multistrand*,¹⁹ ovvero multistrato: la diegesi porta avanti, cioè, molteplici linee narrative in contemporanea, riprendendole con modalità temporali differite o sviluppandole su altri media. È il caso, per esempio, di *Hill Street giorno e notte* (*Hill Street Blues*), trasmessa dal 1981 al 1987. Braga

¹⁸ Cfr. Wyatt J., *High Concept. Movies and marketing in Hollywood*, University of Texas Press, Austin, 1994.

¹⁹ Già in ambito cinematografico, era stato D. W. Griffith con il suo *Nascita di una nazione* (*Birth of a nation*, 1915) a sperimentare, per la prima volta, una narrativa multilineare, seguendo, sullo schermo, le vicende di più personaggi, accostate, inoltre, agli avvenimenti storici della guerra di secessione americana.

Fonte: Guagnellini G., Re V., *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna, 2007.

aveva riconosciuto questa caratteristica come fondamentale nei prodotti di un *franchise*.²⁰

In questa fase, assistiamo anche alla produzione di serie ad opera di celebri autori cinematografici, prima fra tutte *Twin Peaks* (id.), ideata dal regista cinematografico David Lynch e trasmessa dal 1990 al 1991.

In particolare, questi nuovi prodotti televisivi vengono ricondotti entro l'etichetta di *quality television*, proprio per indicare il loro stile peculiare, che gioca su molteplici linee narrative e riferimenti intertestuali, ibridando riferimenti a generi diversi, coinvolgendo cast spesso spettacolari, con sceneggiature complesse e di qualità, stratificate e complicate, tanto da costringere spesso lo spettatore ad una visione ripetuta del prodotto stesso.

È una televisione, quella che si afferma a partire dagli anni Ottanta che riconosce il mutato ruolo del pubblico: la fruizione televisiva non avviene più e non solo in maniera casuale e distratta. I nuovi prodotti seriali riconoscono allo spettatore un ruolo attivo nella fruizione dei prodotti che apprezza: lo spettatore presupposto da tali nuove forme seriali è dotato di memoria e pertanto abile a seguire una narrazione che si snoda nel tempo, distribuendosi sui molteplici episodi della forma serializzata. Si comprende che tali narrazioni differite conducono in sé un enorme potenziale: esse, infatti, permettono il coinvolgimento dello spettatore, desideroso di conoscere gli esiti della storia, nel lungo termine, portando, così, a veri e propri meccanismi di fidelizzazione dello stesso.²¹

Il pubblico si mostra propenso a vedere trasposti sullo schermo temi e avvenimenti che lo riguardano da vicino: pertanto, le nuove produzioni televisive si sviluppano anche nel senso di una maggiore realtà. Si afferma la cosiddetta *reality tv*, che fa riferimento, in generale, a categorie di programmi che portano in scena personaggi, situazioni e spazi realistici. Le nuove serie tv, dunque, iniziano a sperimentare in tal senso.

Innanzitutto, ciò avviene nell'ottica di un'ibridazione tra le tipologie della serie e del serial: la prima, infatti, è costituita da segmenti autosufficienti e autoconclusivi, detti "episodi", contrassegnati da un titolo. Le serie classiche, dunque, possono presentarsi come antologie di episodi, unificati da fattori vari, quali il genere o la presenza di un medesimo narratore o presentatore a introdurre questi mini-film. Oppure, ancora, la presenza di un carattere fisso, che agisce secondo uno schema altrettanto immutabile di azioni: queste si ripropongono in ogni episodio e su di esse si innestano le leggere variazioni, tese a differenziare gli episodi l'uno dall'altro, e una rete di personaggi secondari, anch'essi che variano di volta in volta.

Tra gli esempi più celebri di tale struttura troviamo le serie di genere giallo *Colombo* (*Columbo*, 1968-1991) e *La signora in giallo* (*Murder, she wrote*, 1984-1996).

Il serial, invece, è un racconto articolato in segmenti distinti, che prendono il nome di

²⁰ Cfr. Braga R., *IL BLOCKBUSTER CONTEMPORANEO. L'evento, il prototipo, il franchise e quel che resta della pirateria*, in Zecca F., a cura di, *Il Cinema della convergenza, industria, racconto, pubblico*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine, 2012.

²¹ Per maggiori approfondimenti cfr. Guagnellini G., Re V., *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna, 2007.

"puntate", interdipendenti tra loro. Esso veniva tradizionalmente associato al genere della *soap opera*, che quasi non prevede un finale, a causa della sua estrema dilatazione nel tempo.

La nuova serialità televisiva, proprio alla luce di una rinnovata esigenza di realismo da parte del pubblico, comincia ad ibridare le due tipologie seriali: le vicende puntuali narrate dalla serie si accompagnano, sempre più spesso, ad archi narrativi che, al contrario, si prolungano per più episodi, collegandoli tra loro e, differendone, appunto, lo scioglimento.

Dunque, c'è spesso una storia che si conclude nell'arco dell'episodio, che viene chiamata *anthology plot*, ambientata in una cornice diegetica che si prolunga, invece, nel tempo, detta *running plot*.²²

Gli autori dei nuovi prodotti seriali capiscono che il coinvolgimento e l'interesse del pubblico, si gioca sulla dialettica tra queste due componenti: archi narrativi prolungati, infatti, garantiranno una maggiore fidelizzazione, nel tempo, degli spettatori, spinti dal desiderio di conoscere lo scioglimento degli avvenimenti portati sullo schermo, a seguire, il programma in questione nel tempo. Tale interesse viene, inoltre, incrementato per mezzo dei cosiddetti *cliffhanger*, quando, cioè, alla fine dell'episodio, la narrazione viene interrotta all'improvviso su un momento di massima tensione, rimandandone lo scioglimento all'episodio successivo.²³

Questo processo, che viene definito di serializzazione della serie, permette di orchestrare narrazioni sempre più complicate: anche i personaggi divengono più complessi. La durata, nel tempo, della vicenda, infatti, permette di esplorare la psicologia di tali caratteri, costruendo, per loro, non solo un futuro, ma facendo luce anche sul loro passato.

I personaggi divengono più realistici, sfaccettati e complessi come gli esseri umani nella realtà.

La dialettica tra *anthology plot* e *running plot*, inoltre, cerca di indirizzare la serie ad un pubblico quanto più ampio possibile: il *running plot*, infatti, si rivolgerà agli spettatori più fedeli, capaci di comprenderlo in quanto seguono nel tempo gli sviluppi della serie, ma la presenza di vicende che si concludono nell'arco della singola narrazione strizza l'occhio anche allo spettatore occasionale che, così, non è del tutto escluso dall'apprezzamento della vicenda e che, magari, in tal modo, è spinto anche a continuare a seguire il prodotto in questione.

Le serie tv di rinnovata complessità che si sviluppano in tale contesto, si ergono a

²² Ibid.

²³ Questo espediente veniva utilizzato nel cinema degli anni Dieci, nell'ambito di alcuni film che già presentavano una struttura episodica. Essi terminavano spesso con un momento, appunto, di massima tensione, detto *cliffhanger*. Il termine deriva dall'unione di due parole inglesi, *cliff*, che significa "scoglio" e *hanger*, che indica qualcosa che permette di stare appesi. Tale termine venne coniato proprio perché molti di questi episodi terminavano con il protagonista in una situazione di pericolo, per esempio appeso ad una roccia o in procinto di cadere nel vuoto.

Fonte: Innocenti V., Pescatore G., *Le nuove forme della serialità televisiva, Storie, linguaggio e temi*, Archetipolibri, Bologna, 2008.

modello per tutta la produzione seriale successiva.

È il caso, per esempio, di *E.R. - Medici in prima linea* (ER, 1994-2009), che non solo mescola le due linee narrative, ma getta anche le basi per un genere, quello del *medical drama*, che sarà ampiamente sfruttato in seguito. Ogni puntata, infatti, presenta il caso di un paziente diverso, che si risolve nell'arco del singolo segmento narrativo. Questi casi si innestano, però, sulle vicende di una serie di caratteri fissi, portando a riflettere sulle relazioni tra di essi e sulla loro psicologia. In risposta a questa maggiore esigenza di realismo, inoltre, i casi presentati assumono sembianze verosimili e anche le modalità di visione riflettono l'urgenza e la velocità dei tempi moderni, con un montaggio incalzante, che non risparmia elementi crudi o momenti tragici. La serie, inoltre, sperimenta anche con episodi che giocano sulla confusione dell'asse temporale, per esempio con salti nel tempo e si presenta, dunque, all'avanguardia, come apripista di una serie di prodotti sempre più complessi, che faranno di tali sperimentazioni la propria marca distintiva.²⁴

4.4.2 *Hannibal* tra serie e serial

La serie di *Hannibal* si inserisce in questa *new wave* di serie televisive, sotto innumerevoli aspetti. Innanzi tutto, anche gli autori di questa serie giocano sul sottile confine tra serie antologica e narrazione seriale.

Riprendendo la serie di romanzi di Harris, le vicende ruotano attorno agli stessi personaggi ricorrenti che compongono l'universo diegetico creato dallo scrittore e che, per ragioni di estrema complessità, tali vicende non possano che snodarsi nel tempo, protendendosi per una durata più o meno estesa.

La tendenza dei prodotti seriali che esordiscono sulla scena televisiva è quella di sondare il gusto del pubblico, attraverso una narrazione che, inizialmente, sullo sfondo dei personaggi ricorrenti, privilegia anche la storia episodica, che si conclude nell'arco della singola puntata.²⁵

Fin dal principio, d'altra parte, gli stessi libri di Harris si articolano secondo questa struttura: *Red Dragon*, infatti, si presenta ancora come un thriller procedurale, che non lascia molti agganci, sul momento, alla possibilità di un *sequel*. È solo a posteriori, dato l'interesse del pubblico per il personaggio di Lecter, che Harris decide di continuare nel solco di quella narrazione già iniziata, cominciando, quindi, a predisporre una continuità per i personaggi protagonisti.

Così, se Will Graham, protagonista del primo romanzo, è del tutto assente dal secondo, in quanto la sua vicenda è ormai considerata conclusa (ritorna solo in occasione di vaghi riferimenti fatti dallo stesso dottor Lecter), la nuova protagonista Clarice Starling, invece, si pone in maniera indiscussa al centro della scena, facendo ritorno anche nel successivo romanzo della serie, *Hannibal*. Il personaggio acquista, dunque, agli occhi del pubblico una continuità ed un'esistenza indipendente, nel mondo diegetico creato, che prescinde

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

dalle singole manifestazioni mediali dello stesso: le nuove avventure divengono l'occasione per arricchirlo e coglierne nuove sfumature, dotarlo di un futuro e indagarne il passato. Lo stesso avviene con Lecter, che ritorna da *Red Dragon*, e che, avendo incuriosito i lettori, diviene gradualmente il focus della saga, tanto che Harris continua a fornire nuovi dettagli sulla sua biografia, dedicando, addirittura, un capitolo della saga esclusivamente alla sua gioventù.

La serie, che esplora gli antefatti della vicenda narrata da Harris, concentrandosi in particolare sul rapporto tra Lecter e Graham, inizia, infatti, quando Crawford, capo della sezione di Scienza del Comportamento dell'FBI, interpellata, per la prima volta, Graham, sul caso di un serial killer, conosciuto come il "Minnesota Shrike"²⁶, la cui identità si rivelerà essere quella di Garrett Jacob Hobbs.

Introdotti quelli che saranno i personaggi centrali della serie, la vicenda legata al giallo messo in scena viene subito risolta nell'arco dell'episodio: Hobbs, infatti, grazie alle indagini condotte da Graham, apparentemente supportato da Lecter, viene scoperto. Il mistero relativo all'identità del serial killer è risolto: la particolarità, però, è che esso pone le basi anche per gli sviluppi successivi della storia. Nella strage che infatti si scatena durante la cattura di Hobbs, sua figlia Abigail rimane ferita. È lo stesso genitore che, avvisato per telefono da Hannibal, curioso di vedere cosa sarebbe successo, taglia la gola alla figlia adolescente. Non riesce, però, del tutto nel suo intento, dal momento che Will gli spara, uccidendolo. Tutto ciò ha serie ripercussioni sulla psiche, già incredibilmente fragile, di Will.²⁷ L'immagine di Hobbs, da lui ucciso, infatti, tornerà, più volte, negli episodi successivi, a perseguitarlo, divenendo protagonista dei suoi incubi e delle inquietanti allucinazioni cui il personaggio è soggetto nel corso di tutta la serie.

Inoltre, il suo *modus operandi* pone anche le basi per una delle figure dell'orrore, apertamente fantastiche, che ritorneranno anch'esse in tutta la serie nei deliri di Will. Egli, infatti, intravede spesso, nelle sue visioni, un cervo, con, sulle zampe, delle piume di uccello. Infatti, Hobbs, così come sua figlia, a cui ha trasmesso tale passione, è un esperto cacciatore: le giovani da lui uccise sono, nella sua mente perversa, assimilabili a prede, che lui "lavora" nella sua cabina di caccia, riutilizzandone tutte le parti del corpo. Egli è convinto, così, di onorarle: senza tale omaggio, esse sarebbero soltanto le vittime di un

²⁶ Questo è il soprannome attribuito al killer nella versione in lingua originale della serie. La parola inglese *shrike*, tradotta in italiano come "averla", indica una specie di uccello che, come viene spiegato nel primo episodio dall'agente speciale Jimmy Price, ha l'abitudine di "impalare" topi e lucertole su rametti spinosi o su cavi appuntiti, per poi estrarne gli organi, metterli da parte e, infine, mangiarli. Il peculiare comportamento dell'animale riproduce esattamente il *modus operandi* del serial killer che rapisce giovani ragazze in giro per lo stato del Minnesota, per poi ucciderle, non senza prima averne prelevato degli organi per mangiarli. (*Episode 1, Apéritif, "Living Dead Guy"*, <http://livingdeadguy.com/shows/hannibal/#more-scripts>, ultimo accesso Giugno 2016).

²⁷ Will, infatti, possiede la caratteristica di empatizzare incredibilmente con le persone che ha davanti. Crawford sfrutta il suo talento sulla scena del crimine, in maniera tale che, attraverso tale prodigiosa capacità di immedesimazione, egli possa ricostruire le azioni dei killer su cui indaga, e le motivazioni dietro di esse.

omicidio. Nelle location abitate da Hobbs, dunque, sono ricorrenti trofei di caccia, in particolare le teste e le corna di cervi da lui catturati.

Inoltre, nel corso di questo primo episodio, viene ritrovata un'ulteriore vittima, Cassie Boyle, infilzata sul palco di corna della testa mozzata di un cervo, in mezzo a un campo: Will, grazie alle sue straordinarie doti empatiche, riesce a comprendere che, tale spettacolo, non è opera del "Minnesota Shrive", bensì di un suo imitatore. La copia "in negativo" del serial killer che tutti cercano, fa risaltare agli occhi di Will, il profilo dell'assassino su cui stanno indagando, permettendogli, infine, di catturarlo. Ma questo è solo il primo momento in cui ricorre l'immagine del cervo: nell'episodio tre, intitolato "Potage", infatti, un'amica di Abigail verrà uccisa e infilzata, quasi come un trofeo, su un palco di corna presenti nella cabina di caccia di Hobbs.

Nella seconda stagione, ancora, quando Will viene incriminato per le azioni in realtà compiute da Hannibal, un suo "ammiratore" uccide una delle guardie coinvolte nel processo, riproducendo le esatte dinamiche dell'omicidio di Cassie Boyle (attribuito ingiustamente a Will). Questa iconologia torna, più volte, nel corso della serie, andando a configurarsi come uno di quei motivi ricorrenti, al centro della dialettica tipicamente seriale di ripetizione e innovazione. All'interno di qualsiasi serie, infatti, si instaura un sistema di varianti che vengono ripetute, magari ibridandole con leggerissime variazioni: ciò permette allo spettatore di districarsi in un mondo diegetico che, anche a causa del suo differimento nel tempo, si fa sempre più complesso e, i cui dettagli, gradualmente, sfumano e si perdono nella memoria del fruitore, a maggior ragione nel contesto di narrazioni così complesse e condotte su così tanti livelli. Gli elementi ripetuti, dunque, permettono di riagganciarsi alla memoria dello spettatore, riportandogli costantemente alla mente gli elementi fondanti della narrazione, indispensabili per continuare a seguire l'intreccio; rispondono, inoltre, al piacere inconscio di qualsiasi individuo di veder ritornare ciò che già conosce, sebbene mascherato abilmente sotto sottilissime variazioni.²⁸

Ancora, quando Will comincerà, finalmente, a vedere dietro gli omicidi a lui attribuiti la responsabilità di Hannibal, egli comincerà a identificarlo, nella sua mente, sotto forma di una figura umana, completamente di colore nero, con due corna sulla testa. (Figg.2-3).

Il tragico epilogo di questa prima vicenda episodica, però, ha anche un'altra conseguenza per lo sviluppo delle vicende narrative: non solo Will si tormenta poiché ha, per la prima volta, tolto la vita ad un essere umano, ma anche perché, nel farlo, ha privato la giovane Abigail della figura paterna, rendendola un'orfana. Ciò implicherà, in Will, un senso di responsabilità nei confronti della giovane, ulteriormente accresciuto e guidato dal sadico Hannibal, che manipola a suo piacimento e per pura curiosità la psiche del suo paziente/amico Will.

Egli, infatti, ribadisce più volte la loro responsabilità nei confronti di Abigail: Hannibal dice, infatti, a Will, che, in seguito alle circostanze in cui è avvenuta la morte del padre

²⁸ Per maggiori approfondimenti sulla complessità narrativa nei prodotti televisivi cfr. Mittell J., *COMPLEX TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling.*, New York University Press, New York e Londra, 2015.

della ragazza, adesso sono loro "i suoi padri" putativi e, come tale, sono tenuti a proteggerla.²⁹ La vicenda di Abigail e l'attaccamento suscitato in Will, inoltre, costituirà, da parte di Hannibal, un'ulteriore leva di manipolazione nei suoi confronti: Hannibal, infatti, attraverso un processo di ipnosi con degli stimoli luminosi, che inducono in Will delle convulsioni, lo convince di aver ucciso la ragazza e di averla mangiata (al termine della seconda stagione, in realtà, scopriremo che la giovane è ancora viva).

Quella che vuole essere una sorpresa, quasi un dono d'amore di Hannibal nei confronti di Will, ovvero la rivelazione della ragazza viva e vegeta, si trasforma, infine, sull'onda degli avvenimenti del *season finale* della seconda stagione, in un'ulteriore atto di manipolazione e crudeltà nei confronti di Will. Hannibal, infatti, uccide la giovane, tagliandole nuovamente la gola³⁰ e riaffermando il suo potere e la sua influenza sulla sua nemesi. Ciò che Hannibal ha concesso a Will, ovvero la possibilità di una famiglia, è stato sempre lui a toglierglielo.³¹

Dunque, gli elementi puntuali introdotti nella serie, sebbene mirino, appunto, a catturare anche l'attenzione dei fruitori occasionali, si ricollegano sempre, in realtà, alle vicende più profonde dei personaggi. Da un lato coinvolgono lo spettatore, orchestrando un mistero su cui egli è chiamato a investigare e mettendo alla prova le sue capacità intuitive. Ciò intriga lo spettatore e lo spinge alla costanza nella fruizione della serie. D'altro canto, però, costituiscono spunti di riflessione sulle tematiche presentate, in generale, dalla narrazione o sulle vicende diegetiche dei personaggi, cui in ogni caso rimandano.

Se questa dimensione procedurale si mantiene in quasi tutta la prima stagione, essa, però, va gradualmente sfumando. Cominciano, infatti, a presentarsi linee narrative che prolungano il proprio svolgimento per più episodi: è il caso, per esempio, del paziente di Lecter Franklin Froideveaux. Egli compare fin dalla prima puntata della serie (l'ultima apparizione sarà, invece, nell'ottavo) e sviluppa una vera e propria ossessione per il suo terapeuta, tanto che i due si incontrano ad un concerto (Franklin ammette apertamente di esserci andato per incontrare Lecter). In tale occasione, presenta al dottore un suo amico,

²⁹ In tal modo, Hannibal riesce a convincere Will a non rivelare all'FBI che è stata proprio Abigail ad uccidere Nicholas Boyle, fratello di Cassie Boyle, vittima del "Minnesota Shrike" e che la giovane ha aiutato il padre nell'adescare le sue vittime.

³⁰ Questo atto si configura come un'ulteriore ripetizione: la vicenda di Abigail, in maniera del tutto circolare, inizia con il suo vero padre che, nella casa di famiglia, quasi la uccide, tagliandole la gola. Non può, dunque, che terminare nello stesso modo, ad opera di uno dei suoi padri putativi, Hannibal appunto, che questa volta porta a termine l'opera. Il cerchio si chiude, ribaltando però, al contempo, la situazione iniziale, dal momento che ora Will si rivela incapace di salvare la ragazza, impedendone la morte, come era avvenuto all'apertura del racconto.

³¹ Nel corso della serie, ritornano numerosi riferimenti alla religione e alla responsabilità di Dio. Hannibal non crede in Dio, ma più volte si erge al rango di una divinità o enfatizza il senso di potere ad essa, tradizionalmente, associato. Ciò che più turba Will, infatti, nel momento in cui priva Hobbs della vita, è proprio il senso di onnipotenza sperimentato, che è ciò che, nelle parole dello psichiatra, invece, viene assaporato in continuazione dalla divinità. L'atto stesso di togliere la vita non può considerarsi, di per sé stesso, nelle parole di Hannibal, come malvagio: anche Dio agisce in maniere imperscrutabili ma gli uomini non lo accusano, per questo, di essere "cattivo".

Tobias. Questi, nel tentativo di rendere un omaggio a Lecter, uccide un uomo, esponendone le corde vocali, come se fosse uno strumento musicale umano. L'uomo, infatti, lavora in un negozio di strumenti di tal genere e ricava le corde necessarie per suonarle, dalle interiora delle sue ignare vittime. La vicenda si scioglie definitivamente nello studio di Hannibal: qui Tobias si reca per uccidere il dottore e vi trova anche Franklin. L'epilogo della vicenda vede Lecter uccidere entrambi e scamparla di fronte alla giustizia sostenendo di aver agito per legittima difesa.

Man mano che la serie volge al termine, le vicende dei personaggi principali prendono il sopravvento su quelle episodiche del serial killer di turno: la vicenda ruota sempre più intorno alla follia di Will e al mistero principale, che ha permeato tutta la serie, relativo all'autore degli omicidi rimasti ancora insoluti.

Lo spettatore, ormai, conosce l'identità del vero autore di tali atrocità, ovvero Hannibal, ma assiste alla discesa all'inferno di Will che, manipolato, così come tutti gli altri personaggi della storia, dallo psichiatra, viene incastrato e incolpato di tali crimini. Solo alla fine il progetto diabolico di Hannibal gli si mostrerà.

La seconda stagione, dunque, ruota attorno alle accuse mosse a Will e alla maniera in cui egli viene scagionato. Anche in questo caso, la dimensione procedurale cade in secondo piano e diviene funzionale alle dinamiche principali della storia.

Così, nel primo episodio della seconda stagione, ci viene presentato un criminale che rapisce e uccide soggetti di etnie diverse per costituire, grazie ai diversi colori delle loro pelli, una vera e propria palette cromatica, per comporre un quadro di corpi umani. Gli agenti dell'FBI, però, non riescono a motivare, inizialmente, la scomparsa di questo gran numero di persone e, la soluzione che viene in mente all'agente speciale della scientifica Beverly Katz, è quella di consultare, al proposito, Will, ancora rinchiuso tra le sbarre. La vicenda criminale diviene, dunque, il pretesto per riavvicinare i due personaggi (Beverly si è sempre dimostrata amichevole nei confronti di Will, prima della sua incarcerazione): Will, così, riesce ad insinuare, per la prima volta, il dubbio nella mente dell'amica e collega che le cose non siano in realtà come sembrano e la spinge a cercare ulteriori prove della sua colpevolezza.

L'episodio, dunque, diviene una leva che fa muovere la storia verso nuovi esiti.

Diviene, anche, l'occasione per mostrare al pubblico come Hannibal sia riuscito in uno dei suoi intenti, ovvero quello di sostituirsi a Will: adesso è lui, infatti, che si reca sui luoghi dei delitti come consulente ed è a lui che Jack Crawford, colpito e ancora incredulo per ciò di cui Will è stato accusato, si rivolge in qualità di amico e confidente.

Nella terza stagione, il pubblico fedele ha ormai avuto il tempo per conoscere i personaggi e familiarizzare con l'universo diegetico creato da Fuller: pertanto, la dimensione procedurale sparisce del tutto, per favorire, invece, le trame principali che riguardano i personaggi centrali. Essa, infatti, si dedica, in particolar modo, ad approfondire il complicato rapporto tra i due protagonisti, Will e Hannibal ed è, inoltre, quella che più esplicitamente rivendica il collegamento con i romanzi di Harris. La serie, infatti, viene idealmente divisa a metà dalla cattura di Hannibal, che ci riconduce entro i

confini familiari della vicenda letteraria che già conosciamo grazie ai romanzi e ai film. La seconda metà della serie, dunque, con un salto temporale in avanti di ben tre anni, si ispira in maniera piuttosto fedele, agli avvenimenti del romanzo *Red Dragon*.

Hannibal, dunque, coerentemente con la strategia che ormai permea di sé quasi tutte le serie, bilancia le due linee narrative citate: in molti casi, infatti, le serie partono con trame che si concludono nell'arco dell'episodio, per permettere al pubblico di abituarsi al nuovo prodotto mediale, per crescere poi in complessità, privilegiando la narrazione differita.

Ciò deriva dall'esigenza di intrigare costantemente il pubblico, ormai conquistato, garantendo sì la presenza di storie nuove, ma premiando la sua fedeltà anche con storie sempre più intriganti e con trame che valorizzino i personaggi cui il pubblico si è affezionato. Il patto con lo spettatore fa sì che venga orchestrato un equilibrio tra novità e ritorno del già noto.³²

4.5 *Hannibal* come aggiornamento del suo franchise

Nella tendenza delle grandi conglomerate a riprendere temi e prodotti di successo, che garantiscano, dunque, un successo quasi certo, si inserisce anche la volontà di ripresa dell'universo creato da Harris.

La volontà degli autori della serie, infatti, è quella di riprendere i personaggi già noti, rivisitandoli, però, in una versione inedita. Come al solito, infatti, si deve garantire un equilibrio tra ciò che è già familiare al pubblico ed elementi del tutto nuovi, che permettano al prodotto di differenziarsi dagli altri simili e dai suoi precedenti nell'ambito dello stesso universo diegetico.

La serie, dunque, si presenta sotto forma di un *prequel*: lo scopo è quello di mostrare al pubblico gli antefatti degli eventi narrati nei libri e nei film, che da Harris vengono soltanto citati. Il progetto è quello di spiegare l'origine dei protagonisti della saga, mostrando come siano giunti al punto da cui muove i primi passi la narrazione dello scrittore.

Ci vengono, quindi, presentati Graham, Crawford e Hannibal e ci vengono spiegate le modalità con cui i tre entrano per la prima volta in relazione tra loro. I libri di Harris, inoltre, presentano una grande quantità di personaggi: le vicende vengono raccontate dai loro molteplici punti di vista. L'autore riesce a dipingere dei caratteri ben delineati, esplorandone le motivazioni e i retroscena passati: basti pensare alla biografia di Dolarhyde, il cui passato traumatico viene presentato dallo scrittore nei capitoli a lui dedicati. La prosa di Harris, inoltre, costruisce un universo estremamente ricco di dettagli. La struttura della serie televisiva, che riprende tali vicende, dunque, permette, grazie ai suoi spazi maggiori, di valorizzare le molteplici sfaccettature e linee narrative presentate nei libri che, spesso, invece, nei film, vengono tralasciate per ragioni di sintesi. La serie ha il tempo e la possibilità di costruire personaggi a tutto tondo, dotati di un passato e di un

³² Cfr. Innocenti V, Pescatore G., *Le nuove forme della serialità televisiva, Storie, linguaggio e temi*, Archetipolibri, Bologna, 2008.

futuro e, per questo, come è già stato accennato, più realistici.³³

La serie, però, nelle intenzioni dell'autore, oltre ad approfondire temi tralasciati dai precedenti oggetti cinematografici e esplorare avvenimenti che il lettore/spettatore non ha avuto la possibilità di vedere narrati, riprende direttamente il materiale dei libri. Non a caso, la sigla del programma riporta la dicitura "based on the characters from the book *Red Dragon* by Thomas Harris" ("basato sui personaggi del libro *Red Dragon* di Thomas Harris"). Ritornano, dunque, dialoghi, personaggi e situazioni ispirati o ripresi più esplicitamente dai libri di Harris.

Queste forme di trasmigrazione del materiale narrativo verso altri media, inoltre, mettono in gioco, negli spettatori, una enciclopedia intertestuale di conoscenze, relative all'universo diegetico in questione o ad altri testi. Se nella trasposizione da serie tv a film, solitamente, la conoscenza pregressa dell'elemento originario, ovvero della serie, si rivela fondamentale per accostarsi al prodotto cinematografico, ciò non è necessariamente vero nel caso contrario, in cui rientra anche *Hannibal*: sebbene, infatti, la serie riprenda i contenuti di film e libri, la loro conoscenza da parte degli spettatori non è un presupposto indispensabile per apprezzarla. Questa, infatti, grazie alla sua durata, protratta nel tempo e decisamente più lunga di quella di un film, presenta il mondo narrativo in questione ex novo e in maniera del tutto esauriente, anche per coloro che non conoscano gli altri elementi del *franchise*.³⁴ Essa, dunque, rinnova la vita della saga, calandola in un mutato contesto di fruizione, in cui essa sarà apprezzata dai fan dell'universo narrativo di *Hannibal*, ma che attrarrà anche nuovi spettatori, che saranno, così, messi nelle condizioni di comprendere la storia e di appassionarsi, magari divenendo nuovi adepti del *franchise*. Tale *restyling*, dunque, conferisce nuova linfa vitale al mondo diegetico, ma anche agli elementi precedenti del *franchise*: come abbiamo detto, infatti, le relazioni intertestuali che si creano tra i testi non sono unidirezionali, ma vanno sempre a doppio senso.

Quindi, l'aggiornamento dell'universo narrativo in questione, allo stesso tempo, spinge, magari, nuovi fan a riscoprire i film o i libri della saga. Si rivolge, inoltre, più facilmente, al pubblico contemporaneo in quanto la vicenda, sebbene ispirata ai libri di Harris, viene traslata dagli anni Ottanta e Novanta, all'epoca contemporanea, con tutte le conseguenze che ne derivano. Per esempio, dunque, le tecniche investigative utilizzate dal reparto scientifico saranno decisamente aggiornate; allo stesso modo, le nuove possibilità offerte dalle tecniche di ripresa e di rappresentazione permetteranno modalità e percorsi di visione del tutto inediti e un realismo mai sperimentato prima.

Basti pensare all'episodio "Takiawase", della seconda stagione: qui la camera segue da vicino il percorso di un'ape, con un'estrema accuratezza nei dettagli dell'ambiente, altrimenti microscopici, confondendosi, a tratti, con quella che può apparire come una

³³ Ibid.

³⁴ Innocenti V., Pescatore G., *Le nuove forme della serialità televisiva, Storie, linguaggio e temi*, Archetipolibri, Bologna, 2008.

vera e propria soggettiva dell'insetto. O, ancora, si pensi all'estrema crudezza raggiunta dalle scene dei corpi martoriati delle vittime, resi con un realismo impossibile con tecnologie precedenti. Un altro esempio è quello della rivista *Tattler*, su cui scrive il reporter Freddie Lounds: nella serie, il personaggio cambia genere, da maschile a femminile e, invece che una rivista scandalistica per amanti della cronaca nera, la giovane scrive per una rivista online, il *TattleCrime.com*.

La storia, dunque, viene calata in un contesto più familiare al pubblico degli anni Duemila.

Al contempo, però, sebbene essa non presupponga la conoscenza delle manifestazioni precedenti della saga da parte dello spettatore, essa è, però, disseminata di riferimenti, più o meno velati, ai testi originali. Si va, dunque, da piccoli dettagli alla ripresa pedissequa di veri e propri dialoghi. I conoscitori della saga, dunque, riconosceranno, per esempio, nei dialoghi della seconda parte della terza stagione, quelli del libro *Red Dragon*. Allo stesso modo, in maniera più sottile, leggeranno la passione di Will per la pesca e i ripetuti riferimenti alla sua abilità nel riparare i motori delle barche, come un rimando al romanzo, in cui il personaggio, nel momento in cui si allontana dalla professione forense in seguito all'attacco nei suoi confronti da parte di Lecter, si dedica proprio a questa attività.

La serie, dunque, ancora una volta, viene costruita su molteplici livelli di lettura, che la rendono ugualmente apprezzabile da parte di tutte le categorie spettatoriali. I neofiti, apprezzeranno un nuovo prodotto della serialità televisiva e, magari, andranno a riscoprire gli elementi della saga precedenti. I cultori di tale universo diegetico, invece, godranno del ritorno dei personaggi a loro familiari; gli spettatori più critici tra questi, poi, apprezzeranno la maniera in cui, l'universo narrativo già esplorato, viene aggiornato e presentato in maniera nuova, riconoscendo, inoltre, i numerosi rimandi alla saga, che a loro strizzano l'occhio, sentendosi, pertanto, appagati.

L'interposizione, inoltre, di un intervallo di tempo tra film e serie, che usualmente ricorre in tali casi di trasposizione, è tesa proprio ad accrescere un senso di nostalgia, in primo luogo, e di aspettativa, in secondo luogo, nei fan della serie, desiderosi di ritrovare i propri eroi.³⁵

Tutto ciò diviene, inoltre, possibile, grazie al mutato panorama mediale in cui i contenuti medialti possono essere fruiti, arricchiti da contenuti complementari, su più media. Ciò coinvolge i nuovi spettatori in una esperienza fruitiva nuova, caratterizzata da una partecipazione maggiore: essi, dunque, potranno ingannare l'intervallo tra un episodio e l'altro rivolgendosi ad altri contenuti medialti, che arricchiscono l'esperienza di visione, come le interviste ai personaggi pubblicate da blog e giornali, i video dedicati ai backstage delle puntate o, ancora, partecipando alla creazione di materiali inediti, presso le numerose comunità di fan.

L'esperienza, dunque, che lo spettatore odierno fa di *Hannibal*, è ben diversa da quella dello spettatore del film demmiano. Ciò è possibile grazie ad un mutato panorama

³⁵ Ibid.

mediale, in cui quel fenomeno di convergenza culturale individuato da Henry Jenkins³⁶ si è sviluppato all'estremo: il prodotto culturale, ormai, esonda dai limiti del medium per cui viene in origine prodotto. Anzi, i nuovi prodotti culturali vengono pensati fin dall'inizio per essere distribuiti su più media possibili, adattandoli alle regole del mezzo; vengono introdotti da intense campagne promozionali e accompagnati da un *merchandising* complementare, che li completa e arricchisce l'esperienza di fruizione. Vengono, dunque, studiati per trasmettere, nei fruitori, un senso di immanenza nell'universo diegetico, quanto più possibile prolungata. Ciò è possibile grazie all'organizzazione delle conglomerate che, per rispondere ai propri interessi economici, sono spinte a differenziare il rischio dei propri investimenti spingendo un prodotto in più mercati possibili. La natura delle conglomerate, inoltre, fa sì che ci sia un dialogo e una continuità tra media diversi, facenti capo alla stessa industria, che, dunque, facilitando la circolazione e la diffusione di un determinato contenuto. La convergenza culturale, dunque, è permessa anche da un fenomeno di convergenza mediale: i passi da gigante compiuti dalla tecnologia fanno sì che essa pervada in maniera sempre più rilevante la quotidianità dei fruitori, facilitandone l'accesso ai contenuti desiderati. Permette, altresì, un dialogo e una complementarità crescente tra media diversi, che si integrano sempre più; la rete di Internet, inoltre, fornisce un'occasione comunicativa inedita fino a qualche decennio fa che, non solo permette ai fruitori di raggiungere e di informarsi su determinati contenuti con maggiore facilità, ma offre anche occasioni nuove di dialogo e di aggregazione tra i fan, che possono, così, discutere dei prodotti che amano anche con individui che risiedono a grande distanza, ritrovandosi parte di vere e proprie *community* che legittimano, ulteriormente, il culto per un determinato prodotto mediale.

4.6 L'*high concept* nel franchise di Hannibal

Le nuove forme seriali si prestano, altresì, ad essere incluse entro la categoria di narrazioni e prodotti *high concept*: tale concetto nasce in ambito cinematografico, e ha come base la logica produttiva del *blockbuster*.

La prima definizione del concetto viene attribuita, negli anni Settanta, a Barry Diller, vicepresidente per lo sviluppo presso il network ABC. A lui si attribuisce il merito di aver risollevato i bassi ascolti del network, attraverso la produzione di una serie di *made-for-tv-movies*. Necessitava, dunque, di storie che potessero essere facilmente riassunte in uno spot televisivo di trenta secondi: come tale, i progetti da lui approvati erano quelli che potevano essere riassunti e, pertanto, venduti, con una singola frase.³⁷

Al contrario, il presidente della Disney Jeffrey Katzenberg, attribuisce l'uso del termine

³⁶ Per maggiori approfondimenti sul concetto di cultura convergente cfr. Jenkins H., *Cultura Convergente*, Apogeo, Milano, 2007 (ed. orig. *Covergence Culture. Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York, 2006).

³⁷ Wyatt J., *High Concept. Movies and marketing in Hollywood*, University of Texas Press, Austin, 1994.

a Michael Eisner. Egli avrebbe utilizzato il termine in questione durante il suo incarico come *creative executive* alla Paramount per indicare un'idea la cui originalità potesse essere espressa brevemente ed esaurientemente. Sulla stessa lunghezza d'onda, si colloca la definizione data da Peter Guber, presidente della Columbia Pictures Entertainment: per lui una narrativa *high concept* è tale poiché è diretta e può essere facilmente comunicata e compresa.³⁸

Tale facilità di comunicazione e sinteticità è funzionale all'obiettivo della narrazione *high concept*, che è quello di "agganciare" immediatamente l'interesse dei produttori e quello, naturalmente, del pubblico.

Il concetto in questione deve essere facilmente vendibile presso il pubblico tanto che, Brandon Stoddard, presidente della ABC Entertainment suggerisce che la cosiddetta sentenza che riassume in sé il contenuto del film, non è altro che lo slogan con cui questo verrà promosso nelle campagne pubblicitarie. Il film *high concept*, dunque, è un prodotto che viene studiato alla luce dell'assemblaggio di una serie di elementi di facile richiamo e di sicuro *appeal* sulla scena commerciale, che, come tale, è facile da promuovere mediante campagne di marketing, che facciano riferimento proprio a tali elementi rappresentativi. Esso, dunque, è facilmente sezionabile nelle sue componenti, che divengono funzionali al *marketing* del prodotto stesso.

Uno dei fattori di richiamo del film *high concept*, per esempio, è la presenza di star di sicuro attraenti per il pubblico, ulteriormente efficace se ancorata ad un genere codificato, cui, magari, l'attore in questione è solitamente associato. Per fare un esempio, il nome di Clint Eastwood costituisce un sicuro richiamo per le folle di spettatori ma ciò sarà ancora più vero se il nome dell'attore comparirà in relazione ad un film di azione, a cui solitamente viene associato.

Inoltre, questi film introducono delle vere e proprie mode e stili di vita: pertanto, il film *high concept* pone al suo centro, solitamente, questioni attuali o temi, visivi o narrativi, di tendenza. Insomma, esso è un prodotto creato e guidato dalle logiche del mercato: il suo presupposto fondamentale è la vendibilità e la scomposizione in elementi che si prestino ad essere utilizzati nelle campagne di marketing. Viene progettato, dunque, per massimizzare quella che Wyatt chiama la sua *marketability*³⁹, ovvero il suo sfruttamento sul mercato e, conseguentemente, gli incassi al box office.

Riprendendo, dunque, quanto detto in precedenza, tali narrazioni si riagganciano, spesso, a storie "prevendute", ovvero di già riconosciuto successo, rinnovandole: ecco, dunque, che fioriscono i *sequel* e i *prequel* e, in generale, le forme seriali.

Tali narrazioni, finiscono per essere costituite da scene e personaggi estremamente tipizzati, talvolta semplificati, che siano facilmente riconoscibili dal pubblico. Le immagini del film devono risultare rappresentative del prodotto immesso sul mercato, poiché le

³⁸ Ibid.

³⁹ Wyatt J., *High Concept. Movies and marketing in Hollywood*, University of Texas Press, Austin, 1994.

stesse immagini verranno, poi, utilizzate nelle campagne promozionali. Anzi, così come la trama del film *high concept* deve essere facilmente riassumibile con poche o un'unica proposizione, lo stesso deve avvenire a livello visivo e anche sonoro. Il film, cioè, deve essere facilmente rappresentabile e riconoscibile da un'unica o poche immagini, che saranno pertanto utili alla sua promozione, in quanto ne garantiranno il riconoscimento da parte del pubblico, e da dei motivi musicali peculiari. Basti pensare, a tal riguardo, al motivo associato alla saga di *Star Wars*, ormai universalmente conosciuto dal pubblico a livello internazionale, le cui poche note bastano a richiamare, immediatamente, alla mente degli spettatori, la famosissima saga.

Il film in questione, dunque, deve essere facilmente rappresentabile da un'immagine, che ne riassume tutti i connotati di maggiore richiamo. Emblematico è l'esempio de *Lo squalo*, non a caso citato come il primo vero *blockbuster* dell'epoca moderna.⁴⁰ Infatti, proprio Steven Spielberg, regista del *blockbuster* in questione, commenterà: "If a person can tell me the idea in 25 words or less, it's going to make a pretty good movie. I like ideas, especially movie ideas. that you can hold in your hand."⁴¹ Il regista sottolinea, dunque, una delle principali caratteristiche dei prodotti che ormai dominano il mercato moderno.

All'immagine, inoltre, viene associato un logo, la cui grafica deve apparire altrettanto riconoscibile: il logo, infatti, ritornerà in tutte le campagne promozionali di un oggetto culturale, mantenendo le sue caratteristiche di base, che garantiscono l'immediata riconoscibilità dell'oggetto in questione, su cui si innestano piccole variazioni grafiche. Ecco, dunque, che, anche il titolo che campeggia sulla locandina assume una grafica che diverrà un ulteriore riferimento per il pubblico. Il logo riflette l'identità del prodotto *high concept*: dal momento che esso vende e promuove un vero e proprio stile di vita, il logo deve riflettere tale stile.⁴²

Quest'enfasi sulle marche grafiche e visive del film si esprime nel *merchandising* che ne deriva: esso si aggancia facilmente al mondo del film, in quanto, come abbiamo detto, esso promuove uno stile di vita di tendenza, che diviene un obiettivo da perseguire per lo spettatore. Come tale, le scene di tali film presentano anche delle caratteristiche ricorrenti:

⁴⁰ Il poster ha tutte le caratteristiche che permettono di definire una narrazione come *high concept*. Al suo centro, infatti, campeggia l'immagine terribile dello squalo, che suggerisce immediatamente l'idea di minaccia, che domina tutto il film, grazie alle dimensioni esagerate dell'animale e alla fila di denti in bella mostra. La sua presenza minacciosa nelle profondità marittime incombe sulla piccola figura di un ignaro nuotatore. Poche indicazioni figurative ci permettono di comprendere immediatamente quale sarà il tema e il tono del film.

⁴¹ Citazione tratta da Wyatt J., *High Concept. Movies and marketing in Hollywood*, University of Texas Press, Austin, 1994, pag. 13.

⁴² Non a caso, Wyatt cita come esempio di narrazione *high concept* anche *Grease - Brillantina* (id., Randal Kleiser, 1978); il film funziona grazie a star e ad uno stile di richiamo, che riprende gli elementi in voga presso la gioventù degli anni Cinquanta. Nasce, inoltre, dalla ripresa di un musical di successo. Il logo che lo identifica presenta una grafica chiara e riconoscibile, mentre le locandine del film richiamano ulteriormente l'attenzione del pubblico, grazie alla presenza, in primo piano, dei volti delle due star protagoniste, John Travolta e Olivia Newton-John.

ci troviamo spesso dinanzi ad ambienti ipertecnologici o di design, ricchi di superfici riflettenti e caratterizzati da palette cromatiche minimali, composte da pochi colori, che conferiscono, immediatamente, uno stile e un'estetica ben delineata al prodotto in questione.

Riguardo al caso in esame, per esempio, basti pensare alle ambientazioni del film *Hannibal*, spesso immerse in una luce fredda e accecante, che annulla quasi il resto della scena o alle location asettiche associate ai luoghi del Bureau, per esempio quando Clarice viene chiamata dalla commissione tenuta ad esaminarla. Ma anche la Firenze in cui si muove Hannibal si connota immediatamente per la sua gamma di colori scuri, tesi a descrivere un'ambientazione dai caratteri quasi gotici (fig. 4). D'altra parte, non è un caso che molti dei registi solitamente associati a prodotti *high concept*, provengano dal mondo della pubblicità. Ridley Scott, infatti, come abbiamo visto, ha alle spalle una carriera come direttore di *commercial*. Questi film sono considerabili come degli spot pubblicitari su scala più grande. Ciò che è in vendita non sono solo gli oggetti associati al mondo narrativo in questione, ma un vero e proprio stile di vita. Questo si afferma nel corso del film, grazie ad una serie di caratteristiche che vengono ripetute, proprio per connotare uno stile ben preciso. Il marketing che ha origine dalla pellicola o dalla serie tv ha la funzione di comunicare l'identità dell'oggetto mediale in questione al pubblico, rappresentandone le caratteristiche peculiari.

Il concetto di narrazione *high concept* viene mutuato anche in ambito seriale, per indicare prodotti che presentano un *look* riconoscibile, facilmente vendibili sul mercato e dalla struttura frammentata. Tali prodotti possiedono una struttura modulare e sono, pertanto, scomponibili nei singoli elementi che li compongono, estremamente rappresentativi dell'identità del prodotto stesso. Tali elementi possono essere diffusi su più media diversi, in modalità e tempi differiti, favorendo modalità di fruizione ampie e diversificate, inedite fino a qualche tempo fa, grazie allo sviluppo dei nuovi media.⁴³

Ciò, pertanto, si presta, per esempio, alla loro scomposizione ai fini pubblicitari: questo vale soprattutto per i programmi trasmessi sulla tv generalista o *broadcast television*, che si mantiene grazie ai proventi derivanti dalla vendita degli spazi pubblicitari.⁴⁴ La parcellizzazione dei prodotti seriali, permette l'inserimento di spazi pubblicitari, nel corso del loro svolgimento (così come, grazie al loro richiamo presso il pubblico, l'inserimento di prodotti all'interno del mondo stesso della serie).

Queste caratteristiche di prodotto *high concept* sono maggiormente enfatizzate nei prodotti trasmessi sulle reti *broadcast*, dal momento che esse si rivolgono indistintamente al pubblico di massa: tali prodotti, dunque, devono rappresentare in sé stessi, un *look* ed

⁴³ Innocenti V., Pescatore G., *Le nuove forme della serialità televisiva, Storie, linguaggio e temi*, Archetipolibri, Bologna, 2008.

⁴⁴ Brembilla P., Pescatore G., *La serialità televisiva americana: produzione consumo e tipologia di prodotto in: America oggi. Cinema, media, narrazioni del nuovo millennio*, Torino, Kaplan, 2014, pp. 275 - 290

un'identità forti e immediatamente riconoscibili dallo spettatore. Devono, cioè, essere capaci di creare da soli un proprio *brand*, in maniera tale da riuscire a ritagliarsi, nel pubblico generalista, una nicchia di spettatori fedeli al programma.⁴⁵

Tale riconoscibilità è rintracciabile anche nello stile dei film e della serie del *franchise* in questione: innanzi tutto, abbiamo visto, per esempio, come il film di Demme proponga una serie di spunti e di temi di discussione e di interesse per il pubblico contemporaneo. Esso, inoltre, mette in scena una serie di chiari riferimenti di genere, che tendono alla contaminazione di più categorie differenti, che si appellano ad un pubblico altrettanto composito.

La definizione di uno stile preciso e ben identificabile si accentua nei film successivi: Scott, appunto, viene scelto dai produttori proprio per la sua filmografia legata a grandi successi al *box office* e ha alle spalle una carriera nel mondo della pubblicità. Alla luce del *franchise* ormai stabilito, il *remake* di *Red Dragon* rivisita il primo capitolo della serie, coerentemente con le caratteristiche di tale narrazione *high concept*: il personaggio di Lecter, dunque, viene interpretato dalla star del *franchise*, Anthony Hopkins, vero e proprio volto della saga in questione. Ciò, naturalmente, permette la riconoscibilità di tale film come parte del *franchise* considerato.

Il carattere *high concept* della narrazione si deduce anche dalle immagini promozionali del film: le locandine del film di Demme, infatti, inaugurano un trend che sarà possibile ritrovare in quelle dei film successivi. Esse, infatti, presentano, in primo piano, il volto della protagonista, Clarice, illuminato da una luce livida. L'enfasi dell'immagine è sugli occhi della giovane, che emanano una luce rossa, mentre la bocca è coperta da una farfalla, che presenta sul dorso l'inquietante disegno di un teschio umano. In altre varianti, invece, è il volto di Hopkins a presenziare in primo piano, con gli occhi dai bagliori altrettanto vermigli e la bocca coperta dall'insetto. Le immagini, in questione, comunicano, dunque, già il tono in parte orrorifico del film, grazie ai colori freddi e al disegno sul dorso della farfalla⁴⁶ (fig. 5).

L'immagine che, inoltre, compare immediatamente, ricercando il film online, e che si è ormai consolidata nell'iconografia popolare, è quella di Hannibal con il volto coperto dalla

⁴⁵ Nell'ambito della *pay tv*, invece, è il canale stesso che assume un'identità rappresentativa: ogni canale tende, dunque, a radunare un certo tipo di prodotto seriale e a ritagliarsi, così, il suo pubblico di nicchia. Tali canali, inoltre, vengono chiaramente selezionati dagli abbonati in base ai propri interessi.

Per maggiori approfondimenti cfr. Brembilla P., Pescatore G., *La serialità televisiva americana: produzione consumo e tipologia di prodotto in: America oggi. Cinema, media, narrazioni del nuovo millennio*, Torino, Kaplan, 2014, pp. 275 - 290.

⁴⁶ Attraverso, la presenza dell'insetto, inoltre, introducono uno degli elementi che si riveleranno fondamentali nel corso delle indagini per la cattura del serial killer in questione: l'insetto, non a caso, viene inserito proprio nella gola delle vittime.

L'enfasi sulla bocca dei personaggi rimanda al titolo del film, che chiama in causa, appunto, il concetto del silenzio. Allo stesso tempo, però, può richiamare la caratteristica principale di Hannibal, ovvero il suo cannibalismo.

celebre maschera, i cui occhi, invece, appaiono, ancora una volta, quasi indemoniati.

L'immagine promozionale di *Hannibal* di Ridley Scott, pertanto, riprende i tratti del personaggio che gli spettatori hanno ormai imparato a riconoscere, enfatizzandone la dimensione di creatura quasi sovranaturale, legata all'ambito orrorifico. In essa, infatti, vediamo ancora una volta, in primo piano, il volto dell'attore, indispensabile, ormai, per garantire la riconoscibilità del *franchise*. I tratti del suo volto, però, sono contratti in una smorfia diabolica e gli occhi, ancora una volta, emanano una luce luciferina (fig. 6). Il volto del personaggio in primo piano torna anche nella locandina di *Hannibal Lecter - le origini del male*, questa volta, però, parzialmente coperto dalla celebre maschera. Sebbene nel film il personaggio non la indossi mai, essa garantisce, ancora una volta, il rimando al mondo narrativo in questione: questa è la prima pellicola, infatti, in cui Hopkins non compare e l'interpretazione del personaggio, ormai indissolubilmente legato all'identità dell'attore, conosce un volto nuovo. L'elemento della maschera, uno dei simboli principali del *franchise*, funge da richiamo ad esso (fig. 7).

Il volto dell'attore torna a dominare la locandina di *Red Dragon*: qui, esso domina la figura, al contrario piccola e quasi indistinta, della sua nemesi, Will Graham: tale composizione visiva lascia prefigurare il rapporto tra i due personaggi, il senso di minaccia trasmesso da Hannibal e, invece, la ricerca di Will, perso nei meandri della sua mente e nei giochi manipolatori del dottore.⁴⁷ (Fig. 8).

Con la trasposizione in serie televisiva, naturalmente, si va a perdere uno dei fattori distintivi della saga: il personaggio non è più interpretato dall'attore che lo ha reso celebre, per ovvie ragioni legate all'età ormai avanzata di Hopkins.

Come sottolineato, però, da Ina Rae Hark, nel suo studio sulla trasposizione dei personaggi finzionali da un medium all'altro,⁴⁸ tali cambiamenti non vanno a minare l'affezione del pubblico nei confronti di una determinata narrazione. La critica, infatti, osserva come, nelle numerose trasposizioni da serie tv a film, che hanno visto la luce negli anni Novanta⁴⁹, modifiche nei cast originali non abbiano minimamente influito sui successivi incassi al botteghino, spesso rivelatisi, anzi, piuttosto alti. Ciò, però, avviene con successo, quando la trasposizione in questione venga condotta con sapiente abilità, senza tradire eccessivamente le aspettative del pubblico che conosce già le narrazioni in

⁴⁷ In alcune varianti, al posto di Hopkins, a dominare la scena è la schiena tatuata del killer Dolarhyde, con il disegno del grande drago, ripreso dall'acquerello di William Blake.

⁴⁸ Hark I. R., *La trasposizione dei personaggi televisivi in altri media*, in V. Innocenti, G. Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva, Storie, linguaggio e temi*, Archetipolibri, Bologna, 2008, pagg. 201-210.

⁴⁹ Uno degli esempi più celebri è quello de *La famiglia Addams* (*The Addams family*, Barry Sonnenfeld, 1991). Il film del 1991 riprende una nota serie andata in onda dal 1964 al 1966: naturalmente, a causa della distanza di tempo intercorsa tra le due versioni, utilizzare il cast originale della serie, si rivela impossibile. L'adattamento cinematografico, però, come notato dalla Hark, ha comunque successo al botteghino: l'operazione di stampo nostalgico, dunque, riesce e, anzi, grazie alla commistione tra il pubblico delle generazioni precedenti, che già conoscono la serie originale, e gli spettatori più giovani, si assicura un ampio target di pubblico.

questione.

Quindi, secondo la studiosa, "l'affezione per i personaggi e le situazioni è di per sé sufficiente, quando l'affezione per gli interpreti della serie non può essere soddisfatta."⁵⁰ L'intervallo di tempo che, solitamente, si interpone tra i prodotti in questione, infatti, genera un sentimento nostalgico nei confronti del pubblico, momentaneamente "abbandonato" dai proprio beniamini, che tende ad accrescere il senso di aspettativa e l'attaccamento nel momento in cui questi tornano sullo schermo, sebbene in una versione rinnovata.

Il cambiamento di cast, dunque, sebbene, all'interno di un *franchise* che si identifica in maniera così forte con il volto del suo attore, non risulta eccessivamente traumatico, in quanto riporta comunque sullo schermo Hannibal e gli altri personaggi della diegesi.

La serie, inoltre, si mantiene fedele all'immaginario visivo inaugurato dai film. Le immagini promozionali più diffuse nella ricerca sul web, vedono, ancora una volta, al loro centro, il personaggio protagonista, perlopiù seduto a tavola. Una delle versioni di esse, per esempio, lo vede seduto accanto ad un teschio umano, un'altra, ancora, ripreso nell'atto di gustare qualcosa, la forchetta ancora a mezz'aria. È il suo volto a campeggiare, ancora, in primo piano, in altre locandine della serie: una delle più diffuse, per esempio, pone in primo piano la metà inferiore del suo volto, ripreso nell'atto di pulirsi la bocca. Non mancano nemmeno immagini del cast completo, riunito, ancora una volta, intorno alla tavola.(Fig. 9).

L'enfasi, dunque, è nuovamente sul personaggio che dà nome al programma e sui suoi peculiari gusti gastronomici. Anticipa, dunque, il carattere della serie che, non a caso, mostra molteplici scene ambientate intorno alla tavola di Hannibal o che lo riprendono nell'atto di cucinare o mangiare. Tali scene, in particolare, tendono proprio a concentrarsi sul dettaglio della bocca del personaggio o dei piatti preparati.

Un'altra immagine ricorrente, invece, si appella alla famigerata maschera: l'immagine in questione, utilizzata per promuovere la seconda stagione del programma, in particolare, mostra Will Graham con il volto coperto dalla maschera. Essa, dunque, gioca sul ribaltamento dell'iconografia stabilitasi nell'immaginario popolare.

Le immagini promozionali, inoltre, si rifanno anche al *look* del programma, costruito secondo un'estetica ben precisa, che, nel corso delle tre stagioni, lo ha reso perfettamente riconoscibile.

4.6.1 Il *look* della serie

Parte del fascino della serie risiede proprio nella sua estetica: Bryan Fuller, infatti, riesce a costruire uno show dal *look* ben definito, che sfida le convenzioni della tv generalista, spingendosi al limite del rappresentabile e dell'ammissibile, per la sensibilità

⁵⁰ Citazione tratta da Hark I. R., *La trasposizione dei personaggi televisivi in altri media*, in V. Innocenti, G. Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva, Storie, linguaggio e temi*, Archetipolibri, Bologna, 2008, pag. 202..

del pubblico e, tentando, ogni volta, di spingere tale limite un po' più in là.

Fuller, infatti, tratta ogni episodio della serie come un vero e proprio piccolo film d'arte, istruendo in tal senso i registi di volta in volta assunti per dirigere i singoli segmenti narrativi.⁵¹

Una delle marche distintive dello show, infatti, fin dal primo episodio, è l'estrema attenzione ai dettagli, spesso ripresi in maniera ravvicinata. L'ipertrofia e l'eccesso di particolari viene, dunque, a costruire veri e propri quadri barocchi, in cui lo sguardo dello spettatore viene confuso dalla saturazione delle immagini.

L'attenzione estrema al dettaglio microscopico, per esempio, emerge, nel primo episodio, quando vediamo l'agente speciale della scientifica Beverly Katz, studiare in laboratorio le prove rinvenute sulla scena del crimine precedente: mentre la donna esamina gli indumenti dell'ultima vittima, una piccola scaglia di metallo, ripresa a distanza ravvicinata, cade dalla camicia da notte della giovane vittima, su di un pezzo di carta. La camera stacca, in seguito, su Beverly, che prende con delle pinzette il minuscolo reperto. La scena successiva, inizia proprio concentrandosi su di un altro dettaglio: dei pezzi di metallo cadono da degli attrezzi in funzione. Esso si ricollega alle inquadrature precedenti fornendo, dunque, allo spettatore accorto, un sottile indizio visivo sul possibile collegamento tra le due vicende. Un riccio di metallo, infatti, si stacca, anche qui, cadendo su di una pila di trucioli simili. Il rumore dello sportello di una macchina, distoglie l'attenzione dello spettatore da tale minuscolo dettaglio e, la ripresa successiva mostra finalmente la location in cui ci troviamo, ovvero il cantiere in cui lavora Garrett Jacob Hobbs.

Tale struttura si ripeterà innumerevoli volte nel corso dello show: l'autore tende, cioè, all'inizio di un nuovo atto visivo, a concentrare la camera su un dettaglio ravvicinatissimo, che confonde sul momento, lo spettatore. Solo in seguito, la camera si allontana, per fornire, finalmente, delle informazioni utili allo spettatore per decodificare la scena in questione, fornendole un contesto. Tale ridondanza barocca di dettagli rientra in quella complessità che Jason Mittell individua come costitutiva dei nuovi prodotti seriali: essi, che assumono a vera e propria modalità narrativa tale categoria, tendono, dunque, a creare dei veri e propri puzzle agli occhi dello spettatore, chiamato, spesso, a decifrare scene che non si presentano di immediata comprensione.⁵²

Tali programmi, insomma, tendono spesso a giocare sulla momentanea confusione nella percezione degli spettatori, salvo poi, chiarire, in seguito, la situazione.

Lo spettatore neofita dello show, dunque, se sul momento è confuso da tale configurazione visiva, apprende, ben presto, le regole del programma. Andando avanti nella visione, dunque, riconosce tali momenti come marche distintive della serie,

⁵¹ Thurm E., *Hannibal showrunner: 'We are not making television. We are making a pretentious art film from the 80s'*, "theguardian", 3 Giugno 2015, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/jun/03/hannibal-tv-showrunner-bryan-fuller> (ultimo accesso Giugno 2016).

⁵² Mittell J., *COMPLEX TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling.*, New York University Press, New York e Londra, 2015.

apprendendo a non farsi fuorviare da essi e consapevole che, subito dopo, verranno fornite le informazioni per decodificare e contestualizzare le immagini in questione.

Lo stesso espediente viene utilizzato per introdurre, per la prima volta, sulla scena, il personaggio che dà il nome alla serie, ovvero il dottor Hannibal Lecter: innanzi tutto, risulta peculiare che la presentazione del personaggio venga differita. Incontriamo, per la prima volta, il dottore, infatti, soltanto nella seconda metà del primo episodio. Ancora una volta, non ci viene sottoposta l'immagine diretta del personaggio. Veniamo introdotti alla sua visione in maniera indiretta: sul sottofondo musicale delle variazioni Goldberg di Bach, la camera avanza lentamente su di una tavola magnificamente apparecchiata per una persona, al cui posto è servito un fegato presentato in maniera ineccepibile. Forchetta e coltello tagliano la carne; l'immagine successiva ci rivela, finalmente, Hannibal Lecter. Comprendiamo subito, dai dettagli presentati e dai successivi gesti del personaggio, che ci troviamo di fronte ad un uomo erudito e dai gusti sofisticati ed estremamente raffinati. La maniera in cui mangia, portando alla bocca il pezzo di carne, adeguatamente arricchito con il coltello dal condimento che lo accompagna, gli conferisce l'aspetto di un *gourmet*, che trae piacere dal cibo, gustandolo con godimento.

La scena successiva connota ulteriormente il personaggio: la camera stacca su una location diversa, su un piano medio di Hannibal, seduto, che fissa un interlocutore a noi ancora sconosciuto. Sentiamo, in sottofondo, soltanto i singhiozzi dell'uomo. Le scene successive sono esplicative della professione di Hannibal: è uno psichiatra, colto nel corso di un colloquio con uno dei suoi pazienti.

I dettagli esibiti nello show, dunque, non soddisfano semplicemente il desiderio degli autori di esibire la propria perizia tecnica, ma rispondono anche alla precisa esigenza di delineare con maggior precisione i personaggi presentati: come nel caso di Hannibal, l'inquadratura della sua tavola è emblematica dei gusti e delle abitudini del personaggio che abbiamo di fronte e introduce, in maniera ancora molto sottile per uno spettatore che non conosca già la narrazione, l'elemento del cannibalismo.

Questo riferimento si fa più esplicito man mano che l'episodio procede: nel momento in cui, infatti, viene ritrovato il corpo di una nuova vittima, Cassie Boyle, l'FBI si rende conto che il killer ha prelevato dal suo corpo i polmoni, come vero e proprio trofeo. Sulla battuta dell'agente speciale Brian Zeller: "He took her lungs. I think she was still alive when he cut them out", la camera stacca. L'inquadratura successiva mostra proprio il dettaglio dei due polmoni, crudi e ripuliti; la camera stacca sulla ripresa successiva e ci scopriamo proprio nella cucina di Hannibal, dove, sulle note di Strauss, il dottore massaggia i due organi, per procedere a cucinarli.⁵³

Le scene di cucina, in particolare, mostrano un grado di spettacolarità inedito: come si deduce dai titoli di coda degli episodi della serie, gli autori chiamano in causa una figura che faccia da consulente proprio sull'aspetto gastronomico dello show. Non è un caso,

⁵³ *Episode 1, Apéritif*, "Living Dead Guy", <http://livingdeadguy.com/shows/hannibal/#more-scripts> (ultimo accesso Giugno 2016).

dunque, che esso mostri un tripudio di portate da veri *gourmet*, dalla presentazione impeccabile e cucinati in maniere complicate o strane. I piatti che compongono la tavola del dottore vengono accuratamente studiati e progettati, come veri e propri oggetti di design, come mostrano le illustrazioni riportate in calce agli script degli episodi (fig.10). Tutto mira, dunque, a ricostruire per il programma uno stile emblematico, caratteristica, come abbiamo visto, fondamentale di qualsiasi narrazione *high concept*. Lo stile di vita di Hannibal è impeccabile e invidiabile: esso si esplica, non soltanto nelle magnifiche portate che escono dalla sua cucina, ma anche dalla sua erudizione e passione per le arti. Egli suona molteplici strumenti, la sua casa è arredata con cura. La sua cucina è ipertecnologica e superaccessoriata, completa di ogni fornitura che un cuoco possa desiderare, con annessa una fornitissima cantina. Anche le scelte in fatto di abbigliamento di Hannibal sono impeccabili e sempre estremamente ricercate. Su internet è possibile ritrovare articoli che esaminano il suo *look*, come in una vera e propria rivista di moda.⁵⁴

Le scene in cui si diletta in cucina, sempre con fare impeccabile ed elegante, sembrano quasi distinguersi dal resto della narrazione come elementi a sé stanti: frutto di quella parcellizzazione tipica dei prodotti mediali contemporanei, volta a riversarli su più media e contesti fruitivi diversi, essi costituiscono veri e propri momenti che eccedono dallo show, elevandosi quasi al rango di lezioni di cucina o videoclip.

La narrazione, infatti, si interrompe e, i dettagli del cibo magnificamente preparato, si accompagnano a brani di musica classica, che riflettono, ancora una volta, i sofisticati gusti del personaggio. Secondo Wyatt, tali momenti di eccesso sono costitutivi, anch'essi delle narrazioni *high concept*, in quanto sono volti a sottolineare proprio quegli elementi di richiamo che costituiscono il prodotto stesso.⁵⁵

Così, per esempio, sempre nel primo episodio, assistiamo alla preparazione delle interiora prelevate dalla povera vittima. L'episodio procede alternando scene dal luogo del delitto, in cui Will continua a fare inferenze logiche sul profilo del killer che ha compiuto tale orribile atto, e scene ambientate nella cucina di Hannibal, in cui questi continua a cucinare i polmoni in questione.

Tali scene ritorneranno in ognuno degli episodi della serie, diventando marche distintive della stessa.

L'enfasi posta sull'aspetto culinario e gastronomico, parte inscindibile dell'*appeal* dello show e sua marca distintiva, oltre ad essere legata al cannibalismo del protagonista, costituisce un ulteriore tema di richiamo per il pubblico. In un momento in cui, infatti, i programmi di cucina imperversano in televisione e l'attenzione per il cibo e l'alimentazione è un tema estremamente dibattuto dall'opinione pubblica, tale elemento dello show costituisce un ulteriore punto di interesse, che rende il programma ancora più vendibile e

⁵⁴ Franich D., *Everything Hannibal wore on Hannibal*, "Entertainment Weekly", 29 Agosto 2015, <http://www.ew.com/article/2015/08/29/everything-hannibal-wore-hannibal?iid=sr-link2> (ultimo accesso Giugno 2016).

⁵⁵ Wyatt J., *High Concept. Movies and marketing in Hollywood*, University of Texas Press, Austin, 1994.

attraente agli occhi del pubblico, costituendo un *topic* attuale, coerente con le tendenze contemporanee.

Persino i titoli dei singoli episodi fanno riferimento all'ambito gastronomico: così, i titoli della prima stagione riprendono portate della cucina francese. Il primo episodio, dunque, non potrà che chiamarsi "Apéritif", che in realtà fa riferimento ad un drink che precede la cena, seguito da nomi come "Potage" (zuppa), "Fromage" (formaggio), "Oeuf" (uovo) o "Buffet Froid" (buffet freddo). La seconda stagione, invece, attingerà il suo repertorio dalla cucina giapponese, alludendo, soprattutto per quanto riguarda gli spettatori adepti al mondo narrativo in questione, al passato di Hannibal.⁵⁶ La terza stagione, infine, si divide idealmente a metà: la prima parte, ambientata quasi esclusivamente in Italia, è caratterizzata da titoli in italiano. Questi indicano anch'essi le portate che compongono il pasto, ad eccezione del secondo episodio, chiamato "Primavera", in riferimento al quadro di Botticelli a cui il Mostro di Firenze si ispira in uno dei suoi omicidi.⁵⁷ La seconda parte della stagione, invece, abbandona il trend dei titoli legati al mondo della gastronomia: innanzi tutto, essi ritornano alla lingua inglese. In secondo luogo, si rifanno al contenuto narrativo degli episodi. In particolare, dall'ottavo al dodicesimo episodio, si rifanno ai titoli degli acquerelli di William Blake che hanno come soggetto il Grande Drago Rosso a cui il killer al centro delle vicende di tali episodi si ispira. L'ultimo segmento narrativo, invece, fa riferimento, per la prima volta, agli agnelli.⁵⁸

⁵⁶ I conoscitori della saga di Hannibal, infatti, sanno che, il giovane Hannibal, rimasto orfano, viene accolto in casa di suo zio e sua moglie, la giapponese Lady Murasaki. La donna, dai gusti estremamente raffinati, inizia Hannibal ad una serie di pratiche derivanti dalla sua cultura di origine.

La seconda stagione dello show non esplora, in realtà, il passato del personaggio. Ad esso si farà riferimento, in maniera piuttosto veloce, soltanto nella terza stagione, attraverso l'introduzione del personaggio femminile di Chiyo, ex aiutante di Lady Murasaki. Viene ripresa dal romanzo *Hannibal Lecter - le origini del male* ed entra in scena nel momento in cui Will si mette sulle tracce del latitante Hannibal. Nella sua ricerca, si reca anche nei luoghi di origine dello psichiatra, ovvero nel castello lituano originariamente appartenente alla sua famiglia, dove incontra la giovane giapponese. Ella è stata condannata da Hannibal a custodire, a vita, a meno che non lo uccida, un prigioniero: l'uomo è uno dei responsabili dell'uccisione di Mischa, la sorellina di Hannibal. Liberatasi di tale fardello, la giovane si offre di seguire Will e aiutarlo nella ricerca, salvo, in realtà, liberarsi di lui spingendolo via dal treno su cui i due viaggiano.

Il suo vero intento, infatti, è quello di proteggere Hannibal, di cui conosce esattamente il luogo in cui si trova, dagli intenti omicidi di Will.

⁵⁷ Nella serie, infatti, il Mostro, assassino seriale realmente esistito, viene identificato proprio con Hannibal che avrebbe compiuto tali crimini durante la giovinezza passata a Firenze. In particolare, viene identificato dall'ispettore Pazzi proprio in riferimento al quadro botticelliano de *La Primavera*, conservato agli Uffizi di Firenze. Le vittime di uno degli omicidi, infatti, vengono disposte a ricordare due delle figure del celebre quadro. Pazzi, dunque, decide di appostarsi nella sala degli Uffizi in cui il quadro è conservato, e lì trova il giovane Hannibal, intento a riprodurre il quadro, giorno dopo giorno. Da qui, l'ispettore lo associa agli omicidi.

⁵⁸ Gli agnelli sono quelli del titolo del romanzo di Harris e dell'omonimo film tratto da esso. Essi derivano dall'aneddoto del suo passato che Clarice racconta al dottor Lecter, relativo alle urla degli agnelli pronti al macello, nella fattoria in cui ha trascorso parte della sua infanzia.

Qui, il riferimento, in realtà, è di natura biblica: l'Ira dell'Agnello, nel contesto della Bibbia, non è

Nell'episodio dodici, infatti, in un dialogo che ha luogo tra Crawford e Hannibal, questi fa riferimento a Will come all'agnello di Dio, che, nelle parole del dottore, è colui che punisce, con la sua ira, coloro che peccano e muove la sua guerra, in questo caso, contro il killer che si identifica con il Grande Drago Rosso.⁵⁹

Ancora una volta, dunque, la narrazione, coerentemente con quanto già visto nei libri e nei film, si ammanta di numerosi riferimenti intertestuali: ritorna, naturalmente, William Blake, alla cui opera si ispira Dolarhyde. Ma la serie è anche intrisa di riferimenti biblici e teologici.

Riprendendo uno dei dialoghi del libro *Red Dragon*, per esempio, nel corso di una delle loro conversazioni, Hannibal dice a Will di collezionare i crolli delle chiese, segno dell'imperscrutabile opera di Dio. L'ultimo, da lui citato, ha ucciso i fedeli che pregavano nel luogo sacro.

Uno dei luoghi ricorrenti della serie, inoltre, è la Cappella Normanna situata a Palermo: alla fine della seconda stagione, infatti, quando Will e Hannibal progettano la loro fuga insieme, quest'ultimo non rimpiange i luoghi che sta abbandonando, poiché li porterà sempre con sé nel suo personale palazzo della memoria. Ritorna, dunque, il riferimento al metodo mnemonico di origine medievale già citato nel romanzo *Hannibal*, di Harris. In particolare, in tale struttura, in cui Hannibal conserva i suoi ricordi e in cui, a suo dire, se un giorno dovesse essere catturato, si ritirerà a vivere le sue giornate, l'atrio è costituito proprio dalla cappella in questione. La particolarità di tale luogo sacro, infatti, è di contenere al suo interno, grazie ad un mosaico sul pavimento, un promemoria della mortalità dell'uomo, nella forma di uno scheletro umano. Tale luogo sarà quello in cui Hannibal, nel primo episodio della terza stagione, lascerà un vero e proprio pegno d'amore a Will, nella forma di un corpo, martoriato al punto di riprodurre la forma di un cuore umano; nei sotterranei della chiesa, avrà luogo un vero e proprio inseguimento tra i due, che si concluderà con Will che dichiarerà di aver perdonato Hannibal. Lo stesso luogo, nel momento in cui Hannibal viene catturato, ogni qualvolta qualcuno si reca a fargli visita, ritorna, come atrio della sua personale residenza mentale, in cui il dottore si ritira durante le lunghe ore di reclusione.

D'altra parte, come abbiamo detto, nelle intenzioni di Fuller, creatore della serie, c'è quella di curare i singoli episodi come veri e propri microfilm: i riferimenti visivi di Fuller sono vari. In particolare, egli cita Lynch, con le sue atmosfere livide, in particolare in *Twin Peaks*, ma anche lo stesso Mann, già regista di *Manhunter - frammenti di un omicidio*.

(Un chiaro riferimento visivo a Kubrick è contenuto nel primo episodio: il bagno dell'FBI, richiama esplicitamente quello dell'Overlook Hotel di *Shining*).⁶⁰ (fig.11).

altro che l'Ira di Dio.

⁵⁹ *Episode 12, The Number of the Beast is 666, Living Dead Guy*, <http://livingdeadguy.com/wp-content/uploads/2015/09/H313-The-Wrath-of-the-Lamb-042215.pdf> (ultimo accesso Giugno 2016).

⁶⁰ Thurm E., *Hannibal showrunner: 'We are not making television. We are making a pretentious art film from the 80s'*, "theguardian", 3 Giugno 2015, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/jun/03/hannibal-tv-showrunner-bryan-fuller> (ultimo accesso Giugno 2016).

L'autore, insomma, mette visivamente alla prova lo spettatore, attraverso uno sguardo estremamente realistico, non solo sui dettagli che in generale compongono la scena, ma sull'orrore che la caratterizza. In maniera inusuale per una serie trasmessa su una rete tv *broadcast*, Fuller spinge i suoi registi a sperimentare,⁶¹ mettendo alla prova la sensibilità degli spettatori, con uno sguardo estremamente crudo. Una delle marche visive della serie, infatti, è l'abbondanza di sangue e di corpi straziati che essa presenta, spesso atteggiati in maniere che sfidano ulteriormente il senso di decenza e di accettazione dello spettatore. Nell'episodio della prima stagione intitolato "Fromage", per esempio, ci troviamo davanti ad un corpo il cui volto è stato straziato, nella sua gola introdotto il manico di un violino e le sue corde vocali esposte, per essere, letteralmente, suonate. Nello stesso episodio, assistiamo ad un altro di quei virtuosismi dello sguardo cui Fuller ci sottopone: mentre assistiamo ad una lezione di musica da parte di quello che scopriremo essere il killer dell'episodio, nel suo negozio di strumenti musicali, la camera inquadra, in un dettaglio, le corde del violoncello suonato dall'alunno. In un'operazione che riporta le scene indietro nel tempo, assistiamo alle origini delle corde in questione. Vediamo le corde rilasciare la propria tensione e staccarsi dallo strumento; esse si districano in quelli che riconosciamo come degli intestini, che si riavvolgono nell'addome aperto di un uomo, che si richiude mentre l'individuo in questione torna in vita. A questo punto, il tempo torna a scorrere nel verso giusto: l'oggetto affilato colpisce di nuovo e gli intestini della vittima in questione si riversano all'esterno della ferita aperta nel suo addome; l'uomo grida e i suoi occhi si riversano all'indietro, mentre la vita abbandona il suo corpo.

Già l'episodio successivo, ci riserva uno spettacolo ulteriormente grottesco, nella forma di un totem di corpi umani, esposto su una spiaggia.

Rob Sheffield afferma, in un articolo su *Rolling Stone*⁶², che lo show funziona poiché è "grottescamente sensuale", anzi si presenta come "horror" sottoforma di "*lifestyle porn*", quasi un *cooking show*, piuttosto che una serie di genere poliziesco. A suo dire, in *Hannibal*, tutto appare perfetto e bello, gli oggetti, la moda, il cibo, anche quando lo spettatore si rende conto della natura dei pasti dell'esteta Hannibal.

Tutti questi elementi, ovvero il cibo e la gastronomia, i corpi esibiti in tali maniere grottesche e i dettagli che saturano la scena sono riconducibili a quell'estetica barocca di cui Fuller si fa promotore. Si rifanno, anche, alla rinnovata complessità dei prodotti seriali contemporanei, che richiedono, al fruitore un maggiore impegno finanche nella lettura delle immagini.⁶³

Secondo Sue Tait, inoltre, tali modalità di visione sono ricorrenti nelle serie contemporanee, in particolare di genere poliziesco.⁶⁴ Esse, infatti, divengono l'occasione

⁶¹ Ibid.

⁶² Sheffield R., *'Hannibal': TV's Happiest Meal*, "Rolling Stone", 2 Luglio 2015, <http://www.rollingstone.com/tv/features/hannibal-tvs-happiest-meal-20150702> (ultimo accesso Giugno 2016).

⁶³ Mittell J., *COMPLEX TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling.*, New York University Press, New York e Londra, 2015.

⁶⁴ Tait S., *Visione autoptica e immaginario necrofilo in CSI*, in V. Innocenti, G. Pescatore, *Le*

per mettere in mostra apparati ipertecnologici legati alle indagini e per favorire una nuova visione dei corpi. Questi vengono mostrati, grazie alle nuove tecnologie di simulazione e rappresentazioni, in maniere del tutto inedite rispetto a quelle messe in scena da prodotti medialti precedenti. Esaminando, in particolare, il caso delle serie di *Csi*, cui, però può facilmente essere ricondotto anche *Hannibal*, questa sovraesposizione del corpo, perlopiù ferito, martoriato o comunque aperto, con tutto ciò che vi è all'interno sottoposto all'impetoso sguardo degli spettatori, diviene un mezzo per rappresentare, in varianti inedite, la violenza sul piccolo schermo. Il corpo dissezionato, dunque, non solo diviene nuovo veicolo dell'orrore, ma anche di piacere. La studiosa, infatti, individua un parallelo tra tali immagini orrifiche e le immagini pornografiche: tali corpi, infatti, si richiamerebbero a quegli stessi impulsi di erotismo morboso sottesi alle immagini pornografiche.

L'osservazione morbosa della morte e del corpo dissezionato ha origine, secondo la studiosa, nel teatro anatomico rinascimentale: lo sguardo sulla morte sarebbe estremamente rappresentativo dei valori estetici, epistemologici e politici di un determinato momento culturale. In particolare, queste componenti sarebbero accentuate dal fatto che, in tali teatri, la dissezione del corpo fosse spesso orchestrata come un vero e proprio spettacolo pubblico, talvolta addirittura accompagnato dalla musica classica in sottofondo. Tale spettacolo, dunque, doveva fornire un'indicazione del progresso intellettuale di una comunità. Allo stesso modo, il corpo dissezionato di tali serie televisive diviene un indicatore per ostentare i progressi della scienza forense e delle tecniche digitali di rappresentazione. Anche lo sguardo morboso sulla morte può essere considerato pornografia: essa, però, si maschera dietro la pretesa scientifica e pedagogica.

Queste immagini sarebbero esattamente dello stesso statuto di quelle pornografiche, poiché, sia l'horror che il porno, non solo violano i tabù della società civile, ma espongono ciò che normalmente è segreto e celato allo sguardo umano, in questo caso i recessi corporali delle vittime. Anche tali immagini corporali, infatti, sebbene riconducibili al campo dell'orrore, sono volte comunque a suscitare una reazione fisica nello spettatore, che, in questo caso, si presenta nella forma della paura o della repulsione o anche, in casi estremi, di eccitamento.

Nell'estetica barocca della serie e nell'intento di mostrare percorsi inediti nel corpo umano, dunque, rientrano quelle inquadrature, altrimenti impossibili all'occhio umano nella realtà. Ciò porta, addirittura, Joel Black a paragonare i cineoperatori ai pornografi, poiché documentano scene precedentemente inimmaginabili, che penetrano sotto la superficie dei corpi, rivelando dettagli normalmente invisibili.⁶⁵ Ciò porta l'occhio della camera ad esplorare percorsi inediti nel corpo umano, sia per esibire il virtuosismo tecnico possibile grazie alle moderne tecnologie, che per alimentare questo tipo di immaginario nel pubblico. Tali immagini, sottolinea la Tait, sono iperrealistiche, ma slegate dalla realtà e

nuove forme della serialità televisiva, Storie, linguaggio e temi, Archetipolibri, Bologna, 2008, pagg. 158-165.

⁶⁵ Ibid.

abituano il pubblico ad un nuovo standard di immagini, spostando più in alto l'asticella di ciò che è tollerabile dalla nostra sensibilità. Pertanto assisteremo a percorsi inediti, quasi vere e proprie montagne russe nei meandri del corpo umano: nella terza stagione, in una serie di flashback, per esempio, veniamo a conoscenza di ciò che è realmente accaduto tra Bedelia DuMaurier, psichiatra di Hannibal, e un suo paziente, passatole dallo stesso, che, a dire della donna, la aveva attaccata, spingendola a ritirarsi dalla professione medica. Scopriamo, dunque, che il giovane, in un momento di agitazione, comincia a soffocare. Bedelia infila una mano nella sua gola, non capiamo bene se per aiutarlo a liberare le vie respiratorie o per soffocarlo lei stessa. L'uomo, infatti, le ha appena confessato di essere convinto che sia stato proprio Hannibal a indurlo in uno stato paranoico e allucinatorio, inducendo, in lui, delle convulsioni. Bedelia, dunque, che scopriamo essere legata ad Hannibal da un rapporto che assume quasi le sfumature di un innamoramento, probabilmente è la fautrice della morte dell'uomo, per proteggere il collega. La camera, nel corso di queste scene, ci trasporta all'interno della gola del paziente che soffoca: dall'interno del suo corpo, vediamo la mano della psichiatra penetrare nel suo cavo orale. Un'immagine, questa, irraggiungibile per l'occhio umano.

Ma, ciò, viene replicato, per esempio, anche nel settimo episodio della prima stagione, subito dopo la sigla di apertura: essa, infatti, ci mostra le corde vocali di una cantante d'opera, vibranti per la produzione del suono; subito dopo, la camera illustra un altro percorso altrimenti impossibile. Scrutando tra il pubblico del concerto, si sofferma su Hannibal e si avvicina al suo viso, fino ad entrare nella cavità del suo orecchio, in cui, il suo straordinario udito discerne ogni singolo suono.

Anche la sigla del programma riflette quelle che saranno le marche dello show: in essa, infatti, il sangue fluisce a formare dei volti umani, che riproducono le sembianze degli attori della vicenda, fino a formare, infine, quello di Hannibal, su cui, in sovrimpressione, compare il titolo, omonimo, della serie (fig.12). Il tutto su uno sfondo bianco e asettico e accompagnato da una musica quasi cacofonica, di strumenti a corde. La sigla di questi programmi diviene, secondo Francesco Casetti, uno dei principali elementi unificanti dello show stesso, in cui viene sintetizzata la sua identità e quella, dunque, del *brand* cui il programma fa riferimento.⁶⁶

Inoltre, altra marca distintiva dello show, sono gli innumerevoli inserti fantastici, riconducibili alle allucinazioni del protagonista: in essi, l'immaginazione dell'autore si sbizzarrisce, costruendo degli scenari fortemente permeati dall'iconografia dell'horror e del genere fantastico o fantascientifico. Assistiamo, dunque, per esempio, al ritorno costante della figura del cervo, che, nell'immaginario di Will coniuga le caratteristiche dei crimini su cui indaga: abbiamo visto, infatti, come questa figura animalesca ricorra nei crimini di Hobbs.

⁶⁶ Casetti F., a cura di, *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio Editori, Venezia, 1984.

Ancora, sono estremamente rappresentative le immagini che mostrano le modalità con cui Will si cala nella psiche dei criminali su cui indaga: tali scene seguono uno schema fisso, ormai perfettamente riconoscibile dallo spettatore della serie. Will chiude gli occhi e una lancia luminosa, che Fuller ha definito come un pendolo⁶⁷, passa sulla scena. al passaggio di tale lancia, il tempo torna indietro e la scena del crimine, gradualmente, ritorna al suo stato originario, prima dei tragici accadimenti che l'hanno segnata. Essa, cioè, viene ricomposta livello dopo livello, quasi a riprodurre la metodologia delle indagini. A questo punto, il tempo riprende il suo corso e, puntualmente, Will si ritrova nei panni del responsabile dell'omicidio, di cui ripercorre, materialmente, tutti gli atti. La ricostruzione si conclude, usualmente, con la battuta "this is my design", diventata, ormai, con il ripetersi attraverso le puntate, il vero e proprio mantra della serie.

Questo stile artificioso, a volte marcatamente *kitch* e che richiama, talvolta, un'estetica esplicitamente anni Ottanta, tanto da strizzare l'occhio anche allo stile di Michael Mann, si accentua man mano che la narrazione procede.

Nella seconda stagione, per esempio, il rapporto omosessuale tra Alana Bloom e Margot Verger viene reso in maniera quasi psichedelica, attraverso la sovrapposizione di forme riconducibili ai corpi delle due donne, a formare immagini quasi astratte. Questo carattere di artificiosità si accentua nel corso di tutta la terza stagione, all'insegna di una marcata esagerazione, tanto che essa incomincia, dopo la solita scena che anticipa la sigla, con un *flashback* in bianco e nero, ambientato nella vecchia abitazione di Hannibal. Qui si consuma l'ennesima cena a base di carne umana: la portata servita non è altro che la gamba dell'altro commensale, ovvero Abel Gideon, il criminale che aveva rivendicato la responsabilità di alcuni omicidi commessi, in realtà, da Hannibal.

La scena che vede i due protagonisti si conclude sull'ultimo scambio di battute: Gideon dice, infatti, che non vuole rovinare ad Hannibal il finale della sua fiaba. Hannibal risponde:

" Let it be a fairy tale, then. (then) Once upon a time..."

Questa è la battuta che solitamente introduce le fiabe e l'inquadratura successiva mostra delle cortine che si scostano, su una nuova location, di nuovo nel presente della storia in cui, in un'ambientazione elegante e suggestiva, Hannibal e Bedelia danzano nel bel mezzo di una festa. Tutto il racconto, dunque, viene introdotto con un carattere apertamente artificioso, come una vera e propria narrazione di un libro di fiabe.

La seconda parte della stagione, poi, enfatizza ancor di più il carattere fantastico, mostrando la mutazione in corso del personaggio di Dolanhyde verso le sembianze del Grande Drago Rosso. Più volte, infatti, lo vediamo ergersi, riproducendo versi bestiali, mentre dalla schiena spuntano due ali e una coda da rettile. Anche qui, nel decimo episodio della stagione, intitolato, non a caso, "And the woman clothed in the sun", sempre in

⁶⁷ Radish C., *Bryan Fuller on 'Hannibal', Still Wanting to Do 'Silence of the Lambs', and That Final Scene*, "Collider", 11 Dicembre 2015, <http://collider.com/bryan-fuller-hannibal-silence-of-the-lambs-interview/> (ultimo accesso Giugno 2015).

riferimento all'acquerello di Blake, il rapporto tra Dolaryde e la giovane cieca Reba, che passano la notte insieme, culmina nella visione finale di Dolaryde, che vede la donna proprio nelle vesti della figura femminile dell'opera di Blake, investita da una luce solare.

Tutta la serie, dunque, si contraddistingue per il suo *look* estremamente riconoscibile, che permette allo *show* di stagliarsi in maniera originale sulla scena mediale televisiva e di assumere delle sembianze immediatamente riconoscibili, soprattutto nel panorama della comunicazione a flusso e indistinta tipica delle reti *broadcast*.

4.7 NBC: brevi cenni storici

La serie, infatti, viene trasmessa sulla rete *broadcast* NBC, per cui Fuller crea lo *show*. Le suddette reti, così chiamate nel sistema televisivo americano, sono riconducibili a quella che in Italia viene chiamata tv generalista. La sua caratteristica principale è di essere gratuita e fruibile da tutti. I proventi, per queste reti, dunque, derivano dalla vendita degli spazi pubblicitari, opportunamente inseriti tra un programma e l'altro e come intermezzi nel corso dello stesso. Pertanto, perché la comunicazione sia massimamente efficace, i pubblicitari suddividono idealmente il pubblico in fasce demografiche, contraddistinte dall'età, di cui la più importante è quella che comprende gli spettatori tra i diciotto e i quarantanove anni. La popolarità dei programmi di tali reti, dunque, non potendo misurarsi sugli abbonamenti acquistati dagli utenti, come avviene nella *pay tv*, si misura sugli ascolti registrati da un determinato *show*, che, in particolare, fanno riferimento proprio alla fascia demografica in questione.

Il panorama della *broadcast television*, in particolare, è dominato da quattro grandi attori, le cosiddette *Big Four*, che sono: ABC, CBS, NBC e Fox. Queste, poi, sono legate, attraverso degli accordi di natura commerciale, ad una rete di canali minori, cui vendono pacchetti di programmi con la pubblicità già inclusa, che favoriscono così la diffusione a livello nazionale dei programmi prodotti in seno alla casa madre. A causa dell'indistinto accesso di pubblico verso queste reti e alla loro copertura nazionale per mezzo di questi accordi, però, la programmazione di questi canali è sottoposta a costante censura ad opera della FCC, Federal Communications Commission, che supervisiona attentamente i contenuti veicolati, affinché non ricadano nella "obscenity, indecency and profanity"⁶⁸. Tali vincoli, invece, non valgono per i canali a pagamento, totalmente liberi dalla censura della FCC e dai vincoli imposti dagli sponsor.

È proprio nell'ambito di queste reti che nascono le prime serie che presentano quei caratteri contemporanei, riconducibili alla categoria di complessità narrativa definita da Mittell: per distinguersi, infatti, dalle neonate e concorrenti tv a pagamento, nella seconda metà degli anni Ottanta, in quella che viene usualmente definita come la "seconda Golden

⁶⁸ Citazione tratta da Brembilla P., Pescatore G., *La serialità televisiva americana: produzione consumo e tipologia di prodotto*, pag. 278, in: *America oggi. Cinema, media, narrazioni del nuovo millennio*, Torino, Kaplan, 2014, pp. 275 - 290.

Age" della televisione americana (la prima aveva avuto luogo nei primi anni di storia del mezzo), queste reti cominciano a produrre serie che si contraddistinguono per le loro caratteristiche. Esse, infatti, si focalizzano su narrazioni sempre più complesse, che spesso portano avanti molteplici linee narrative contemporaneamente (narrativa *multistrand*), che fanno capo ad importanti autori cinematografici (è il caso di David Lynch con *Twin Peaks*), dal look facilmente riconoscibile, facilmente vendibili sul mercato e distribuite su molteplici piattaforme mediali.⁶⁹

Queste produzioni sono rese possibili dal fatto che, tutte le reti in questione, appartengono a grandi conglomerate industriali, che possiedono, dunque, i mezzi per investire nella creazione di tali prodotti e per commercializzarli, poi, in diversi settori del mercato o produrre prodotti complementari.

La NBC è tra queste e si colloca all'avanguardia con la produzione di forme seriali innovative.

Essa nasce nel 1926, dall'idea di David Sarnoff di una stazione per la comunicazione di eventi di importanza nazionale e di risultati sportivi, arrivando, ben presto, ad affermarsi come una delle reti nazionali più importanti. È nel 1931, che vengono sperimentate, in seno alla NBC, le prime trasmissioni televisive, dalla cima dell'Empire State Building. Dal 1936, inoltre, ha inizio una delle trasmissioni ormai tradizionalmente associate alla rete, ovvero quella delle Olimpiadi, in questo caso seguite attraverso il mezzo radio. È solo nel 1939, però, che iniziano le regolari trasmissioni televisive sulla rete in questione: a partire da questo momento, la storia della rete si contraddistingue per una serie di prodotti e azioni all'avanguardia. È su di essa, infatti, che viene trasmessa, a partire dal 1951, la serie tv di genere *crime* *Dragnet* (id., 1951-1959), dapprima nata come trasmissione radio, che proseguirà fino al 1956, per conoscere poi una seconda versione negli anni tra il 1967 e il 1970. Sempre nel contesto della NBC, nasce anche il primo format di *Today Show*, programmi di natura informativa che vengono trasmessi la mattina presto a cui, nel 1954, farà seguito il corrispettivo serale, *The Tonight Show*. Un altro primato in cui la rete si distingue, nel 1953, è quello di trasmettere, anticipando di ben nove anni le altre reti, le prime trasmissioni a colori. Nel 1956 fa il suo debutto il primo programma che ha, come protagonista, un personaggio nero, interpretato da Nat King Cole (sebbene il programma non riuscirà a far fronte alle critiche e sarà costretto a chiudere). Nel 1959 debutta la serie di genere *western* *Bonanza* (id., 1959-1973), che andrà avanti con la trasmissione per quattordici anni. Nel 1965 debutta, invece, la prima serie tv con un protagonista nero, *Le Spie* (*I Spy*, 1965-1968); nel 1966 fa il suo debutto una delle *hit series* della rete, ovvero *Star Trek* (id., 1966-1969; la prima serie, in realtà ottiene ascolti piuttosto bassi) e, nel 1971, debutta *Colombo* (*Columbo*, 1968-2003). Nel '74 è il turno de *La casa nella prateria*

⁶⁹ Per maggiori approfondimenti sulla complessità narrativa nella serialità americana cfr. Mittell J., *COMPLEX TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling.*, New York University Press, New York e Londra, 2015.

(*Little House in the Prairie*, 1974-1983), mentre nel '75 debutta il *Saturday Night Live*. Dal 1981, si inaugura ufficialmente quella stagione proficua per le produzioni televisive, conosciuta come *Second Golden Age*: debutta, infatti, *Hill Street giorno e notte* (*Hill Street Blues*, 1981-1987), serie di genere poliziesco che guadagnerà, negli anni della sua trasmissione, ben ventisei Emmy Awards. Nell'82 debutta anche il format *Late Night*, condotto da David Letterman. Nell'89 debutta la sitcom *Seinfeld* (id., 1989-1998). Nel '90 debutta *Law & Order - I due volti della giustizia* (*Law & Order*, 1990-2010), madre dei successivi *franchise* basati su *crime series*. Nel '94 è la volta di *ER*, altro emblema della serialità contemporanea americana, e anche di *Friends* (id., 1994-2004).

A partire dal 2002, la NBC è investita in una rete di acquisizioni: in primo luogo assorbe le reti Telemundo (canale americano in lingua spagnola) e Bravo; è nel 2004, però, che ha luogo l'importante fusione tra la NBC e la Universal, appartenente al gruppo General Electric, casa di produzione di grandi *blockbuster*, tra cui *Lo squalo*. L'acquisizione fa sì che, la nuova azienda concentri sotto il suo controllo, non solo il network NBC e Telemundo, ma anche canali largamente diffusi come USA Network, SCI FI, Bravo, CNBC, e MSNBC. Ricadono entro la nuova conglomerata mediale anche gli studios della Universal Pictures, quelli per la produzione televisiva e i parchi a tema, aperti dalla Universal, presso Hollywood e Orlando. Da questo momento, l'azienda si arricchisce grazie al lancio di nuovi canali, alla produzione di nuovi *blockbuster* e al debutto di nuove serie. In questo ambito, per esempio, nel 2006 fa, ancora, il suo debutto, la serie comica *30 Rock* (id., 2006-2013), che vede tra i protagonisti star del calibro di Tina Fey e Alec Baldwin. Nel 2007 viene completata anche l'acquisizione di *Oxygen Media*, canale via cavo leader nei programmi indirizzati al pubblico femminile. Nel 2011, il gruppo mediale Comcast e la General Electric concludono gli accordi per formare una *joint venture*, formata dalla NBC Universal e da tutti gli apparati ad essa collegati e dai canali via cavo del gruppo Comcast.⁷⁰

È in questo contesto mediale, dunque, all'interno di un potente gruppo che agisce nel comparto audiovisivo, che andrà a debuttare, il 4 aprile 2013, la serie tv *Hannibal*, in seconda serata. La seconda serie seguirà, nel 2014, a partire dal 28 Febbraio. Alla luce dei bassi ascolti che il programma raccoglie, viene prodotta, con qualche incertezza, anche una terza serie, che viene spostata, però, al periodo estivo, andando in onda dal 4 Giugno 2015⁷¹.

4.8 *Hannibal* nel panorama della *complex tv*

Hannibal può essere considerato come un esponente di quella categoria definita da Jason Mittell come "complessità narrativa". Lo studioso intravede tale caratteristica nelle

⁷⁰ I dati sulla storia del network NBC sono tratti dal sito <http://www.nbcuniversal.com/our-history> (ultimo accesso Giugno 2016).

⁷¹ Dati tratti dal sito ufficiale della casa di produzione di Bryan Fuller, la Living Dead Guy: <http://livingdeadguy.com/shows/hannibal/#more-scripts> (ultimo accesso Giugno 2016).

nuove forme seriali prodotte, in particolare, negli ultimi vent'anni, che dimostrano una maggiore complessità, in relazione ad una serie di fattori che caratterizzano la narrazione. Questi prodotti, solitamente apprezzati da critica e pubblico, riuniscono in sé una serie di caratteristiche comuni, che Mittell individua in prodotti come *X-Files* (*The X-Files*, 1993-2016), *Seinfeld* (id., 1989-1998), *I Soprano* (*The Sopranos*, 1999-2007), *Lost* (id., 2004-2010) e via dicendo.⁷²

In particolare, tale categoria narrativa deriverebbe dall'incrocio di una serie di fattori storici, che hanno facilitato l'emergere di prodotti con tali connotazioni.

Innanzitutto, infatti, sarebbe cambiata la percezione del medium televisivo: esso, agli occhi di creativi e autori ha aumentato sempre di più il suo *appeal*, in quanto, nel contesto delle produzioni televisive, essi possono rivendicare una maggiore autonomia e controllo sui propri prodotti, a differenza del contesto cinematografico, in cui, ormai, è perlopiù la logica strettamente commerciale a dominare e condizionare anche le dinamiche prettamente creative. Ciò, come risultato, ha portato diversi autori cinematografici a cimentarsi nella produzione di oggetti seriali che, dai grandi nomi ad essi associati, hanno ovviamente tratto giovamento, contribuendo, anche, ad aumentare la fama positiva delle produzioni seriali. Oltre al già citato Lynch, in relazione a *Twin Peaks*, possiamo richiamare J. J. Abrams, sceneggiatore di *Alias* (id., 2001-2006) e *Lost* o Joss Whedon che ha creato serie apprezzate come *Buffy l'ammazzavampiri* (*Buffy the Vampire Slayer*, 1997-2003), *Angel* (id., 1999-2004) o *Firefly* (Settembre-Dicembre 2002).

La serie, inoltre, attrae maggiormente tali autori anche grazie alle potenzialità offerte dalla sua maggiore durata, che permette di esplorare più trame, di sperimentare intrecci inediti o nuove soluzioni tecnologiche, di costruire personaggi complessi e a tutto tondo.

La serie di finzione, inoltre, comincia a risaltare sempre di più dal contrasto con i programmi di *reality tv* che si diffondono, al contempo, nei palinsesti televisivi: essa, dunque, rivendica il suo carattere finzionale e la sua qualità. In essa, gli autori possono sperimentare soluzioni narrative impossibili per un reality, anche quando esso si basi su di un copione. Nella serie, per esempio, si bilanciano elementi comici e drammatici in egual misura.

Nonostante il processo di creazione e scrittura di una serie sia perlopiù di natura collettiva e derivi dalla collaborazione di numerose figure professionali, tali prodotti tendono ad essere collegati ad una figura autoriale. Questa viene identificata, nel cinema, con il regista, per un processo di associazione dell'autorialità per responsabilità.

In ambito seriale, invece, la situazione cambia: la maggior parte delle scelte televisive, infatti, va attribuita alla responsabilità di un *team* di produttori: in questo modello, dunque, sono questi ultimi, piuttosto che un regista, che prendono la maggior parte delle decisioni che modellano lo *show*. Lo sviluppo di una nuova idea per un prodotto seriale, dunque,

⁷² Per maggiori approfondimenti sulla complessità narrativa nei prodotti seriali contemporanei cfr. Mittell J., *COMPLEX TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling.*, New York University Press, New York e Londra, 2015.

parte di solito da uno o più scrittori, che elaborano un soggetto, successivamente presentato ad una casa di produzione, a un *network* o ad un canale via cavo. Se il soggetto piace, lo sceneggiatore in questione sviluppa lo script per un primo episodio, un *pilot*, e una vera e propria "bibbia" per la serie che andrà a sviluppare, quasi un manuale che ne spieghi, per sommi capi, il futuro funzionamento.

Se il *pilot* viene trasmesso con successo e si procede alla produzione dell'intera serie, lo sceneggiatore passa nel ruolo di produttore esecutivo della serie stessa, agendo come "capo sceneggiatore" e assumendosi, così, il ruolo di cosiddetto *showrunner*. In questo caso, abbiamo visto come la NBC, dopo che Fuller ha presentato il progetto della serie, ha commissionato la produzione di un intero prodotto di tredici episodi, saltando addirittura la fase del *pilot*.

Nel mondo seriale contemporaneo, dunque, caratterizzato da prodotti sempre più complessi, che si stagliano con forza nel panorama televisivo, anche la identificazione degli stessi con i propri creatori è divenuta sempre più forte. Gli spettatori di tali mondi finzionali, infatti, tendono generalmente ad inferire una presenza autoriale dietro gli avvenimenti a cui assistono, una entità responsabile del mondo in questione. Tali universi complessi, infatti, non possono che essere visti come il frutto di un'intelligenza (sebbene, in realtà, come abbiamo detto, nei processi di produzione di una serie subentrino molteplici figure professionali) che possiederebbe una conoscenza assoluta e onnisciente dell'universo in questione e nelle cui mani risiederebbe il destino dei personaggi della diegesi. Lo *showrunner*, al limite di una divinità, dunque, diverrebbe, nella percezione comune, il depositario del disegno complessivo sotteso alla serie stessa, a cui gli spettatori guardano con fiducia e speranza, certi che egli possieda le chiavi per lo scioglimento delle vicende dei loro beniamini e che ne conosca già l'esito finale. Non a caso, quando tale disegno complessivo non ci soddisfa, per esempio dimostrando scarsa coerenza interna, ci sentiamo delusi e traditi dallo *show* e, soprattutto, dal suo creatore, e tendiamo ad abbandonare la serie.

Queste figure, dunque, sono divenute ormai vere e proprie celebrità, alla luce dei prodotti di cui sono responsabili: la sempre maggiore diffusione, inoltre, di forme paratestuali, che si insinuano negli intervalli insiti nella serie stessa tra un episodio e l'altro, contribuisce ulteriormente alla conoscenza dei responsabili dietro le vicende narrate sullo schermo. Tali testi, infatti, servono per prolungare il senso di immanenza dello spettatore in un determinato mondo narrativo e per soddisfare la sua sete di conoscenza al riguardo nell'attesa tra una puntata e l'altra. Essi, dunque, per soddisfare tali curiosità, prendono spesso la forma di interviste ai creatori di tali mondi, o commenti delle puntate da parte degli stessi o, ancora, video che, per esempio, illustrano il backstage di una puntata.⁷³

Anzi, tali personalità tendono, sempre più, a costruire dei veri *brand* personali, attraverso la creazione di serie che presentino dei caratteri distintivi del proprio stile, basate

⁷³ Per maggiori approfondimenti sulla figura dello *showrunner* nella serialità televisiva contemporanea cfr. Wyatt J., *Autorship*, in : *High Concept. Movies and marketing in Hollywood*, University of Texas Press, Austin, 1994, pagg. 86-117.

su cast di attori "feticcio" per lo *showrunner*, ricorrenti in tutte le sue produzioni.

È il caso anche di Fuller, che, nel momento in cui crea la serie *Hannibal*, ha già lavorato più volte per il network NBC ed è responsabile della creazione di numerosi prodotti seriali, a cui partecipa anche producendoli attraverso la sua casa di produzione *Living Dead Guy*.⁷⁴ A tal punto il suo nome, ormai, è associato ad un vero e proprio *brand*, che la rete parla di *Fullerverse*, in riferimento al vasto universo narrativo cui sono riconducibili, in generale, le sue creazioni. In tale universo, si muovono una serie di attori ricorrenti, come, per esempio, Gina Torres, che interpreta Lila Robinson in *Pushing Daisies* (id., 2007-2009) e Bella Crawford in *Hannibal*, Caroline Dhavernas (Jaye Tyler in *Wonderfalls* e Alana Bloom in *Hannibal*), Raúl Esparza (Alfredo Aldariso in *Pushing Daisies* e il dottor Frederick Chilton in *Hannibal*) o, ancora, Eddie Izzard (*Mockingbird Lane*, in cui interpreta un vampiro, e *Hannibal*, in cui interpreta il disturbato dott. Abel Gideon, che reclama l'identità dello Squartatore di Chesapeake).⁷⁵

Fuller ha già scritto per la NBC alcuni episodi della serie *Heroes* (id., 2006-2010) e il *pilot* di *Mockingbird Lane*, che non supererà, però, questa fase iniziale. Conosce già, dunque, le atmosfere fantastiche e fantascientifiche, che ritroviamo talvolta anche in *Hannibal*; d'altra parte, egli collabora come sceneggiatore a *Star Trek: Deep Space Nine* (id., 1993-1999) e, soprattutto, è autore e coproduttore di molti degli episodi della successiva *Star Trek: Voyager* (id., 1997-2001). Le atmosfere dark e talvolta di *humour* nero ritornano anche in *Pushing Daisies*, di cui è creatore e produttore esecutivo, per esempio nel peculiare talento del protagonista, capace, attraverso il semplice contatto fisico, di riportare in vita le persone. Fuller, dunque, è stato capace di crearsi un vero e proprio stile, che lo distingue nel panorama mediale contemporaneo.⁷⁶ Emblematico è anche il caso del logo associato alla sua casa di produzione, che riprende tale predilezione per elementi orrorifici: esso, infatti, è costituito dalla mano di uno zombie che emerge dal terreno; il logo, però, viene personalizzato per ogni *show* a cui viene associato, con elementi emblematici dello *show* stesso. Pertanto, nel caso di *Hannibal*, per esempio, la mano che emerge dal terreno, regge una forchetta su cui è infilzato un occhio, in riferimento al cannibalismo del protagonista (in *Pushing Daisies*, invece, la mano regge una torta, in riferimento alla professione del protagonista della serie, figg. 13-14).

Una delle caratteristiche fondamentali del nuovo prodotto seriale, narrativamente complesso, consiste nuovamente nell'ibridazione del modello della serie con quello del serial, verso un fenomeno che viene chiamato di "serializzazione della serie", che rinuncia alla conclusione puntuale di ogni episodio, a favore di archi narrativi che, invece, si

⁷⁴ Per maggiori approfondimenti sui prodotti creati da Fuller cfr. <http://livingdeadguy.com/> (ultimo accesso Giugno 2016).

⁷⁵ Conley E., *13 recurring actors from Bryan Fuller's 'Fullerverse'*, "Entertainment Weekly", 3 Giugno 2015, <http://community.ew.com/2015/06/03/bryan-fuller-recurring-actors/> (ultimo accesso Giugno 2016).

⁷⁶ *Living Dead Guy*, <http://livingdeadguy.com/> (ultimo accesso Giugno 2016).

prolungano nel tempo e, come tale, tendono a complicarsi maggiormente. Questo nuovo modello bilancia le due componenti in questione, garantendo, da un lato, continue novità, che attirino e intrattengano il pubblico e, dall'altro elementi di continuità che assecondino il desiderio degli spettatori di veder tornare sullo schermo elementi a loro familiari. Abbiamo visto, per esempio, come in *Hannibal*, una componente procedurale legata al giallo della puntata, si accompagna, invece, ad archi narrativi più ampi.

Il nuovo prodotto seriale, dunque, affranca la continuità narrativa dalla tradizionale associazione al prodotto *soap opera*, solitamente associato alla lunga durata e giudicato in maniera spregiativa. All'interno dei prodotti seriali in questione, elementi diversi e opposti vengono ibridati e sapientemente calibrati. Lo stesso vale, per esempio, con i generi codificati, i cui elementi vengono altrettanto mescolati, per attingere, anche, ad un pubblico più ampio.

La tendenza di questi prodotti, dunque, è quella di spingere la narrazione all'eccesso, ad esiti quasi barocchi, per la sovrabbondanza di dettagli e sviluppi e ciò anche da un punto di vista formale, come abbiamo visto, per esempio, in relazione al *look* di *Hannibal*. La tendenza è quella di esplorare degli elementi attraverso la ridondanza e ripetizione, segnata da minime variazioni sul tema.

L'obiettivo di tali narrazioni, inoltre, è quello di spingere il pubblico ad appassionarsi alla vicenda, apprezzandone al contempo il virtuosismo nelle tecniche utilizzate per portare avanti la diegesi. Il pubblico, infatti, desidera essere intrigato dalla complessità di ciò che viene rappresentato e dal coinvolgimento nella risoluzione di veri e propri puzzle o rompicapi visivi e narrativi, ma poi vuole godere anche della soddisfazione dello scioglimento.

Pertanto, questi prodotti ricorrono a molte figure tipiche del lessico audiovisivo, per esempio, figure temporali come *flashback* e analessi, o inserti fantastici, come sogni o allucinazioni dei personaggi. Se, però, nella narrazione tradizionale, tali inserti venivano sempre, più o meno chiaramente introdotti o denunciati, perché ne fosse immediatamente chiaro lo statuto differente, adesso, invece, le nuove narrazioni tendono a ingenerare nello spettatore, in maniera del tutto voluta, un senso di smarrimento e di confusione. Il ricorso a tali elementi, dunque, viene spesso mascherato, in maniera più o meno velata, rivelando l'inganno solo in un secondo momento o i salti temporali, di solito impiegati nel cinema classico con funzione esplicativa di determinati avvenimenti avvenuti, per esempio, nel passato, adesso sono volti a confondere ulteriormente lo spettatore.

Basti pensare, nel caso in questione, alle numerose allucinazioni o agli incubi di Will, il cui statuto di livello differente da quello della realtà diegetica non viene sempre denunciato. Ancora, la terza stagione gioca sull'asse temporale, narrando le nuove vicende dei personaggi e, al contempo, tornando indietro: essa, infatti, riprende più volte i tragici accadimenti del finale della seconda stagione, per mostrarne le conseguenze su ogni singolo personaggio.

La tendenza a sovvertire, dunque, le convenzioni del lessico televisivo e

cinematografico e a generare stati confusionali negli utenti, richiedono agli stessi un grado di coinvolgimento e di impegno maggiore nel decifrare la storia, che si presenta, in tali occorrenze, ancora più complessa. Tali momenti premiano, dunque, gli spettatori fedeli o esperti di tali prodotti narrativi che, ormai usi alle loro caratteristiche, sanno di dover perseverare perché lo smarrimento in questione, sempre momentaneo, venga dissolto da una successiva spiegazione o avvenimento logico.

Le nuove tecnologie, inoltre, favoriscono lo sviluppo di tale complessità: strumenti come videoregistratore e DVD, o la continua ritrasmissione di repliche, soprattutto nelle tv via cavo, permettono allo spettatore un maggiore controllo sulle modalità con cui fruire un prodotto mediale, ma anche una visione ripetuta, magari svolta prelevando singoli segmenti di una narrazione, escludendone altri, muovendosi avanti e indietro nella narrazione. Lo spettatore, dunque, ha una maggiore possibilità di decodificare le informazioni abbondanti e complesse veicolate da tali intricati prodotti seriali. La vasta rete fornita da Internet permette, inoltre, a questi utenti, di comunicare tra loro, condividendo la propria passione per un determinato prodotto seriale così come critiche e opinioni sugli *show* seguiti. Questo ha favorito il fiorire, nel panorama online, di *communities* e blog, in cui gli utenti si impegnano in forme produttive dal basso, che prendono spunto dal mondo della serie per ampliarlo attraverso contenuti e narrazioni amatoriali. O, ancora, nascono siti in cui gli spettatori si improvvisano critici dilettanti, commentando i propri prodotti televisivi preferiti o recensendone gli episodi.

Tali strumenti, dunque, coinvolgono gli spettatori in una fruizione attiva dello *show*, che, dunque, convoglia nei confronti del programma una maggiore volontà di impegno nel seguirne gli sviluppi, anche attraverso contenuti distribuiti su più media.

Lo spettatore, inoltre, dinanzi a situazioni narrative sempre più complesse, viene letteralmente istruito a decodificare tali prodotti e invitato alla riflessione; gli spettatori odierni, dunque, grazie alla sempre maggiore esperienza di prodotti mediali complessi, si avviano a divenire veri e propri esperti in erba delle modalità di narrazione e rappresentazione contemporanea.

Gli spettatori imparano dalla visione di tali prodotti a decodificarli correttamente: ogni serie presenta i propri meccanismi di funzionamento ma contiene, anche, in sé, le regole per decifrarli. Ecco, dunque, che il primo episodio di una serie, il cosiddetto episodio "pilota" o *pilot*, diviene fondamentale a tal fine. Come un tutorial di un qualsiasi videogioco, finalizzato ad istruire il giocatore sulle regole e i comandi per giocare, il *pilot* fornisce allo spettatore le chiavi per decodificare la serie, fornendogli tutti i fattori che si riveleranno rilevanti nella successiva narrazione e indicativi dell'identità specifica della stessa.

Il piacere, dunque, per lo spettatore di tali prodotti, deriva dall'estremo coinvolgimento che tali prodotti veicolano, che li rendono parte attiva della storia. Gli utenti vogliono essere intrigati dagli avvenimenti, coinvolti nella loro risoluzione, gioire della comprensione dei sofisticati meccanismi alla base del loro funzionamento e, al contempo, meravigliarsi per gli incredibili accadimenti che hanno luogo sullo schermo. Vogliono

essere sorpresi ma, al contempo, essere soddisfatti dalla coerenza interna del mondo diegetico in questione e dalla sua logica intrinseca.

Tale complessità e stratificazione emerge, secondo Mittell⁷⁷, anche dalla presentazione dei personaggi, attorno a cui ruota la storia. Essi costituiscono il fattore fondamentale di progressione della narrazione: mentre nei prodotti cinematografici essi si presentano, perlopiù, come già dati, ritagliati solitamente su dei tipi ben precisi e riconoscibili, la durata estesa dei prodotti seriali permette di delineare personaggi a tutto tondo, ben più realistici. La struttura della narrazione seriale, dunque, permette allo spettatore, di avvicinarsi anche ai personaggi come se fossero dei puzzle da risolvere: la scoperta di tali caratteri, infatti, avviene gradualmente, nel corso della storia, man mano che nuovi dettagli vengono svelati o nuovi aspetti della loro personalità emergono dagli accadimenti portati in scena.

Naturalmente, la natura della serie, fa anche sì che, il legame tra l'attore seriale e il suo personaggio sia molto più forte, portando ad una strettissima identificazione del personaggio finzionale con il suo interprete: pertanto, diviene di assoluta importanza, nella produzione di tali prodotti, la scelta degli interpreti. Essi, infatti, diverranno estremamente rappresentativi del prodotto seriale in questione. Inoltre, essi attiveranno, nella mente dello spettatore, una serie di ulteriori riferimenti intertestuali rispetto a precedenti interpretazioni, generi a cui vengono normalmente associati o precedenti produzioni

La lunga durata della serie fa sì che lo spettatore si abitui alla presenza, sullo schermo, di tali personaggi che, ben presto, accompagnano la sua routine quotidiana. Le immagini televisive, inoltre, rispetto a quelle cinematografiche, risultano ulteriormente pervasive, in quanto, tali schermi, entrano letteralmente nelle nostre case; questa pervasività è accentuata dallo sviluppo tecnologico che rende possibile la diffusione di tali contenuti anche su supporti ancora più personalizzabili, come i personal computer, o sempre più piccoli e quindi facilmente trasportabili con sé, per esempio gli *smartphone*.

La prima istanza messa in gioco dagli utenti, nei confronti di tali figure, è quella del riconoscimento, che permette loro di discernere, immediatamente, i caratteri principali dai secondari e, ancora, dalle figure soltanto passeggere sullo schermo.

Una volta riconosciuti i personaggi principali, è verso di essi che viene convogliato il nostro investimento affettivo: le convenzioni della narrazione ci rassicurano abbastanza sulla permanenza sullo schermo di tali personaggi che, costituendo il fulcro attorno a cui ruota la serie, difficilmente andranno incontro alla morte; ciò anche per ragioni produttive, dal momento che tali attori costituiscono un richiamo per gli spettatori della serie.⁷⁸

⁷⁷ Mittell J., *COMPLEX TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling.*, New York University Press, New York e Londra, 2015.

⁷⁸ Nonostante ciò, diversi *show* caratterizzati da tale complessità narrativa, proprio per ribaltare le convenzioni della narrazione, mettono in scena proprio l'eliminazione di personaggi fondanti, sorprendendo, così, a maggior ragione gli spettatori. Mittell J., *COMPLEX TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling.*, New York University Press, New York e Londra, 2015.

Coerentemente con tale complessità, dunque, i personaggi, non solo vengono gradualmente indagati negli aspetti che li caratterizzano, ma intessono anche rapporti reciproci. A differenza della letteratura, infatti, che ci fornisce un accesso diretto all'interiorità dei personaggi, ciò non è altrettanto vero per il cinema e la serialità televisiva. Al di fuori di rari momenti che eccedono la narrazione esponendo in maniera esplicita i pensieri del personaggio (per esempio quando la storia è narrata dalla voce *over* del personaggio stesso), nella rappresentazione in questione non abbiamo accesso diretto all'interiorità dei personaggi.

Saranno, dunque, proprio i dettagli che costruiscono la scena a fornirci degli indizi riguardo il loro carattere: ecco, quindi, che il personaggio di Hannibal ci viene mostrato perlopiù ai fornelli, intento a cucinare piatti estrosi, vestito sempre in maniera impeccabile. Le sue tavole ci si mostrano come veri e propri *tableaux*, nature morte composte da un trionfo di fiori, vegetali e piatti da portata. Per non parlare, inoltre, dello spettacolare studio in cui il dottore esercita la sua professione, che si contraddistingue per le sue enormi dimensioni: ogni angolo è arredato con cura. Intravediamo, così, stampe giapponesi, soprammobili (tra cui una statua raffigurante il famigerato cervo); tutto intorno alla stanza corre una passatoia che funge da vera e propria biblioteca del dottore, con i suoi scaffali stracolmi di libri. La terza stagione, che lo vede latitante, lo sorprende in Europa, a Parigi prima e a Firenze poi, dove stabilisce la sua dimora presso lo storico Palazzo Capponi. Non si accontenta, dunque, di fuggire alla giustizia internazionale, ma trova pace solo nel ruolo di esimio curatore del palazzo, ulteriormente circondato da oggetti magnifici e accompagnato dall'altrettanto impeccabile collega e sodale Bedelia Du Maurier. Anche qui, non perde la passione per la buona tavola, invitando a cena gli intellettuali italiani dello Studiolo fiorentino che hanno, così, l'occasione di gustare le sue specialità. Tutto, insomma, intorno ad Hannibal, concorre a sottolineare la sua cultura e la sua raffinatezza, sebbene paradossali, dal momento che i piatti portati in tavola hanno come principale ingrediente le malcapitate vittime del dottore, da cui egli preleva parti anatomiche da riutilizzare in cucina. Ma, anche questa routine "cannibalistica" si basa su una particolarissima e personalissima morale: Hannibal crede nei valori dell'educazione e delle'eleganza.⁷⁹

Le vittime della sua cucina, dunque, sono coloro che si macchiano dell'imperdonabile, per lui, peccato della maleducazione. Egli, così, nella prima stagione, uccide un medico che lo aveva visitato e non si era rivelato particolarmente cortese. Allo stesso modo, uccide il suo paziente Franklin Froideveaux nella prima stagione, visibilmente infastidito dall'uomo. Non solo, infatti, lo trova noioso ed è irritato dall'ossessione che questi sta sviluppando per lui ma, a suo dire, la sua terapia non sarebbe comunque giunta ad alcun risultato.⁸⁰

⁷⁹ Uno dei suoi principali timori, come sottolinea Alana Bloom, nel corso di uno dei colloqui col dottore, quando, nella terza stagione, egli è ormai chiuso tra le sbarre, non è la perdita della vita o della libertà, ma della dignità.

⁸⁰ Il paziente in questione si riferisce chiaramente alla vicenda del personaggio Benjamin Raspail,

Allo stesso modo, il personaggio di Will, invece, si muove in location del tutto opposte: la sua casa è semplice e spoglia; anche lui, essenzialmente, è un solitario e vive in compagnia del suo piccolo branco di cani randagi, puntualmente raccolti dalla strada. Così come Hannibal è accurato nel vestire, Will, invece, appare a tratti quasi trascurato. Lo vediamo sempre in ambienti cupi, quasi minacciosi, che influenzano la sua già debole psiche.

Così come, inoltre, potremmo definire Hannibal un "appassionato di caccia", Will, invece, ha come *hobby* quello della pesca: se il primo ha comd rifugio il suo palazzo mentale della memoria, il secondo, invece, trova la pace interiore immerso in un torrente e nell'atto di pescare. Anche i luoghi di reclusione dei due corrispondono alle rispettive indoli: Will è rinchiuso in una cella cupa, che riprende esplicitamente la location del film *Il silenzio degli innocenti*, in cui è rinchiuso Hannibal. Quella in cui, invece, è rinchiuso Hannibal non pare una prigione: non ci sono sbarre, ma una vetrata trasparente a separarlo dal mondo esterno. Perfettamente arredata, sembra una casa a tutti gli effetti; qui, il dottore dispone di tutte le comodità, compreso un tavolo da lavoro, su cui si dedica ai suoi disegni, e scaffali ricolmi di libri.

Indispensabili, per l'evoluzione della diegesi e per conoscere i pensieri dei personaggi, divengono, però, i rapporti e le interazioni tra di essi; è attraverso le loro azioni e i dialoghi, infatti, che il loro modo di essere si esplica. Le relazioni che si stringono tra i personaggi, inoltre, spingono il pubblico ad affezionarsi ancora di più o a identificarvisi. L'investimento affettivo degli spettatori, infatti, aumenta nei confronti di rapporti sentimentali o amorosi: gli utenti, nel ricercare il contatto con i propri beniamini si spingono a farlo anche al di fuori degli spazi ufficiali della serie, in paratesti che colmano le lacune tra gli episodi. In tali contesti, l'immaginazione degli spettatori tende, inoltre, ad approfondire tali avvenimenti, per esempio creando narrazioni inedite che approfondiscono tali relazioni sentimentali o ne propongono di nuove.

Personaggi complessi, che si rivelano al pubblico solo gradualmente, o palesemente ambigui, inoltre, rispondono anche a quella esigenza dello spettatore di lasciarsi intrigare dagli enigmi della narrazione: costituiscono un'ulteriore puzzle da decifrare, che mette alla

citata ne *Il silenzio degli innocenti*. Raspail era stato un precedente paziente di Lecter, nonché l'ultima vittima conosciuta del dottore. Egli, in particolare, lo aveva ucciso appunto perché questi cominciava ad annoiarlo e, perché, essendo parte dell'Orchestra Filarmonica di Baltimora, aveva rovinato una performance musicale con la sua esibizione mediocre.

Sebbene la serie *Hannibal* si ispiri ufficialmente alle vicende di *Red Dragon*, in realtà, riferimenti agli altri episodi letterari, sono sparsi in tutte e tre le stagioni. In particolare, dal momento che i De Laurentiis possiedono i diritti su tutti gli episodi della saga, tranne che per *Il silenzio degli innocenti*, i riferimenti a tale vicenda vengono ugualmente utilizzati, sebbene in maniera più o meno dissimulata. I diritti in questione, infatti, appartengono alla MGM.

(Fonti: Harris T., *Il silenzio degli innocenti*, Oscar Mondadori, Milano, 1989;

Pelonzi A., *Hannibal: la nostra intervista a Hugh Dancy*, "badtv.it", <http://www.badtv.it/2015/01/hannibal-la-nostra-intervista-hugh-dancy/>, ultimo accesso Giugno 2016.)

prova lo spettatore e, spesso, grazie alla profondità di tali figure, lo sorprende. Sempre, però, entro i confini della narrazione: lo spettatore, cioè, si rivela soddisfatto solo se gli sviluppi a cui assiste, secondo Mittell, si rivelano coerenti con il mondo narrativo costruito.

Pertanto, il principale intrigo al centro di *Hannibal*, più che i misteri procedurali presentati di settimana in settimana e che, ben presto, non a caso, vengono lasciati da parte, è proprio quello della relazione unica che lega i due personaggi protagonisti.

Entrambi sono due solitari: le loro peculiarità rendono loro difficile rapportarsi con gli altri esseri umani, sebbene per ragioni differenti. Will, infatti, secondo la sua valutazione psicologica, ricade in una condizione vicina all'autismo. In realtà, la sua è una condizione di totale empatia, che lo porta ad immedesimarsi totalmente con le persona che ha davanti e, in particolare, con i killer su cui è chiamato a indagare. La sua solitudine, dunque, diviene un atteggiamento di difesa nei confronti del mondo esterno. Hannibal, invece, sebbene, in apparenza, appaia socialmente competente, sempre un ospite perfetto e magistralmente educato (finanche con i suoi aguzzini quando, per esempio, viene catturato dagli scagnozzi di Mason Verger), non instaura alcun vero rapporto che superi la superficie di una mera apparenza di cordialità. La molla che lo spinge a rapportarsi agli altri e ad aprirsi all'esterno è la pura curiosità, al limite della scienza, di osservare le reazioni della gente intorno a lui, o gli sviluppi delle situazioni che innesca. Manipola Will, nel corso della prima stagione, per la pura e semplice curiosità scientifica di vedere come, uno con il suo particolare talento e nelle sue condizioni patologiche, possa reagire agli eventi e fino a che punto sia influenzabile. L'agire di Hannibal, infatti, si esplica sempre nei termini del ristabilimento del proprio potere e della propria influenza sugli altri che, nelle sue mani, appaiono semplici burattini, le cui vicende vengono da lui orchestrate.

Nelle sedute con la sua psichiatra, infatti, dichiara di vedere, per la prima volta, in Will, la possibilità di un'amicizia: ma, la sua idea di tale rapporto è alquanto contorta, dal momento che, alle fine, è proprio Hannibal il responsabile della reclusione dell'amico. D'altra parte, la stessa amicizia, come fa notare Bedelia ad Hannibal, non si concilia con il rapporto medico-paziente.

La storia tra i due è stata paragonata ad una relazione amorosa⁸¹: ricorre, in relazione ai due, l'idea di nucleo familiare. Hannibal tenta di ricreare tale realtà, attraverso il rapporto con Abigail, rispetto alla quale ritiene lui e Will i genitori putativi della ragazza. Gioca, però, anche con il potere che tale nucleo familiare, appena formato, gli conferisce: infatti, incastra Will proprio incolpandolo dell'omicidio di Abigail quando in realtà la ragazza è ancora viva, nascosta in casa sua. Egli, così come ha incastrato Will, è il fautore anche del suo rilascio, dal momento che uccide il giudice che conduce la causa, annullando, automaticamente, il processo. Predisporre, inoltre, la fuga per loro due e la giovane, nelle vesti, appunto, di nuovo nucleo familiare: vuole sorprendere Will esibendo la ragazza

⁸¹ In un'intervista, Fuller li definisce, addirittura, *murder husbands*.

Radish C., *Bryan Fuller on 'Hannibal', Still Wanting to Do 'Silence of the Lambs', and That Final Scene*, "Collider", 11 Dicembre 2015, <http://collider.com/bryan-fuller-hannibal-silence-of-the-lambs-interview/> (ultimo accesso Giugno 2015).

ancora in vita. Dopo il suo rilascio, però, Will agisce in realtà su un doppio fronte: fingendo di avvicinarsi ad Hannibal⁸², cerca, in realtà, di ottenere da lui una confessione dei suoi delitti, segretamente d'accordo con Crawford. Quando Hannibal, nel secondo finale di stagione, scopre tutto ciò e che l'FBI sta per catturarlo, in una puntata densa di tragici avvenimenti, accoltella Will, quasi sventrandolo e, sotto i suoi occhi, uccide la giovane.

Ciò, insomma, che Hannibal ha donato a Will, ovvero la possibilità di una figura filiale, sempre Hannibal infine, glielo nega.

Tutto il rapporto tra i due, dunque, è segnato da questa marca costante di ambiguità: non sappiamo mai, per certo, chi stia manipolando chi e, forse, non se ne rendono conto chiaramente nemmeno i personaggi in questione. Hannibal è sempre un passo avanti agli altri: Bedelia ammonisce Crawford di non illudersi sulla possibilità di ingannarlo, poiché, in realtà è sempre lui a condurre il gioco. Anche quando gli altri si illudono di averlo in pugno, in realtà, Hannibal è perfettamente cosciente di ciò e sta, a sua volta, ingannando i suoi interlocutori. Anche il pubblico, per buona parte della seconda stagione, viene raggirato: gli avvenimenti sullo schermo, infatti, ci portano a credere che Will abbia definitivamente abbracciato la sua natura oscura, lasciandosi andare al piacere che deriva dalla violenza e dal potere sulle vite degli altri. Ci viene lasciato credere, infatti, che abbia assassinato Freddie Lounds⁸³ e che, addirittura, abbia collezionato un suo trofeo. La situazione viene svelata quasi al termine della stagione, quando è un altro personaggio, ovvero Alana Bloom, a comprendere che c'è qualcosa che l'FBI sta macchinando, senza che la donna ne sia al corrente.

A questo punto, viene mostrata Freddie viva e vegeta e anche il pubblico viene gratificato con una spiegazione della situazione, dissipando la confusione iniziale.

I due personaggi, insomma, non fanno che inseguirsi a vicenda, ripercorrendo l'uno i passi dell'altro: tentano più volte di nuocere all'altro ma, infine, tornano a riavvicinarsi. La terza stagione, non a caso, si presenta appunto come la ricerca di Will, sui passi dell'amico. Egli si mette in viaggio senza chiedersi le motivazioni di tale missione, semplicemente conscio del bisogno di ritrovare la sua nemesi. Come dirà Bedelia, al termine della terza stagione, ognuno di loro non può vivere né con né senza l'altro. Will sa perfettamente, d'altra parte, dove ritrovare Hannibal, ovvero nell'atrio del suo palazzo mentale, a Palermo, nella Cappella Normanna. Ne ripercorre, in seguito, le origini, recandosi nei luoghi della sua infanzia.

A metà della stagione, Hannibal, infine, decide di consegnarsi alle autorità: fuggiti dalle

⁸² D'accordo con Crawford, infatti, viene messa in scena la finta morte della giornalista Freddie Lounds, la cui morte viene attribuita a Will. In tal modo, egli finge di abbracciare lo stile di vita dell'amico, e di essere da lui manipolato quando, in realtà, è Will che sta ingannando Hannibal.

⁸³ Freddie, infatti, si reca presso l'abitazione di Will per investigare. Qui, egli la aggredisce e, le ultime scene che vediamo della donna, la vedono violentemente trascinata via dalla sua macchina dallo stesso Will. Le scene successive lo vedono ospite alla tavola di Hannibal, a cui porta un taglio di carne che i due cucinano insieme. Il dialogo tra i due lascia intendere al pubblico che esso appartenga proprio a Freddie.

grinfie di Mason Verger, grazie all'intervento di Hannibal che salva Will, questi viene riportato a casa sua da Lecter. Qui Will dichiara di rinunciare a voler essere come Hannibal, di non volerlo più cercare né sapere niente di lui. Hannibal, a questo punto, si consegna alle autorità: desidera, infatti, che Will sappia sempre dove potrà trovarlo, quando vorrà cercarlo.

È Bedelia, verso la fine della stagione, che fa presente a Will come, il rapporto tra i due, basato sul perdono e la gelosia, l'attaccamento e la rinuncia, sia assimilabile ad un rapporto amoroso e che le azioni di Hannibal potrebbero essere spinte proprio dall'amore per Will. Il finale di stagione, infatti, pone, infine, alla pari i due personaggi: dopo aver ucciso insieme Dolarhyde, Will sembra abbracciare, finalmente, la sua vera natura, di simile di Hannibal. Il destino finale dei due conclude, forse momentaneamente, la vicenda, unendoli nel salto finale verso le onde del mare sottostante.

Lo stesso rapporto di Hannibal con Bedelia si contrassegna per l'ambiguità: la donna sembra al contempo intrigata e spaventata dall'uomo che ha davanti. Indecisa se rendersi partecipe dei suoi atti criminosi, al contempo non riesce a distogliere lo sguardo quando questi uccide un uomo, colpendolo alla testa con una statuetta. È consapevole anche del potere persuasivo di Hannibal, ma, la sua presenza al suo fianco, si divide ambiguamente tra desiderio genuino di seguirlo e influenza esercitata dal dottore. Sembra, a momenti, anche gelosa nei confronti di Hannibal, riguardo a Will: non comprende, infatti, l'esigenza dell'uomo, nella ritrovata pace nella città di Firenze, di andare a cercare il vecchio "amico". Tenta di dissuaderlo dalla possibilità che egli lo abbia effettivamente perdonato. La sua stessa azione nei confronti del paziente che la aveva attaccata, sembra derivare dal suo desiderio di proteggere Hannibal: emblematico di tale, controverso rapporto, è la scena finale della serie, anch'essa dallo statuto volutamente ambiguo, che vede la donna elegantemente seduta ad una tavola magnificamente apparecchiata per due. Il posto dinanzi a lei è vuoto e la portata al centro del tavolo sembra una gamba umana (impressione confermata dalla successiva inquadratura, sotto il tavolo, del moncone rimasto alla donna, al posto di una delle due gambe).L'immagine non si spiega del tutto, ma può essere letta come l'attesa della donna, pronta a lasciare che Hannibal tenga fede alla sua promessa, mangiando una parte di lei.

Questi personaggi antieroiici sono estremamente rappresentativi di tale tendenza alla complessità narrativa: la narrazione differita, infatti, permette di esplorare la psiche, le motivazioni e il passato di tali caratteri. Permette, inoltre, allo spettatore, di abituarsi alla loro "compagnia" sullo schermo, prendendoli anche in simpatia, in quella che Jason Mittell definisce come una sorta di "Sindrome di Stoccolma finzionale".⁸⁴ Man mano che apprendiamo sul personaggio in questione, lo prendiamo in simpatia e ci abituiamo a vedere le cose dal suo punto di vista. Non è un caso, poi, che tali personaggi possiedano un

⁸⁴ Mittell J., *COMPLEX TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling.*, New York University Press, New York e Londra, 2015.

carisma unico, che tende ulteriormente a veicolare su di essi l'attrazione del pubblico: esso deriva dalla sapiente scelta degli attori che li interpretano, ma anche dalla maniera in cui trattano i propri comprimari sulla scena e questi, a loro volta, interagiscono con i primi, assegnandogli una particolare autorità o influenza sulle proprie azioni. Le interazioni con questi personaggi fungono da guida su come lo spettatore si deve comportare nei loro confronti.

Le azioni spesso immorali di questi personaggi, inoltre, ci affascinano ulteriormente, in quanto, attraverso l'identificazione con loro, ci permettono di sperimentare esperienze che, nella realtà, non abbiamo la possibilità o il coraggio di affrontare, il tutto entro la cornice rassicurante della finzione. Siamo attratti, inoltre, da quella che Mittell definisce "intelligenza Machiavellica", che spesso viene attribuita a tali personaggi, ovvero un particolare acume e abilità nell'influenzare e manipolare gli altri individui sulla scena, oltre che una certa abilità nel districarsi in situazioni complicate e risolvere problemi. Questi personaggi, dunque, in tali occasioni, non solo sono un ulteriore aspetto di quell'intricato puzzle che la narrazione complessa diventa, ma ci servono anche come spunti autoriflessivi, per incrementare la nostra intelligenza sociale.

Ecco, dunque, che Hannibal assume, ai nostri occhi, un fascino speciale: non solo, infatti, è sempre impeccabile ed educato, ma la sua abilità nel manipolare gli altri e nell'essere sempre un passo avanti rispetto ad essi, è un sintomo proprio di tale intelligenza diabolica. Tale attrazione, naturalmente, è ulteriormente veicolata dalla sapiente scelta del personaggio protagonista, interpretato dall'attore danese Mads Mikkelsen. Questi, famoso in patria, è poco conosciuto al pubblico internazionale: il ruolo più rilevante interpretato sullo schermo è quello del *villain* Le Chiffre, nel film della saga di James Bond *Casino Royale* (id., M. Campbell, 2006). Nel momento in cui viene interpellato per il ruolo di Hannibal, che consacrerà la sua fama presso il pubblico internazionale, ha appena vinto il premio di Miglior Attore al Cannes Film Festival (siamo nell'anno 2013), per il ruolo di un insegnante accusato ingiustamente di pedofilia nel film *Il sospetto* (*The Hunt*, T. Vinterberg, 2012).⁸⁵

Hyman, in un articolo su *Rolling Stone*, lo definisce "steely-eyed"⁸⁶, ovvero dagli occhi di ghiaccio: l'interpretazione di Mikkelsen, infatti, gioca di sottrazione. Egli appare perlopiù calmo e posato, ma riesce, al contempo, a trasmettere un senso di minaccia e di pericolo, come constatato anche dal collega Lawrence Fishburne, che interpreta, invece, Jack Crawford. Lo stesso Mikkelsen ammette di aver giocato più sulle espressioni del volto che su quelle verbali, convinto che esse possano trasmettere molto più delle parole: la sua interpretazione, dunque, si basa sui minimi gesti del corpo, ora un lieve cenno del capo, ora uno sguardo particolarmente espressivo, ma riescono a comunicare l'impressione di un

⁸⁵ Hyman D., *Mads Mikkelsen, The Steely-Eyed Genius of 'Hannibal'*, "Rolling Stone", 27 Febbraio 2014, <http://www.rollingstone.com/movies/news/mads-mikkelsen-the-steely-eyed-genius-of-hannibal-20140227> (ultimo accesso Giugno 2016).

⁸⁶ Ibid.

predatore, fermo in attesa della sua preda.⁸⁷

Aldilà del suo coinvolgimento nel *blockbuster* della saga bondiana, d'altra parte, Mikkelsen ha sviluppato una carriera costituita anche da molti ruoli sofisticati: oltre a *Il sospetto*, per esempio, si rivela uno degli attori feticcio del regista suo connazionale Nicolas Winding Refn, agli inizi della sua carriera cinematografica. Lo ritroviamo, infatti, in *Pusher* (id., N. W. Refn, 1996) e *Pusher II (With Blood on My Hands: Pusher II)*, N. W. Refn, 2004).⁸⁸ Interpreta, inoltre, il protagonista maschile nella pellicola di Susanne Bier *Dopo il matrimonio (Efter brylluppet)*, S. Bier, 2006), che riceve anche una nomination agli Oscar come Miglior Film Straniero.⁸⁹

Si presenta, dunque, con una carriera di ruoli sofisticati alle sue spalle.

Nella stessa maniera, anche personaggi come Will Graham e Jack Crawford appaiono accettabili al pubblico, nella loro ambiguità. Il primo, infatti, è costantemente attratto dalla sua natura oscura e attenta, anche, alla vita di Hannibal; il secondo, invece, utilizza chiaramente Will per i suoi scopi, ovvero catturare i serial killer a cui dà la caccia, spingendolo, coscientemente, oltre i limiti di ciò che la sua fragile mente può effettivamente sopportare. Anch'essi, dunque, a loro modo, sono dei manipolatori. Abbiamo già detto, d'altra parte, del sottile gioco di forza mentale che si esercita tra Will e Hannibal.

Inoltre, le azioni di questi personaggi, che normalmente condanneremmo senza esitazioni, nel sistema morale che ci viene presentato nella serie ci appaiono vagamente accettabili, grazie a quello stratagemma che Mittell chiama di "moralità relativa"⁹⁰: le azioni di tali personaggi ci appaiono niente, in confronto a quelle ben più cruente dei criminali introdotti sulla scena. Essi emergono per contrasto dall'accostamento con personaggi ben più mostruosi, le cui azioni sono ingiustificabili. Per esempio, ciò accade con Mason Verger, esattamente come era già accaduto nella pellicola di Scott *Hannibal*: rispetto allo stesso protagonista della serie, infatti, Verger appare ben più temibile e disgustoso, non ultimo anche per le sue apparenze mostruose. Ama far soffrire le persone intorno a lui e si macchia di violenza nei confronti della sorella e di minori: al suo cospetto, riabilitiamo la figura di Hannibal. Lo stesso accade quando ci confrontiamo con i numerosi ed estrosi killer dei gialli procedurali dei singoli episodi o allo stesso Dolarhyde, dinanzi ai quali i giochetti mentali di Crawford o, anche, l'estrema empatia di Will, che normalmente troveremmo di "cattivo gusto", ci appaiono ben poca cosa.

Anche i personaggi femminili della serie si rivestono di tale ambiguità: risultano, infatti, personaggi a tutto tondo, ben lontani dagli stereotipi o dai temi a cui le narrazioni classiche associano, solitamente, le figure femminili, come quelli della famiglia o della maternità.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ *Filmografia di Nicolas Winding Refn*, "Mymovies.it", <http://www.mymovies.it/filmografia/?r=18300> (ultimo accesso Giugno 2016).

⁸⁹ *Susanne Bier*, "Mymovies.it", <http://www.mymovies.it/biografia/?r=17723> (ultimo accesso Giugno 2016).

⁹⁰ Mittell J., *COMPLEX TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling.*, New York University Press, New York e Londra, 2015.

Nelle nuove forme seriali, sebbene il fenomeno sia ancora in fase di crescita, veniamo a conoscenza di donne forti, dalla personalità complicata, che ribaltano, spesso, le convenzioni dei generi (come d'altra parte, abbiamo visto, queste narrazioni complesse sono solite fare).⁹¹ I creatori dello *show*, pertanto, mutano il genere di alcuni dei personaggi dei romanzi di Harris o introducono figure nuove che arricchiscono la narrazione in questione.

Dunque, il reporter Freddie Lounds diviene una donna, così come lo psichiatra Alan Bloom, qui trasposto nella figura di Alana Bloom. Tali mutamenti adattano un racconto dominato da personaggi maschili e facente capo ad un genere, come quello poliziesco o horror perlopiù rivolto a tale audience, ad un pubblico più eterogeneo; le narrazioni complesse introducono, sempre più, temi o personaggi femminili in storie solitamente associate alla sfera maschile e viceversa. Sovvertono, infatti, anche da questo punto di vista, tutte le convenzioni narrative, ibridando generi, schemi e storie, per mettere ulteriormente alla prova gli spettatori e porli dinanzi a narrazioni sempre più sofisticate.

I personaggi in questione, dunque, sono ben delineati e altrettanto complessi rispetto alle loro controparti maschili: anch'esse possono rientrare in quella categoria di anteroi tanto attraente per il pubblico. Il personaggio di Alana Bloom, inizialmente piatto e ingenuo, raggiunge l'apice della sua parabola narrativa nel momento in cui, finalmente, apre gli occhi su Will e Hannibal e abbraccia, anch'ella, lati più oscuri del suo carattere. Ciò accade nella terza stagione quando, assunta come nuova psichiatra di Verger, lo aiuta nel rintracciare Hannibal, su cui desidera vendicarsi.⁹²

Ma il personaggio più interessante, da questo punto di vista, è sicuramente quello di Bedelia, che appare, in parte, il corrispettivo femminile di Hannibal. Non solo, infatti, appare ugualmente attraente e carismatica, attraversando la scena con movenze lente e posate, quasi feline: ella, dopo essersi inizialmente allontanata da Baltimora, per paura di Hannibal, avendo cominciato a scorgere il pericolo che si cela dietro l'abito sociale che questi si è abilmente costruito, fugge, in seguito, insieme a lui, verso l'Europa. Il rapporto che la lega all'uomo oscilla tra paura e ammirazione, attrazione e curiosità quasi morbosa nei confronti delle sue azioni criminose. Riesce, inoltre, a tirarsi abilmente fuori dalla situazione, quando Hannibal viene scoperto, scongiurando l'accusa, nei suoi confronti, di complicità negli atti perpetrati dall'uomo. Vede il suo rapporto con lui in maniera quasi esclusiva, tanto da apparire gelosa nei confronti di Will, sebbene, però, non si sottoponga mai alla speciale "dieta" di Hannibal.

Fuller sceglie per il ruolo l'attrice Gillian Anderson, contando sui riferimenti che la sua interpretazione potrà attivare nella memoria degli spettatori: oltre, infatti, ad aver interpretato dal 1993 al 2016, la celebre agente Scully in *X-files*, ruolo che l'ha ormai scolpita indelebilmente nell'immaginario popolare, anch'ella ha alle spalle ruoli femminili

⁹¹ Ibid.

⁹² Ella, infine, libererà Hannibal dalle grinfie di Verger, per permettergli di salvare Will. La sua cattura, infatti, non era stata prevista dalla donna e, adesso, egli corre seri pericoli. Verger, infatti, vuole sottoporlo ad una operazione chirurgica per trapiantare la faccia di Will, sulla sua sfigurata.

ambigui e sofisticati, difficilmente riconducibili ai *cliché* del genere.⁹³ È lei, infatti, che conduce le indagini in *The Fall - Caccia al serial killer* (*The Fall*, 2013 - in corso), così come in *Crisis* (id., 2014) interpreta il ruolo di una delle vittime adolescenti di un rapimento, che si rivelerà, nel corso della serie, coinvolta in maniera ambigua nelle trame dei rapitori.

Fuller, in ultima analisi, riesce a comporre un cast che si presta perfettamente a trasmettere il carisma e l'ambiguità dei personaggi in questione, riuscendo, con abilità, a trovare un nuovo volto ai caratteri del *franchise*.

⁹³ Prudom L., 'Hannibal' Star Gillian Anderson on Bedelia's Grand Plan, Jealousy Over Will, "Variety", 2 Luglio 2015, <http://variety.com/2015/tv/news/hannibal-gillian-anderson-bedelia-jealous-will-1201533607/> (ultimo accesso Giugno 2016).

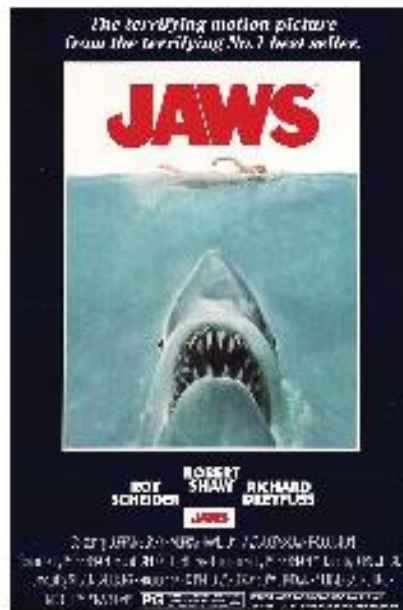


Fig. 1: locandina de *Lo squalo*
(*Lo squalo* (1975), IMDb, <http://www.imdb.com/title/tt0073195/>,
ultimo accesso Giugno 2016).



Figura 2, il cervo nelle visioni di Will
Hannibal (id., 2013-2015), stagione 1



Figura 3, Hannibal nelle visioni di Will
Hannibal (id., 2013-2015), stagione 2



Figura 4, Firenze.
Hannibal (id., R. Scott, 2001)



Figura 5, locandina de *Il silenzio degli innocenti*.

IMDb, *Il silenzio degli innocenti* (1991)

http://www.imdb.com/title/tt0102926/?ref_=nv_sr_1

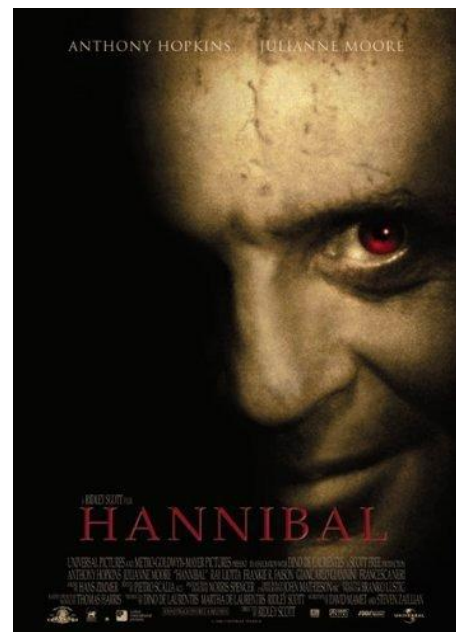


Figura 6, locandina di *Hannibal*.

IMDb, *Hannibal* (2001),

http://www.imdb.com/title/tt0212985/?ref_=fn_al_tt_2

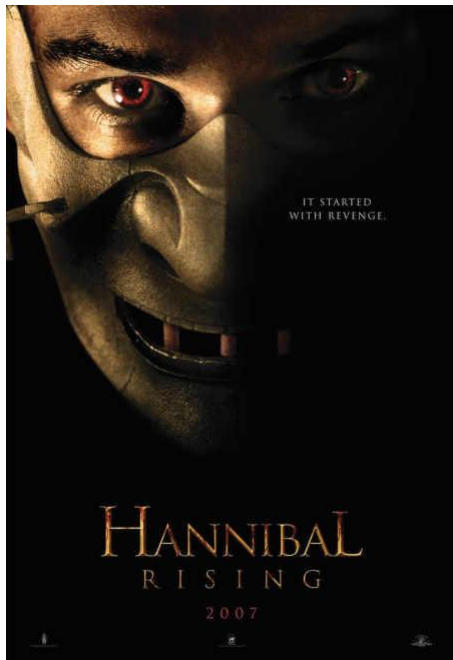


Figura 7, locandina di *Hannibal Lecter - le origini del male*.

IMDb, *Hannibal rising* (2007),
http://www.imdb.com/title/tt0367959/?ref_=nv_sr_2

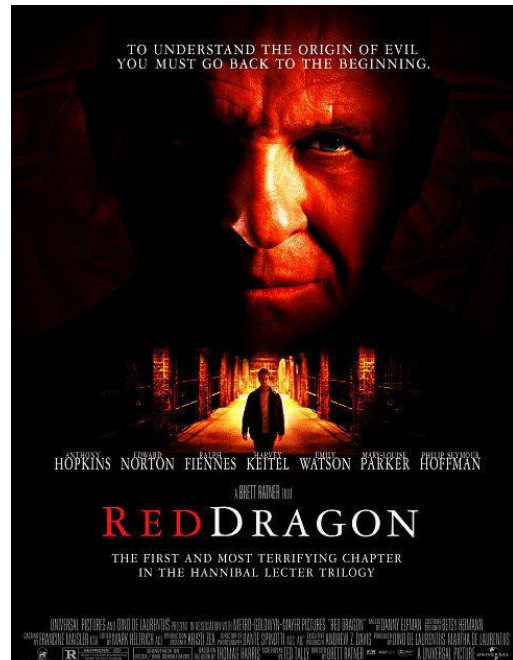


Figura 8, locandina di *Red Dragon*.

IMDb, *Red Dragon* (2002),
http://www.imdb.com/title/tt0289765/?ref_=fn_al_tt_1



Figura 9, locandina della serie *Hannibal*

99%invisible, <http://99percentinvisible.org/episode/all-in-your-head/>

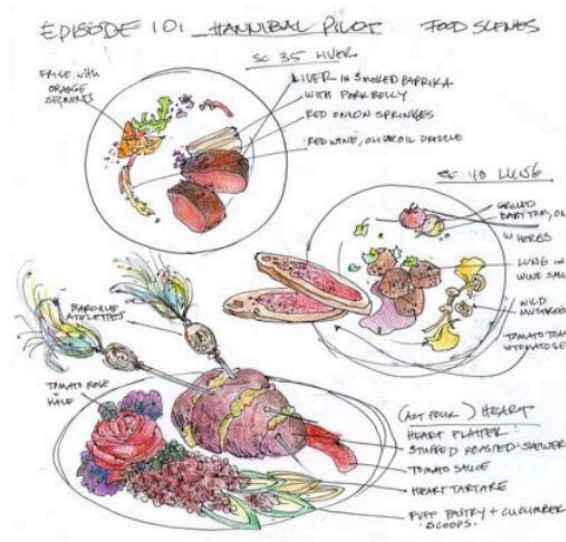


Figura 10, design di un piatto cucinato da Hannibal

Episode 1, Apéritif, "Living Dead Guy", <http://livingdeadguy.com/shows/hannibal/#more-scripts>



Figura 11, il bagno ispirato a *Shining* di Kubrick.

Hannibal (id., 2013-2015), stagione 1



Figura 12, sigla di *Hannibal*

Hannibal (id., 2013-2015)

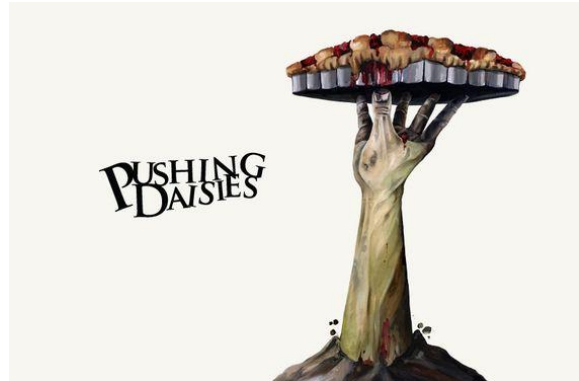
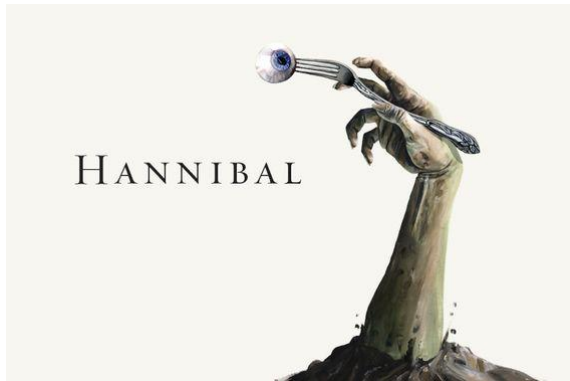


Figure 13 -14, logo personalizzato della casa di produzione Living Dead Guy per *Hannibal* e *Pushing Daisies*
Living Dead Guy, <http://livingdeadguy.com>

CONCLUSIONI

A discapito dei numerosi fattori che inseriscono alla perfezione la serie nel panorama televisivo contemporaneo, a metà della trasmissione della terza stagione, *Hannibal* viene cancellato.

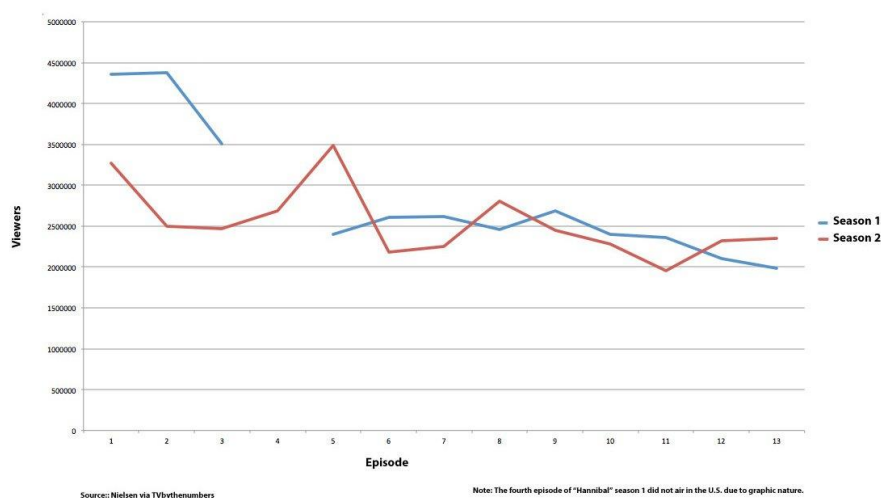
Sebbene essa, fin dall'inizio, non si sia mai contraddistinta per ascolti da record, un pubblico di affezionati fan, che si autodefiniscono *Fannibals*, e, soprattutto, i numerosi consensi della critica, hanno permesso il suo rinnovo per ben due volte. Per quanto lo *show* sia andato in onda sul network NBC, le soluzioni sperimentate da Fuller, i temi e le immagini proposte, non esattamente adatte ad un pubblico di massa, anche per la loro violenza e crudeltà, costituiscono un caso senza precedenti per un programma trasmesso su una tv generalista, conferendo al prodotto un'aura da programma di rete tv *cable*.¹

In un articolo pubblicato su "Business Insider", si cerca di esaminare le motivazioni di tale fallimento. Dal punto di vista degli ascolti, infatti, lo *show* ha raggiunto il suo picco con i 4,3 milioni di spettatori della *season premiere* della prima stagione. Il *season finale* della seconda raggiunge, invece, soltanto i 2,4 milioni. Tale scarso seguito appare quasi inspiegabile dinanzi alle risposte critiche degli spettatori sulla rete, per esempio sul sito IMDB, su cui essi hanno continuato a votare gli episodi, in maniera sempre più compatta e dando giudizi sempre migliori.²

¹ Baysinger T., *NBC Cancels 'Hannibal' After Three Seasons*, "B&C. Broadcasting & Cable", 22 Giugno 2015, <http://www.broadcastingcable.com/news/programming/nbc-cancels-hannibal-after-three-seasons/141938> (ultimo accesso Giugno 2016).

² dati tratti da Acuna K., *There Is A Simple Reason No One Is Watching NBC's Excellent 'Hannibal'*, "Business Insider", 17 Luglio 2014, <http://www.businessinsider.com/why-no-one-is-watching-hannibal-2014-7?IR=T> (ultimo accesso Giugno 2016).

"Hannibal" Ratings Seasons 1 + 2



Ascolti delle prime due stagioni di *Hannibal*

(Acuna K., *There Is A Simple Reason No One Is Watching NBC's Excellent 'Hannibal'*, "Business Insider", 17 Luglio 2014, <http://www.businessinsider.com/why-no-one-is-watching-hannibal-2014-7?IR=T>, ultimo accesso Giugno 2016).

Una delle ragioni di tale fallimento, dunque, può risiedere proprio nella collocazione del prodotto su una rete generalista. In questo fattore, per esempio, Greenblatt, presidente del Consiglio di Amministrazione della NBC Entertainment, intravede una delle ragioni della deriva della serie³. Sulle reti via cavo, infatti, ascolti simili non costituirebbero un problema, essendo tali canali rivolti a nicchie di pubblico e mantenendosi grazie alle sottoscrizioni degli utenti. Nel momento in cui, però, si giunge alla *broadcast tv*, che ha come riferimento il pubblico di massa, tali dati, naturalmente, costituiscono un problema: Greenblatt, in un suo intervento, lamenta proprio l'enorme difficoltà incontrata dallo *show*, che si staglia nel panorama delle produzioni NBC come uno dei più acclamati dalla critica, ma che, poi, ha fallito nel tentativo di ritagliarsi un seguito consistente. Secondo lui, lo sperimentalismo del programma, che presenta nuovi orizzonti visivi per gli spettatori, che vanno nel senso di atmosfere più dark, sovversive e spaventose, allontana immediatamente il pubblico di massa, sebbene la qualità dello *show* sia innegabile.

Un altro fattore che, dati alla mano, ha determinato tale fallimento è stata la sua collocazione nel palinsesto televisivo, a partire dalla seconda stagione. Posto che un programma del genere viene naturalmente destinato alla fascia di seconda serata, che inizia dalle ventidue, per tutelare il pubblico più giovane, la decisione della produzione di spostare il programma dal giovedì al venerdì sera ha inevitabilmente influito sugli ascolti. Comparando gli ascolti, durante tutta la settimana, dei programmi trasmessi in tale fascia oraria, emerge come, inevitabilmente, essi calino proprio il venerdì sera, che vede i

³ Ibid.

potenziali spettatori scegliere tradizionalmente altre forme di intrattenimento. Costituendo, infatti, l'inizio del fine settimana, tale serata vede la maggior parte degli spettatori uscire di casa, piuttosto che trascorre il tempo davanti alla televisione. Tale inferenza è chiaramente dimostrata dai dati di ascolto, oltre che da alcuni precedenti aventi luogo in seno alla stessa NBC. Ben nove programmi prodotti dalla rete in questione e trasmessi alle ventidue del venerdì sera, infatti, sono stati cancellati, in ragione dei bassi ascolti. Ma tale fenomeno si estende anche ad altre reti: vengono richiamate, a titolo di esempio, serie cancellate per tale motivo come *Prison Break* (id., 2005-2009), *Boston Public* (id., 2000-2005) o *Raising Hope* (id., 2010-2014).⁴

Anche Anna T Donahue, su "The Guardian", nota il trend negativo del venerdì sera.⁵

Hannibal, con le sue caratteristiche, avrebbe tutti i numeri per avere successo. Si inserisce, infatti, in maniera perfettamente coerente con i prodotti seriali di tendenza. In questi anni, si è registrata una vera e propria passione per le serie di genere *horror*, che, rapidamente, stanno colonizzando i canali tv. Ciò riguarda, soprattutto, le reti via cavo, a cui i contenuti di tali serie appaiono più congeniali rispetto alle televisioni generaliste. Ecco, dunque, che serie come *American Horror Story* (id., 2011-in corso), *The Walking Dead* (id., 2010-in corso) o, ancora, *Bates Motel* (id., 2013-in corso)⁶, registrano ascolti altissimi e raccolgono un pubblico fedele.⁷ *Hannibal*, invece, che pur possiede tutti i requisiti per costituire un successo, ovvero un cast di tutto rispetto, un *franchise* di fama internazionale alle spalle e, come protagonista, uno dei *villain* più famosi della storia del cinema, non riesce ad inserirsi in tale *trend*, distanziandosi, al contrario, dalle serie citate. Si ipotizza che ciò possa aver luogo a causa dei temi toccati dalla serie: mentre le narrazioni citate, infatti, chiamano in causa elementi assurdi e sovranaturali, distanti, dunque, dalla realtà, *Hannibal*, invece, mette in scena un orrore forse troppo reale. La serie, infatti, nonostante i numerosi inserti surreali, tocca temi che mettono a disagio il pubblico, come la malattia mentale, o esplora i lati più profondi e oscuri dell'individuo. Tali temi, inoltre, sono veicolati dal personaggio di Hannibal, di natura piuttosto

⁴ Ibid.

⁵ Donahue A. T., *If TV horror is having a moment, why is Hannibal floundering?*, "theguardian", <https://www.theguardian.com/culture/tvandradioblog/2014/may/02/tv-horror-hannibal-walking-dead-nbc> (ultimo accesso Giugno 2016).

⁶ La serie in questione si presenta, inoltre, esattamente come *Hannibal*, come *prequel* di una narrazione di successo, ovvero del film di Alfred Hitchcock *Psycho* (*Psycho*, A.Hitchcock, 1960, basato sul romanzo omonimo di Robert Bloch) anche se cronologicamente è ambientato ai giorni nostri. Essa racconta, dunque, le vicende del giovane Norman Bates, prima di quelle che mette in scena il celebre film.

Fonte: <http://www.batesmotel.rai.it/dl/portali/site/articolo/ContentItem-2cd0d0bc-76f9-4929-8b1b-3424ec678068.html> (ultimo accesso Giugno 2016).

⁷ Il finale della terza stagione di *American Horror Story* registra ben 4,24 milioni di spettatori, mentre quello della quarta stagione di *The Walking Dead* ben 15,7 milioni. Dati tratti da: Donahue A. T., *If TV horror is having a moment, why is Hannibal floundering?*, "theguardian", <https://www.theguardian.com/culture/tvandradioblog/2014/may/02/tv-horror-hannibal-walking-dead-nbc> (ultimo accesso Giugno 2016).

indecifrabile per il pubblico che, per comprenderlo e seguire la serie, deve comprendere il funzionamento del suo, sofisticato, pensiero.

Al contrario, dunque, dell'orrore chiaramente esagerato, talvolta spinto quasi al ridicolo di *American Horror Story*, o a quello giustificato dalla natura di zombie dei protagonisti di *The Walking Dead*, *Hannibal* spinge lo spettatore a fare i conti con elementi o situazioni troppo vicine alla realtà, ponendolo, per esempio, nella scomoda situazione di immedesimarsi, completamente, nel punto di vista di serial killer, attraverso l'immaginazione di Will e ripercorrendone, alla lettera, ogni passo. La violenza perpetrata dal protagonista, inoltre, non è in alcun modo giustificata: non ci troviamo davanti ad un anti-eroe che agisca, per esempio, per vendetta o in base ad un proprio codice morale, seppur contorto, bensì ci viene detto esplicitamente che le azioni di Hannibal sono motivate, semplicemente, dalla sua pura pulsione a compierle. Tutto ciò, dunque, sfida pericolosamente la sensibilità dello spettatore, ponendolo in una posizione spesso scomoda, senza fornirgli alcun appiglio per accettare o motivare, in qualche modo, gli orrori posti in essere sul piccolo schermo.⁸

Anzi, una ulteriore sfida alla percezione dello spettatore deriva dal fatto che tale orrore vuole essere presentato come bello, spesso "estetizzato" nei veri e propri grotteschi *tableaux* lasciati sulla scena del crimine dai killer di turno.

In definitiva, ogni tentativo di salvare il programma fallisce: a nulla vale l'affetto dei *Fannibals* o la campagna avviata su Twitter da Fuller stesso, sotto l'*hashtag* *#SaveHannibal*, che vede, peraltro, aderire anche altre personalità del mondo dello spettacolo. Anche il tentativo di vendere lo *show* a nuovi possibili acquirenti, come Netflix o Amazon, non va in porto e la conclusione della serie si rivela definitiva.⁹

Nonostante ciò, *Hannibal* si inserisce con coerenza nel panorama seriale contemporaneo. Esso costituisce il punto di arrivo di una lunga operazione di progettazione e gestione di contenuti, volta a costituire un vero e proprio *franchise*, agente su più fronti e media. In particolare, si può vedere come si passi da una progettazione per derivazione¹⁰ per cui un oggetto pensato come singolo viene poi ripreso come matrice di una serie e, in seguito, di prodotti complementari inseriti su altri media, ad una a ecosistema: si lavora, cioè, su un modello generale, pensato per evolversi. Il centro non è più una narrazione unica, ma un vero e proprio universo diegetico, da cui si irradiano le singole manifestazioni

⁸ Donahue A. T., *If TV horror is having a moment, why is Hannibal floundering?*, "theguardian", <https://www.theguardian.com/culture/tvandradioblog/2014/may/02/tv-horror-hannibal-walking-dead-nbc> (ultimo accesso Giugno 2016).

⁹ Wagmeister E., *'Hannibal' Season 4? Bryan Fuller Hints at Amazon, Netflix Discussions*, "Variety", <http://variety.com/2015/tv/news/hannibal-season-4-netflix-amazon-1201527355/>, (ultimo accesso Giugno 2016).

¹⁰ Innocenti V., Pescatore G., *Dalla cross-medialità all'ecosistema narrativo. L'architettura complessa del cinema hollywoodiano contemporaneo* in Zecca F., a cura di, *Il Cinema della convergenza, industria, racconto, pubblico*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine, 2012.

mediali e che esiste a prescindere da esse. Esso, dunque, permette agli spettatori di sperimentare un senso di immanenza nel mondo finzionale in questione.

Così, la serie di Fuller, nonostante sia ufficialmente ispirata solo al romanzo *Red Dragon*, utilizza, in realtà, tutto il materiale narrativo messo a disposizione dai film e dai libri del *franchise*, utilizzandoli come una sorta di enciclopedia dell'universo diegetico considerato. Pertanto, la serie mette in campo riferimenti a tutto il materiale precedente, attivando le competenze intertestuali dei fan.¹¹

Hannibal, dunque, diviene rappresentativo dei processi dietro la creazione, graduale, dapprima di un prodotto vendibile sul mercato audiovisivo e poi della costituzione di un vero e proprio *franchise*, costruito attorno ad un personaggio iconico che, a prescindere dalle singole manifestazioni mediali e dalla cancellazione della stessa serie, continua a vivere nella memoria collettiva. Chissà che, in futuro, esso non torni a vivere in nuove trasposizioni.

¹¹ Per esempio, la prima metà della terza stagione è esplicitamente ispirata al contenuto del romanzo *Hannibal*, le cui vicende, in realtà, sarebbero cronologicamente successive a quelle di *Red Dragon*. Allo stesso modo, sebbene il personaggio di Clarice non compaia nella serie, tratti di esso possono essere ritrovati nei personaggi di Alana Bloom e Bedelia DuMaurier e nel loro rapporto con Hannibal, così come nel personaggio della giovane recluta scomparsa Miriam Lass, pupilla di Crawford.

APPENDICE: IL *FRANCHISE* DI HANNIBAL

Romanzi:

Harris, Thomas, *Red Dragon*, Oscar Mondadori, Milano, 2014. (Ed. originale: *Red Dragon*, by Harris, Thomas, G. P. Putnam's Sons, New York, 1981).

Harris, Thomas, *Il silenzio degli innocenti*, Oscar Mondadori, Milano, 2008. (Ed. originale: *The Silence of the Lambs*, by Harris, Thomas, St. Martin's Press, New York, 1988).

Harris, Thomas, *Hannibal*, Oscar Mondadori, Milano, 2015. (Ed. originale: *Hannibal*, by Harris, Thomas, Delacorte Press, New York, 1999).

Harris, Thomas, *Hannibal Lecter - Le origini del male*, Oscar Mondadori, Milano, 2008. (Ed. originale: *Hannibal Rising*, Delacorte Press, New York, 2006).

Film:

Manhunter - Frammenti di un omicidio (Manhunter), Mann, Michael, 1987.

Il silenzio degli innocenti (The Silence of the Lambs), Demme, Jonathan, 1991.

Hannibal (id.), Scott, Ridley, 2001.

Red Dragon (id.), Ratner Brett, 2002.

Hannibal Lecter - Le origini del male (Hannibal Rising), Webber, Peter, 2007.

Serie tv:

Hannibal (id.), stagione uno, Fuller, Bryan, 2013.

Hannibal (id.), stagione due, Fuller, Bryan, 2014.

Hannibal (id.), stagione uno, Fuller, Bryan, 2015.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes. R., *Teoria del testo*, in *Scritti. Società, testo, comunicazione* (a cura di Marrone G.), Torino, Einaudi, 1998.
- Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.
- Bocchi P. M., *Michael Mann*, Il Castoro Cinema, Milano, 2001.
- Brinker F., *NBC's Hannibal and the Politics of Serial Engagement*, contributo per la conferenza *Transgressive Television: Politics, Crime, and Citizenship in 21st-Century American TV Series*, 3 Ottobre 2014, Università di Vienna.
- Casetti F., a cura di, *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio Editori, Venezia, 1984.
- Casetti F., *Cinema, letteratura e circuito dei discorsi sociali*, in Perniola I. a cura di, *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Marsilio, Venezia, 2002.
- Cinquegrani A., *Letteratura e cinema*, La Scuola, 2009.
- Costa A., *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, UTET Libreria, Torino, 1993.
- Eco U., *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 1968.
- Eco U., *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1989.
- Falaschi F., *Jonathan Demme*, Il Castoro Cinema, Milano, 1997.
- Fuchs M., *Cooking with Hannibal: Food, Liminality, and Monstrosity in Hannibal*, *European Journal of American Culture* 34 (2), 2015.
- Gaudreault A., *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Lindau, Torino, 2000.
- Genette G., *Palinsesti, La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino, 1989.
- Guagnellini G., Re V., *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Archetipolibri, Bologna, 2007.
- Harris T., *Hannibal*, Oscar Mondadori, Milano, 2015.

- Harris T., *Hannibal Lecter - Le origini del male*, Oscar Mondadori, Milano, 2008.
- Harris T., *Il silenzio degli innocenti*, Oscar Mondadori, Milano, 2008.
- Harris T., *Red Dragon*, Oscar Mondadori, Milano, 2014.
- Innocenti V., Pescatore G., *Architettura dell'informazione nella serialità televisiva*, «IMAGO», 2011, 3, pp. 135 - 144.
- Innocenti V., Pescatore G., Brembilla P., *SELECTION AND EVOLUTION IN NARRATIVE ECOSYSTEMS. A THEORETICAL FRAMEWORK FOR NARRATIVE PREDICTION*, in ICME 2014 Proceedings, 2014, DOI: 10.1109/ICMEW.2014.6890658.
- Innocenti V., Pescatore G., *Dalla crossmedialità all'ecosistema narrativo, L'architettura complessa del cinema hollywoodiano contemporaneo*, in: *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico.*, Mimesis, MILANO, 2012, pp. 127 - 138.
- Innocenti V., Pescatore G., *Le nuove forme della serialità televisiva, Storie, linguaggio e temi*, Archetipolibri, Bologna, 2008.
- Innocenti V., Pescatore G., Rosati L., *Converging universes and media niches in serial narratives. An approach through information architecture*, in: Lugmayr & Dal Zotto (Eds.) *Media Convergence Handbook*, Springer, vol. 2.
- Kristeva J., *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, 1967, "Critique", 23.
- Manzoli G., *Cinema e letteratura*, Carocci, Roma, 2003.
- Matteuzzi F., *Ridley Scott*, Il Castoro Cinema, Milano, 1995.
- Metz C., *Linguaggio e cinema*, Milano, Bompiani, 1977.
- Mittell J., *COMPLEX TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling.*, New York University Press, New York e Londra, 2015.
- Pasolini P., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.
- Poli C., *I cattivi nelle serie tv*, Chiara Poli, 2014.
- Sainati A., Gaudiosi M., *Analizzare i film*, Marsilio, Venezia, 2007.

Scaglioni M., *Tv di culto. La serialità televisiva americana e il suo fandom*, Vita e Pensiero, Milano, 2006.

Segre C., *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino, 1984.

Tasker Y., *The Silence of the Lambs*, BFI Modern Classics, Londra, 2002.

Yik Heng C., *The Civil Body plays God in the meals of Hannibal Lecter- modern cannibal and human connoisseur*, Department of Sociology, National University of Singapore, 2015.

Wyatt J., *High Concept. Movies and marketing in Hollywood*, University of Texas Press, Austin, 1994.

Zecca F., a cura di, *Il Cinema della convergenza, industria, racconto, pubblico*, Mimesis Edizioni, Milano - Udine, 2012.

SITOGRAFIA

Acuna K., *There Is A Simple Reason No One Is Watching NBC's Excellent 'Hannibal'*, "Business Insider", 17 Luglio 2014, <http://www.businessinsider.com/why-no-one-is-watching-hannibal-2014-7?IR=T> .

Andreeva N., *NBC Buys 'Hannibal' Series From Bryan Fuller & Gaumont International Television*, "Deadline", 7 Novembre 2011, <http://deadline.com/2011/11/nbc-buys-hannibal-series-from-bryan-fuller-gaumont-international-television-191966/>.

Avallone G., *Thomas Harris e il declino di Hannibal*, 8 Marzo 2015, <http://freetime.weeknewslife.com/2015/03/08/thomas-harris-e-il-declino-di-hannibal/>.

BatesMotel.rai.it, <http://www.batesmotel.rai.it/dl/portali/site/articolo/ContentItem-2cd0d0bc-76f9-4929-8b1b-3424ec678068.html>.

Baysinger T., *NBC Cancels 'Hannibal' After Three Seasons*, "B&C. Broadcasting & Cable", 22 Giugno 2015, <http://www.broadcastingcable.com/news/programming/nbc-cancels-hannibal-after-three-seasons/141938>.

Bella Crawford (character) from "Hannibal"(2013), "IMDb", http://www.imdb.com/character/ch0422478/?ref_=ttfc_fc_cl_t16.

Bernstein J., *"But Dino, I don't want to make a film about elephants..."*, "The Guardian", 9 Febbraio 2001, <http://www.theguardian.com/film/2001/feb/09/culture.features>

Biblioteca Panizzi, <http://www.cesarezavattini.it/Sezione.jsp?titolo=Biografia&idSezione=2>.

Bizio S., *INTERVISTA A ANTHONY HOPKINS - "IN FONDO ERA SOLO UNO A CUI PIACEVA L'ORDINE"*, la Repubblica, 1 Settembre 2013, http://rassegna.entespettacolo.org/eds_rassegna/new/consultazione_2009.jsp?data=20130901.

Box office /business for *Hannibal* (2001), IMDb, http://www.imdb.com/title/tt0212985/business?ref_=tt_dt_bus.

Conley E., *13 recurring actors from Bryan Fuller's 'Fullerverse'*, "Entertainment Weekly", 3 Giugno 2015, <http://community.ew.com/2015/06/03/bryan-fuller-recurring-actors/>.

Cowley J., *Creator of a monstrous hit*, "The Guardian", 19 Novembre 2006, <https://www.theguardian.com/books/2006/nov/19/fiction.thomasharris>.

Cruz G., *Are audiences still interested in "Hannibal"?*, "Entertainment Weekly", 3 Novembre 2006, <http://www.ew.com/article/2006/11/03/are-audiences-still-interested-hannibal?iid=sr-link3>.

Donahue A. T., *If TV horror is having a moment, why is Hannibal floundering?*, "theguardian", <https://www.theguardian.com/culture/tvandradioblog/2014/may/02/tv-horror-hannibal-walking-dead-nbc> .

Enciclopedia del cinema, *Blade Runner*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/blade-runner_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/blade-runner_(Enciclopedia-del-Cinema)/).

Enciclopedia del cinema, *CHANDLER RAYMOND*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/raymond-chandler_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/raymond-chandler_(Enciclopedia-del-Cinema)/).

Enciclopedia del cinema, *Dick, Philip Kindred*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/philip-kindred-dick/>.

Enciclopedia del cinema, *HAMMETT, Dashiell*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/dashiell-hammett_\(Enciclopedia_del_Cinema\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/dashiell-hammett_(Enciclopedia_del_Cinema)/).

Enciclopedia del cinema, *King, Stephen*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/stephen-king>.

Episode 1, Apéritif, "Living Dead Guy", <http://livingdeadguy.com/shows/hannibal/#more-scripts>.

Episode 12, The Number of the Beast is 666, Living Dead Guy, <http://livingdeadguy.com/wp-content/uploads/2015/09/H313-The-Wrath-of-the-Lamb-042215.pdf> .

EW staff, *Red dragon*, "Entertainment weekly", 17 Agosto 2002, <http://www.ew.com/article/2002/08/17/red-dragon?iid=sr-link1>.

Fierman D., *Hannibal Lecter meets his end*, "Entertainment Weekly", 16 Febbraio 2007, <http://www.ew.com/article/2007/02/16/hannibal-lecter-meets-his-end?iid=sr-link4>.

Filmografia di Nicolas Winding Refn, "Mymovies.it", <http://www.mymovies.it/filmografia/?r=18300>.

Franich D., *Everything Hannibal wore on Hannibal*, "Entertainment Weekly", 29 Agosto 2015, <http://www.ew.com/article/2015/08/29/everything-hannibal-wore-hannibal?iid=sr-link2>.

Fretts B., *Red Dragon*, "Entertainment Weekly", 4 Aprile 2003, <http://www.ew.com/article/2003/04/04/red-dragon?iid=sr-link2>.

Gaumont, <http://www.gaumont.fr/fr/>.

Gleiberman O., *Hannibal*, "Entertainment Weekly", 16 Febbraio 2001, <http://www.ew.com/article/2001/02/16/movie-review-hannibal?iid=sr-link2>.

Grandi A., «*Il silenzio degli innocenti*» ha 25 anni. E *Hannibal Lecter* fa ancora paura, "Il Corriere della Sera / Spettacoli", 30 Gennaio 2016, http://www.corriere.it/spettacoli/16_gennaio_30/silenzio-innocenti-ha-25-anni-hannibal-lecter-fa-ancora-paura-0042fff2-c73f-11e5-b16b-305158216b61.shtml.

Grow K., '*Silence of the Lambs*' at 25: '*It Broke All the Rules*', "RollingStone", 12 Febbraio 2016, <http://www.rollingstone.com/movies/news/silence-of-the-lambs-at-25-it-broke-all-the-rules-20160212>.

Grow K., '*Silence of the Lambs*' at 25: *The Complete Buffalo Bill Story*, "Rolling Stone", 14 Febbraio 2016, <http://www.rollingstone.com/movies/news/silence-of-the-lambs-at-25-the-complete-buffalo-bill-story-20160214>.

Hannibal, "IMDb", http://www.imdb.com/title/tt2243973/?ref_=ttsnd_snd_tt .

Hannibal the cannibal? Somiglia a Pacciani, "la Repubblica", 11 Maggio 1999, http://www.repubblica.it/online/cultura_sienze/hannibal/hannibal/hannibal.html.

Hannibal, *The Wiki*, http://hannibal.wikia.com/wiki/Hannibal_Wiki

Hiatt B., *How Anthony Hopkins will play a young Hannibal*, "Entertainment weekly", 8 Marzo 2002, <http://www.ew.com/article/2002/03/08/how-anthony-hopkins-will-play-young-hannibal?iid=sr-link7>.

Hirshey G., *Jodie Foster Makes It Work*, "RollingStone", 21 Marzo 1991, <http://www.rollingstone.com/movies/news/jodie-foster-makes-it-work-19910321>.

Hyman D., *Mads Mikkelsen, The Steely-Eyed Genius of 'Hannibal'*, "Rolling Stone", 27

Febbraio 2014, <http://www.rollingstone.com/movies/news/mads-mikkelsen-the-steely-eyed-genius-of-hannibal-20140227>.

I film da Oscar che hanno incassato di più, "il Post", 24 Febbraio 2016, <http://www.ilpost.it/2016/02/24/oscar-film-incassi/>.

IMDb, *MANhunter - frammenti di un omicidio*, http://www.imdb.com/title/tt0091474/business?ref_=tt_dt_bus.

King S., *Hannibal the Cannibal*, "The New York Times On Web", 13 Giugno 1999 <https://www.nytimes.com/books/99/06/13/reviews/990613.13kingct.html>.

Kory G., *'Silence of the Lambs' at 25: 'It Broke All the Rules'*, "Rolling Stone", 12 Febbraio 2016, www.rollingstone.com/movies/news/silence-of-the-lambs-at-25-it-broke-all-the-rules-20160212.

Lambie R., *Why you should watch Michael Mann's Manhunter*, "Den of Geek", 21 Settembre 2011, <http://www.denofgeek.com/movies/18072/why-you-should-watch-michael-manns-manhunter>.

Lanchester J., *Slapping the Clammy Flab*, *London Review of Book*, Vol. 21 No. 15, 29 Luglio 1999, pagg. 10-11, <http://www.lrb.co.uk/v21/n15/john-lanchester/slapping-the-clammy-flab>.

Living Dead Guy, <http://livingdeadguy.com/shows/hannibal/#more-scripts>.

McCarthy T., *Review "Red Dragon"*, "Variety", 26 Settembre 2002, <http://variety.com/2002/film/reviews/red-dragon-1200545892/>.

Morelli L., *"Red Dragon" di Brett Ratner*, "Cinefile", 25 Ottobre 2002,

Motion Picture Association of America, <http://www.mpa.org/>.

National Law Enforcement Museum Insider, <http://www.nleomf.org/museum/news/newsletters/online-insider/november-2011/bertillon-system-criminal-identification.html?referrer=https://www.google.it/>.

Nbc.com, <http://www.nbcuniversal.com/our-history>.

Nepoti R., *Torna ancora Hannibal Lecter nel prequel del "Silenzio..."*, "la Repubblica.it", 25 Ottobre 2002, http://www.repubblica.it/online/cinema_recensioni/dragon/dragon/dragon.html,

Pelonzi A., *Hannibal: la nostra intervista a Hugh Dancy*, "badtv.it",
<http://www.badtv.it/2015/01/hannibal-la-nostra-intervista-hugh-dancy/>.

Prudom L., *'Hannibal' Star Gillian Anderson on Bedelia's Grand Plan, Jealousy Over Will*, "Variety", 2 Luglio 2015, <http://variety.com/2015/tv/news/hannibal-gillian-anderson-bedelia-jealous-will-1201533607/>.

Radish C., *Bryan Fuller on 'Hannibal', Still Wanting to Do 'Silence of the Lambs', and That Final Scene*, "Collider", 11 Dicembre 2015, <http://collider.com/bryan-fuller-hannibal-silence-of-the-lambs-interview/>.

Schwarzbaum L., *Red Dragon*, "Entertainment Weekly", 11 Ottobre 2002,
<http://www.ew.com/article/2002/10/11/red-dragon?iid=sr-link5>.

Sheffield R., *'Hannibal': TV's Happiest Meal*, "Rolling Stone", 2 Luglio 2015,
<http://www.rollingstone.com/tv/features/hannibal-tvs-happiest-meal-20150702>.

Susanne Bier, "Mymovies.it", <http://www.mymovies.it/biografia/?r=17723>.

Thomas Harris, 2012, <http://www.famousauthors.org/thomas-harris>.

Thomas Harris, *The Official Website*,
<https://www.randomhouse.com/features/thomasharris/>.

Thurm E., *Hannibal showrunner: 'We are not making television. We are making a pretentious art film from the 80s'*, "The Guardian", 3 Giugno 2015,
<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/jun/03/hannibal-tv-showrunner-bryan-fuller> .

Under the Dome, Rai.it,
<http://www.underthedome.rai.it/dl/portali/site/articolo/ContentItem-c4109583-e2e7-4984-9062-da81d775b7e1.html>.

Versolatto M., *Michael Mann. Parabole criminali.*, "Ondacinema", S.d.,
http://www.ondacinema.it/monografie/scheda/michael_mann.html.

Wagmeister E., *'Hannibal' Season 4? Bryan Fuller Hints at Amazon, Netflix Discussions*, "Variety", <http://variety.com/2015/tv/news/hannibal-season-4-netflix-amazon-1201527355/>.

Zoromski B., *Brett Ratner talks Red Dragon*, "IGN US", 8 Ottobre 2002,
<http://www.ign.com/articles/2002/10/08/brett-ratner-talks-red-dragon#>.