

Gassman transmediale: *Il Mattatore* del miracolo tra teatro, cinema e tv *

Agnese Bertolotti**

Università degli Studi della Tuscia

The aim of this essay is to evaluate and validate the role of Vittorio Gassman as a transmedial continuum in the media industry during the Italian second post-war years. In the 1950s a new evolved and complex media system emerged; the reason of this evolution has to be found not only in the country's economic growth, but is also a consequence of the birth of Italian television in 1954, which constituted the most significant change in the cultural consumption of that time. The economic growth of the post war period led to a renewal and expansion of the activities of many of the cultural industries already present in the National territory, and led to the introduction of modern and popular cultural forms, such as the diffusion of illustrated magazines and the birth of a television audience, while the cinema audience was achieving his highest peak in 1955.

The television of the early years was considered an indispensable vehicle for culture and entertainment spreading in Italian homes, often triggering forms of intermediation, drawing contents and forms of entertainment directly from the theater. By widely borrowing from the theater texts, contents, directors and actors, the early Italian television seems far from the film industry. For its part, the cinema, fulfilling its role of public diary in perceiving and representing the Italian society, is not indifferent to the new television medium but it uses it by quoting it, showing it and telling it in a quite osmotic process.

Vittorio Gassman, already known as theater actor, easily fits into this complex context thanks to the television show *Il mattatore*.

Il Mattatore was a successful tv show aired in 1959 on the only Rai Channel. The program was brilliant and particularly innovative in the format, so much to escape a precise classification and to be defined as a "mixed show", because of its plurality of genres, tones and interpretations. The following year, the success of the broadcast will led to the production of a film named after it, directed by Dino Risi and buildt around Vittorio Gassman's skills. Thanks to the success of the *Mattatore* formula, the actor seems to travel between the different media, so Gassman can be defined a pioneer of narrative transmediality, the prototype of transmedia continuum in the theater-cinema-TV system of the Italian economic boom.

An analysis of the television show *Il Mattatore* is therefore proposed, using the definition of transmediality presented by Herny Jenkins in 2006 in his work *Convergence Culture*, applying the categories that identify the seven cardinal principles of the trans-media narrations in order to validate the figure of Vittorio Gassman-mattatore as a trans-media prototype, which is not just a simple auroral cross-media example extended to the various media.

Keywords: Transmediality, Gassman, Mattatore, italian television.

* Articolo proposto il 12/09/2019. Articolo accettato il 20/12/2019

** agnese.bertolotti@gmail.com

Mediasfera del secondo dopoguerra

Nella mediasfera del secondo dopoguerra italiano, forme medialità diverse si trovano a coesistere in una complessa relazione e in costante riformulazione attraverso il genio e l'istrionica interpretazione di Vittorio Gassman, il mattatore.

Provando a ricostruire il panorama mediale del tempo, è impossibile non riconoscere l'interrelazione sistemica già esistente tra i diversi mezzi di comunicazione e non mancano esempi di forme e gradi diversi d'intermedialità per i quali un medium cita, scompone, ricompone, rimedia e traduce l'altro, in particolar modo dopo il debutto del mezzo televisivo nell'esperienza italiana.

David Forgacs nota come l'industria culturale ebbe un ruolo importante nel "ritorno all'ordine" dopo il conflitto, contribuendo allo stesso tempo a creare un nuovo clima politico e morale negli anni del boom, nonostante fosse in atto una sostanziale continuità con la situazione prebellica, dovuta a un'inefficace epurazione; quest'ultima, tuttavia, fu parte della forza assunta dalla Democrazia Cristiana, la quale accentrò gli apparati culturali e guidò l'espansione e l'introduzione delle nuove forme culturali popolari e, così, tutto il processo di modernizzazione del Paese (Forgacs 2000, p.160), avviando l'Italia verso una prima fase di grande convergenza tra i media.

Superata la fase della ricostruzione reale e morale, durante la quale gli italiani si sono confrontati non solo con il disagio materiale causato dagli eventi bellici ma anche con l'inderogabile necessità di ricostruire un comune territorio mentale di appartenenza, è possibile delineare un nuovo profilo dell'assetto mediale che andava costituendosi in Italia: per il compiersi dell'opera di ricostruzione materiale saranno necessari alcuni anni e solo superato il primo lustro dopo la fine della guerra i consumi e il reddito pro-capite torneranno ai valori pre-bellici; il processo di ricostruzione si può però considerare convenzionalmente concluso nel 1952, aprendo la strada a un periodo di rapida crescita che comportò il rinnovamento e l'espansione delle attività di molte delle industrie culturali già presenti nel territorio nazionale (compresa la Rai) e vide l'espansione e l'introduzione di forme culturali popolari moderne, come la diffusione dei rotocalchi e la formazione dell'audience televisiva, quasi contemporaneamente al boom del pubblico del cinema.

Nel dopoguerra si definisce così un orizzonte dei mass media evoluto e complesso: sono gli anni nei quali in Italia prende forma l'ossatura di un moderno sistema di industria culturale, avente al centro, almeno nella fase iniziale, il cinema (Colombo, 1998, pp. 201-240; Ortoleva, 2002, pp.131-133): il periodo che dalla fine del conflitto mondiale va ai primi anni Settanta è segnato da una straordinaria ripresa, artistica oltre che commerciale, del cinema italiano; è nel 1955 che si registra il record assoluto di 819 milioni di biglietti venduti (Quaglietti, 1980, p. 252); in termini soprattutto di audience, quelli del secondo dopoguerra sono gli anni d'oro della cinematografia nazionale, non solo perché nel decennio 1945-1955 il grande schermo rappresenta la scelta preferita del tempo libero

degli italiani e costituisce la voce di spesa più cospicua del reddito destinato all'intrattenimento (Brunetta, 1993, p. 199). Nello stesso arco temporale cresce vertiginosamente il numero di sale destinate alla proiezione di pellicole, che diverrà più che raddoppiato: Federica Villa rileva come nel 1955 in Italia fosse presente un postocinema ogni nove abitanti, mentre in Inghilterra il rapporto era di uno a dodici e negli Stati Uniti si potesse contare su un rapporto di uno a sedici (Villa, 2002, p.189).

A fare da spartiacque nel decennio d'oro del cinema italiano compare un nuovo medium, la televisione, che, dopo alcune trasmissioni sperimentali, fece il suo ingresso nella quotidianità del Paese con l'inizio delle regolari trasmissioni il 3 gennaio 1954, quando, alle undici del mattino della prima domenica dell'anno, Fulvia Colombo, prototipo di "signorina buonasera" della storia della televisione italiana, apparve per la prima volta sul video per annunciare i programmi della giornata, inaugurando il mutamento più significativo nel consumo culturale del tempo: l'avvento della televisione.

Rimediazioni dal teatro alla Tv

Per il particolare caso sul quale ci soffermeremo, va sottolineato come la televisione italiana apra le sue trasmissioni serali proprio con un omaggio alla tradizione teatrale nazionale, trasmettendo alle 21:45 *L'Osteria della posta*, uno dei rari atti unici di Goldoni. L'opera sancisce "un matrimonio tra due forme di comunicazione" (Grasso, 2000, p.114).

La scelta di iniziare la propria storia con un'opera di prosa teatrale non è affatto casuale, ma è anzi indicativa della vocazione pedagogica ed educativa della Rai: intenzione resa esplicita anche da quanto si può leggere quella stessa settimana sul *Radiocorriere*, rivista settimanale ufficiale della tv di Stato, a commento del programma:

L'apertura in Italia dell'esercizio televisivo ha luogo, come manifestazione d'arte, sotto il segno di Goldoni. Questo riferirsi alla nostra migliore tradizione teatrale, al nostro più confidente e fantasioso autore per dar vita, proprio al suo sorgere, ad una nuova forma di spettacolo, vuole essere raccordo di civiltà. Il mezzo televisivo deve attingere ai precedenti modi d'arte, adeguarli magari alle proprie necessità ed esprimere il compiuto progredire della cultura.

Nei primi anni quindi, la televisione considera il teatro un modello a cui tendere e ispirarsi, dal quale attingere contenuti e forme di spettacolo. Infatti, la prosa occupa un posto importantissimo nella programmazione televisiva: è considerata un veicolo indispensabile per diffondere, nelle case degli italiani, cultura e intrattenimento, ma anche per far conoscere la drammaturgia e i suoi protagonisti a fasce sempre più ampie di pubblico.

Quest'indirizzo è anche frutto della visione del direttore della programmazione Sergio Pugliese, drammaturgo che lavorò molto in radio con l'EIAR come autore dei programmi di prosa, varietà e rivista e che, quando nel 1944 l'ente lasciò il posto alla Rai, dopo aver subito un procedimento di epurazione, tornò a lavorare in continuità con la sua funzione anteguerra, entrando a far parte dello stretto gruppo di dirigenti che prepararono l'avvento della televisione. Pugliese può essere considerato infatti il "papà della tv" poiché guidò la

sperimentazione televisiva e contribuì a fare del teatro il genere televisivo per eccellenza, concependo il mezzo televisivo come una sorta di “teatro casalingo” o come “una radio in movimento” (Grasso, 1992 p.61 e 2000, p.114).

All'interno della prima programmazione televisiva il teatro gode infatti di spazi di rilievo: la serata di punta è costituita dal *Venerdì della prosa*, inaugurato da *Romeo e Giulietta* il 29 gennaio 1954, al quale si affiancheranno repliche domenicali e la prima serata del martedì. Il palinsesto è dunque immediatamente costellato da appuntamenti con il teatro, nell'esplicito intento di avvicinarlo e farlo conoscere al grande pubblico: concepita come un "teatro domestico", la neonata tv diffonde la cultura teatrale e trasforma la platea televisiva in un teatro popolare nazionale, ricoprendo il ruolo che era stato in qualche modo rappresentato fino a quel momento dal cinema.

Nel 1957 la televisione estende il suo dominio grazie ad alcune trasmissioni che, per la loro popolarità, contesero al cinema l'egemonia dell'immaginario nazionale, rivoluzionando l'intero sistema dei media proprio per il diffuso consenso di pubblico che ottennero: trasmissioni come i telequiz *Lascia o Raddoppia?* e *Il Musicchiere*, il cui eccezionale successo di pubblico diventerà fenomeno sociale, tanto da influire sulle programmazioni dei cinema e ritardare i comizi per le elezioni amministrative in piena campagna elettorale (Anania, 2004 p.75, Crainz, 1996 p.149).

Naturalmente, non sono solo teatro, cinema e televisione a comporre il quadro dei consumi culturali degli italiani in quegli anni in una relazione crossmediale: il periodo che si lasciava alle spalle i momenti più difficili della ricostruzione postbellica e che si proiettava verso il boom economico registrò anche un grande fermento nell'editoria di massa, che visse un periodo di vivacità nell'offerta di prodotti editoriali, moltiplicando il numero complessivo delle testate periodiche e differenziando l'offerta per i diversi pubblici.

Osmosi tra cinema e tv

La televisione nasce in Italia nel momento in cui il cinema aveva raggiunto il massimo della sua diffusione nella vita e nelle abitudini degli italiani.

Abbiamo visto come, pur condividendo con il mezzo cinematografico lo stesso linguaggio comune di base – il linguaggio audiovisivo –, la prima manifestazione di intermedialità e scambio che vede coinvolta la televisione è con il teatro: la Rai degli esordi è lontana dall'industria cinematografica, mentre attinge largamente dal teatro testi, contenuti, registi e attori.

Anche se un diffuso luogo comune rappresenta cinema e televisione in un rapporto contrastato e contraddittorio, la storia dei rapporti tra i due schermi è appassionata e appassionante: una lunga e travagliata relazione che è stata a più voci discussa, indagata, analizzata sotto molti punti di vista (Zagarrio 2004).

Nei primi anni di vita della televisione, il cinema contemporaneo, grazie alla sopravvissuta eredità in molti suoi autori per una certa vocazione al racconto del reale e del vissuto quotidiano del popolo, si trova a documentare il successo di alcune trasmissioni – i telequiz *Lascia o Raddoppia?* e *Il Musicchiere* – che avevano catalizzato

l'attenzione del pubblico. Consacrate dalla settima arte alla memoria collettiva degli italiani, queste trasmissioni vengono messe in mostra in *Totò Lascia o Raddoppia?* (Camillo Mastrocinque, 1956) e *Il Musicchiere* (Camillo Mastrocinque, 1956).

La popolarità di questi programmi fu infatti tale da alterare l'establishment del sistema dei media: contestualmente al crescere del successo di queste trasmissioni, cominciarono a diminuire gli spettatori del cinema, tanto da indurre i gestori non solo a interrompere le proprie programmazioni, ma anche a introdurre in sala un apparecchio televisivo per non perdere pubblico, consentendo la ripresa della visione della pellicola al termine della visione collettiva della trasmissione televisiva.

Numerose sono poi le citazioni televisive nei film del tempo: ne *Lo scapolo* (Antonio Pietrangeli, 1956) Alberto Sordi assiste, insieme a una sua conquista, a un quiz televisivo in una sala di un bar; sempre Sordi, protagonista de *Il vigile* (Luigi Zampa, 1960), condona una multa all'avvenente Sylva Koscina, attesa da Mario Riva per partecipare a una puntata de *Il Musicchiere*.

Lascia o Raddoppia? e *Il Musicchiere* sono state senz'altro le trasmissioni ad aver avuto una maggiore risonanza mediale, grazie anche al fascino della normalità dei loro protagonisti. L'attrattività dei nuovi programmi televisivi era infatti data dall'avvicinarsi sullo schermo di personalità ordinarie che venivano consacrate a celebrità, "uomini qualunque che sulla scena televisiva diventavano attori, realizzando paradossalmente quello che il neorealismo aveva solo teorizzato" (Crapis 2002, p. 28). Sono molti i film prodotti nello stesso periodo che si appropriano del mito televisivo attraverso tributi di vario genere, ma la relazione tra i due mezzi è ricca di contaminazioni e scambi: *Campanile d'oro* (Giorgio Simonelli, 1955), come la già celebre trasmissione radiofonica presentata da un giovane Enzo Tortora, ispirerà la trasmissione *Campanile sera* nata nel 1959; *Motivo in maschera* (Stefano Canzio, 1955) propone un programma televisivo che è un gioco musicale a premi calco de *Il Musicchiere*; *L'amico del giaguaro* (Giuseppe Bennati, 1958) darà il titolo all'omonima trasmissione del 1961; *Europa di notte* (Alessandro Blasetti, 1958), si apre con uno spettacolo televisivo. Anche *Il mattatore*, programma sul quale ci concentreremo nel prossimo paragrafo, vedrà nascere un film omonimo – *Il mattatore* (Dino Risi, 1960) – entrambi costruiti sulla personalità artistica di Vittorio Gassman.

Alla fine degli anni Sessanta sarà la tv ad avvicinarsi al cinema in un modo nuovo, iniziando a produrre film destinati già dalla loro ideazione al pubblico televisivo, alcuni dei quali riscuoteranno anche un discreto successo da parte della critica: il primo film è *Francesco d'Assisi* (Liliana Cavani, 1966) al quale seguono *L'Odissea* (Franco Rossi, 1968) e *I Clown* (Federico Fellini, 1970) (Menduni, 1998, p.54).

Il mattatore

All'alba del 1959, la televisione italiana festeggiava il suo primo lustro di vita con un milione di utenti e poteva fregiarsi di occupare il terzo posto in Europa, dopo Inghilterra e Germania. Non senza difficoltà tecniche, le trasmissioni avevano finalmente raggiunto tutto lo stivale della penisola. Erano già andati in onda più di quattrocento lavori di prosa,

numerose opere liriche, una dozzina di sceneggiati tratti da celebri romanzi. Sembrava essere già scemata la febbre da quiz e l'interesse dei dirigenti della Rai-tv si rivolge sempre con maggior insistenza al teatro e ai suoi protagonisti (Bolla, Cardini 2002, p.20).

È in questo contesto che un mercoledì d'inverno, giornata considerata non di punta nel palinsesto settimanale – precisamente il 4 febbraio – va in onda sull'unico canale Rai, occupando il posto d'onore in prima serata – dalle 21 alle 22 – un programma *sui generis*, il primo “contenitore” della storia, affidato alla magnetica indole del conduttore Vittorio Gassman, icona del teatro italiano, che aveva già debuttato in tv con il *Kean* di Dumas, nell'adattamento di Jean-Paul Sartre, con la regia televisiva di Franco Enriquez.

Il Mattatore, per i suoi elementi distintivi, sfugge a una precisa classificazione: nel programma-contenitore, “la multimedialità pre-elettronica e la parodia confluiscono in un unicum televisivo che poggia tutto sulle possenti spalle e la tonante personalità del conduttore” (Grasso 1992, p.104). A cura di Vittorio Gassman e Guido Rocca, condotto da Gassman affiancato da vari attori di formazione teatrale, dalla Rai venne considerato “Programma speciale”: una trasmissione talmente difficile e strana che, celebrando i primi dieci anni della televisione, per poterla classificare si dovette ricorrere a una nuova tassonomia, rimasta unica, un genere mai visto né conosciuto né prima né dopo il 1964, lo “spettacolo misto”, etichetta con la quale si tentò di definire la pluralità dei generi, dei toni e delle chiavi di lettura del programma.

Proprio alla definizione del termine “mattatore” sono tuttavia dedicati i primi minuti di trasmissione: subito dopo la sigla, vediamo il particolare di una mano che sfoglia rapidamente un dizionario, fino a indicare il dettaglio del lemma, letto dalla voce fuori campo di Vittorio Gassman:

Mattatore è la libera traduzione della parola spagnola “matador”, l'uccisore di tori, l'uomo che entra nell'arena per combattere contro un animale infuriato che sfida il rischio ed eccita il fanatismo delle folle con una serie di colpi spavaldi e magniloquenti.

Esuberanza, incontinenza, esibizionismo, invadenza, egocentrismo, sono le caratteristiche del mattatore in campo artistico (Bolla, Cardini 2002, p.21). La trasmissione si articolò in due cicli di 5 puntate ciascuno: il primo gruppo da mercoledì 4 febbraio al 4 marzo 1959, raccontava *Il Mattatore* nella storia, nella musica, nella letteratura. Il secondo gruppo, trasmesso dal 25 marzo al 22 aprile 1959, sceglieva riferimenti di maggiore attualità come il mondo del giornalismo, del cinema o persino quello dei fumetti. Proprio per la sua struttura di “enciclopedia degli spettacoli possibili, per la sua continua altalena di registri, per la novità di un uso spontaneo e meno imbalsamato della diretta”, fu un programma di assoluto rilievo nella storia della televisione italiana (Veltroni 1992, p.151).

Gassman, già noto al pubblico cinematografico per il recente successo de *I soliti ignoti* (Mario Monicelli, 1958) con il personaggio di *Peppe er Pantera*, passa dal palcoscenico al nuovo mezzo televisivo, servendosi di contenuti e strategie attinte dal progenitore teatrale. Nella trasmissione televisiva, infatti, il conduttore incarna un continuum transmediale che dal teatro va al cinema prima di approdare in tv: guardando alla storia, pochi grandi attori sono stati capaci di assumere su di sé la responsabilità di attraversare tutti i possibili

strumenti della comunicazione come ha fatto Gassman” (Veltroni 1992, p.151). In una lunga intervista rilasciata nel novembre del 1961 a Vincenzo Talarico sul Radiocorriere, Gassman esplicherà la sua visione di pioniere della transmedialità narrativa. A proposito del sistema mediale con il quale si confrontava afferma:

se si ha davvero qualche cosa da dire, bisogna tener conto di tutti e tre i mezzi d'espressione, teatro, cinema, televisione... [...] i tre mezzi d'espressione sono come tre penne diverse delle quali lo scrittore può servirsi a seconda dei casi!

Gassman, forma aurorale della transmedialità

Con il suo debutto da “mattatore” Gassman si pone come continuum transmediale nel sistema teatro-cinema-tv. L'utilizzo dell'aggettivo trans mediale evoca immediatamente l'opera di Henry Jenkins “*Cultura convergente*” (Jenkins 2006) e la sua idea di “narrazione transmediale” intesa come:

un processo nel quale gli elementi integrati di una narrazione vengono sistematicamente separati e diffusi tramite diversi canali di comunicazione, con lo scopo di creare una esperienza di intrattenimento unificata e coordinata. Idealmente, ogni media offre il suo contributo unico allo sviluppo della storia.¹

L'uso dell'aggettivo *transmediale* nella contemporaneità qualifica quindi i prodotti, le storie, i contenuti, come capaci di viaggiare tra più piattaforme distributive e di incarnarsi su media differenti secondo le regole della convergenza digitale. Nella sua applicazione a un prodotto mediale temporalmente collocato in un'epoca estranea all'attuale convergenza, è utile fare una distinzione di fondo tra due termini che possono apparire come sinonimi, poiché Gassman è un esempio di prototipo transmediale e non si limita a essere un esempio aurorale di crossmedialità estesa² ai vari mezzi di comunicazione.

Con *crossmediale* si intende infatti la realizzazione di uno stesso “testo” su differenti piattaforme/media. In buona sostanza è un processo di adattamento di uno stesso racconto per i vari media. Ne sono un esempio contemporaneo a *Il mattatore* i vari adattamenti teatrali per la televisione che danno vita al *teleteatro*.

Con riferimento alla definizione di Henry Jenkins, a caratterizzare come “transmediale” *Il mattatore* è invece la sua capacità di aggiungere brandelli di senso e narrazione a ogni sua diversa concretizzazione sui differenti media.

Gassman è un pioniere della transmedialità narrativa, poiché incarna una narrazione disseminata su molteplici piattaforme, ciascuna delle quali racconta un segmento di storia, una porzione del mondo Gassman/mattatore.

Sempre considerando l'opera di Jenkins, è possibile quindi provare ad analizzare il prodotto televisivo de *Il mattatore* utilizzando le categorie che individuano i sette principi cardine delle narrazioni transmediali (Jenkins 2006).

Secondo Jenkins, una narrazione trans mediale deve essere *spreadable*, diffondibile, ovvero deve propagarsi presso un pubblico quanto più vasto possibile. Per *Il Mattatore*, purtroppo, non esistono dati d'ascolto precisi, in quanto il Servizio Opinioni della Rai non

effettuava ancora ricerche continuate. Tuttavia è possibile ipotizzarne l'estensione di pubblico grazie ad alcune indicazioni dalle quali è possibile dedurre il successo, poiché nella sua *Storia della televisione italiana* Aldo Grasso individua ne *Il Mattatore* il programma dell'anno 1959 (Grasso 1992, p. 104). Nelle puntate successive alla prima, poi, vengono inserite le lettere dei telespettatori e il termine "mattatore" si afferma subito sulla stampa dell'epoca, spesso per identificare lo stesso Vittorio Gassman. In aggiunta a questi indicatori, va ricordato come il programma occupasse la fascia oraria della prima serata in un contesto di assoluta predominio, in quanto il secondo canale nascerà solo alla fine del 1961. Altro concetto evidenziato da Jason Mittell e proposto da Jenkins in associazione con la "diffondibilità" è la penetrabilità (Drillability): Jenkins sostiene che alcuni programmi, più che diffondibili, siano esplorabili in profondità da parte degli spettatori. Si considera quindi la capacità di un contenuto mediale di coinvolgere il pubblico, invogliandolo a scoprire ulteriori elementi di senso approfondendone la conoscenza. Questa caratteristica si riferisce alla qualità di una narrazione di contenere molti angoli e livelli del proprio mondo che non sono dati immediatamente nella storia principale e che – a un pubblico che voglia approfondire, ovvero continuare ad "abitare" quel mondo – riesca quindi a offrire e svelare nuovi elementi di conoscenza. È una caratteristica che qualifica l'approfondimento dei fan più appassionati, che hanno la possibilità di integrare la propria conoscenza grazie a un paniere di contenuti ulteriori, che spesso, nell'attualità, sono co-creati, frutto dell'*engagement* stesso dello spettatore-utente. Non è immediato individuare le modalità disponibili per gli spettatori televisivi del tempo, ma potremmo considerare un elemento di approfondimento non solo l'omonimo film, nato l'anno successivo per la regia di Dino Risi, ma anche il complesso di personaggi e maschere rappresentative della società italiana e interpretati da Gassman nella sua carriera: è egli stesso "il prodotto" transmediale. La sceneggiatura del film *Il mattatore* è simile a quella de *I tromboni* (1956) di Federico Zardi – che lo stesso Gassman aveva interpretato sia sul palcoscenico che in televisione vestendo i panni di nove personaggi – nella trasmissione di quell'anno che portava lo stesso titolo. Ne *Il mattatore* cinematografico, Gassman interpreta diciotto personaggi, in una nuova forma di "spettacolo misto", così come farà lo stesso ne *I mostri* (Dino Risi, 1963).

Altra coppia di principi caratterizzanti una narrazione transmediale sono "continuity" e "multiplicity", continuità e molteplicità.

Una narrazione transmediale deve proporre un universo narrativo plausibile: ciascuna "espansione" deve essere coerente rispetto al contenuto originario. La coerenza è un principio che consente al pubblico di raccogliere i vari frammenti di senso e assemblarli in una narrazione pertinente e non contraddittoria, che assicuri continuità logica e cronologica. La molteplicità, invece, crea racconti alternativi all'interno di un unico universo narrativo, dove i personaggi e gli eventi si vedono in prospettive nuove.

Il senso di continuità e molteplicità è rispettato ne *Il mattatore* a partire dalla prima puntata: quasi come se fosse uno spin off de *I soliti ignoti*, film del 1958 diretto da Mario Monicelli, vediamo comparire Gassman come *Peppe er Pantera, insieme a Ferribotte* (Tiberio Murgia) e *Capannelle* (Carlo Pisacane). Trascinato come torero volontario, *Peppe*

er *Pantera* in giacchetta a righe, scura e deformata, entra nella Plaza de Toros allestita per la prima puntata de *Il mattatore*.

Peppe: Ahò, che spigni! A matto! Ma che corride! Io non c'entro niente, io ho sempre praticato sport tranquilli, paciosi: golf, tennis, polo magari!

Paolo Ferrari (nella parte del presentatore-maestro di cerimonie): La gente vuole vedere la corrida. Arriba il toro!

Peppe: Ahò!

Paolo Ferrari: Arriba sta come "evviva" in spagnolo!

Peppe: E io sto come "morto" in italiano!

Ferribotte, nominato sul campo assistente torero, lo incoraggia ad affrontare con onore "l'animale bicornuto". Ormai calatosi nella parte, Peppe dichiara: "Ssso' un torero scientifico!", sibilando con la balbuzie di cinematografica memoria e, in linea con il personaggio de *I soliti ignoti*, decide finalmente di praticare sul toro "un foro parietale all'altezza del terzo occipite destro" e chiede la collaborazione dell'amico che gli passa "i ferri" del mestiere, proprio come avviene nel film. Simulato il foro, Peppe viene sbalzato in avanti e si trova in realtà al di là di un muro, con accanto Capannelle che, citando nuovamente la pellicola di Monicelli, lo redarguisce esasperato: *Hai sbagliato parete un'altra volta!*

Nell'analisi di Jenkins la *molteplicità richiama* le attività di scrittura parallela del *fandom*, che possono dar vita ad aspetti particolari che contraddicono il mondo narrativo originario, variandolo, e generando contenuti alternativi, come ripetizioni o versioni alternative della storia, diversi filoni narrativi, nuove prospettive per personaggi ed eventi.

Terza coppia terminologica presentata da Jenkins è quella data dall'immersione e dall'estraibilità, principi che caratterizzano la relazione tra spettatore e oggetto transmediale, così come anche la "costruzione di mondi". La "serialità" è la caratteristica che distingue i prodotti che sviluppano una storia attraverso più puntate: da questo punto di vista, la struttura della programmazione della trasmissione de *Il mattatore* sembra rispecchiare in nuce quella delle odierne serie tv, caratterizzandosi attraverso una trama verticale interna a ciascuna puntata e una trama orizzontale coerente e diversificata nei due cicli-stagioni che offrono una galleria dei più celebri mattatori di tutti i tempi. Anche soggettività e performance sembrano essere aspetti troppo strettamente legati alla convergenza digitale, per i quali è difficile ritrovare degli esempi del tempo, ma anche in questo caso si può ipotizzare come la grande popolarità della trasmissione abbia portato all'emulazione da parte del pubblico di contenuti e caratteri de *Il mattatore*, considerando anche quanto nella graduatoria di popolarità televisiva Gassman godesse di un favore incondizionato: è al secondo posto con 85 punti, dopo Mario Riva (89 punti) e prima di Mike Bongiorno (80) (Bolla e Cardini 2002, p.29).

Il mattatore rappresenta dunque un possibile archetipo di narrazione transmediale poiché, come fa notare Jenkins per *Matrix*, non esiste un unico testo a monte dove si possono trovare tutte le informazioni necessarie per comprenderne l'universo, ma è necessario che queste vengano raccolte transitando su media differenti.

Condannato “mattatore” a vita

Gassman, eclettico artista del dopoguerra italiano, dimostra di intuire le potenzialità della neonata tv e se ne appropria per affrancarsi dalla propria reputazione di antipatico: prima di diventare *Il mattatore* è già un attore conosciuto e apprezzato dal pubblico televisivo per aver proposto in tv testi teatrali ed aver partecipato, come ospite di Mario Riva, al popolare programma *Il Musicchiere* nel 1957.

Vero eroe transmediale, dapprima migra dal teatro al cinema, mutando grazie alla regia di Mario Monicelli che gli affida i panni del pugile aspirante ladro ne *I soliti ignoti*, anche se la vera chiave di volta della sua carriera è data dal transito televisivo: Gassman riconosce una crescente importanza al nuovo mezzo e muta ne *Il mattatore*, ruolo-etichetta che gli resterà addosso per tutta la vita.

In realtà, il primo ad accostare l'epiteto alla performance di Gassman fu il critico Silvio D'Amico che, commentando la sua interpretazione nella parte di Kean, asserisce che

Sfoggiandovi tutte le sue doti di formidabile attore che, [...] recita se stesso: e quindi ha recitato con sicurezza, con una versatilità di note e di accenti, con un dominio della scena, con una potenza tali da far insorgere in noi veterani i più lontani ricordi dei sommi mattatori del passato. (Bolla, Cardini 2002, p.24).

Il suo destino è così tracciato nell'ultima puntata della trasmissione, quando una sentenza inappellabile lo condanna “mattatore a vita”. In modo quasi profetico, Gassman ribatte:

Il problema è quando uscirò. Cosa farò? Penso al dopo, alla condanna a fare il mattatore di professione, il mattatore a vita, a mentire, a correre dietro alla pubblicità, ai compromessi, a sostenere dei ruoli. Quello, ad esempio, del pianificatore ad oltranza che quando si ficca un'idea in testa non c'è nessuno che gliela leva di mente. Un mostro, insomma, un mostro!

Questa profezia del mattatore si realizzerà al cinema, prima nell'omonimo film *Il mattatore* (1960), poi quando interpreterà Bruno Cortona, ne *Il sorpasso* (Dino Risi, 1961), ma soprattutto quando incarna un catalogo camaleontico di ipocrisie, vanità, falsità, interpretando la mostruosità dell'Italia del boom vista da Dino Risi ne *I mostri* (Dino Risi, 1963).

Conclusioni

Ripensare la figura di Vittorio Gassman, trasportandola all'interno di categorie di analisi proprie della contemporaneità come quelle proposte da Jenkins, è utile per riflettere secondo una nuova prospettiva sul panorama mediale del secondo dopoguerra, nel quale è impossibile non riconoscere l'interrelazione sistemica tra i media e nel quale non mancano forme più o meno complesse d'intermedialità. Infatti, analizzando le diverse performance nelle quali Vittorio Gassman costituisce il continuum transmediale, è possibile ritrovare una costellazione di racconti formati dall'interazione di tre espressioni medialità differenti – teatrale, cinematografica e televisiva – rese coerenti e funzionanti

proprio dal continuum corporeo del protagonista stesso che, migrando da un medium all'altro, incarna in sé una forma aurorale di transmedialità, creando per il pubblico italiano un'esperienza unificata e coordinata grazie al suo ruolo di *mattatore*.

Nota biografica

Agnese Bertolotti è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche, della Comunicazione e del Turismo dell'Università degli Studi della Tuscia, dove ha conseguito il titolo di Doctor Europaeus per il dottorato di ricerca in "Storia d'Europa: società, politica, istituzioni (XIX-XX secolo)". Nel 2015 è stata Visiting Research Student presso il dipartimento di "Film and Television studies" dell'Università di Warwick in Inghilterra. Tra le più recenti pubblicazioni *Da una sponda all'altra: le donne e il Mediterraneo attraverso il cinema* in S. Cruciani, M. Ridolfi (a cura di), *L'unione europea e il mediterraneo. Interdipendenza politica e rappresentazioni mediatiche (1947-2017)*, Franco Angeli, Milano 2017; *Spazio pubblico cinematografico nel dopoguerra italiano* in G. Fiorentino, C. Moroni (a cura di), *Immagini dello Spazio Pubblico, Immagini nello Spazio Pubblico*, Settecittà, Viterbo 2018.

Bibliografia

- Abruzzese A., (1995) *Lo splendore della tv. Origini e destino del linguaggio audiovisivo*, Genova: Costa & Nolan.
- Anania F., (2004) *Breve storia della radio e della televisione italiana*, Roma: Carocci.
- Barra, L., (2015), *Palinsesto. Storia e tecnica della programmazione televisiva*, Roma-Bari: Laterza.
- Bolla L., Cardini F., (2002), *Vittorio Gassman: una vita da mattatore*, Roma: Rai-Eri.
- Bosio R., (2015) *Mattatore: vita e parole di Vittorio Gassman*, Torino: Bradipolibri.
- Brunetta G.P., (1993) *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, vol. 3, Roma: Editori Riuniti.
- Brunetta G.P., (1995) *Il cinema legge la società italiana*, in *Storia dell'Italia Repubblicana*, vol. 2, Torino: Einaudi.
- Colombo F., (1998), *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Milano: Bompiani.
- Crainz G., (1996) *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Roma: Donzelli
- Crapis G., (2002) *Il frigorifero del cervello. Il Pci e la televisione da "Lascia o raddoppia" al "Grande Fratello"*, Milano: Rizzoli.
- D'Amico M., (1985) *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*, Milano: Mondadori.
- Forgacs D., (2000), *L'industrializzazione della Cultura italiana 1880-2000*, Bologna: Il Mulino.

- Forgacs D., Gundle, S., (2007) *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Bologna: Il Mulino.
- Grande M., (2003) *La commedia all'italiana*, Roma: Bulzoni .
- Grasso, A., (1992), *Storia della televisione italiana*, Milano: Garzanti.
- Grasso, A., (2000), *Radio e televisione. Teorie, analisi, storie, esercizi*, Milano: Vita e Pensiero.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press; trad. it. (2007) *Cultura convergente*, Milano: Apogeo.
- Menduni E., (2006) *I linguaggi della radio e della televisione. Teorie, tecniche, formati*, Roma-Bari: Laterza.
- Monteleone F., (2003) *Storia della radio e della televisione in Italia. Un secolo di costume, società e politica*, Venezia: Marsilio.
- Morcellini M. (a cura di), *Il mediaevo italiano. Industria culturale, Tv e tecnologie tra XX e XXI secolo*, Roma: Carocci.
- Ortoleva P., (2002), *Mediastoria. Comunicazione e cambiamento sociale nel mondo contemporaneo*, Milano: Il saggiatore.
- Veltroni W., (1992) *I programmi che hanno cambiato l'Italia: quarant'anni di televisione*, Milano: Feltrinelli
- Villa F., (2002) *Consumo cinematografico e identità italiana*, in M. Franchi, E.Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici del cinema 1930-1960*, Roma: Biblioteca di Bianco&Nero.
- Radiocorriere, settimanale della radio e della televisione 3-9 gennaio 1954, anno XXXI numero 1, p.14.
- Radiocorriere TV, 26 novembre - 2 dicembre 1961, anno XXXVIII numero 48, pp. 17-18.
- Zagarrio V. (2004a), *Cine ma tv. Film, televisione, video nel nuovo millennio*, Torino: Lindau.
- Zagarrio V. (2004b), *L'anello mancante. Storia e teoria del rapporto cinema-televisione*, Torino: Lindau.

Note

¹ Tre anni dopo, Jenkins ritornerà sul concetto di transmedialità nel suo weblog *Confessions of an Aca-fan*, pubblicando *Revenge of the Origami Unicorn*, un approfondimento e ripensamento del terzo capitolo di *Convergence Culture*, che si intitolava appunto *Searching for the Origami Unicorn: the Matrix and Transmedia Storytelling*. http://henryjenkins.org/blog/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html