

## La transmedialità tra generi narrativi e dimensione autoriale. Il caso Stephen King

Francesca Fichera\*

Università di Napoli "Federico II"

By describing the inner mechanisms ruling the Stephen King's transmedial *reign*, this paper aims to analyze the transmedia role into the authorial dimension building processes.

The "Stephen King case" helps to highlight a kind of authoriality capable to establish itself into the social imaginary through the vital frame of narrative genres, mainly thanks to "the systematical dispersion on multiple communication channels" (Jenkins) of King's work.

This description and this analysis begin from the film *Carrie* (Brian De Palma, 1976) that the author and director adapts from King's first novel only two years after his literary debut. That is an event which not only immediately connects two authors belonging to different media contexts, but also, significantly, the public character of Stephen King regarding the horror genre dimension, of which he will become a real landmark between the XX and XXI Centuries, an ideal source of *remediation* (Bolter, Grusin 2003).

King's career goes on the same path suggested by De Palma's film, inspiring cult horror movies like *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980) or tv series of the same genre - for example *Storm of the Century* (Craig R. Baxley, 1999) - and comics - *The Dark Tower* (King, Lee 2007-2012).

We can add to these aspects the writer's full awareness of his role into the transmedial fantastic domain, vastly demonstrated in his essays on the topic - *Stephen King Goes to the Movies* (2009) and *Danse Macabre* (2016) – in addition to the reflections he developed in the afterwords written in his own novels or on his social media accounts like Twitter. That can be considered the arrival point of a career path which was able to get into the mainstream cultural industry thanks to the genre niche (Abruzzese 2000; Morin 2017) empowering the relationship with the public.

At this point we can also consider the Stephen King's case as a perfect example of the crucial function which transmedial processes have for the establishment mechanism of authoriality into the fluid context of narrative genres, whose borders end up beyond the pop culture ones.

**Keywords:** Transmedialità, generi narrativi, autorialità, Stephen King, horror

Quando si parla di "dispersione sistematica su molteplici canali di comunicazione" (Jenkins 2007), vale a dire di transmedialità, non si fa altro che mettere nuovamente in luce la natura fluida e sistemica degli ambienti mediali. In nome di tale fluidità, c'è da aggiungere, non v'è mai un movimento che possa definirsi univoco o unilaterale: nei media e *con* i media va a realizzarsi una circolarità, come pure una serie di continui rimandi e *rimbalzi*, che sembrano contraddire lo stesso concetto di "dispersione".

Ciò diventa evidente nel caso di un autore per il quale la transmedialità ha quasi casualmente funzionato da motore nonché da principio aggregante della sua produzione:

---

\* Questo saggio era stato mandato dall'autrice a luglio come proposta per l'attuale numero di Mediascapes Journal. Purtroppo, Francesca ci ha lasciato questo novembre, senza la possibilità di poter rivedere questo suo scritto e migliorarlo secondo le indicazioni dei revisori. Pensiamo tuttavia che sia giusto pubblicarlo, anche in questo formato incompleto, per ricordare e rendere un doveroso omaggio alla nostra collega scomparsa, che già in passate occasioni avevamo avuto il piacere di ospitare nella nostra rivista.

lo scrittore Stephen King. I processi transmediali hanno cioè ottenuto l'effetto di condensare l'opera di King nell'ambito di un preciso e riconoscibile universo narrativo: il genere horror, la *danse macabre* (King 2016).

## Horror d'autore

L'ingresso ufficiale della produzione kinghiana nel *multiverso* dell'orrore – in quanto genere, ancora una volta, dai confini fluidi, ugualmente a quelli che delimitano e insieme uniscono un medium rispetto all'altro – avviene quasi in perfetta coincidenza con il suo esordio letterario. Nel 1974 *Carrie*, il primo romanzo di King, viene dato alle stampe dai tipi di Doubleday; soltanto due anni più tardi, nel 1976, debutta l'adattamento cinematografico del libro realizzato dal regista Brian De Palma: *Carrie – Lo sguardo di Satana*.

Prima di *Carrie* avevo scritto altri tre romanzi: *Ossessione*, *La lunga marcia* e *L'uomo in fuga*. Il più inquietante è *Ossessione*. *La lunga marcia* è forse il migliore dei tre. Ma nessuno di essi mi insegnò le cose che imparai da *Carrie White*. La più importante è che l'impressione che uno scrittore ha di un personaggio può essere fallace come quella del lettore. [...] Aiutai me stesso, scavando nei miei ricordi del liceo [...] recuperando tutto quello che sapevo delle due compagne più isolate e prese di mira [...]. Raramente nella mia carriera ho esplorato un territorio più sgradevole (King 2010, pp. 70-71)

Nel volume autobiografico *On Writing* è lo stesso Stephen King a chiarire la natura della storia che ha per protagonista *Carrie White*: giovanissima reietta, vittima di bullismo a scuola e succuba di una madre il cui bigottismo rasenta la follia, è dotata di un potere telecinetico che finisce per scatenarsi durante un apocalittico ballo di fine anno. L'elemento paranormale è sì presente, ma sullo sfondo di un ben più dissacrante affresco che coinvolge l'*American Dream* e le sue falle, a cominciare dal contesto soffocante della provincia fino ai meccanismi più perversi del sistema scolastico vigente negli USA – che già il profetico *Ossessione* (1989), racconto di una strage in una scuola poi ritirato dal mercato librario, aveva in qualche modo toccato. Entrando nel merito vero e proprio della definizione del genere horror, King individua

[un] livello grossolano - quando Regan vomita in faccia al prete o si masturba con un crocifisso in *L'esorcista* [...] Ma su un altro livello, ben più potente, l'orrore davvero diventa una danza, una ricerca continua, ritmica. Ed è alla caccia del luogo dove tu, lettore o spettatore, vivi al tuo livello più primordiale (King 2016, pp. 13-14).

In nome di questa classificazione si può dire dunque che *Carrie* il romanzo possiede due orientamenti, atti a disporsi diversamente nel momento in cui Brian De Palma decide di riscriverli per la propria versione del racconto: quella cinematografica. In *Carrie*:

De Palma trova [...] una serie di stimoli che gli permettono di mantenersi fedele alla sua concezione del cinema. La presenza del sangue, leitmotiv dell'opera del regista [...] direttamente legato alla concretezza del corpo (muoiono in un bagno di sangue tutti i suoi eroi più 'veri', dal Malone degli Intoccabili al Peter Swan del Fantasma del palcoscenico (Ascione 1996, p.148).

D'altra parte *Carrie* in sé non è un romanzo dell'orrore alla maniera dei grandi maestri e punti di riferimento del genere come Edgar Allan Poe o Howard Phillips Lovecraft: "l'horror è una minuscola circonferenza all'interno del cerchio più grande del fantastico, e il fantastico è costituito da storie di magia" (King 2016, p. 384); un aspetto quasi del tutto secondario nell'opera prima di Stephen King. Non è perciò un paradosso affermare che sia proprio il film di De Palma a inserire ufficialmente *Carrie* il romanzo di King, e di conseguenza il suo autore, nel circuito del genere horror, adoperando quest'ultimo in forma di cornice, ma anche di strumento, in direzione di una critica come di una lucida analisi sociale, senza però rinunciare al lato *magico* della rappresentazione.

L'orrore è il canale che favorisce la creazione e l'uso di metafore forti ed esasperate relative alla società nel suo senso più largo: De Palma lo sa dal momento in cui imbecca la sua strada, pur raccogliendo informazioni e suggerimenti provenienti da percorsi diversi che, come vedremo più avanti, lo allontaneranno progressivamente dal punto di partenza. Il romanzo kinghiano gli offre infatti l'opportunità di omaggiare una delle sue principali fonti di ispirazione: Alfred Hitchcock. Tantissime cose in *Carrie* fanno riferimento alla cinematografia del regista inglese: l'episodio ambientato nelle docce dei bagni femminili, dove Carrie White scopre con sgomento di avere le sue prime mestruazioni; il rapporto morboso fra la giovane White e sua madre Margaret, "una nuova signora Bates" (Ascione 1996, p.148) fino alle quattro note fondamentali del tema musicale scritto da Bernard Hermann e, addirittura, al nome del liceo frequentato da Carrie, che il regista muta in Bates High School, discostandosi dal testo originale. In ogni caso le variazioni effettuate da De Palma sul soggetto kinghiano, con l'aiuto dello sceneggiatore Lawrence D. Cohen, sono da ritenersi minime o, per meglio dire, superficiali: la ragazzina grassoccia descritta da King nel libro assume, sullo schermo, le sembianze filiformi ed eleganti dell'attrice americana Sissy Spacek; la signora White, brutta dentro e fuori secondo lo scrittore, ha nel film il volto non esattamente sgradevole di Piper Laurie; e così via.

Su quello che in tempi più recenti avrebbe potuto ispirare un perfetto *mockumentary* – *Carrie* il romanzo si compone di una serie di cronache e testimonianze fasulle – De Palma compie un lavoro di compattazione della storia, di cui conserva la struttura di fondo allontanandosene solo per obbedire ai propri slanci visivi, cioè alla caratterizzazione di genere pura e semplice. Segno esemplare di questa tendenza è la conclusione del film, così palesemente horror da finire col rappresentare uno dei più usati e abusati cliché del genere. Una breve sequenza onirica mostra Sue Snell (Amy Irving), unica sopravvissuta al sanguinoso ballo scolastico, nell'atto di omaggiare la tomba di Carrie con un mazzo di fiori; dal terreno, nel quale è conficcata la lapide con su scritto "Carrie White brucia all'inferno!", sbuca improvvisamente una mano pronta a trascinare la ragazza con sé – sembra che Stephen King stesso abbia adorato questa conclusione, dichiarando che avrebbe voluto trovarla e scriverla per primo. D'altro canto, l'intenzionale *apertura* della narrazione di *Carrie* offre spunti facili per gli autori dei remake e di altri tipi di *rimediazioni* (Bolter, Grusin 2003) a cui il film di De Palma è servito di certo come inventario di immagini, oltre che come punto di riferimento per un'impostazione unitaria e facilmente interpretabile/collocabile del racconto.

A questo punto però diviene lecito chiedersi in che modo lo sguardo di De Palma abbia approcciato l'apparentemente scarna scrittura di Stephen King finendo col condizionare e influenzare le successive riscritture cinematografiche: la creatività estetica con cui De Palma edifica la sua costruzione *pulp*, adottando quelli che saranno gli stilemi di un'intera generazione di rimediazioni interne al genere horror, a partire dall'enfasi quasi *kitsch* data alle immagini fino alla maniera di confrontarsi con la materia sociale in una sorta di distanziamento simulato, di interpretazione occulta. Tuttavia è qui che si riscontra il merito e insieme il limite della trasposizione filmica realizzata da De Palma, il quale, volendo eseguire una cronaca del libro sotto forma di film pur mantenendo la volontà di sfruttarlo come tramite per un omaggio al cinema del maestro Hitchcock e al genere in cui rientra, perde quel sottile ma indispensabile pathos che King, seppure fra le righe, riesce a mantenere finanche nel costruito sistema di citazioni fittizie costituente il romanzo. *Carrie* è una pellicola che, grazie alla propria veste formale, si connota come parte integrante e tappa fondamentale di uno specifico genere cinematografico e non solo: quello, appunto, dell'orrore. Automaticamente trascina con sé il testo letterario da cui trae ispirazione definendone l'identità, la provenienza, il contesto d'origine e operando un distinguo che funzionerà, per il testo stesso e per il suo autore, da propulsore a un'ondata di echi e riletture ben piantate nel bacino dell'horror. Di queste ultime sarà però sempre constatabile e contestabile l'orientamento esaminato in partenza, ovvero quello che vede nella rappresentazione stilizzata e impersonale delle metafore e delle allegorie tipiche del genere – quindi sul suo primo livello di lettura – una sorta di assopimento, il pericolo di una progressiva *ghettizzazione* all'interno di uno schema precostituito che per lungo tempo ne ha pregiudizialmente e negativamente etichettato le intenzioni rendendo impossibile un discorso sulla qualità.

## Una lunga scia d'orrore

Intanto il solco tracciato dalla riscrittura depalmaniana fa presto a riempirsi con una ricca serie di adattamenti autore. Nel 1980 è la volta di *The Shining*, pellicola di culto per la regia di Stanley Kubrick. A seguire, il maestro del genere (nonché amico dello scrittore statunitense) George A. Romero realizza ben due trasposizioni delle storie kinghiane: il film a episodi *Creepshow* (1982) e *La metà oscura* (1993) cui si aggiunge, nello stesso decennio, l'adattamento di David Cronenberg di *La zona morta* (1983). Nel mentre, e al di fuori del circuito autoriale vero e proprio, il *regno* transmediale di Stephen King pone le basi della sua futura trasformazione in impero grazie a un'ingente quantità di riscritture cinematografiche destinate al bacino dell'horror e per lo più rispondenti alla definizione di *junk food movies* – il cinema di serie B, per come viene inteso da King stesso nel suo saggio *Danse macabre* (2016). Quando poi al grande schermo va ad affiancarsi quello televisivo, la traccia inaugurata dal film di De Palma può dirsi compiuta: gli oltre sessanta adattamenti realizzati a partire da un racconto o da un romanzo di Stephen King nel lasso di tempo compreso fra il 1976 e il 2018 ([Eddy 2016](#); [Imdb](#)), che siano prodotti per il cinema

o la televisione, continuano a *disperdersi* per ricondensarsi intorno al dominio della paura, al punto da far guadagnare allo scrittore l'epiteto di *Re del brivido*.

Tuttavia – e ancora una volta a ricordarcelo è un King pienamente consapevole del proprio ruolo all'interno dell'industria culturale (King 2016) – gli *indistinti confini* del campo del fantastico sono destinati a sfumare, proprio com'è accaduto alla dimensione dell'autorialità nel corso degli ultimi decenni del Novecento. Nonostante la presenza di produzioni dichiaratamente horror quali *Stephen King's IT* (Tommy Lee Wallace, 1990) o *La tempesta del secolo* (Craig Baxley, 1999), grazie alle quali il soprannome di “Re del brivido” ha da una parte conservato il potere di rendere l'opera di Stephen King facilmente catalogabile e riconoscibile per quanto riguarda i suoi pubblici, d'altro canto, come si accennava poc'anzi, a lungo si è insistito nel relegare il suo universo narrativo entro il solo “sottocampo” dell'orrore, riducendolo a mera etichetta. In realtà è abbastanza noto che nel passaggio dal medium letterario all'audiovisivo la caratterizzazione di genere abbia progressivamente perso terreno dando spazio a narrazioni tanto (in)definibili – indistinte, appunto – quanto iconiche. Se si pensa a *Stand by Me – Ricordo di un'estate* (Rob Reiner, 1986), tratto dalla novella *Il corpo* (1987), non v'è alcun utilizzo dei costrutti tipici dell'horror – fatta eccezione per il ritrovamento di un cadavere, elemento comunque insufficiente a una catalogazione di genere, al pari della telecinesi nel caso di *Carrie* il romanzo. Eppure pochi temi, come appunto quello dei ragazzini di provincia lanciati in un'avventura su due ruote, sono così esplicitamente kinghiani da diventare veri e propri *topos* della sua opera, nonché oggetto di nuove e ulteriori riscritture nelle quali King stesso ammette di riuscire a rispecchiarsi. Ce ne offre un esempio lampante la serie *Stranger Things* (Matt & Ross Duffer, 2016 - *in corso*) che non solo l'autore, in un tweet, definisce una sorta di *greatest hits* personale (<https://twitter.com/StephenKing>, 17/07/2016) ma dove è la stessa sceneggiatura a scoperciare il sistema di riferimenti e omaggi al suo multiverso narrativo, facendo dire a un personaggio: “Hai mai letto Stephen King?” – qualcosa di simile era già accaduto, anche se in forma caricaturale, in una celebre puntata dei *Simpson* (Matt Groening, 1989 - *in corso*).

È dunque lecito pensare che l'effetto di traino esercitato dal film di De Palma nei confronti dell'esordio letterario di King sia (in)volontariamente servito a inserirne l'opera in un'industria culturale ancora fortemente influenzata dai meccanismi di produzione e organizzazione di senso caratterizzanti l'esperienza novecentesca, meccanismi pronti a dissolversi nel corso della fase di ulteriore sviluppo della società postindustriale e del sistema mediatico che la esprime. Se da un lato infatti delimitare i generi narrativi diventa impresa sempre più ardua e, per certi versi, fine a sé stessa, dall'altro anche l'autorialità sembra aver ceduto definitivamente la propria funzione nell'ambito del tacito patto stipulato fra creatori e pubblici. E tuttavia il “caso Stephen King” rimane singolare per il modo di approcciare e rappresentare il cambiamento in atto.

## Conclusioni

A fronte dei numerosi annunci riguardanti nuovi progetti di adattamento delle opere kinghiane, sia per il cinema che per la tv e il fumetto, non si può negare l'estrema e rinnovata *riconoscibilità* del regno transmediale, ormai divenuto impero in continua espansione, dello scrittore statunitense.

Dal momento del quasi istantaneo ingresso nel mondo narrativo dell'orrore fino alla *dispersione* e ridistribuzione trasversale dei contenuti della sua produzione, la figura di Stephen King e la sua importanza nella storia della transmedialità percorrono un cerchio che va a perfettamente a chiudersi con la rinegoziazione del ruolo dell'individuo creativo nel tessuto sociale. Qui è dove i processi di rimediazione hanno dimostrato di funzionare da propulsore per l'identificazione e la definizione di un autore nella fase apicale e insieme discendente della stessa dimensione dell'autorialità. In egual misura l'associazione con il dominio dell'horror, ancora prima al cinema che sulla carta – nessuno dei primi romanzi di King, da *Carrie* a *Ossessione* passando per *La lunga marcia* (1985) può dirsi pienamente parte della categoria – ha modificato e per certi versi rafforzato il rapporto fra autore e pubblico, inizialmente sfruttando l'attenzione e la concentrazione di una determinata nicchia – il fandom dell'horror e la sua inevitabile intersezione con il seguito del Re – poi slabbrando in via definitiva i confini già labili del dispositivo di genere. Prima *Carrie* di De Palma e, poco più tardi, cult come *The Shining* di Kubrick hanno fatto in modo da diffondere nient'altro che uno degli aspetti caratteristici dell'opera di Stephen King giocando sull'impatto e sulla valenza icastica del frasario *superficiale* con cui il genere dell'orrore si caratterizza. Sembra legittimo concludere che senza questo “cavallo di Troia” il percorso di King e dei suoi libri avrebbe seguito una direzione assai diversa, forse beneficiando dell'assenza di un'etichettatura limitante – com'è stata, a lungo andare, quella di Re del brivido – ma non potendo servirsi della natura fluida e *indistinta* del dispositivo del genere, che dietro sanguinosi balli liceali e mostruose creature nascoste nelle fogne delle cittadine di provincia ha potuto dischiudere un intero universo di temi lunghi da qualsiasi tipo di catalogazione.

Giunto sulla vetta di una carriera cominciata nel segno della paura e del sangue, il Re spezza in due l'epiteto: Stephen King cessa di essere un autore di horror e diventa *un* autore – un nuovo tipo di figura autoriale, che tornerebbe senz'altro utile approfondire ulteriormente entro una prospettiva sociologica – il cui nome attraversa i media senza che nessuno possa ignorarne il peso e la cifra, tanto sul piano estetico quanto su quello sociale. Ed anche se in taluni casi si è ancora restii a spingersi oltre gli inquietanti confini intorno ai quali ha sviluppato la sua fama, l'immensa varietà tematica delle opere del Re continua a invadere letteralmente l'habitat mediale del nostro tempo, da *Stranger Things* in avanti, dimostrandosi quotidianamente inesauribile.

## Bibliografia

- Abruzzese, A., Ragone, G. (a cura di) (2007). *Letteratura fluida*. Napoli: Liguori
- Abruzzese, A., Borrelli, D. (2000). *L'industria culturale. Tracce e immagini di un privilegio*. Roma: Carocci
- Abruzzese, A. (1979). *La grande scimmia. Mostri, vampiri, automi, mutanti. L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all'informazione*. Roma: Napoleone
- Abruzzese, A. (1975). *Verso una sociologia del lavoro intellettuale*. Napoli: Liguori
- Ascione, C. (1996). *La grande bottega degli orrori. Le ossessioni commerciabili di Stephen King*. Roma: Bulzoni
- Bachman, R. (1985). *La lunga marcia*. Milano: Mondadori
- Bolter, J., Grusin, R. (2003). *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. Milano: Guerini e Associati
- Eddy, C. (2016). *All 58 Stephen King Movie and TV Series Adaptations, Ranked*, in "io9", 08/07/2019
- Ilardi, E. (2010). *La frontiera contro la metropoli. Spazi, media e politica nell'immaginario urbano americano*. Napoli: Liguori
- Jenkins, H. (2007). *Cultura convergente*. Milano: Apogeo
- King, S. (2016). *Danse macabre*. Milano: Sperling & Kupfer
- King, S. (2010). *On Writing. Autobiografia di un mestiere*. Milano: Sperling & Kupfer
- King, S. (2009). *Stephen King Goes to the Movies*. Milano: Sperling & Kupfer
- King, S. (1989). *Ossessione*. Roma: Bompiani
- King, S. (1982). *Stagioni diverse*. Milano: Sperling & Kupfer
- Morin, E. (2017). *Lo spirito del tempo*. Milano: Meltemi
- Tarzia, F. (2009). *Mondi minacciati. La letteratura contro gli altri media*. Napoli: Liguori