

Dall'Appendicismo al Post-moderno al Neo-appendicismo. Letteratura e narrazioni televisive

Bruno Pischedda¹

Recibido: 24 de enero de 2017 / Revisado: 03 de mayo de 2017 / Aceptado: 11 de mayo de 2017

Riassunto. L'importanza che stanno assumendo ai nostri giorni le serie o stagioni eliminar la coma, non deve far dimenticare la "stagione" originaria da cui tutte discendono: vale a dire l'appendicismo ottocentesco, il settantennio del romanzo popolare, del *feuilleton* da reperirsi sulle pagine dei giornali. È questo un momento fondamentale per il sistema letterario borghese, che vale da battistrada per la riformulazione in senso audiovisivo, cine-televisivo, di ciò che una volta era la narrazione scritta. Successi internazionali come *Lost*, *Game of Thrones* o *True Detective* stanno mettendo in evidenza una nuova autorialità, che agli espedienti un po' raffazzonati degli appendicisti storici sa aggiungere una somma di competenze multimediali e una sapienza costruttiva decisamente più agguerrite. La scena letteraria tradizionale sembra impoverirsi di veri talenti; mentre si trasferiscono sullo schermo i nuovi maghi del racconto. Il perimetro letterario si riduce, perde livelli e sottolivelli estetico-funzionali; mentre la galassia seriale e televisiva si espande e mostra un aspetto sempre più stratificato. I rimpianti del letterato accademico producono ben poco: serve una nuova critica della Narratività post-gutenberghiana.

Parole chiave: Appendicismo; serie televisive; postmoderno; mistero; *romance*.

From Appendicism to Post-Modernism, from Post-Modernism to New Appendicism. Literature and TV Narration

Abstract. The success currently enjoyed by season upon season of TV dramas must not make us forget the "season" which originated them all: that is the heyday of the 19th century *feuilleton*, the seven decades of the popular serial novels one would find in the last pages of newspapers. It was a key moment in the bourgeois literary system, which paved the way for the audio-visual, theatrical and TV transformations of the written narrative. International hits like *Lost*, *Game of Thrones* or *True Detective* display a new level of authorship, complementing the makeshift devices of the original *feuilleton* writers with a much more aggressive host of multimedia skills and writing finesse.

The traditional literary scene seems impoverished of real talents as the new wizards of storytelling move to the screen. The literary perimeter shrinks progressively as it loses aesthetic-functional layers and sub-layers, just as the galaxy of TV series grows larger and ever more layered. The regrets of the literary scholar are of little use: what we need is a new critique of the Post-Gutenberg Narrative.

Keywords: *Feuilleton*; TV series; Postmodernism; Mystery; Romance.

Come citare: Pischedda, Bruno (2017): «Dall'appendicismo al Post-moderno al Neo-appendicismo. Letteratura e narrazioni televisive», *Cuadernos de Filología Italiana*, 24, pp. 239-247.

Lasciatemi partire da una constatazione, o meglio da una protesta. Se consideriamo serie televisive internazionali come *Lost*, *True detective*, *House of cards*, *Game of Thrones*, o programmazioni italiane come *Gomorra*, *1992*, *Il giovane Papa* (*The*

¹ Università degli studi di Milano, via Galvano Fiamma 13, 20129 Milano, Italia.
Bruno.pischedda@unimi.it

Young Pope), fino a telenovelle italo-spagnole come *Grand Hôtel*, viene il sospetto che non si sia meditato abbastanza sulla più vera e originaria “stagione” da cui tutte discendono. Intendo la stagione del *feuilleton*, del romanzo popolare in appendice. E il non aver riflettuto abbastanza su una simile congiuntura, espone taluni tra i commentatori addetti a un pericoloso equivoco: giudicare nuovi e incomparabili fenomeni che sono invece profondamente radicati nella cultura moderna; che ancorano fin dall’inizio la cultura moderna a un criterio di commerciabilità, di parcellizzazione spettacolare, di interscambio fattivo tra autori e fruitori: un criterio del quale non si aveva sino ad allora se non una pallida notizia.

Dire *feuilleton* significa soffermarsi sull’insediamento stabile delle classi medie e medio-basse nel mondo della lettura. Significa inclusione, unificazione di campo, egemonia esercitata sull’immaginario diffuso a cura dei gruppi sociali in ascesa; e tutto ciò a dispetto delle gerarchie che al tempo dell’Antico regime rendevano alieni e alternativi i consumi culturali dei ceti contrapposti, aristocratici e subalterni. Viva per poco meno di un secolo, dal terzo decennio dell’Ottocento sino ai margini della Grande guerra, l’esperienza del romanzo popolare a puntate rappresenta a conti fatti il più incisivo e più vasto antecedente di «borghesizzazione» interna al panorama letterario europeo. Per intendere questo, basta valutare i principi cardinali su cui si regge la proposta: leggibilità allargata, fidelizzazione nel tempo e conseguente redditività economica (seconda, per importanza, soltanto all’ingresso prepotente dell’inserzionismo pubblicitario nella compagine giornalistica).

Va da sé che l’esperimento incontrava l’opposizione sdegnata delle élites umanistiche tradizionali: ciascun aspetto del *feuilleton* sembrava concepito per sconoscere gli usi estetici più venerandi. Usi ormai borghesi, sì, ma non ignari delle sostenutezze retoriche che esaltavano la parola espressiva conferendole un tono artisticamente sovrano. Il genere romanzo era certamente un parto del Terzo stato rivoluzionario (non è necessario in proposito scomodare Hegel o Lukács), e tuttavia, qualunque cosa ne dicessero i molti detrattori, non pareva ancora allineato alle procedure standard che presiedevano alla confezione delle altre merci. Proprio qui interveniva invece l’appendicismo promosso da fogli come *Le Siècle*, *Le Constitutionnel*, *Le Journal des débats* (e in Italia da *Il secolo*, prima di tutti, quindi dal *Corriere della Sera*, *La Stampa*, *La Nazione*), inclini per interessi ben materiali a una precettistica quanto mai spregiudicata. Una precettistica per tanta parte sperimentale, se non irriflessa, ma della quale è opportuno richiamare alla mente qualche snodo o attitudine basilare:

1. L’obiettivo intrinseco, intanto: non l’ottenimento di una distinzione estetica, ma la conquista di un pubblico quanto possibile largo, interclassista; il pubblico medio acculturato, certamente, ma anche quello senza blasone, avventizio, di scarsa o nulla autorità.

2. L’aspetto effimero del medium individuato: il foglio quotidiano, dalla vita breve, che poco aveva a che fare con la durevolezza prestigiosa del libro.

3. La progettualità aperta, indefinita ed empiricamente disponibile che distingueva il romanzo popolare. A tracciare il perimetro della narrazione non era già più la figura romantica di un genio creatore, capace di confliggere con i gusti approvati del proprio tempo, sino a predefinire una tipologia di adepti e lettori ancora a venire (il caso di Stendhal). Era piuttosto un professionista più o meno esperto, di solito pre-retribuito, che in accordo con il direttore-proprietario del giornale si metteva in ascolto delle reazioni immediate degli acquirenti, così da orientare in modo opportuno una scrittura essenzialmente *in itinere*, sensibile alle circostanze, pronta a conver-

sioni improvvise sull'asse degli eventi narrativi come su quello dei personaggi dotati di maggiore *appeal* o della resa stilistica (esemplare è il caso di Rocambole, una figura congegnata da Ponson du Terrail dapprima all'insegna della crudeltà, della ferocia, e subito poi adattata nel senso del ladro galantuomo).

4. Centrale, poi, era la ricerca di una icasticità memorabile, di una riconoscibilità immediata, che ancora una volta incideva sul terreno dei personaggi coinvolti nella storia. Gli eroi dispensati a migliaia dai fogli quotidiani della metà Ottocento non sono solo suddivisi con una certa dose di manicheismo tra buoni e cattivi, astuti e sciocchi, fedeli e fedifraghi, ecc. Ma devono costituirsi più utilmente scampando sottigliezze analitiche e complicazioni cerebrali, secondo una linea diversa e forse opposta a quella intrapresa dal grande romanzo realista di Manzoni-Stendhal-Tolstoj. Non troppo diversamente dal futuro protagonista cinematografico/televisivo, il superuomo vendicatore o la femmina vessata da *feuilleton* vale per come si presenta in scena (fisiognomica, *milieu*, *habitus*), per come parla e di cosa parla, per come agisce: il personaggio da romanzo popolare si edifica in buona sostanza più sull'asse della drammaturgia manifesta che non su quello recondito della psiche.

5. La stessa ritmica narrativa, a carattere accentuatamente binario, rafforzava l'effetto seducente del prodotto, alternando pause o rilasci di tensione a precipizi sensazionali in coincidenza con la fine della puntata (*twists*, *cliffhangers*).

6. E infine, massima cura veniva riservata all'intreccio, ma con soluzioni, badiamo bene, a carattere "centrifugo". Coerentemente con un progetto aperto, circostanziale, il *feuilleton* procede per aggiunte successive, moltiplicazione degli attanti, recuperi e anticipazioni (analessi, prolessi); ma anche per tramite di deviazioni (excursus, complicazioni a latere), giochi prospettici (parallelismi, montaggi temporali). In questo senso, il romanzo popolare si distingue e anzi contrasta con la letteratura di intrattenimento e con i generi propriamente novecenteschi, il poliziesco, la fantascienza, il rosa, la spy story, basati piuttosto su procedure "centripete": pochi personaggi, ambienti circoscritti, trama coesa e unitaria, *suspense* ininterrotta.

Non è che uno schema, beninteso, e bisognoso di affinamenti. Ma sufficiente a illustrare la continuità profonda che interviene tra appendicismo ottocentesco e narratività seriale promossa dalle grandi compagnie cine-televisive di latitudine statunitense (HBO, Netflix, AMC; o da reti generaliste che si muniscono di comparti specializzati: Fox, CBS, ABC, NBC). Per lo meno i punti 1, 3, 4, 5, 6 (ma gli ultimi due soltanto se consideriamo una narrazione protratta, che contempla puntate, e magari unità superiori: stagioni; non episodi singolarmente conclusi, sul tipo di *Xfiles*) hanno ormai assunto un aspetto sovra-storico, congiungendo fenomeni di narratività fluente che ci appaiono assai distanziati nel tempo. Certo tutto ciò è stato ripotenziato dalla neo-tv degli anni Settanta e Ottanta nello scorso secolo (*soap-operas*, *telenovelas*) e appena poi dalla svolta informatica, con il suo aspetto marcatamente "convergente". Ma lo stesso punto 2, se ben considerato, cioè il cambio di piattaforma dal libro al giornale quotidiano (e poi lo smercio a fascicoli, e di nuovo tramite il libro a basso prezzo), già prospettava una co-esistenza di natura trans-mediale. Una coesistenza sempre gutenberghiana, invero, basata sulla carta e sulla parola scritta, ma a tutti gli effetti incline a una circolazione multiforme del medesimo prodotto.

Oggi a colpire maggiormente è il nesso strettissimo che si va stabilendo tra narrazione parcellare, iterata, serializzata (1), commutazione dei linguaggi (2) e nuova autorialità (3). Giacché è qui che "l'industria dei contenuti" modifica ogni equilibrio precedente: il vincolo non è più occasionale o parziale, ma genetico. Si narra, sin

dall'inizio, in una prospettiva seriale, a dominante iconica (audiovisiva) e a cura di individui o grazie a un team di specialisti che poco conservano degli usuali addetti otto-novecenteschi. Se guardiamo alle cose dalla piccola specola italiana —ma credo si possa generalizzare—, l'impressione è che il terreno letterario si stia sguarnendo di talenti davvero rimarchevoli e specificamente vocati alla scrittura. Pochi o pochissimi autori, nelle ultime decadi, si levano sopra standard di tenore medio o ripetitivo. Mentre un incremento notevolissimo di personalità spiccate si osserva in campo multimediale (Nic Pizzolatto, J.J. Abrams, Damon Lindelof, David Benioff e D.B. Weiss, Jonathan Nolan; o ancora sceneggiatori come David Chase, *The Sopranos*; David Simon, *The Wire*, *Shaw me a Hero*; Matthew Weiner, *Mad-Men*; Tom Fontana, *Oz*): quasi che qui risiedano ormai i maghi del racconto, in possesso di tutti i requisiti tecnico-retorici che erano appannaggio dei pionieri appendicisti, ma capaci di renderli in compagini narrative assai più vigili e sofisticate.

Sarà anche un universo fabulatorio gremito di *revivals* e senz'altro prodigo di regressioni (con le grandi serie televisive si passa dallo spettacolo pubblico, tipico del cinema o del teatro, al rito domestico; dalla scommessa estetica e intellettuale su un'opera ignota, al piacere assai più tranquillizzante del riconoscimento periodico). I temi o i macro generi sono sempre i medesimi: amore, avventura e una gran dose di mistero (*Lost*, *True detective* prima serie, *Game of Thrones* e *Westworld*, in questo senso, hanno valore emblematico: coniugano l'avventura realistica o di derivazione epica con il fantastico, se non con il metafisico). Però con una maestria nel porgere e nel dosare gli ingredienti che stacca di gran lunga l'artigianalità spesso arruffona dei feuilletonisti storici (lasciamo stare gli Hugo, i Balzac, i Dostoevskij, i Dumas *père*, i Dickens, che della stagione appendicista rappresentano le luminose eccezioni).

Sembra di assistere a qualcosa di molto simile a uno spostamento, a una migrazione e a una ricombinazione complessa di competenze, che dalla scrittura letteraria tradizionalmente intesa sta conducendo a una narratività spuria: in cui la forma romanzo, che, come suggeriva Bachtin (1979: 445-82), «romanzizzava» i generi circoscrivibili, rendendoli più plastici e più aperti alla contemporaneità vivente, ora viene «mediatizzata» secondo procedure più di tutto inclini al piacere dell'occhio e a una mimesi attualizzante, di immediata evidenza, senza complicate decodifiche verbali e senza stacchi di ordine cronologico: il passato remoto, gli imperfetti, i condizionali composti; insomma i tempi dell'universo narrato, secondo la dizione di Harald Weinrich (1978), che tradizionalmente erano in uso e che trasferivano in uno ieri convenzionale le gesta dei personaggi ritratti.

Non è un rivolgimento assiale, e tale da suggerire un cambiamento drastico di paradigma. Del romanzo moderno si confermano bensì le potenzialità inesauribili, la profonda predisposizione con cui si adatta a contesti molteplici. Tutto questo, però, all'indirizzo di conglomerati più ricchi, diversi, e in buona misura risanando la frattura storica tra *romance* e *novel*, che all'alba della civiltà borghese consegnava al genere narrativo per eccellenza, per l'appunto il *Novel*, una missione eminentemente realista o verisimile, e ricacciava il mitico e il leggendario tanto tipici del *romance* alla periferia della letteratura, devolvendone gli esiti di intrattenimento e di fascinazione a un pubblico per tanta parte adolescente (fondamentali in proposito mi sembrano le osservazioni del critico americano Leslie Fiedler in due saggi distinti: l'uno, sul fumetto, *The Middle Against Booth Ends*, del 1955; l'altro sul postmoderno letterario, *Cross the Border, Close the Gap*, del 1970 (ora in Fiedler 1971: 415-28, 461-85).

Veniamo ora a un secondo ordine di questioni, più marcatamente sociologiche. È pur vero che ai giorni nostri molte cose sembrano cambiare, ma non va dimenticato che l'avvento del *feuilleton* ottocentesco aveva già prodotto ripercussioni di vasta portata. Il «sistema letterario» di fine secolo, come direbbe Vittorio Spinazzola (1992: 39-52), o il «campo letterario», secondo la terminologia di Pierre Bourdieu (2001 e 2005), si era ristrutturato proprio a partire da questa esperienza. Il simbolismo orfico, rarefatto, allusivo di Mallarmé, o il modernismo di inizi Novecento (Joyce, Svevo, Proust, Woolf), non nascevano solo come poetiche genericamente antitradizionali, come momenti dinamici di un sistema pericolosamente incline alla stasi; ma s'imponevano alla ribalta in astiosa e talora dichiarata opposizione ai criteri di narratività larga e ben retribuita di cui proprio il romanzo popolare d'appendice rendeva un esempio esecrabile. Le «lotte di campo», condotte in nome del prestigio estetico, inasprivano soprattutto a riguardo della letteratura in quanto somma di «opere», e non di «prodotti»; come insieme di libere creazioni destinate alla gloria imperitura, e non come merci sottoposte al regime borghese del successo, o alla vincolistica liberista che si stabilisce tra una domanda di soddisfacimento immaginativo, proveniente dalle moltitudini alfabetizzate, e l'offerta oculatamente predisposta dagli apparati editoriali.

A voler essere puntigliosi, però, non possiamo limitarci a uno schema diadico: alto/basso; letteratura d'arte/literatura commerciale. La scena otto-novecentesca dà spazio molto presto a una molteplicità di fattispecie narrative; aumentano rapidamente i tipi romanzeschi, le sottoclassi di genere, gli stili e le strategie per catturare l'interesse dei lettori. Ne deriva una stratificazione complessa di livelli e di pubblici eterogeni, ciascuno —all'incirca— per un appropriato insieme di prodotti (o di opere). E quando Vittorio Spinazzola, nel 1985, disegna le coordinate del sistema letterario tardo-novecentesco, ancora se possono apprezzare gli strascichi (Spinazzola 1992). Smaltito da tempo l'appendicismo popolare, e installatisi con crescente fortuna i nuovi generi di consumo, il quadro mostra di organizzarsi secondo quattro comparti funzionali: letteratura Sperimentale / Istituzionale / d'Intrattenimento / Marginale. Ossia opere d'avanguardia o marcatamente intese alla ricerca espressiva; opere di prestigio ma connotate di leggibilità seducente e in linea di continuità con le stagioni trascorse; opere di largo pubblico, tendenzialmente volgarizzatrici di formule ereditate, ma a cui non difetta una sia pur artigianale o abborracciata pregnanza estetica; opere, infine, ritenute estranee all'orizzonte approvato del bello (opere di «gusto illegittimo», direbbe Bourdieu (2001), che i ceti egemoni non ritengono suscettibili di un esame propriamente estetico): vale a dire fotoromanzi, romanzi porno, fumetti per ragazzi, livello non autoriale del giallo-rosa-spy stories-science fiction.

Si era alla metà degli anni Ottanta, e la stratigrafia funzionale proposta da Spinazzola aveva un alto tasso di analiticità descrittiva; ma di qui in poi subentra un duplice fenomeno. Da un lato viene a esaurimento o quantomeno si assottiglia drasticamente lo strato alto della sinossi, relativo alle opere sperimentali e d'avanguardia, con un più lento tramonto delle poetiche moderniste. Dall'altro lato, a seguito di una clamorosa efflorescenza, dopo un imporsi strategico ma transitorio, giungono al capolinea anche le poetiche cosiddette postmoderne: le quali da noi, in sede letteraria, e grazie soprattutto alle riflessioni e alle pratiche fabulatorie di Umberto Eco, poggiavano proprio sul recupero dei modelli romanzeschi ascrivibili all'ottocento popolare, *feuilletoniste*.

Soffermiamoci un istante sul postmoderno così come concepito da Eco, perché è una proposta che sorge ben dentro la Neo-avanguardia italiana, o Gruppo '63 (oltre a Eco, Sanguineti, Arbasino, Balestrini, Giuliani, Barilli); e che ben presto si allinea al grande revival neo-popolare degli anni Settanta. Due mi sembrano i momenti decisivi, o che recano una traccia sicura del cambiamento in atto: il convegno sul romanzo sperimentale tenutosi a Palermo nel 1965; e la prefazione-curatela che lo stesso Eco, con Cesare Sughi, dedica all'Almanacco Bompiani del 1972, dal titolo *Cent'anni dopo. Il ritorno all'intreccio*.

Nella prima circostanza, Palermo 1965, con un intervento ad alto tasso di provocazione, Eco già aveva ammonito i sodali neoavanguardisti che «l'*autre*, in gran parte, sta[va] diventando *même*»; che la pratica esasperata della trasgressione linguistico-formale, cioè, andava mutandosi in sperimentalismo manierato, e per giunta rischiosamente prevedibile. Ad essere revocata in causa —se badiamo alla sostanza di queste poche parole— è nientemeno che l'assiologia del nuovo: ovvero un'attitudine tutta modernista a fare del travolgimento continuo dei canoni e delle attese estetiche precostituite la sanzione indiscutibile del pregio artistico. Solo in un momento storico preciso, coincidente con le avanguardie del primo Novecento —osserva Eco poco oltre—, «l'inaccettabilità del messaggio da parte del ricettore», la sovversione radicale dei moduli espressivi, ha potuto divenire garanzia di qualità letteraria, anzi propriamente di «valore». Ma ridursi tuttora entro simili margini di giudizio, porterebbe il critico di pretese avanguardiste a vestire paradossalmente i panni di «un marinettiano in ritardo» (Eco 1966: 73).

Bando dunque ai pregiudizi, raccomanda lo studioso piemontese: al tempo della civiltà di massa e della sua produzione culturale, «sarà possibile trovare elementi di rottura e di contestazione in opere che apparentemente si prestano ad un facile consumo ed accorgersi al contrario che certe opere, che appaiono come provocatorie e che fanno ancora saltare sulla sedia il pubblico, non contestano nulla». Per chi abbia cara la funzione straniante del messaggio estetico —conclude Eco, con un potente rilancio in avanti—, «si riapre persino una possibilità di discorso sui contenuti». Dal momento che l'avanguardia ha finito per costituire essa stessa una propria tradizione, il punto è prendere atto dei modi e delle ragioni di quella che lo studioso chiama «una nuova leggibilità»: ossia di un nuovo e più scaltrito orizzonte merceologico e comunicativo entro cui situare un'opera romanzesca che non voglia abbandonarsi supinamente al già noto (Eco 1966: 75-6).

Siamo nel 1965, una data decisamente alta. Ma sei anni più tardi, nell'Almanacco Bompiani, Eco sarà ancora più chiaro: e mentre antologizza brani di *feuilleton* delle più diverse provenienze, dichiara definitivamente tramontato e concluso il «cinquantennio della non-trama, del monologo interiore, della distruzione del romanzesco, della morte della rappresentazione», inneggiando senza più remore al «trionfo della narrativa» se non addirittura alla «trama *über alles*». Certo, ci tiene a puntualizzare il futuro artefice del *Nome della rosa*, non si tratta di un puro ritorno all'intreccio in quanto gratuita congerie di effetti, come ricorso a strategie consolatorie o come sterile insistenza su stereotipi narrativi di uso ormai secolare. Piuttosto «avviene che la critica alla tradizione —un tempo appannaggio delle avanguardie— passi, anziché attraverso il rifiuto dei suoi modi, attraverso la loro rimanipolazione» (Eco e Sughi 1971: 3-4).

È questa la parola magica del postmoderno in salsa italiana, «rimanipolazione»: ricorso continuo al grande patrimonio *feuilletoniste*, però caratterizzandolo in sen-

so doverosamente critico e giocoso: intertestualità, ironia, metanarrazione, marcato ibridismo di genere. Occorre sì riutilizzare materiali o schemi narrativi provenienti da un passato non remoto (momento regressivo), accompagnandoli tuttavia con una somma di accorgimenti sofisticati, intellettualistici, che rendano fausto un tale ripescaggio anche per le fasce più avvertite e colte del pubblico tardo novecentesco (momento progressivo). Il tanto discusso *double coding*, che sembrerebbe alla base di ogni postmodernismo consapevole, consiste proprio in questo: una doppia strategia, popolaristica ma insieme letteratissima, per ricongiungere oculatamente i poli diversi e in qualche misura opposti del pubblico novecentesco.

È in realtà una straordinaria ma effimera primavera, quella che si annuncia, e che dura all'incirca un ventennio, l'ultimo del XX secolo (1980-2000); poi le cose, per l'appunto, cambiano. La proposta insieme colta e popolare battezzata con autorevolezza da Eco perde vigore, illanguidisce, scolora, e lo scenario che si presenta ai nostri occhi ha caratteristiche alquanto inattese.

Proviamo a dirlo stringatamente: a ridosso del nuovo millennio, perdono a conti fatti sia i nipotini di Joyce e Breton (cioè i modernisti-avanguardisti), sia i molti emuli del *Nome della rosa* (cioè i post-modernisti). E questo perché a breve distanza di tempo dal mega-bestseller dedicato a Guglielmo e Adso, è proprio la componente intellettualistica a cadere, lasciando sul terreno una grande mole di ipotesi neo-popolari, neo-ottocentesche, di cui potrà avvalersi la narrativa multimediale, seriale, cinetelevisiva, in via di prepotente espansione.

Su un comune riutilizzo di formule popolarreggianti, basti considerare lo iato che esiste tra le prime opere di Eco e le molte prove romanzesche fornite dai Wu Ming, orientati a un più aggressivo ma anche più immediato appendicismo; tra *Il nome della rosa* e il pur vicinissimo *Rimini* di Tondelli (1980, 1985), in cui ironia e metanarrazione tendono a scomparire; tra la pamphlettistica *engagée* di Sciascia, attentissima a revitalizzare generi minori dell'Ottocento: processi celebri, congiure romanzate, cronache politiche (*1912 + 1*, *I pugnatori*, *L'Affaire Moro*), e la disinvoltura narrativa, reale-finzionale, di Saviano con il romanzo-inchiesta *Gomorra* (non a caso da annoverarsi tra i campionissimi della serialità intermediatica nostrana); o ancora tra i romanzi giallistici di Sciascia, sempre dotati di raffinatezze espressive e di un teso polemico civico, e le gradevoli puntate televisive di Montalbano, tratte da altrettanti volumetti di Andrea Camilleri. I generi popolari dell'Ottocento e i loro succedanei novecenteschi come il poliziesco o il *noir* certamente trionfano, e occupano oggi la scena italiana in modo persino strabordevole, inflattivo; ma dopo aver abbandonato ogni ambizione postmoderna di saldare estrosamente, sofisticatamente, i piani bassi e i piani alti della produzione romanzesca.

Se ragioniamo sulla base dello schema spinazzoliano, e in termini di «sistema», gli esiti sembrerebbero vistosi. Non solo cadono, in alto, le punte di ricerca espressiva e avanguardistico-sperimentale; ma soprattutto tende a compenetrarsi — a fare corpo unico — il doppio livello Istituzionale e di Intrattenimento. Non ci sono più i Pasolini-Morante-Bassani-Moravia-Sciascia e, di solito ben distinti da questi, i Piero Chiara-Scerbanenco-Benni-Fallaci-Casati Modignani ecc. Ma in una serie essenzialmente continua ci sono i Baricco-Lagioia-Piccolo-Murgia-Scurati-Elena Ferrante-Saviano-Camilleri-Donato Carrisi: secondo un processo a carattere riduttivo, semplificatorio, che ha per orizzonte prossimo una *istituzionalizzazione dell'intrattenimento*. La letteratura “pura”, o cosiddetta, verserebbe insomma a mal partito; ma è a questi lidi che prende un valore niente affatto congiunturale la riscossa storica dell'appen-

dicismo: come esperienza a lungo fatta oggetto di pregiudizi, di proteste schifiltose, che tuttavia sta trasferendo le sorti della narratività targata 2000 su una piattaforma senza dubbio più ariosa; anche meno autonoma, se vogliamo, meno affrancata da un criterio di “borghesità” imperante, ma più estesa e ricca di attrattive. Inutile lamentare cadute nell’indistinto, crepuscoli malinconici. Il cambiamento in atto coinvolge tutti, così i fruitori non renitenti (o entusiasti) come gli analisti di mestiere; e resta d’altronde avvalorato da un semplice sondaggio di fase. Mentre il sistema letterario tradizionalmente inteso —spinazzolescamente inteso— sta andando incontro a una inequivoca Riduzione-Semplificazione, con relativa perdita di sfumature e dislivelli funzionali; il sistema delle serie cine-televisive denuncia al contrario una crescente Espansione-Stratificazione, sia in termini di sottogeneri saliti alla ribalta, sia in termini di soglie estetiche e di pubblici distinti in attesa di potersi soddisfare.

Riferimenti bibliografici

- Cardini, Daniela (2004): *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli*, Milano, Carocci.
- Casetti, Francesco (a cura di) (1984): *L’immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Venezia, Marsilio.
- Bachtin, Michail (1979): «Epos e romanzo», in Mikhail Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, pp. 445-482.
- Bourdieu, Pierre (2001): *La distinzione. Critica sociale del gusto*, a cura di Marco Santoro, traduzione di Guido Viale, Bologna, il Mulino.
- Bourdieu, Pierre (2005): *Le regole dell’arte. Genesi e struttura del campo letterario*, traduzione italiana di Emanuele Bottaro e Anna Boschetti, introduzione di Anna Boschetti, Milano, il Saggiatore.
- Eco, Umberto (1966), «Verifica incerta e Gruppo ‘63», in Nanni Balestrini (a c. di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, Milano, Feltrinelli (Feltrinelli). [Ora in Roma, Editore l’Orma, 2013]. qui, a cura di Andrea Cortellessa, anche una robusta rassegna di testimonianze da attribuirsi agli antichi protagonisti raccolti a convegno: «Col senno di poi», pp. 195-424).
- Eco, Umberto; Sughì, Cesare (a cura di) (1971): *Almanacco Bompiani per il 1972. Cent’anni dopo: il ritorno all’intreccio*, Milano, Bompiani.
- Fiedler, Leslie (1971): «The Middle Against Booth Ends; Cross the Border-Close the Gap», in Leslie Fiedler, *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, New York, Stein and Day, vol. II, pp. 415-428 e 461-485.
- Fidler, Roger (2000): *Mediamorfosi. Comprendere i nuovi media*, a cura di Romana Andò e Alberto Marinelli, Milano, Guerini.
- Natan, Michel (1991): *Splendeurs et misères du roman populaire*, Lyon, Presse Universitaire de Lyon.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1979): «Eugène Sue e il romanzo d’appendice. Sulla storia di un genere letterario ‘triviale’», in AA.VV., *Trivialliteratur? Literature di massa e di consumo*, Trieste, Lint, pp. 211-233.
- Olivier-Martin, Yves (1980): *Histoire du roman populaire en France: de 1840 à 1980*, Paris, Edition Albin Michel.
- Queffélec, Lise (1989): *Le roman feuilleton français au XIX siècle*, Paris, PUF.
- Spinazzola, Vittorio (1992): «Le coordinate del sistema letterario», in Vittorio Spinazzola, *Critica della lettura*, Roma, Editori Riuniti, pp. 39-52.

- Piga, Emanuela (2014): «Mediamorfosi del romanzo popolare: dal Feuilleton al Serial TV», *Between*, VI, n. 8/novembre.
- Piga, Emanuela (2016): «Mediamorfosi del grande romanzo realista: dal *Bildungsroman* al TV *serial*», *Between*, VI, 11/maggio.
- Pischedda, Bruno (2006): «Narrare immagini», in Bruno Pischedda, *Mettere giudizio. 25 occasioni di critica militante*, Reggio Emilia, Diabasis, pp. 212-221.
- Weinrich, Harald (1978): *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, traduzione di Maria Provvdenza La Valva, Bologna, il Mulino (nuova ediz. abbreviata, 2004).