

## Mediamorfosi del romanzo popolare: dal *Feuilleton* al *Serial TV*

Make 'em cry, make 'em laugh,  
make 'em wait  
Wilkie Collins

Bisogna guardare *Lost* come si legge un  
libro: un capitolo alla volta  
Damon Lindelof

### Vincerà il taylorismo o vinceranno i *Moschettieri*?<sup>1</sup>

Nel 1964, in *Apocalittici e integrati* Umberto Eco affermava che se l'errore degli apologeti della cultura di massa era di ritenere che la moltiplicazione dei prodotti dell'industria fosse di per sé buona, al contrario, "l'errore degli apocalittici-aristocratici" era di pensare che la cultura di massa fosse radicalmente cattiva proprio per la sua natura di "fatto industriale", come se si potesse dare cultura al di fuori del condizionamento industriale (Eco 1991: 46-47). In una prospettiva che guarda all'evoluzione storica dei supporti medialti che accolgono e formano l'espressione dell'immaginazione, l'intento qui è di soffermarsi su un'analogia, da più parti riscontrata<sup>2</sup>, tra le forme narrative del romanzo ottocentesco e della fiction televisiva. Nella stessa epoca in cui ricorre con frequenza l'idea della "morte del romanzo", emergono in controcanto nell'industria culturale grandi narrazioni, non nel senso inteso da J.F. Lyotard, ma nel senso più lato

---

<sup>1</sup> Da *Letteratura e vita nazionale*, A. Gramsci (1971: 153).

<sup>2</sup> Tra i numerosi studi si vedano Eco 1984, Casetti 1984, Elsaesser 1984, Buonanno 1996, Cardini 2004, Grasso 2007, Innocenti-Pescatore 2008, Grignaffini - Pozzato 2008.

dell'espressione. Narrazioni lunghe e complesse che ricordano, seppur incarnate in media differenti, la forma del romanzo ottocentesco e che riflettono, in un perpetuo processo di 'mediamorfosi' (Fidler 2000) e 'rimediazione' (Bolter – Grusin 2002), la «continuità/metamorfosi di un immaginario sociale, che traduce, e 'tradisce' il letterario attraverso diversi linguaggi» (Abruzzese 1989).

La produzione, la distribuzione e la ricezione delle serie televisive sono determinate dalla struttura della serialità, che se affonda le sue radici nelle antiche tradizioni orali e nelle saghe medievali, si sviluppa in senso moderno con i processi di industrializzazione che coinvolgono l'occidente a partire dal diciannovesimo secolo. Come afferma Daniela Cardini, «la catena di montaggio, prima ancora di riprodurre oggetti uguali, segmenta e scompone le azioni necessarie per creare la matrice di quello stesso oggetto» (2004: 19). Analogamente, nella creazione del prodotto culturale, «prima ancora di arrivare alla riproduzione seriale di singole unità identiche (il giornale, il libro, il disco, la puntata di un programma radiofonico o televisivo), si impara a scomporre il modo di raccontarne il contenuto» (*ibid.*).

Le conseguenze della segmentazione e distribuzione di un prodotto in frammenti uguali riguardano non solo la sfera della produzione, ma anche quella del consumo: se l'acquisto di un libro per le classi popolari costituiva un lusso che non tutti potevano permettersi, l'acquisto dell'inserito che usciva settimanalmente in allegato al giornale – e naturalmente stiamo parlando del romanzo a puntate, il *feuilleton* – era invece una spesa sostenibile. In questa direzione, Alberto Abruzzese (1984) definisce la serialità come il risultato di processi di ottimizzazione del modello produzione-consumo dell'industria culturale legata alla tecnologia meccanica e alla riproducibilità tecnica.

Nell'introduzione al volume *L'immagine al plurale* (1984), tra i primi in Italia sull'argomento, muovendo da una disamina dei concetti di serialità, dilatazione e ripetizione (i cardini della pluralità), Francesco Casetti riflette sull'origine e la direzione del "ritorno dell'identico" (ripetizione) e della "successione ordinata" (serialità), e ricorda come dalla preistoria del cinema e della televisione le due linee

della “cultura popolare (nella quale ha tanta parte il racconto)” e della “produzione industriale (in cui la finalità diventa il consumo)” continuano a convergere e a “incontrarsi nel quadro della rivoluzione industriale”; da allora sono “costrette a funzionare assieme – almeno in superficie – e magari a farsi complici – pur spingendo ciascuna verso i propri interessi” (Casetti 1984: 15). Nello stesso volume, Thomas Elsaesser, nell’analizzare la relazione tra struttura seriale e circostanze produttive, individua nella narrativa a puntate, che si tratti di cinema o televisione, «la modalità con cui l’attuale organizzazione economica degli audiovisivi si rivolge al pubblico» (1984: 145). La televisione, medium popolare per eccellenza, entra con poca spesa nelle case di tutti e, attraverso l’accessibilità delle sue serie, costituisce un potente medium per la condivisione di esperienza estetica e immaginario collettivo. A sua volta, nonostante l’emersione e la diffusione di vecchi e nuovi media come la televisione e internet, la forma romanzo non scompare, ma continua a evolvere e ad adattarsi, in un continuo processo di mediamorfosi.

In una prospettiva incentrata sul percorso evolutivo delle tecnologie dei mezzi di comunicazione, Roger Fidler sottolinea come

[...] anziché studiare ogni forma separatamente, siamo pertanto incoraggiati a esaminare tutte le forme come parti di un sistema interdependente, e a notare le somiglianze e le relazioni che esistono tra il passato, presente e forme emergenti. Dallo studio del sistema di comunicazione come un tutto, potremo vedere che i nuovi media non sorgono spontaneamente e indipendentemente, ma come essi emergono gradualmente dalla metamorfosi dei vecchi mezzi. (Fidler 2000: 31)

Senza mirare a definire integralmente il rapporto tra le diverse sfere del letterario e del televisivo, con questo contributo mi propongo di riflettere sulle trasformazioni del romanzo popolare attraverso epoche e media, utilizzando come materia di riflessione il romanzo *Les*

*Mystères de Paris* di Eugène Sue e il serial TV *Lost* (J.J. Abrams, D. Lindelof, J. Lieber, C. Cuse).

## Lo zigzag della suspense

I primi passi del *feuilleton* francese, come spazio tipografico ospitante materiali eterogenei, risalgono all'inizio dell'800. Prima del fondo-pagina dei quotidiani, romanzi a puntate erano stati pubblicati sulle riviste letterarie come la *Revue de deux mondes* e la *Revue de Paris*. Il primo supplemento fu quello del *Journal des Débats*, composto da annunci, recensioni teatrali, bollettini di vario genere, per accogliere progressivamente racconti di viaggi, novelle e infine romanzi (Bianchini 1988: 15). Nell'Inghilterra vittoriana, ogni settimana governanti, calzolai, operai si ritrovano a leggere l'ultima puntata del romanzo di Charles Dickens. In diverse sue opere, la forma seriale della distribuzione incide sul finale della puntata, che si chiude con un effetto di suspense, generando nel lettore un sentimento di attesa della risoluzione dello snodo narrativo. La traccia di questo tipo di distribuzione permane nella ristampa in forma di libro, in cui dal taglio del capitolo si riconosce il taglio della puntata. Dopo il successo ottenuto dai bozzetti di Dickens *Sketches by Boz*, nel 1836-37, sul *Morning Chronicle*, esce a puntate mensili *The Pickwick Papers*<sup>3</sup>. Successivamente, lo scrittore fonda e dirige la rivista *All the Year Round* (1859), che tra il 1860 e il 1861 pubblica a puntate settimanali *A Tale of Two Cities* e *Great Expectations*, oltre a uno dei primi classici del genere poliziesco, *A Woman in White* di Wilkie Collins. Sempre nel 1836, ma al di qua della Manica, Émile de Girardin, lancia il quotidiano *La Presse* e pubblica il romanzo *La vieille fille*. L'obiettivo del fondatore del nuovo quotidiano è di guadagnare grazie alle inserzioni pubblicitarie, permettendo così l'abbassamento del costo dell'abbonamento. Nel creare il terreno per il successo di giornale e romanzieri, l'evento porterà all'accentuazione delle tecniche narrative volte a mantenere

---

<sup>3</sup> Firmato ancora con lo pseudonimo "Boz", il soprannome del fratello di Dickens (cfr. Bertoni 2009: 13).

vivo l'interesse degli abbonati, essenziale per la sopravvivenza del giornale. Come ricorda Clotilde Bertoni:

Il feuilleton [...] inaugura una linea famigerata della cultura di massa, esaspera i difetti della letteratura d'intrattenimento, mercifica sfrontatamente il romanzo; ma è anche sua indimenticabile, poliedrica apoteosi, portata avanti dagli autori più vari, grandi come Balzac e Dickens, effimeri come Féval, Gaboriau, Mastriani, Ponson du Terrail, o troppo sbrigativamente assegnati alla paraletteratura come Dumas. (Bertoni 2009: 48-49)

In realtà, *La vieille fille* non appare nel *rez-de-chaussé* del giornale, ma nelle colonne all'interno della rubrica *Variétés* ospitata nelle pagine interne del quotidiano (Pellini 2015: 344). Successivamente si diffonderà sempre di più la stampa dei romanzi nel formato del feuilleton, dalle opere di Balzac a quelle più popolari, come *Les trois Mousquetaires* di Alexandre Dumas (1844), pubblicato dal *Siècle*, il quotidiano fondato nel 1836 da Armand Dutacq in competizione con la *Presse*.



Se il romanzo-*feuilleton* francese abita il 'piano-terra' dei giornali, il cosiddetto *rez-de-chaussé*, il romanzo a puntate inglese occupa le colonne del fascicolo allegato alla rivista. In entrambi i casi, a dominare il ritmo dell'intreccio è l'iterazione della *suspense*, che chiude e governa il finale di molte puntate nel cosiddetto *twist*, il giro di vite, chiamato oggi *cliffhanger* nei moderni serial TV. Come ha mostrato Seymour Chatman, a differenza dell'effetto *sorpresa*, legato a un avvenimento improvviso e inaspettato ma dal carattere effimero, la *suspense* è un fenomeno più complesso, che si basa su uno stato di apprensione e di tensione del lettore sapientemente dosato, a prescindere dall'esito prevedibile dell'avvenimento. Lo studioso precisa come *suspense* e *sorpresa* siano termini complementari e non contraddittori, passibili di «funzionare insieme nelle narrazioni in modi complessi: una concatenazione di eventi può avere inizio con una sorpresa, trasformarsi in un intreccio di *suspense* e poi terminare con un capovolgimento, vale a dire eludendo le attese – un'altra sorpresa» (Chatman 2003: 59-60). Chatman cita come esempio classico *Great Expectations* e mostra come l'intreccio del romanzo sia caratterizzato da una vera e propria associazione *suspense-sorpresa*<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> «La sorpresa iniziale è lo shock che Pip ha quando Magwitch lo agguanta all'improvviso nel cimitero; l'episodio conduce a un crescendo di *suspense* provocato dal furto del cibo e della lima [...]. La *suspense* è in parte alleviata dalla consegna a Magwitch. Pip non deve più temere per la sua pelle. Ma il lettore avverte una doppia *suspense*, quella della storia, cioè la paura di Pip stesso, e quella del discorso, per cui prevede guai di cui Pip non è ancora a conoscenza. Pip prende tutto quello che gli viene a mano [...]. Un pasticcio di maiale desta particolarmente l'attenzione: il pasticcio è destinato al pranzo di Natale e noi temiamo per Pip una nuova ondata di avvenimenti. Il sospetto si rivela esatto: dopo il budino [...] sua sorella ordina improvvisamente a Joe "piatti puliti – freddi". La *suspense* che abbiamo provato è ora giustificata, ma per Pip l'effetto è di sorpresa [...]. La sorpresa di Pip si muta in una *suspense* insopportabile: "Abbandonai la gamba del tavolo e fuggii con quanta forza avevo". Solo per essere fermato da una nuova sorpresa (nella storia): i soldati alla porta. A questo punto il capitolo finisce» (*ibid.*).



"THE STORY OF OUR LIVES FROM YEAR TO YEAR."—SHAKESPEARE.

## ALL THE YEAR ROUND.

A WEEKLY JOURNAL.

CONDUCTED BY CHARLES DICKENS.

WITH WHICH IS INCORPORATED HOUSEHOLD WORDS.

N<sup>o</sup>. 84.]

SATURDAY, DECEMBER 1, 1860.

[PRICE 2s.]

### GREAT EXPECTATIONS.

BY CHARLES DICKENS.

CHAPTER I.

My father's family name being Pirrip, and my christian name Philip, my infant tongue could make of both names nothing longer or more explicit than Pip. So, I called myself Pip, and came to be called Pip.

I give Pirrip as my father's family name, on the authority of his tombstone and my sister—Mrs. Joe Gargery, who married the blacksmith. As I never saw my father or my mother, and never saw any likeness of either of them (for their days were long before the days of photography), my first fancies regarding what they were like, were unreasonably derived from their tombstones. The shape of the letters on my father's, gave me an odd idea that he was a square, stout, dark man with curly black hair. From the character and turn of the inscription, "*Also Georgiana Wife of the Above*," I drew a childish conclusion that my mother was freckled and sickly. To five little stone lozenges, each about a foot and a half long, which were arranged in a neat row beside their grave, and were sacred to the memory of five little brothers of mine—who gave up trying to get a living, exceedingly early in that universal struggle—I am indebted for a belief I religiously entertained that they had all been born on their backs with their hands in their trousers-pockets, and had never taken them out in this state of existence.

Ours was the marsh country, down by the river, within, as the river wound, twenty miles of the sea. My first most vivid and broad impression of the identity of things, seems to me to have been gained on a memorable raw afternoon towards evening. At such a time I found out for certain, that this bleak place overgrown with nettles was the churchyard; and that Philip Pirrip, late of this parish, and also Georgiana wife of the above, were dead and buried; and that Alexander, Bartholomew, Abraham, Tobias, and Roger, infant children of the aforesaid, were also dead and buried; and that the dark flat wilderness beyond the churchyard, intersected with dykes and mounds and gates, with scattered cattle feeding on it, was the marshes; and that the low leaden line beyond, was the river;

and that the distant savage lair from which the wind was rushing, was the sea; and that the small bundle of shivers growing afraid of it all and beginning to cry, was Pip.

"Hold your noise!" cried a terrible voice, as a man started up from among the graves at the side of the church porch. "Keep still, you little devil, or I'll cut your throat!"

A fearful man, all in coarse grey, with a great iron on his leg. A man with no hat, and with broken shoes, and with an old rag tied round his head. A man who had been soaked in water, and smothered in mud, and lamed by stones, and cut by flints, and stung by nettles, and torn by briars; who limped, and shivered, and glared and growled; and whose teeth chattered in his head as he seized me by the chin.

"O! Don't cut my throat, sir," I pleaded in terror. "Pray don't do it, sir."

"Tell us your name!" said the man.

"Quick!"

"Pip, sir."

"Once more," said the man, staring at me.

"Give it mouth!"

"Pip. Pip, sir."

"Show us where you live," said the man.

"Pint out the place!"

I pointed to where our village lay, on the flat in-shore among the alder-trees and pollards, a mile or more from the church.

The man, after looking at me for a moment, turned me upside-down, and emptied my pockets. There was nothing in them but a piece of bread. When the church came to itself—for he was so sudden and strong that he made it go head over heels before me, and I saw the steeple under my legs—when the church came to itself, I say, I was seated on a high tombstone, trembling, while he ate the bread ravenously.

"You young dog," said the man, licking his lips, "what fat cheeks you ha' got."

I believe they were fat, though I was at that time undersized for my years, and not strong.

"Darn Me if I couldn't eat 'em," said the man, with a threatening shake of his head, "and if I han't half a mind to t'!"

I earnestly expressed my hope that he wouldn't, and held tighter to the tombstone on which he had put me; partly, to keep myself upon it; partly, to keep myself from crying.

"Now then, looker here!" said the man.

"Where's your mother?"

174 [December 1, 1860.]

ALL THE YE/

I caught, when my back was half turned, winking. I had no time for verification, no time for selection, no time for anything, for I had no time to spare. I stole some bread, some rind of cheese, about half a jar of mincemeat (which I tied up in my pocket-handkerchief with my last night's slice), some brandy from a stone bottle (which I decanted into a glass bottle I had secretly used for making that intoxicating fluid, Spanish-liquorice-water, up in my room: diluting the stone bottle from a jug in the kitchen cupboard), a meat bone with very little on it, and a beautiful round compact pork pie. I was nearly going away without the pie, but I was tempted to mount upon a shelf, to look what it was that was put away so carefully in a covered earthenware dish in a corner, and I found it was the pie, and I took it, in the hope that it was not intended for early use, and would not be missed for some time.

There was a door in the kitchen, communicating with the forge; I unlocked and unbolted that door, and got a file from among Joe's tools. Then, I put the fastenings as I had found them, opened the door at which I had entered when I ran home last night, shut it, and ran for the misty marshes.

VOL. IV.

84

Publicazione dei primi due capitoli di *Great Expectations* di Charles Dickens sulla rivista, da lui fondata e diretta, *All the Year Round*. Nell'immagine sono selezionati incipit e finale di puntata.

Sulla temporalità della suspense aveva riflettuto anche Roland Barthes, sottolineando come in questo tipo di movimento l'accento cada sulla struttura fondamentale "interrogativa" della narrazione, che si basa su una domanda (o su una serie di domande) a cui la storia, con il suo sviluppo, deve fornire una risposta. A seconda del tipo di suspense, continua Barthes, il racconto ha la funzione di rispondere,



differendo, a quattro domande principali: Chi? Che cosa? Come andrà a finire? E, come suggerisce Barthes, in che modo?

[...] ci sono dei racconti la cui conclusione è conosciuta dal lettore fin dall'inizio e la cui struttura è non di meno sospensiva: la domanda verte allora sul modo in cui l'esito sarà raggiunto. A quest'ultimo tipo di suspense appartengono tanto la tragedia, fondata sulla molla dell'ineluttabilità, quanto quel tipo di racconto di cui si sa in anticipo il risultato, per poi risalire alle origini, secondo il procedimento del flash-back. (Barthes [1970] 1974: 22)

L'analisi dello studioso francese si focalizza sull'elemento dilatorio all'origine del ritmo della narrazione. Il ritardo con cui il racconto risponde alla domanda rivela la dinamica paradossale del testo, che deve «*mantenere l'enigma nel vuoto iniziale della sua risposta*», in una costante tensione tra l'inarrestabile movimento in avanti della storia e l'azione contraria esercitata dal codice ermeneutico, che dispone «nel flusso del discorso dei *ritardi* (zig-zag, fermate, deviazioni)» (1973: 72-73)<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Barthes sottolinea come il codice ermeneutico, essendo caratterizzato da una struttura essenzialmente reattiva, opponga «all'avanzata ineluttabile del linguaggio un gioco scaglionato di fermate: costituisce, tra la domanda e la risposta, tutto uno spazio dilatorio, il cui emblema potrebbe essere la "reticenza", quella figura retorica che interrompe la frase, la sospende e la devia [...]» (*ibid.*).

## Finali di partita: dal twist al cliffhanger

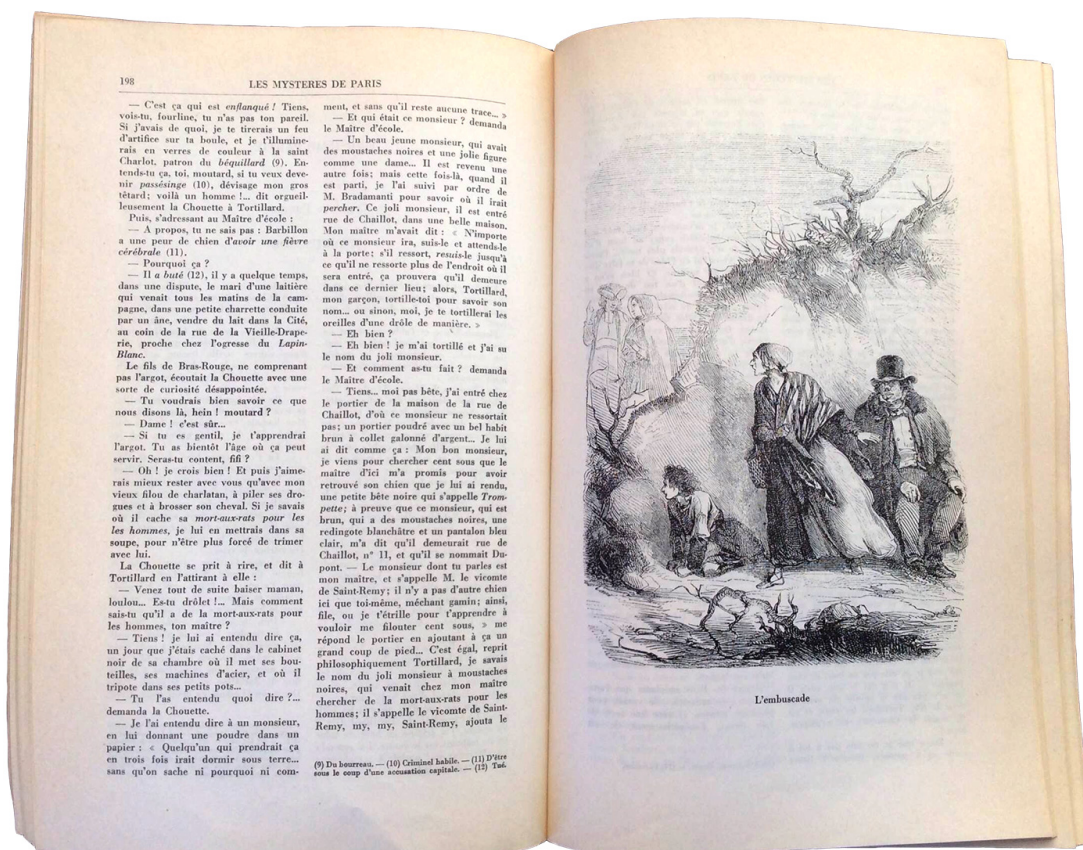
Un esempio calzante di una struttura narrativa dilatoria può essere dato dal *feuilleton* più celebre dell'Ottocento francese, *Les Mystères de Paris* di Eugène Sue<sup>6</sup>. L'arco narrativo principale del romanzo è costituito dalla ricerca intrapresa dal Granduca Rodolphe de Gerolstein della figlia, ceduta all'età di sei anni dalla perfida e ambiziosa madre Sarah Mac Gregor. Spinto anche dal senso di colpa per la morte del padre, Rodolphe vaga nei meandri della città per punire i delinquenti e soccorrere i miserabili, ai quali offre una possibilità di riabilitazione. In una delle sue perlustrazioni negli oscuri vicoli della Cité si imbatte così, senza saperlo, nella figlia perduta, soprannominata da alcuni la Goualeuse per la voce cristallina, da altri Fleur-de-Marie per la natura angelica. Nello spirito e nell'aspetto la giovane è rimasta incredibilmente pura, nonostante abbia trascorso l'infanzia mendicando nei bassifondi di Parigi e sia stata costretta alla prostituzione da miseria, solitudine e inganni. La natura di Rodolphe è duplice: da un lato nobile ed eroico protettore dei deboli, dall'altro spietato giustiziere, con gli attributi dell'onnipotenza. Pur non sapendo di aver incontrato sua figlia, conquistato dalla grazia e dalla sua triste sorte, Rodolphe la prende in custodia e la porta a vivere con sé nel podere di Bouqueval. In un ambiente sereno, circondata dalla natura e protetta dall'affetto della signora Georges, Fleur-de-Marie rifiorisce, ma cade anche in balia di tormenti interiori dovuti ai sensi di colpa per la vita passata. Il suo tormento è acuito dall'incontro con la coetanea Clara, cresciuta nell'innocenza e ignara del suo passato non raccontabile e dunque non superabile<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Pubblicato nel *feuilleton* del *Journal des Débats* dal giugno del 1842 all'ottobre del 1843. Sul suo vasto successo popolare, l'attesa dei lettori e la procrastinazione dello scioglimento delle vicende attraverso il meccanismo seriale, si vedano Tortel 1971; Eco 1971, 1976; Tortonese 2002.

<sup>7</sup> «Non si può raccontare il marchio che porta su di sé [Fleur-de-Marie], non si può recuperare il suo passato in una narrazione sincera ed esauriente: di qui l'impossibilità di cancellare il marchio, il peso schiacciante e non esorcizzabile del passato» (Brooks 1995: 164).

Come in *Great Expectations*, anche in quest'opera la fine del capitolo coincide di frequente con il finale della puntata, che anticipa la continuazione della storia in una brusca chiusura. Prendiamo come esempio le vicende che ruotano intorno al rapimento di Fleur-de-Marie. Senza sapere di stare pianificando l'ennesima sventura di colei che è sua figlia, Sarah Mac Gregor recluta – insieme ad altri due delinquenti, il Maître d'école e Tortillard – la Chouette, la stessa crudele donna che aveva cresciuto la fanciulla nello sfruttamento e nella tortura.



Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*, capitolo 1, parte 3. Illustrazione dell'imboscata.

Se il finale del capitolo 22 della seconda parte si conclude con l'immagine dei tre *villains* posizionati nel luogo dell'imboscata, lo

sviluppo dell'azione, con i ritardi tipici del meccanismo dilatorio<sup>8</sup> si distribuisce in diversi capitoli della terza parte, occupando i finali dei capitoli 1 e 12 e si chiude infine nel 14. Al termine del capitolo 12 è introdotta da queste parole:

Peu d'instants après, la Goualeuse sortait de la ferme afin de se rendre au presbytère par le chemin creux où la veille le Maître d'école et Tortillard étaient convenus de se retrouver». (Sue 1963: 256)<sup>9</sup>

Il rapimento si compie infine alla fine del capitolo 14 quando la fanciulla, nel percorrere la strada che congiunge il podere con la canonica, viene aggredita, legata e imbavagliata dall'ignobile trio:

Quelques minutes après, la Goualeuse était transportée dans le fiacre conduit par Barbillon, quoiqu'il fit nuit, les stores de cette voiture étaient soigneusement fermées, et le trois complices se dirigèrent, avec leur victime presque expirante, vers la plaine Saint-Denis, où Tom les attendait. (*ibid.*: 260)<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Come i rinvii del rapimento a causa delle condizioni non propizie, la notte passata da Tortillard e il Maître d'école al podere sotto mentite spoglie, il racconto dell'incubo del Maître d'école (sconvolto dalla vista di madame George, sua ex moglie), l'aumento delle sofferenze di Fleur-de-Marie per la consapevolezza del suo passato, culminanti con l'episodio traumatico al podere della signora Dubreil, dove viene riconosciuta dalla lattaia e assalita dalla folla radunatasi.

<sup>9</sup> «Poco dopo, la Goualeuse usciva dalla fattoria; ma per recarsi alla canonica doveva seguire quella strada incassata in cui il giorno prima la vecchia, il Maître d'école e Tortillard avevano deciso di trovarsi» (trad. it.: 2011: 332). D'ora in poi tutte le traduzioni saranno tratte da questa edizione.

<sup>10</sup> «Alcuni minuti dopo, la Goualeuse era già bell'e messa nella carrozza condotta da Barbillon; sebbene fosse buio, le tendine della vettura erano state accuratamente abbassate, e i tre complici si diressero, con la loro vittima

A questo punto anziché sollevare i lettori dalla suspense innescata dal rapimento in corso, Eugène Sue decide di sviluppare altri sentieri narrativi, lasciando in trepidante attesa il suo pubblico eterogeneo, che andava dalle governanti agli operai. Infatti la puntata successiva, il capitolo 15, inizia con: «Le lecteur nous excusera d’abandonner une de nos héroïnes dans une situation si critique, situation dont nous dirons plus tard le dénouement» (ivi: 260)<sup>11</sup>.

Prima di conoscere la sorte della sventurata, verremo introdotti alle vicende di Clémence d’Harville, conosceremo le sventure dei Morel causate dal perfido notaio Jaques Ferrand, faremo conoscenza con la sartina Rigolette e saremo edotti sulle truffe del signor di Saint-Remy, per citare solo alcuni dei filoni narrativi. Ritroveremo la Goualeuse ben trentadue capitoli dopo, in uno dei numerosi intrecci delle trame parallele: la marchesa d’Harville, che si è data alla causa di Rodolphe, intende aiutare le fanciulle perdute degne di riabilitazione e “casualmente” inizia questa attività nel famigerato carcere di Saint-Lazare, dove – per vicende alterne che scopriremo in seguito – è tenuta imprigionata la giovane.

Per opera di Jacques Ferrand, nello stesso carcere finisce un altro “giovane innocente e perseguitato”, Germain. Le disavventure del giovane si intrecciano alla storia di Gringalet e Coupe-en-deux, raccontata dal “bardo” Pique-Vinaigre al cerchio di detenuti paganti riunitisi per ascoltare la narrazione. Con le sue sapienti interruzioni e divagazioni, il galeotto, esperto narratore, tiene avvinti al suo racconto gli ascoltatori, che fremono per conoscere la conclusione della storia. *Mise en abîme* del romanzo stesso, il racconto fittizio di Pique-Vinaigre evoca la dinamica narrativa contenuta nel romanzo stesso di Sue, la cui pubblicazione seriale, segmentata da interruzioni strategiche, generava nei lettori uno stato febbrile di attesa. A questo proposito, Paolo Tortonese osserva come il piacere del lettore

---

quasi in agonia, verso la spianata di Saint-Denis, dove Tom li attendeva» (337).

<sup>11</sup> «Il lettore ci scuserà se abbiamo lasciato una nostra eroina in una situazione così critica, situazione di cui diremo più avanti lo scioglimento» (337).

[...] si nutre del proprio rinvio, si gonfia di una privazione, si compiace nel tormento. Più si aspetta a godere, più si gode, ma il godimento vero non sta alla fine dell'attesa. Non avviene quando scompare l'ostacolo e si svela il finale: sta invece proprio in ciò che impedisce e nasconde, nel pungolo sadico della dilazione, nella tortura del vedersi sfuggire la preda. (Tortonese 2002: 143)<sup>12</sup>

Intrinseco alla forma stessa della serialità narrativa, l'andamento dilatorio tipico della suspense ricorre anche nei serial moderni, e soprattutto in quelli appartenenti al genere poliziesco. Come è stato detto dagli studi sulla televisione, nel testo televisivo, a ogni intensificazione passionale segue immediatamente una distensione che permette alla serie di ritornare all'equilibrio attanziale iniziale: «in altre parole, se in ogni episodio di un poliziesco si arriva a un climax di tensione quando si sta per arrestare il criminale, è poi previsto dallo schema della serie che nel finale la tensione sia stemperata in modo da riportare la situazione allo stato iniziale» (Grignaffini 2008: 165).

Lo stesso meccanismo si manifesta anche nell'intreccio di produzioni non necessariamente appartenenti al genere poliziesco ma imperniate su un enigma, come nel caso della serie TV *Lost*, creata da J.J. Abrams, Damon Lindelof e Jeffrey Lieber e sviluppata, a partire dal secondo episodio, da Lindelof e Carlton Cuse<sup>13</sup>. La serie, trasmessa dal 2004 al 2010 sul canale ABC per un totale di sei stagioni, inizia con l'incidente aereo del volo di linea 815 Ocean Airlines tra Sidney e Los Angeles. A seguito del drammatico evento, 48 sopravvissuti si trovano sulla spiaggia di un'isola tropicale apparentemente disabitata, da qualche parte nell'Oceano Pacifico meridionale. I membri della neonata comunità si organizzano in attesa dei soccorsi, ma scoprono ben presto che l'aereo è uscito dalla rotta di centinaia di miglia e dovranno

---

<sup>12</sup> In realtà l'impazienza di Squelette («Tonnerre de Lambin! S'écria le Squelette, finiras-tu de nous faire languir?», Sue: 741) è determinata dalle necessità richieste dal suo piano per assassinare Germain, e non dal desiderio di conoscere la fine della storia.

<sup>13</sup> Per la storia della creazione di *Lost* si veda Dellonte-Glaviano 2007.

trascorrere parecchio tempo sull'isola, che diventa anche teatro di fenomeni apparentemente inspiegabili<sup>14</sup>.

Prendiamo l'ultimo episodio della prima stagione, quando dopo innumerevoli tentativi Jack Shepard (interpretato da Matthew Fox), John Locke (Terry O'Quinn), Kate Austen (Evangeline Lilly) e Hugo "Hurley" Reyes (Jorge Garcia) riescono a fare saltare con la dinamite il portello di una misteriosa botola. L'episodio, e con questo l'intera stagione, si chiude su questo fotogramma, con un momento di sospensione narrativa, un *cliffhanger*. L'ingresso di un cunicolo sotterraneo lascia gli spettatori con il fiato sospeso e con la domanda (qui torna utile l'analisi di Barthes) "Che cosa?", ossia, che cosa è la botola e che cosa vi si cela dentro. Solo all'inizio della stagione successiva scopriremo che si tratta di un bunker segreto.



*Lost*, Stagione 1, episodio 25, "The Exodus, Part 3". Fermo immagine del *cliffhanger* finale.

In maniera altrettanto strategica si chiude il finale del primo episodio della seconda stagione, *Man of Science, Man of Faith* (2005-

---

<sup>14</sup> Con il suo cast enorme e la grande quantità di scene girate nell'isola di Oahu nelle Hawaii, l'opera è una delle serie più costose della storia. La sola puntata pilota è costata circa 14 milioni di dollari.



2006). Dopo avere scoperto la botola nella foresta insieme a Kate e John Locke, Jack si cala in fondo al tunnel e comprende di essere in un bunker, cruciale nella geografia simbolica del serial. Tra le diverse cose incontrate nel corso della perlustrazione, la sua attenzione è attratta da un computer datato. Al momento di premere il pulsante 'Execute' compare John Locke, che gli intima di non farlo. Jack voltandosi gli punta istintivamente la pistola addosso, e al primo piano del suo volto segue un controcampo che ci mostra il compagno con una pistola puntata alla testa da una figura nascosta. Dopo avere intimato a Jack di buttare la pistola, lo sconosciuto esce dall'ombra configurandosi come oggetto di un tipico espediente usato dal *feuilleton* per tenere alta l'attenzione del lettore: l'agnizione, che si accompagna qui alla ripresa di uno schema classico, il topos del falso sconosciuto (per il personaggio)<sup>15</sup>. La puntata termina nel punto più alto della tensione, culmine di uno snodo narrativo governato dalla suspense. L'immagine dell'espressione sbalordita di Jack, congelata nel fotogramma, chiude la puntata, lasciando lo spettatore in preda alla domanda (e qui torna utile l'analisi di Barthes) "Chi?", cioè, in questo caso, chi è l'oscuro personaggio-guardiano del Bunker?

Anche questo si chiude con un *cliffhanger*, lasciando lo spettatore in attesa dello scioglimento fino alla puntata seguente, in cui sarà rivelato qualcosa del misterioso personaggio, anch'egli con un cognome da filosofo, Desmond Hume (Henry Ian Cusick).

## Isole, personaggi e misteri

Oltre ai finali di puntata, che ne sono sintomo, altre caratteristiche stilistiche e invenzioni narrative contribuiscono a immettere *Lost* nel flusso dell'eterna metamorfosi del romanzo popolare. Fin da subito si impone all'immaginario collettivo la portata archetipica dell'isola selvaggia e misteriosa, i cui precedenti, per citarne solo alcuni tra i più celebri, vanno dalle avventure di Ulisse nell'*Odissea* all'isola della

---

<sup>15</sup> Sulla ripresa di schemi e topoi classici nel romanzo popolare si veda Eco 1972.

*Tempesta* di Shakespeare, per continuare con il grande successo letterario del Settecento, il *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, senza dimenticare le isole attraversate da Gulliver nel romanzo di Jonathan Swift, *l'Isola del tesoro* di R.L. Stevenson o *l'Isola misteriosa* di Jules Verne in cui il genere delle *robinsonaden* si ibrida con le prime manifestazioni della fantascienza. In *Lost*, l'isola, non più soltanto scenario esotico costituisce il Mistero attorno al quale si sviluppa la narrazione, in un movimento centrifugo costellato dai misteri dei personaggi.



Oltre a essere sperduta e misteriosa, l'isola di *Lost* ripropone un grande classico dell'immaginario: la presenza minacciosa di un gruppo di persone, gli "Altri", in questo caso non nativi. Tuttavia, nonostante l'ampiezza degli stereotipi che li circoscrivono – l'eroico e generoso dottore, la bella fuggitiva, il seducente truffatore, la rockstar tossicodipendente, il torturatore iracheno ecc. – nella progressione del serial, la fisionomia morale dei *nostri* risulta complicata dalla presenza di dissonanze, quasi sempre di natura oscura.

Tutti i personaggi hanno un passato problematico che ritorna e infesta il presente nella forma del senso di colpa. Tutti sono spinti da

una coazione a ripetere, da una pulsione irresistibile e variamente contrastata, che può essere desiderio di rivalsa, di risarcimento, di fuga e, soprattutto, di punizione. Se Kate non riesce a uscire dal suo ruolo di fuggitiva e James/Sawyer rivela nella dimensione intersoggettiva il desiderio di autopunizione, le azioni di Jack esprimono la sua tendenza innata a farsi carico dei problemi della comunità. Nel balenare dei flashback emerge come la sua intransigenza, insieme espressione di forza e *fatal flaw*, difetto fatale, nel passato abbia influito sulla caduta del padre. Come nel romanzo di Sue, anche in *Lost* i legami familiari sono al centro della narrazione, e come nei *Mystères*, le azioni dell'eroe principale sono determinate dal senso di colpa per la morte del padre.

Seppure nel quadro di una narrazione corale costruita sulle vicende e i comportamenti di numerosi personaggi, l'importanza di Jack nell'economia della storia è evidente sin dal primo episodio, che si apre con un'immagine del suo occhio spalancato e in stato di choc in un canneto a poca distanza dalla spiaggia in cui si è schiantato il velivolo.



*Lost*, Stagione 1, episodio 1. Occhio di Jack Shepard, incipit.

Tuttavia, come in altri serial, la struttura espansa della lunga serialità televisiva permette lo sviluppo di un sistema dei personaggi

dal respiro corale. La dilatazione del testo televisivo consente la rappresentazione diluita nel tempo della singolarità di ogni personaggio e del suo arco di metamorfosi. Se riandiamo ai misteri ottocenteschi e parigini ritroviamo una struttura simile nell'attribuzione di alcune puntate a un personaggio in particolare. Ad esempio, dopo la "lezione" subita dallo Chorineur da parte di Rodolphe, emerso improvvisamente dall'oscurità per difendere la fanciulla, i tre si recano insieme in uno dei *tapis-franc*, le bettole tipiche dei bassifondi parigini, e si riconciliano tra un boccone e un bicchierino di acquavite. Ognuno è invitato dagli altri a raccontare la sua storia. Comincia lo Chorineur:

«Mon *singe* [mon patron]? Il s'appelle M. Borel, rue des Bourdonnais, bête... mais brutal;... voleur... mais avare; il aime autant se faire crever un œil que faire la paye aux ouvriers. Voilà son signalement; s'il s'égare, laissez-le se perdre, ne le ramenez pas à sa fabrique. J'ai été apprenti chez lui depuis l'âge de quinze ans, j'ai eu un bon numéro à la conscription; je demeure rue de la Juiverie, au quatrième sur le devant; je m'appelle Rodolphe Durand... Voilà mon histoire».

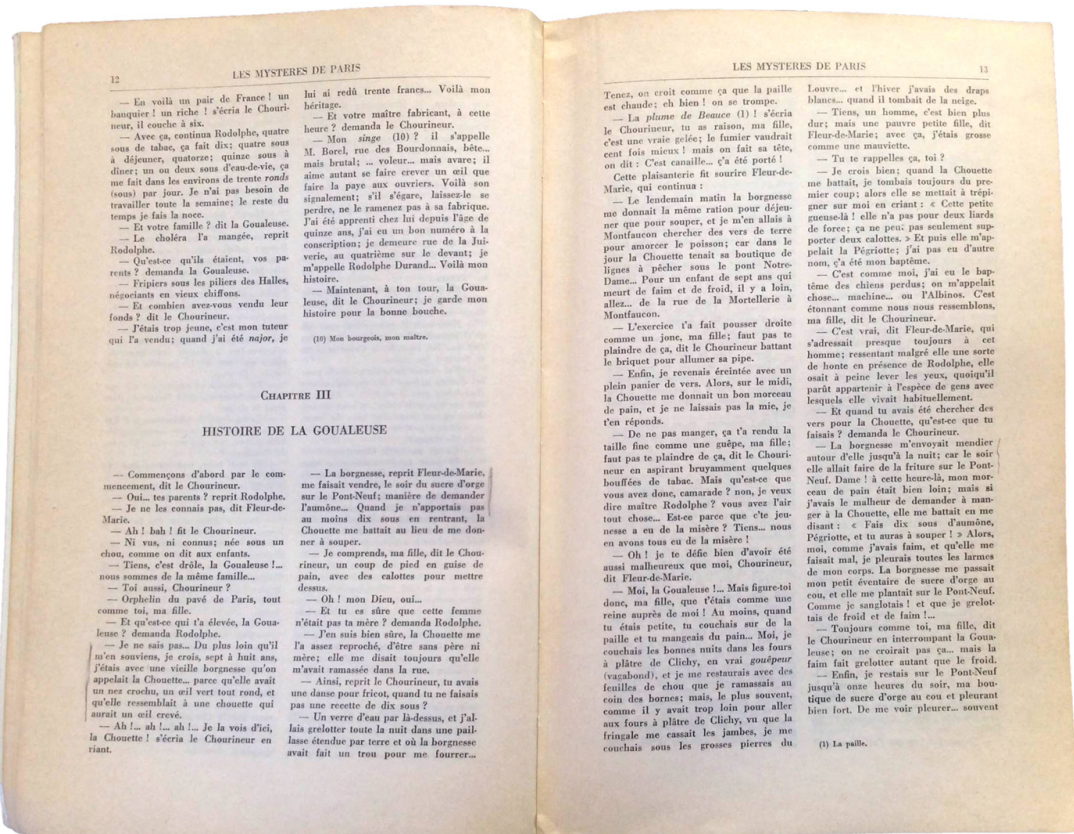
«Maintenant, à ton tour, la Goualeuse, dit le Chourineur; je garde mon histoire pour la bonne bouche». (Sue 1963: 12)<sup>16</sup>

Così si chiude il secondo capitolo, preannunciando il tema della puntata successiva, "Storia della Goualeuse", costruita sul racconto

---

<sup>16</sup> «"Il mio padrone si chiama Borel, rue de Bourdonnais, stupido... ma brutale; ...ladro... ma avaro; piuttosto che dare la paga agli operai preferisce farsi cavare gli occhi. Ecco i suoi connotati; se si smarrisce, bisogna lasciare che si perda, non bisogna ricondurlo alla sua fabbrica. Sono stato garzone da lui dall'età di quindici anni; ho avuto la fortuna di non andare a fare il militare; abito in rue de la Juiverie, al quarto piano sul davanti; mi chiamo Rodolphe Durand... Ecco la mia storia."—"Ora, tocca a te, Goualeuse" disse lo Chorineur "la mia storia la tengo in serbo per la fine."» (46).

delle vicende di Fleur-de-Marie, personaggio che incarna le caratteristiche del *topos* della fanciulla perseguitata.



Nel corso del capitolo, verremo a sapere che la bambina, abbandonata dai genitori, scappa dalle grinfie della mostruosa Chouette per finire in carcere e diventare infine preda di un'altra terribile donna, mère Ponisse, *ogresse* del Lapin-Blanc, che approfittando della sua condizione la instrada sulla via della prostituzione. La struttura si ripete nel capitolo successivo, imperniato sulla storia dello Chorineur, che si chiude con un classico twist: «Un incident tragique vint rappeler à ces trois personnages dans quel lieu



ils se trouvaient» (*ibid.*: 25)<sup>17</sup>, e preannuncia l'arresto di due banditi da parte della polizia, evento che inaugura il capitolo seguente.

Cambiando medium e tornando al nostro romanzo audiovisivo, prendiamo, ad esempio, l'episodio 10 della prima stagione, "Raised by another". Come la storia della Goualeuse nel romanzo di Sue, questa puntata potrebbe essere intitolata "Storia di Claire". Il personaggio, dalla natura angelica e solare, in parte rievoca un tema tipico della narrativa ottocentesca: la fanciulla abbandonata e perseguitata, manipolata da figure losche o ambigue (il presunto mago che le compra il fatidico biglietto aereo del volo Oceanic 815), segnata da una maternità difficile e preda di violenze altrui dettate da fini criminosi (il rapimento e le violenze subite da parte degli "Altri"). Come altri episodi, anche questo ha inizio con l'inquadratura dell'occhio del protagonista dell'*anthology plot*<sup>18</sup>, la storia principale che attraversa l'episodio.

---

<sup>17</sup> «Un tragico incidente fece ripiombare i tre personaggi nell'ambiente in cui si trovavano» (63).

<sup>18</sup> Per una distinzione tra *anthology plot* (la trama autoconclusiva di un episodio), e *running plot* (l'arco narrativo principale che costituisce il serial), tra i vari studi, si vedano Cardini 2004, Grasso 2007, Innocenti-Pescatore 2008, Rossini in questo volume.



*Lost*, Stagione 1, episodio 10. Occhio di Claire Littleton (Emilie de Ravin), incipit.

Attraverso l'utilizzo del flashback, come vedremo, tecnica portante della struttura narrativa e stilistica dell'opera, la narrazione si biforca seguendo due linee temporali: il piano del presente sull'isola e il piano del passato. Il flashback mostra il passato che non vuole passare, i torti, o anche i crimini, subiti e agiti, che tormentano l'interiorità del personaggio e che emergono in parallelo all'accadere di eventi caratterizzati da alta tensione emotiva<sup>19</sup> e configurati come delle prove, in alcuni casi passaggi rituali attraverso le tenebre.

Un esempio di questo doppio livello è nella trama della puntata "Outlaws" (1x16). Anche questo episodio inizia con l'occhio del personaggio protagonista dell'*anthology plot*, ma questa volta la prospettiva si colloca nel passato fin dall'incipit. È con lo sguardo di James bambino che assistiamo all'evento traumatico della sua infanzia: l'uccisione della madre da parte del padre, seguita dal suicidio di lui. Entrambi erano stati rovinati da un truffatore di nome Sawyer, il cui nome sarebbe poi stato adottato dal bambino una volta adulto nella sua ricerca di vendetta.

---

<sup>19</sup> Cfr. Dellonte-Glaviano 2007.





*Lost*, Stagione 1, episodio 16. Occhio di James/Sawyer bambino, incipit con flashback

Riportandoci sull'isola, la narrazione al tempo presente ci mostra James adulto (Josh Holloway), conosciuto dal gruppo come Sawyer, che si avventura furibondo nel cuore della notte alla ricerca di un cinghiale che lo ossessiona e devasta le sue cose (in apparenza, la proprietà è per James il bene più importante). Nel corso della caccia, che lo vede sempre perdente e in svantaggio rispetto all'animale, alcuni flashback del suo passato si alternano a immagini della sua affannosa ricerca. Da questi frammenti scopriamo che in Australia, prima dell'incidente aereo, James aveva incontrato casualmente il padre di Jack. Abbandonato all'alcol, l'ex chirurgo aveva rivelato al momentaneo compagno di bevuta che la ragione che gli aveva impedito di chiamare il figlio Jack per dirgli che gli voleva bene e non provava rancore per il passato stava nella sua debolezza. Quella stessa notte James uccise un uomo da lui ritenuto responsabile della morte dei genitori, salvo comprendere, un attimo dopo l'esecuzione, di essere stato manipolato da altri e di avere tolto la vita a un innocente.

Il tema del passato come fonte di sofferenza e irriducibile al racconto<sup>20</sup> è il piano che congiunge James a Kate, responsabile della morte del suo uomo. Questo motivo pervade tutto l'episodio, rivelandosi nelle caratteristiche delle rispettive personalità, come la mancanza di fiducia verso gli altri di Kate e lo scaltro individualismo e il desiderio di autopunizione di James/Sawyer. Omicidio e senso di colpa sono presenti anche nel racconto del passato di Sayid (Naveen Andrews), ex torturatore nella Guardia Repubblicana di Saddam Hussein in Iraq, così come nelle vicende al presente di Charlie, che per proteggere Claire uccide Ethan, uno degli "Altri" che l'aveva rapita.

Oltre al largo successo di pubblico, alla struttura seriale della composizione e alla molteplicità di personaggi e trame parallele, *Lost* richiama il lontano nel tempo e nello spazio *Les Mystères de Paris* per il vortice incalzante di invenzioni narrative. Dai bassifondi dell'Île de la Cité e dell'Île du Ravageur (Isola del Predone)<sup>21</sup>, le spire avvincenti dell'intreccio e i temi dell'immaginario collettivo si incarnano, rimediandosi, nella sperduta isola tropicale, originando nuove avventure, colpi di scena e misteri. Nel caso del serial televisivo, i misteri si collocano sempre al margine di due spiegazioni, che possono essere di natura razionale o mistica e ibridano il genere aprendolo alla sfera del sovrannaturale e della fantascienza. Tuttavia, la dimensione interiore, marcata dalla rappresentazione dello sguardo attraverso l'occhio, resta sempre in primo piano, così come i misteri dell'isola sono connessi all'oscuro passato dei personaggi. Tra le ovvie e numerose differenze con l'opera di Sue, spicca la modalità del racconto del passato: se nei misteri dei bassifondi parigini le storie dei personaggi vengono raccontate da essi stessi, con una modalità narrativa che guida il lettore per mano nella decodifica dell'intreccio, in *Lost* difficilmente i personaggi si 'confessano'. Riportato alla

---

<sup>20</sup> Anche qui, come rileva Peter Brooks (1995: 164) nel caso di Fleur-de-Marie nei *Mystères*, "non raccontabile", e dunque, "non esorcizzabile".

<sup>21</sup> Nel romanzo, l'isola è vicina al Pont d'Asnières, dove vive la terribile famiglia dei Martial, i pirati d'acqua assoldati dal perfido Jacques Ferrand per annegare Fleur-de-Marie.

coscienza dagli eventi misteriosi dell'isola, il loro passato non è condiviso con gli altri ma resta sempre nella sfera interiore e rivelato allo spettatore attraverso il flashback, che, nel darci nuove informazioni sul personaggio, concorre alla strutturazione del suo arco di metamorfosi.

Come nel romanzo di Sue, ogni volta che ci addentriamo nelle vicende di un personaggio, gli ideatori del serial TV interrompono il tracciato e aprono nuovi sentieri narrativi percorsi da altri personaggi. Peter Brooks rintraccia nel romanzo il modello di trama ricavato da *Al di là del principio di piacere* di Freud, in cui «la pulsione verso la fine è controbilanciata da una resistenza alla fine che è ancora più complessa, deviante, trasgressiva, ricca di tensione: lo spazio dell'esistenza strutturato da una trama» (1996: 166). Tenendo ferma la riflessione di Brooks, possiamo rilevare come nelle due opere qui considerate le trame parallele, magistralmente orchestrate e intrecciate, siano particolarmente incarnate dai personaggi stessi, dalle loro storie, incessantemente intrecciate alle vite altrui. Ogni personaggio, vettore della trama, esprime un'intenzione, un concatenamento di un desiderio che «ci spinge avanti, sempre più addentro nel testo». Al tempo stesso, il desiderio si fa vettore di una forza propulsiva volta a procrastinare la fine della storia.

Abbiamo accennato in precedenza ai diversi desideri che determinano il comportamento dei personaggi in *Lost*, legati a passati dolorosi. A incarnare il desiderio di rivalsa e allo stesso tempo di rinascita è senz'altro John Locke, figura dai tratti del cosiddetto *loser* nella vita precedente all'incidente aereo: abbandonato dai genitori, viene in seguito truffato dal padre, che lo fa precipitare dall'alto di un condominio condannandolo alla sedia a rotelle. Se prima dell'isola Locke è un umile impiegato costretto a subire le decisioni degli altri, sull'isola riguadagna l'uso delle gambe e rivela una serie di capacità venatorie e sciamaniche, nonché una sensibilità mistica rivolta al mistero dell'isola, che gli conferiscono autorevolezza nella comunità dei *losties*.

Oltre alla figura, tipica del romanzo popolare, dell'"onnipotente", rivestito di volta in volta da vari personaggi (Richard, Jacob e infine il

falso Locke), è presente nell'opera anche il tema della società segreta, rappresentata dagli Altri, persone arrivate sull'isola tramite organizzazioni scientifiche, come la Hanso Foundation, fondatrice del Progetto DHARMA<sup>22</sup>, di cui le prime e nebulose informazioni trapelano dal filmato trovato da Desmond nel corso dell'episodio "Orientation" (2x03). In ogni caso, parafrasando Jean Tortel (1971: 32-33), possiamo affermare che gli Altri, nella fase in cui sono ancora subiti dai *nostri*, come ogni società segreta, sanno tutto, prevedono tutto, manovrano tutto. Onnipotenza e società segreta sono strettamente intrecciati. Come nel celebre *Rocamboles* di Ponson du Terrail, in cui l'eroe eponimo, dopo aver commesso l'assassinio rituale del suo padrone, Sir Williams, diventa il capo della società criminale segreta del Club dei Fanti di Cuori, così Benjamin Linus, dopo essere stato inserviente per la Dharma Initiative, diventa leader degli Altri esiliando il capo precedente, Charles Widmore. A sua volta, egli dovrà cedere la leadership al falso John Locke, tornato dai morti, e dunque, personaggio, se non dal volto, dall'identità sconosciuta e dall'azione ambivalente, poiché «non si separa dal suo contrario, e perciò può essere tanto criminale quanto giustiziere» (*ibid.*).

Per i diversi aspetti qui affrontati *Lost* sembra trasporre nel medium televisivo alcune costanti compositive tipiche del 'vecchio' romanzo popolare a puntate. La ripresa di *topoi* conosciuti, ricombinati tra costanti e varianti, non comporta necessariamente l'abbandono degli ideatori, sceneggiatori e spettatori "alle leggi della serialità industriale" (Petronio 1979: XXX). Senza ignorare naturalmente il ruolo svolto da una potente casa di produzione come la ABC, l'universalità e l'attualità dei temi affrontati, unite alla tenuta di un intreccio ben congegnato<sup>23</sup> e alla costruzione di personaggi credibili e ambienti

---

<sup>22</sup> Department of Heuristics And Research on Material Applications Initiative (Progetto del Dipartimento di Euristica e Ricerca su Applicazioni Materiali).

<sup>23</sup> In realtà, questo vale fino a un certo punto, essendo noto lo sfilacciamento della trama che ha caratterizzato le ultime stagioni, inizialmente non previste dai creatori.

coinvolgenti, ne hanno assicurato il successo globale facendone un'opera riuscita, in quanto "in grado di rendere artisticamente il mondo di oggi in modi fruibili dalle masse" (ivi: LXVIII). Come vedremo, il ricorso a schemi narrativi 'già noti'<sup>24</sup> convive con una complessità di significati e forme narrative lontana dal guidare lo spettatore, tutt'altro che passivo, nella decodifica del testo.

### **Tra melodramma, realismo e fantastico**

Dalle stradine fangose dei *Misteri di Parigi* alle schermaglie dei *Tre moschettieri*, in quanto genere aperto e inclusivo, il romanzo ottocentesco recupera e integra nel medium letterario le modalità del classico mélo francese, così come è venuto delineandosi agli inizi dell'Ottocento, all'indomani della Rivoluzione, e come ha saputo resistere, «con modificazioni e complicati aggiornamenti, fino al decennio 1860-70 per essere soppiantato successivamente dal cinema e poi dalla televisione» (Brooks 1986: 9). Come ricorda Brooks, nei primi trent'anni del secolo, prima che si formasse una separazione netta tra cultura alta e cultura bassa, «il melodramma continuava a essere una gloriosa tradizione e un'istituzione sociale riconosciuta» (*ibid.*) apprezzata da un pubblico assai vasto. La ricezione estesa e interclassista di questo genere, fruito in Francia dalle classi più umili, dalla media borghesia e dall'aristocrazia, proseguì, *rimediandosi* nel corso del secolo con il romanzo popolare e oggi nel medium televisivo<sup>25</sup>.

Distillate nella complessità di personaggi descritti nelle loro categorie sociali, e inserite nell'affresco problematico dei grandi cambiamenti storici, le tonalità melodrammatiche permangono e ravvivano i dialoghi del romanzo realista. In maniera simile, nei *quality*

---

<sup>24</sup> Per una rassegna degli studi critici sulla teoria del testo popolare, si veda Ragone 1996: 164-169.

<sup>25</sup> A differenza della Gran Bretagna dove, come ricorda sempre Brooks, il melodramma svolgeva la funzione di forma d'intrattenimento per un pubblico più sprovveduto, per le masse proletarie nei teatri del Surrey.

*drama serials*, alcune componenti stilistiche derivate dalle soap si inseriscono all'interno di una cornice più ampia. Ad esempio, prendiamo la retorica narrativa dei rapidi passaggi dal campo al controcampo, solitamente svolta in un numero limitato di interni; da un lato si tratta di una tecnologia "bassa" rispetto alle tecniche sofisticate del cinema, dall'altro affonda le radici nella forma narrativa "alta" del teatro, trasposta successivamente nell'avvincente ritmo dialogico del romanzo popolare.

Dalle soap opera, e dalle prime forme episodiche aperte fino alle forme attuali, dal maggior investimento cognitivo, l'evoluzione delle serie televisive sembra riverberare l'iter del melodramma francese ottocentesco, che pur «essendo improntato a uno stile essenzialmente popolare e indirizzato a spettatori non sofisticati», puntava pur sempre a una più «spiccata coerenza narrativa e spettacolare», dimostrando «un grado più alto di coscienza estetica nei confronti dei propri risultati e dei propri mezzi espressivi». In un'analogia prospettiva comparativa, Brooks riporta un'osservazione di Martin Turnell, sebbene il giudizio di valore sia radicalmente diverso. Secondo il critico letterario di *Scrutiny*, Balzac era un volgare autore di melodrammi, perché «quel suo forzare il tono della narrazione fino a raggiungere il diapason del melodramma, quella sua ostinazione a farci vedere la vita sempre come attraverso delle lenti intensamente colorate [...] non ci ricorda tanto Simenon o addirittura Agata Christie, quanto i serial di quotidiano intrattenimento della BBC» (Brooks 1985: 18).

L'esperienza estetica procurata da quella che è stata definita come "endlessly deferred narration" (Hills 2002: 109) non risiede unicamente nella concatenazione di eventi che portano a uno scioglimento finale (piano sintagmatico o combinatorio), ma piuttosto, come nel caso delle soap opera, nell'articolazione dell'asse paradigmatico della narrazione, colto dallo spettatore assiduo, in grado di cogliere la complessità delle relazioni paradigmatiche fra i personaggi e tutte le conseguenze sull'andamento narrativo (cfr. Allen 1983: 56-57). Se questa caratteristica strutturale, rilevata da Allen, rivela una parziale discendenza delle serie contemporanee dalle vecchie soap opera, altri

elementi testimoniano l'evoluzione del genere in un'altra direzione e la forte influenza del cinema. Nelle serie definite 'di qualità', la ridondanza della tonalità melodrammatica si asciuga nella rappresentazione realista, l'inconsistenza e la lunghezza di dialoghi e situazioni lasciano il posto a densità e introspezione psicologica, così come gli scenari imponenti e la fotografia raffinata sostituiscono l'approssimazione scenografica.

Nell'Ottocento, la distribuzione seriale del romanzo attraverso la stampa vedeva la compresenza del genere popolare e di un genere allora in evoluzione, il grande romanzo realista<sup>26</sup>, sebbene in molti casi i due modelli convivessero (come in Balzac e in Dickens) con diversi gradi di problematicità<sup>27</sup>. Come molti di questi romanzi popolari e realisti, con la loro mescolanza di generi diversi, dal gotico al fantastico, *Lost* rientra nella categoria dei *drama serial*, ma contiene elementi di fantascienza e fantasy soprannaturale innestati nei temi tipici del romanzo di avventura imperniato sul tema del viaggio e del naufragio. Volutamente ambiguo, lo stile determina una sospensione del significato di diversi eventi, e dunque dell'appartenenza a un genere definito. Per diverse stagioni non è dato sapere se il fumo nero che abbatte violentemente gli alberi e uccide il pilota sia il mostro dell'isola o una diavoleria prodotta dalle ricerche delle segrete organizzazioni scientifiche. «Così penetriamo nel cuore del fantastico», afferma Tzvetan Todorov nel riferirsi a un mondo da noi abitato, "senza diavoli, né silfidi, né vampiri", dove tuttavia si verificano degli eventi non spiegabili con le leggi del mondo che ci è familiare. Fino all'ultimo non è chiaro se il vagare del padre di Jack sull'isola sia il frutto di allucinazioni dovute al trauma dell'incidente aereo e alla mancanza di sonno o se sia legato a qualche fenomeno generato dalla natura soprannaturale dell'isola. «Colui che percepisce l'avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si

---

<sup>26</sup> Per ragioni di spazio, l'approfondimento di questo aspetto è destinato a uno studio successivo.

<sup>27</sup> Sulle differenze tra romanzo popolare e romanzo problematico, e sui finali consolatori, si veda Eco 1972: 6-9.



tratta di un'illusione dei sensi, di un prodotto dell'immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l'avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da regole a noi ignote» (Todorov 1970: 28). *Lost* gioca su questi due livelli per gran parte del suo svolgimento.

## L'infinito intrattenimento

Come ricorda Thomas Elsaesser, la serializzazione impone una trasformazione alquanto radicale del nostro concetto di testo classico, soprattutto per quanto attiene alle sue funzioni di risoluzione, di chiusura, di simbolizzazione (1984: 148). Lo studioso vede nei serial la forma narrativa indice dei cambiamenti intervenuti nel concetto stesso di contraddizione, che non deve più essere risolta ma a sua volta genera nuovi tipi di dialettica e crea nuovi valori e significati (*ibid.*:148-149).

*Lost* si basa principalmente sullo sviluppo dei personaggi, sulla loro interazione e sul loro legame con l'enigma dell'isola. Ogni puntata è un tassello nell'evoluzione del plot principale, che nel suo progredire, concorre a delineare i contorni delle diverse figure che abitano lo *storyworld* (Ryan 2014). Nel raccontare la genesi del progetto, Lindelof ricorda come fin dall'inizio fu chiaro agli ideatori che il punto cardine della storia doveva risiedere nell'arco di trasformazione dei personaggi, che sarebbero stati molti, con molte storie da raccontare, «non solo storie sull'isola, ma anche prima del disastro. E l'idea dei flashback saltò fuori molto, molto, molto presto in quelle conversazioni. Sostanzialmente volevamo che la serie parlasse di trasformazione e metamorfosi» (cit. in Dellonte-Glaviano 2007: 115).

L'analisi di Roberta Pearson (2008b) si concentra esattamente sulla preponderanza nell'opera dei due poli: la costruzione dei personaggi e la risoluzione dell'enigma. Attingendo anche ai risultati raccolti da un'indagine condotta da Jason Mittell e Jonathan Gray (2007), Pearson argomenta come in *Lost*, a differenza di *The Sopranos* (esempio della

cosiddetta *character-driven narrative*), l'importanza dell'evoluzione dei personaggi nella storia sia legata strettamente al ruolo occupato nell'arco narrativo principale, imperniato sulla risoluzione dei misteri dell'isola (*hermeneutically driven narrative*).

The Sopranos' flashbacks illuminate the character's interiority, but they don't necessarily advance the plot in terms of connecting directly to present-day developments. LOST's subjective flashbacks must advance the present-day plot by relating to the series' big questions: Why has the island gathered all the Losties together? What is the island's ultimate secret? (Pearson 2008: 150)

Se la narrazione si snoda nello scorrere del presente sull'isola, divaricandosi in trame multiple e parallele che si ricongiungono nei nodi intrecciati dai diversi personaggi, il piano della temporalità è complicato dall'inserimento nei diversi livelli narrativi di analessi e prolessi. A questo proposito, Paolo Giovannetti osserva come le infinite analessi esterne (alternate alle prolessi) finiscano «per diventare il *contenuto primario del racconto* [...] moltiplicando i fili della trama in modo sempre più ramificato» (2012: 154). Incidendo sull'espansione delle trame, flashback e flashforward sono strategie che permettono di entrare nell'interiorità dei personaggi e aggiungono informazioni che determinano la nostra percezione dei loro cambiamenti<sup>28</sup>. La conoscenza progressiva di frammenti della storia dei personaggi va a disporsi in un mosaico, che nel suo mutare e ricomporsi, coinvolge lo spettatore in un continuo esercizio ermeneutico che si situa alla base di quello che è stato definito come "testo espanso" (Carini 2009), per la sua dilatazione interna e la sua incessante germogliazione testuale.

---

<sup>28</sup> Per un'analisi di alcune caratteristiche formali di *Lost*, come l'arco di trasformazione del personaggio, l'uso di flashback e flashforward e della focalizzazione, si vedano Dellonte 2007, Pearson 2008, Carini 2009. Per quanto riguarda un'interpretazione dell'opera sul piano tematico-filosofico, come la riflessione sui temi della verità, della tortura, dell'isola come seconda nascita, si veda Regazzoni 2009.

«Con la sua incredibile energia narrativa», il tema del viaggio come «esperienza di spaesamento e di allontanamento dall'universo familiare» è tale da condurre al confronto con l'alterità e alla ridefinizione della propria identità. Materiale immaginario di per sé centrifugo, il viaggio è un «elemento digressivo ed eversivo, che produce avventure tendenzialmente infinite, vissute e valorizzate nella loro autonomia» (Fusillo-Bertoni 2002: 41). In questo senso, la sua messa in scena può assumere le forme di una digressione tendenzialmente infinita, tale da coincidere con la narrazione stessa (ivi: 43). Non a caso viaggio e naufragio sono gli assi portanti in cui si innesta la trama di *Lost*, la cui *endlessly deferred narration* contiene nella proliferazione infinita delle trame e nella scrittura autoriale in divenire il principio del suo carattere sperimentale. Riprendendo liberamente l'espressione di Maurice Blanchot, possiamo dire che l'intrattenimento è potenzialmente infinito; nel finale non c'è un ristabilimento dell'ordine iniziale, così come non si ritorna veramente dall'isola. Se la costellazione di agnizioni ritmate dalla struttura seriale dei finali di puntata sono indizi di una mediamorfosi del romanzo popolare nel testo televisivo, va detto che il finale conclusivo della serie non risolve i nodi narrativi e non consola, così come non illumina definitivamente la fisionomia dei personaggi. Gli Altri restano molteplici e sfuggenti, mentre la personalità di alcuni dei personaggi principali, come John Locke, continua ad essere opaca fino alla fine. Come afferma Eco nell'Almanacco Bompiani (1971) dedicato all'intreccio, con il tempo cambiano sia i *topoi* che l'orizzonte delle attese, tant'è che

[...] oggi ci sarà romanzo popolare anche là dove l'eroe apparirà prevedibilmente problematico; e nulla apparirà più felicemente conclusivo di un finale abrupto, che lasci personaggi e lettori in sospenso, artificio che un giorno, si pensi a Maupassant, costituiva geniale offesa alle leggi banalizzate della trama. (Eco 1971: 8)

Infine, nel loro incessante mutare, le caratteristiche del romanzo popolare convivono con tecniche sperimentali, espresse anche semplicemente dalla costante ambiguità del testo, che spinge il lettore/spettatore a un'incessante attività ermeneutica. A sua volta, il continuo esercizio mentale dello spettatore, che si fa anche morale, prosegue quella funzione esercitata dal grande romanzo, invitando a quei momenti di incontro e discussione costituiti, ad esempio, dalle riunioni dei lettori di Dickens, e che oggi proseguono in rete nell'attuale cultura convergente e partecipativa. Come ricorda Giovanni Ragone, già la critica di fine Novecento rimetteva in discussione l'idea di una letteratura di consumo/risarcimento opposta a una letteratura di ricerca/smascheramento (1996: 364).

La disseminazione di citazioni<sup>29</sup>, la riflessività, l'ibridazione dei generi unita alla mescolanza di stilemi *high brow* e *low brow* sono tutti tratti che, combinati con la ripresa delle forme narrative tipiche del romanzo popolare, inseriscono *Lost* nelle diverse narrative del postmoderno<sup>30</sup>. Come sottolineato da Remo Ceserani, tra le diverse caratteristiche del postmoderno figurano anche il citazionismo e l'apertura delle opere, che si accompagna, tendenzialmente, al rifiuto del "senso della fine" (Ceserani [1997] 2001: 37).

Da una prospettiva più interna ai Television Studies, nella sua analisi estetica dell'opera, Jason Mittell cita tra le caratteristiche che rendono *Lost* una "great narrative" il senso di unità progettuale che l'opera trasmette allo spettatore (confermata anche dalla dichiarazione dei produttori sulla data di conclusione della serie). Questo elemento è valorizzato dagli effetti di sorpresa che, pur nella lunga durata, l'opera suscita nello spettatore insieme al "forensic engagement", provocato dalla complessità dell'opera e dei suoi enigmi (Mittell 2008: 142). In diversi episodi, un indizio della consapevolezza metanarrativa incorporata nell'opera sembra essere la ripetuta e significativa

---

<sup>29</sup> Ad esempio, i nomi stessi dei personaggi, come John Locke, Danielle Rousseau e Desmond Hume, rievocano i filosofi classici.

<sup>30</sup> Per una riflessione sulle caratteristiche del postmoderno si veda Hutcheon 1988, Ceserani 1997.

comparsa di un libro: *Our Mutual Friend*, romanzo-fiume di Dickens, dall'intreccio intricatissimo, tessuto da molteplici linee narrative e abitato da un complesso sistema corale di personaggi. Il dorso del libro è visibile in uno degli scaffali del bunker e ritorna nell'ultimo episodio della seconda stagione, "Live Together, Die Alone", quando Desmond Hume sfoglia le pagine del libro alla ricerca della chiave di emergenza del sistema informatico del bunker. Un'altra significativa citazione letteraria è costituita dal rimando al libro *The Turn of the Screw* (2x03), che cela il filmato della Hanso Foundation. Com'è noto, il racconto di Henry James narra la storia di Miss Giddens, giovane istituttrice di due bambini rimasti orfani e in custodia di uno zio sempre in viaggio per lavoro. La vita della giovane è sconvolta dalla visione ripetuta di due fantasmi che sembrano infestare la casa. Fino alla fine il racconto gioca sull'ambiguità del fantastico, lasciando al lettore il dubbio sulle presenze spettrali, interpretabili realmente come due spiriti (e in tal caso, il racconto sconfinerebbe nella tonalità del meraviglioso), o come proiezioni dell'immaginazione della protagonista. Il rimando intertestuale contenuto in *Lost* è chiaramente un elemento che esprime la riflessività del testo, un'invenzione narrativa che tematizza l'oscillazione di senso generata dalla dimensione fantastica dell'opera stessa.

## Metamorfosi dei generi, mediamorfosi del romanzo

Se seguiamo il proliferare dell'opera al di là dei suoi margini, è possibile vedere come la metamorfosi dei generi, che si ricombinano e ibridano in nuovi mondi possibili, rifletta il parallelo processo di rimediazione basato sulla tensione dialettica tra vecchi e nuovi media. Partendo dall'assunto che oggi nessun medium possa svolgere la propria funzione di comunicazione in condizioni di isolamento dagli altri media, Bolter e Grusin affermano che a essere nuove sono «le modalità secondo le quali i nuovi media rimodellano i vecchi», mentre i vecchi media «provano a reinventarsi per rispondere alle sfide lanciate dalle nuove tecnologie» (2002: 40). Una delle forme attraverso

cui “vecchi e nuovi media collidono” è il *transmedia storytelling*, il migrare e mutare dei testi sui diversi media (web, fumetti, videogiochi, videofonini, libri ecc.) nel segno di quella convergenza culturale analizzata da Henry Jenkins (2006), di cui l’“audience creativa” (Castells 2009), ovvero il pubblico co-autore, tra comunità e fanfiction, è il maggiore protagonista. Da una prospettiva contigua, Fidler sottolinea come il «principio della *mediamorfosi*, tanto quanto le altre principali chiavi della *mediamorfosi*, derivi da tre concetti fondamentali: la coevoluzione, la convergenza e la complessità» (2000: 31).

È evidente come *Lost* nasca in questo scenario, proprio di una fase storica caratterizzata dalle ricadute sulle forme narrative delle tecnologie digitali, concause di quel meccanismo di dilatazione del testo e migrazione dal testo caratteristico della televisione contemporanea. La propensione cross-mediale, la complessità e la sospensione delle trame, unita all’ambiguità semantica di personaggi ed eventi, caratterizzano questo tipo di testo televisivo, definito da Matt Hills (2002) “hyperdiegetic text”, in continua espansione, costantemente aperto a nuove interpretazioni e stimolo per la nascita e proliferazione di comunità di spettatori e fanfiction<sup>31</sup>. Al contempo, il testo iperdiegetico si espande e reinventa su altre piattaforme, dando origine a “ecosistemi narrativi” (Bisoni-Innocenti-Pescatore 2013), costituiti da testi o ambienti derivati, come il sito della compagnia aerea Oceanic Airline, o l’ARG (alternate reality game) *Lostexperience*, giocato sul crinale tra fiction e mondo reale<sup>32</sup>. Composta dal testo-matrice e dalle opere derivate, la nebulosa di *Lost* è stata progressivamente espansa sia dalla convergenza mediale realizzata dai produttori che dalla produzione “dal basso” degli spettatori partecipi. Oltre a essere un grande romanzo popolare audiovisivo, questo serial TV si configura senz’altro anche come un’opera paradigmatica dell’estetica contemporanea della convergenza.

---

<sup>31</sup>Per citarne qualcuno: <http://it.lostpedia.wikia.com/>, <http://www.loststudies.com/>, <http://www.solo-lost.net/>.

<sup>32</sup> [www.oceanic-air.com](http://www.oceanic-air.com)

Emanuela Piga, *Mediamorfosi del romanzo popolare: dal feuilleton al serial TV*



## Bibliografia

- AA.VV., *Entretiens sur la paralittérature* (1970), trad. it. *La paraletteratura. Il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto*, Napoli, Liguori, 1977.
- Abruzzese, Alberto, "Il nuovo immaginario. Premessa", *Letteratura italiana. Storia e geografia 3: L'età contemporanea*, Einaudi, Torino, 1989: 1170- 1172.
- Allen, R.C., *To be continued...: soap operas around the world*, London - New York, Routledge, 1995.
- Altman, Rick, *Film/genere*, intr. di F. Casetti e R. Eugeni, Milano, V&P università, 2004.
- Barthes, Roland, *S/Z* (1970), Torino, Einaudi, 1973.
- Id., "Maschile, femminile, neutro" (1970), *Nuovi argomenti*, Milano, luglio-dicembre 1974.
- Bianchini, Angela, *La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1988.
- Bertoni, Clotilde, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009.
- Bertoni, Clotilde – Fusillo, Massimo, "Tematica romanzesca o topoi letterari di lunga durata?", *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, Ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2003, Vol. IV.
- Bisoni, Claudio – Innocenti, Veronica, *Media Mutations. Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo. Spazi, modelli, usi sociali*, Modena, Mucchi, 2013.
- Bisoni, C. – Innocenti, V. – Pescatore, G., "Il concetto di ecosistema e i media studies: un'introduzione", in Bisoni – Innocenti 2013.
- Blanchot, Maurice, *L'infinito intrattenimento*, Torino, Einaudi, 1977.
- Bolter, J.D. – Grusin, R., *Remediation: competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* Milano, Guerini, 2002.
- Bory, J.L., Eugène Sue. *Le roi du roman populaire*, Paris, Hachette, 1962.
- Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination* (1976), trad. it. *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1986.
- Id. *Reading the Plot* (1984), *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995.
- Id., "Il marchio della bestia. Prostituzione, narrazione, romanzi a puntate", in Brooks 1995.

- Calabrese, Omar, "I replicanti", in Casetti 1984.
- Carini, Stefania, *Il testo espanso. Il telefilm nell'età della convergenza*, Pref. di Aldo Grasso, Milano, V&P, 2009.
- Cardini, Daniela, *La lunga serialità televisiva. Origini e modelli*, Milano, Carocci, 2004. Casetti, F. (ed.), *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Venezia, Marsilio, 1984.
- Castells, M., *Communication Power* (2009), trad. it. *Comunicazione e potere*, Milano, Bocconi 2009.
- Ceserani, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- Id. *Guida allo studio della letteratura*, Roma, Laterza, 1999.
- Chatman, Seymour, *Storia e discorso: La struttura narrativa nel romanzo e nel film* (1978), Milano, Il Saggiatore, 2003.
- Couegnas, D., *Dalla Bibliothèque bleue a James Bond: mutamento e continuità nell'industria della narrativa*", in Moretti 2002.
- Dellonte, C. – Glaviano, G., *Lost e i suoi segreti*, Roma, Dino Audino Editore, 2007.
- De Balzac, Honoré, *La vieille fille* (1836), trad. it. *La signorina Cormon*, Ed. P. Pellini, Palermo, Sellerio, 2015.
- Dickens, Charles, *The Pickwick Papers* (1836), trad. it. *Il circolo Pickwick*, Milano, Mondadori, 2012.
- Id., *Great Expectations* (1860-61), trad. it. *Grandi speranze*, Torino, Einaudi, 1998.
- Id., *Our mutual friend* (1865), trad. it. *Il nostro comune amico*, Ed. C. Pagetti, Torino, Einaudi, 2002.
- Dionne, Ugo, *La voie aux chapitres: poétique de la disposition romanesque*, Paris, Editions du Seuil, 2008.
- Eco, Umberto, "Il caso e l'intreccio", *Opera aperta* (1962), Milano, Bompiani, 2006.
- Id., *Il Superuomo di massa: studi sul romanzo popolare*, Cooperativa scrittori, 1976.
- Id. "Tipologia della ripetizione", in Casetti 1984.
- Id. *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* (1964), Milano, Bompiani, 1997.

- Id., "Invenzione narrativa e tecniche del discorso. Tra romanzo e Fiction TV", Ed. G. Grignaffini, M.P. Pozzato, *Mondi seriali*, RTI-Reti Televisive It., 2008.
- Eco, Umberto – Sughì, Cesare (ed.), *Cent'anni dopo: il ritorno dell'intreccio*, Milano, Bompiani, 1971.
- Edgerton, G. R. (ed.), *Mad men: dream come true TV*, London – New York, Tauris, 2011.
- Elsaesser, Thomas, "Serialità e circostanze produttive. Alcune considerazioni sull'economico e il testuale nel cinema e nella televisione", in Casetti 1984.
- Fidler, Roger, *Mediamorfosi. Comprendere i nuovi media* (1997), Ed. R. Andò e A. Marinelli, Milano, Guerini, 2000.
- Giovannetti, Paolo, *Il racconto: letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012.
- Gramsci, Antonio, *Letteratura e vita nazionale*, Editori riuniti, 1971.
- Gray, Jonathan – Mittell, Jason, "Speculation on spoilers: Lost fandom, narrative consumption and rethinking textuality", *Participations* iv/1, disponibile online, [http://www.participations.org/Volume%204/Issue%201/4\\_01\\_gray\\_mittell.htm](http://www.participations.org/Volume%204/Issue%201/4_01_gray_mittell.htm)(ultimo accesso 20/11/2014).
- Grasso, Aldo, *Buona maestra: perché i telefilm sono diventati più importanti del cinema e dei libri*, Milano, Mondadori, 2007.
- Grignaffini, Giorgio, "I meccanismi della serialità", in Pozzato – Grignaffini 2008.
- Hayward, Jennifer, *Consuming Pleasures: Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*, Lexington, KY, University of Kentucky Press, 1997.
- Hills, Matt, *Fan Cultures*, Routledge, London-New York, 2002.
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, London, 1988.
- Innocenti, V. – Pescatore, G., *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Bologna, Archetipolibri, 2008.
- Jenkins, Henry, *Convergence culture: where old and new media collide* (2006); trad. it. *Cultura convergente*, Pref. di Wu Ming, Milano, Apogeo, 2007.

- Marx, Karl, *Die heilige Familie* (1845), trad. it. *La sacra famiglia*, Roma, Editori Riuniti, 1986.
- McCabe J., Akass, K., *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond (Reading Contemporary Television)*, New York, I.B. Tauris & Co., 2007.
- McLuhan, Marshall, *Understanding media: the extensions of man* (1964); tr. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967.
- Moretti, Franco (ed.), *Il romanzo. Cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2002, Vol. I.
- Id. (ed.), *Il romanzo. Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, Vol. II.
- Id. (ed.), *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2003, Vol. IV.
- Pearson, Roberta (ed.), *Reading Lost*, London, Tauris, 2008.
- Id., "Chain of Events: Regimes of Evaluation and LOST's Construction of the Televisual Character" (2008b), in Pearson 2008.
- Pellini, Pierluigi, "Miti e termiti ovvero Come una zitella grassa e sciocca possa incarnare la modernità", in de Balzac 2015.
- Petronio, Giuseppe (ed.), *Letteratura di massa, letteratura di consumo. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1979.
- Pozzato, M.P – Grignaffini, G. (Ed.), *Mondi seriali*, RTI – Reti Televisive It., 2008.
- Praloran, Marco, "Il tempo nel romanzo", in Moretti 2002.
- Queffélec, Lise, *Le roman-feuilleton français au XIX siècle*, Paris, PUF, 1989.
- Ragone, Giovanni, *Introduzione alla sociologia della letteratura. La tradizione, i testi, le nuove teorie*, Napoli, Liguori, 1996.
- Regazzoni, Simone, *La filosofia di Lost*, Milano, Ponte alle Grazie, 2009.
- Ryan, M.L., *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, University of Nebraska press, 2014.
- Rossini, Gianluigi, "La serie classica: istituzioni televisive e forme narrative", in questo volume (2014).
- Sue, Eugène, *Le Mystères de Paris* (1842-43), Pres. Jean-Louis Bory, Jean-Jacques Pauvert editeur, 1963, trad. it. *I misteri di Parigi*, intr. di Umberto Eco, Milano, Rizzoli, 2011.
- Sorlin, Pierre, "Fanno le case tutte uguali. Riflessioni sulla serialità quotidiana", in Casetti 1984.

Todorov, Tzvetan, *La letteratura fantastica* (1970), Milano, Garzanti, 1981.

Tortel, Jean, "Il romanzo popolare", in Eco – Sughì 1971.

Tortonese, Paolo, "I misteri di Parigi", in Moretti 2002.

Williams, Raymond, *Television: Technology and Cultural Form*, London, Routledge, 1990.

## L'autrice

### **Emanuela Piga**

Emanuela Piga è tutor didattico del corso "Sociologia dei processi culturali e comunicativi" presso l'Università di Bologna (Forlì). Nel 2010 e 2011 è stata assegnista di ricerca in Letteratura Comparata all'università di Cagliari; si è specializzata in Letterature comparate all'Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle e ha conseguito il dottorato di ricerca nel 2009 all'Università di Bologna. Tra le sue pubblicazioni: "Biografie della memoria e cartografie del desiderio: *Fugitive Pieces* di Anne Michaels", *Studi Culturali*, Il Mulino, Bologna, XI.2, settembre 2014; "Comunità, intelligenza connettiva e letteratura: dall'open source all'opera aperta in Wu Ming" in *Transmedia. Storia, memoria e narrazioni attraverso i media*, Ed. C. Brooks, E. Patti, Milano, Mimesis, in corso di pubblicazione (2015);

Email: emanuela.piga@gmail.com

## L'articolo

Data invio: 30/08/2014

Data accettazione: 30/10/2014

Data pubblicazione: 30/11/2014

## **Come citare questo articolo**

Piga, Emanuela, "Mediamorfosi del romanzo popolare: dal *Feuilleton* al Serial TV", *Tecnologia, Immaginazione e forme del narrare*, Eds. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero, *Between*, IV.8 (2014), <http://www.Betweenjournal.it/>