

Ripetizione rituale e sviluppo narrativo

Daniele Barbieri

C'era una volta non un pezzo di legno, come direbbero i miei già stati piccoli lettori, ma c'era una volta la serialità primaria. Dovremmo magari dire, per essere più chiari, *quell'implicita serialità che caratterizza le narrazioni dell'oralità primaria*, ma *serialità primaria* è un'espressione più breve ed efficace, che si contrappone bene alla serialità *tout court*, o *serialità secondaria*. La serialità primaria non è serialità a tutti gli effetti, perché le manca la componente cruciale della periodicità. Tuttavia, al di là di questo, non è difficile riconoscere nel mito greco o nelle tante saghe della letteratura orale una vocazione alla ricorrenza e alla ripresa, alla riapertura e all'intreccio tra vicende diverse, alla ripetizione e alla variazione, tutti aspetti caratteristici della serialità di oggi.

Del resto, in assenza della scrittura e delle sue necessità di chiusura, è ben difficile definire i limiti del testo, ed è di conseguenza difficile definire il testo stesso come unità. Il racconto orale, come qualsiasi conversazione, è indefinitamente riapribile e riallargabile, espandibile e intercalabile; non possiede varie versioni semplicemente perché non c'è possibilità di confronto, ma là dove gli antropologi hanno potuto introdurla¹, si è scoperto che quello che pareva la stessa cosa (e per i partecipanti lo era) poteva invece essere talvolta

¹ Cfr. per esempio Goody 2000: 46-47. In generale, sul rapporto tra oralità e scrittura e sulla trasformazione del raccontare nel passaggio dall'una all'altra esiste un'ampia letteratura, da Ong 1967 e Ong 1982 a Havelock 1986 (in particolare sul mondo greco – ma sulla greicità cfr. anche Svenbro 1988), Goody 1977; 1986. Sbardella 2006 ne fornisce comunque un utile compendio.

diversissimo, a distanza di pochi anni e magari tramite la stessa voce di aedo.

Del resto, il mito greco è pieno di intrecci tra vicende diverse, di *sequel*, persino di *prequel*, di personaggi che ritornano da un mito all'altro, in un complesso intreccio in cui si fa fatica, talvolta, a definire i limiti tra i singoli racconti, ammesso che la nozione di *singolo racconto* sia in questo caso applicabile. La nascita della scrittura sposta probabilmente qualcosa, ma non mette in crisi questo modello. Per molti secoli la percentuale di popolazione in grado di leggere e scrivere è stata estremamente ridotta, e la sua influenza sulla generazione dei racconti mitici ugualmente limitata. Inoltre, c'è chi² ritiene che sia difficile distinguere le produzioni della vera oralità primaria da quelle di un'oralità che si intreccia con la presenza della scrittura, suggerendo, sul costituirsi di questi corpus, un'influenza da parte delle maggiori possibilità di memorizzazione fornite dal supporto grafico. Dal nostro punto di vista, questo non sposta molto le cose, salvo che dovremo forse considerare la serialità primaria meno legata all'oralità primaria di quanto potrebbe sembrare.

In ogni caso, le condizioni per la serialità primaria continuano a persistere a lungo, anche in epoche di alfabetizzazione abbastanza diffusa. La struttura, per esempio, dei poemi cavallereschi ancora per tutto il Cinquecento non è così diversa da quella di una moderna *telenovela* o *soap opera*, con il loro intreccio virtualmente infinito di vicende che non si risolvono se non per produrne altre (e la loro eventuale conclusione arbitraria con la morte di un Rodomonte qualsiasi). La poesia, si dirà, rimane comunque legata alla dimensione orale, e prolunga lungamente le sue forme anche in epoche largamente di scrittura. D'altra parte, la forma compatta e unitaria della *Commedia* dantesca è pur sempre poetica, così come è in poesia che si scrive tradizionalmente il teatro, le cui *pièce* non sono di solito seriali (anche se in Grecia talvolta lo erano). Ma in molti casi, poi, le storie che si raccontavano in forma compatta erano chiaramente tratte da un epos, e

² Ancora Goody 2000: 79-81.

gli facevano riferimento senza problemi, inserendosi come episodi in una dinamica narrativa molto più ampia e comunque presupposta.

Il cambiamento che porta progressivamente alla nascita del romanzo, inteso come storia compatta e autonoma, senza riferimenti narrativi necessari ad altre storie, si inserisce – mi sembra – in una prospettiva di cambiamento che investe progressivamente tutte le arti, a partire dalla pittura, e investe anche il pensiero. Nell'invenzione quattrocentesca della prospettiva e nell'affermarsi dell'armonia tonale nel Seicento è presente una tendenza comune verso la riduzione della plurivocità a un principio ordinatore unico: il *punto di vista*, da un lato, rispetto al quale lo spazio diventa un campo di tensioni geometricamente controllate; la *tonica*, dall'altro, rispetto al quale il percorso melodico diventa un campo di tensioni gestite attraverso l'armonia, per la quale valgono relazioni matematiche.

Il soggetto cartesiano, sostenuto dall'indubitabilità del proprio dubitare, ne sarà, di lì a poco, il corrispondente filosofico, quel punto unico da cui si conosce il mondo, il depositario della ragione, quella che, come Galileo ha, all'epoca, appena insegnato, può davvero ricondurre la molteplicità delle cose all'unificazione della matematica. Il soggetto, insomma, si sta imponendo nella scienza come nella filosofia, nelle arti visive come in quelle musicali: lo troviamo presente come il principio che può davvero unificare cognitivamente le cose, punto di vista ottico o armonico, *res cogitans* in grado di rispecchiare la *res extensa* fornendole un senso specifico, suo.

Ci sarà da meravigliarsi se questo soggetto si sente in diritto di riconfigurare la narrazione come proprio percorso, come percorso di un soggetto, un percorso dotato di una struttura riconducibile a un'unità formale? Non più storia estrapolata occasionalmente da un flusso noto, bensì vicenda autonoma, originale, possibilmente con specifiche coordinate spazio-temporali: non più la sospensione nella temporalità della serialità primaria, ma l'assunzione di realismo e l'ancoraggio a un presente della scrittura e della fruizione, che viene glorificato in quanto composto di altrettanti soggetti agenti. Insomma, finalmente un tipo di racconto in cui l'uomo moderno si possa

riconoscere, come già si era riconosciuto nell'occhio della prospettiva e nell'orecchio della tonalità.

Questo è probabilmente il romanzo, dai suoi vagiti donchisciotteschi al solido realismo di un *Robinson Crusoe*, sino a un nuovo fantastico, senza più legami con la serialità del mito, come già quello dei viaggi di Gulliver.

Nei medesimi anni in cui il romanzo, in nome dell'unitarietà del soggetto cognitivo razionale, mette in crisi la serialità primaria, si avvia anche la catena di eventi che permetterà la sua rinascita come *serialità secondaria*, la nostra serialità, quella propriamente detta. *La Gazette*, di Théophraste Renaudot, prende infatti l'avvio nel 1631, ed è il primo periodico europeo, in uscita, a stampa, tutti i sabati. L'abitudine alla frequentazione dei periodici abitua progressivamente i suoi utenti a modalità narrative ben diverse da quelle del libro: un po' come nei resoconti orali in tempo reale, anche qui il racconto di un evento si trova parcellizzato in *notizie*, ovvero resoconti inevitabilmente parziali, dal punto di vista dello sviluppo. Nella misura in cui viene fornita mentre gli eventi si stanno ancora snodando, una notizia è inevitabilmente un racconto parziale, destinato a essere completato solo con gli sviluppi futuri.

Con i notiziari periodici, insomma, il pubblico si trova sì ad affrontare dei racconti, che, in quanto tali, sono comparabili a quelli dei libri, ma questi racconti non possono che uscire a puntate, perché gli eventi che ne sono l'oggetto sono in corso, e si sviluppano giorno dopo giorno, settimana dopo settimana. La prima serialità secondaria, insomma, sembra essere proprio quella dei notiziari periodici.

Va aggiunto poi che, con la nascita del *Mercure de France*, nel 1672 (col titolo iniziale, poi mutato nel 1724, di *Mercure galant*), alle notizie politiche si aggiungono quelle artistiche e letterarie, non esclusa la pubblicazione periodica dei brani letterari stessi. Sappiamo bene come, col *feuilleton* del XIX secolo, la pubblicazione narrativa seriale sia poi già una realtà assestata, e abbondantemente diffusa, specie in Inghilterra e in Francia – ma anche in Italia, i piccoli lettori di *Pinocchio* lo incontrano per la prima volta in versione periodizzata. Per molti

lettori (e ormai i lettori non sono pochi) la lettura su periodici specializzati sostituisce completamente quella dei libri³. Senza contare che, specie in Inghilterra, l'Ottocento vede anche la nascita di narrazioni per immagini brevi, e caratterizzate dalla ricorrenza di personaggi e situazioni – un preludio a quello che sarà, negli USA di fine secolo, il neonato fumetto.

La consultazione ricorrente dei notiziari periodici, quotidiani, settimanali o mensili che siano, ha aspetti rituali. Anche se non viene attuata in situazioni collettive, la lettura di un periodico è, nel compierla, qualcosa di cui si sa che si tratta di un atto corale, realizzato da tanti all'incirca allo stesso tempo e nello stesso modo. Leggere un periodico ci rende parte di una comunità, e soprattutto ci fa sentire tali. Questa sensazione viene poi confermata dalla possibilità, offerta ai lettori dei periodici, di discutere degli stessi temi del giorno, condividendo all'incirca le medesime notizie.

Questa sensazione, e l'aspetto rituale corrispondente, si trasmette dai periodici nel loro complesso alle loro sottoparti di finzione, le quali a loro volta sono fruite coralmemente e si prestano alla conferma della discussione collettiva – un atto comunque di rinforzo dei legami sociali, che si basa sulla conoscenza condivisa del racconto seriale. Questo aspetto si conserva senza problemi anche quando la serialità passa dal supporto cartaceo periodico a media come la radio e la TV, che sono intimamente periodici, scanditi da una ricorrenza quotidiana e settimanale indubbiamente debitrice a quella dei periodici a stampa, però ancora più forte dal punto di vista rituale, perché in essa anche la *simultaneità* del gesto fruitivo diventa inevitabile. Nel guardare un programma televisivo, noi spettatori siamo inevitabilmente tutti lì, nello stesso momento, e, anche se non ci vediamo tra noi, sappiamo di stare compiendo il medesimo atto, celebrando la medesima liturgia.

Si osservi che la questione della serialità non può che nascere in rapporto al racconto e a quella sua concezione in termini unitari che caratterizza la modernità, dalla nascita del romanzo in poi. In altre

³Cfr. Lyons 1995: 381.

parole, di fronte alle innumerevoli attività, anche comunicative, che compiamo ogni giorno, o comunque ricorrentemente, è ben difficile che ci poniamo il problema della loro natura seriale. La sequenza di preludi e fughe del *Clavicembalo ben temperato* di Bach non viene sentita come *seriale*, anche se c'è la ripetizione variata di un modulo; né ci si domanda mai se il secondo volume dell'opera, pubblicato 22 anni dopo il primo (rispettivamente 1722 e 1744), debba o meno essere considerato un *sequel* del primo. Sarebbero questioni semplicemente non pertinenti.

La ripetizione permette il porsi del problema teorico della serialità solo quando si trova a confronto con una concezione del racconto da cui essa si trova esclusa o marginalizzata. Il problema teorico nasce insomma da una tensione tra una concezione unitaria e coesa del racconto, e un modo di utilizzarlo che unitario non è. Per questo quella che abbiamo chiamato *serialità primaria*, pur possedendo diverse caratteristiche seriali, non è propriamente serialità: la concezione unitaria del racconto, infatti, non esiste ancora, e non si produce nessuna tensione teorica.

Tuttavia, una volta che la nozione ha preso piede, finiamo per applicarla anche a oggetti testuali ricorrenti non narrativi con caratteristiche periodiche, come le trasmissioni televisive non di fiction. Perlomeno per quanto riguarda il presente saggio, eviteremo comunque questa estensione, e lasceremo fuori dal discorso le testualità non narrative di qualsiasi tipo – se non per rimarcare l'indubbio influsso della ricorrenza e periodicità televisive sulle stesse testualità televisive anche di fiction.

La tensione che dà origine al problema teorico della serialità narrativa ha un fondamento decisivo nell'idea formalista e strutturalista del racconto come una struttura, le componenti della quale devono il loro senso specifico alla loro posizione nella struttura stessa. Nel modello di Greimas fin dalla *Semantica strutturale* (1966), per esempio, un determinato personaggio deve il proprio senso specifico al fatto di ricoprire un determinato ruolo attanziale, e non è che un ingranaggio di una macchina di senso il cui risultato è comunque complessivo. Potremmo dire che un personaggio in una struttura

narrativa ha un ruolo non troppo dissimile da quello di un lessema all'interno della sequenza di un testo verbale, che acquisisce senso specifico solo a partire dal senso complessivo del testo.

Eppure, in un caso come nell'altro, l'elemento specifico non solo riceve senso specifico dal testo nel suo insieme: esso apporta anche senso preesistente, e riceve a sua volta nuovo senso, pronto da utilizzare in occasioni testuali successive. Le parole, insomma, portano senso (per quanto più genericamente e ambigualmente) anche al di fuori del loro utilizzo nei testi, come testimonia l'esistenza dei dizionari; ed è attraverso il loro uso che il loro senso si accresce e trasforma. Se assumiamo che per un personaggio, o addirittura per una situazione narrativa, possa accadere lo stesso, otteniamo come risultato un'autonomia del personaggio (e della situazione narrativa) paragonabile a quella dei lessemi: sono dei nuclei di senso pronti all'uso, dei nodi nell'*Enciclopedia*, già collegati, tra l'altro, a un sistema di *sceneggiature*, naturali e intertestuali⁴.

Vista in questa prospettiva, la serialità, intesa come ricorrenza di racconti incentrati sui medesimi personaggi e situazioni, appare come una semplice opportunità per utilizzare narrativamente dei termini già dotati di senso. Anche il racconto autoconclusivo non seriale non può fare a meno di utilizzare forme micro (come le parole) o macro (come temi e figure) già presenti nella competenza comune. Quello seriale, in questi termini, non farebbe altro che approfittare di forme più specifiche, come i personaggi e le situazioni già noti, per la costruzione del proprio senso complessivo testuale. Si noti che il racconto di genere si trova in una posizione intermedia tra i due: ciò che viene utilizzato non sono magari specifici personaggi o specifiche situazioni, ma tipi già noti di personaggi e di situazioni. Per questo la serialità è già sempre *di genere*, e se talvolta il genere ancora non esiste, è la serie stessa a crearlo.

Più problematica resta forse la situazione delle saghe, e della componente di sviluppo progressivo delle serie a spirale, dove il

⁴Cfr. Eco 1979: 79-84.

confine stesso del testo è labile o inesistente. Ed è proprio questa natura sfumata del racconto, in contesti di questo tipo, che ci invita a considerare più da vicino il peso che il racconto può avere nella narrativa seriale in generale, per la costruzione dell'attenzione e dell'interesse del fruitore.

Flash Gordon è una serie di tavole domenicali a fumetti, realizzata da Alex Raymond tra il 1934 e il '44, e poi proseguita da altri autori. Tecnicamente si tratta di una saga, nella quale la vicenda si snoda da una puntata all'altra senza soluzioni di continuità, dove al massimo si possono trovare viaggi che portano i protagonisti in un contesto diverso, e questo fornisce l'occasione per dividere (utilmente ma piuttosto artificialmente) la vicenda complessiva in episodi narrativi dotati di relativa autonomia. Si tratta di uno dei fumetti più influenti e imitati della storia, soprattutto grazie alla straordinaria abilità grafica di Raymond.

La vicenda narrata non brilla per particolare originalità: Flash finisce quasi per caso sul pianeta Mongo, dominato dal feroce tiranno Ming, che lo perseguiterà inutilmente sin dalle prime pagine, mentre il nostro, oltre a sfuggire alle trappole di Ming, cercherà di rendergli pan per focaccia, minando quanto può il suo potere. Dopo tanti interminabili scontri, è piuttosto grottesco che, nel 1940, Flash arrivi a spodestare Ming in due e due quattro, un'accelerazione dovuta alla necessità di rispedito il protagonista sulla Terra, per fargli vincere, con i potenti mezzi militari di Mongo, una guerra che intanto è scoppiata nel mondo reale. Una volta sconfitta la Spada Rossa, evidente metafora della Germania hitleriana, Flash ritornerà su Mongo per ripetere lo scontro con un nuovo tiranno, in un'altra zona del pianeta.

Di ben diverso livello di complessità erano, nei medesimi anni, le trame dell'altro grande modello fumettistico americano, a sua volta imitato da moltissimi autori, *Terry e i pirati*, di Milton Caniff. Il disegno di Caniff, tuttavia, per quanto ottimo e probabilmente più originale di quello di Raymond (egli stesso ne mostrerà l'influsso nel realizzare la sua serie successiva, il poliziesco *Rip Kirby*, dal 1946), non è ugualmente evocativo. Come lettore, chi scrive queste righe si trova

oggi a leggere con interesse i fumetti di Caniff, ma a *divorare* quelli di Raymond, a dispetto del fatto di averli già letti e riletti, e a dispetto della debolezza delle trame, del tutto evidente, riconoscendo nel proprio atteggiamento probabilmente quello dei tanti lettori che hanno a suo tempo assicurato il successo della serie.

Per quanto riguarda lo specifico di questi lettori seriali, che percorrevano le tavole di *Flash Gordon* una volta la settimana, a sei vignette per volta (nel periodo dal 1938 in poi; e poche di più negli anni precedenti), bisogna anche osservare che una trama così scontata, fruita con intervalli talmente lunghi tra particelle di sviluppo narrativo così brevi, non poteva dare adito a tensioni narrative davvero forti. Ovvero, resta difficile pensare che il lettore di *Flash Gordon* fosse affezionato alla serie e ne attendesse il prossimo episodio a partire dall'aspettativa per lo sviluppo della vicenda nella settimana successiva – come probabilmente invece avveniva (o avveniva in misura maggiore) per il lettore di *Terry* – perché non c'erano in verità particolari novità narrative da aspettarsi.

Che cosa, dunque, poteva fungere da motivo di affezione e passione, così potente da catturare migliaia di lettori e tanti altri autori? La nostra ipotesi è che in *Flash Gordon* la struttura narrativa avesse sostanzialmente il ruolo di un contenitore abbastanza neutro in sé, però adatto a trasmettere, volta per volta, una quantità di evocazioni (culturali, favolistiche, mitiche...) dovute principalmente alla capacità grafica di Raymond. Da questo punto di vista, Alex Raymond è stato uno straordinario accumulatore e miscelatore di suggestioni: nel modo di vestire i suoi personaggi, di presentare i loro atteggiamenti e le posizioni dei loro corpi, di suggerire ambientazioni e sfondi (o anche la loro assenza, sostituite da particolari ombreggiature, di valore evidentemente emotivo), di caratterizzare visivamente le situazioni, emerge costantemente la presenza di un universo mitico appena appena sommerso, in cui i protagonisti sembrano vivere e i lettori con loro. Non si tratta di un universo unitario, su base narrativa; le fonti a cui Raymond fa implicito riferimento sono le più varie, dal cinema hollywoodiano alla statuaria greca alla pittura barocca all'illustrazione ottocentesca. Tutto fa brodo in *Flash Gordon*, purché richiami un

qualche tipo di altrove facilmente riconoscibile come favoloso, mitologico, qualunque sia il mito di riferimento.

Potremmo quindi ipotizzare che il lettore seriale di *Flash Gordon* ritornasse settimanalmente non tanto per conoscere lo sviluppo degli eventi, quanto per vivere di nuovo qualche frammento di questa favolosa dimensione di altrove; per rientrare, almeno per qualche attimo, nel mito. Il racconto, insomma, avrebbe in questa situazione sostanzialmente la funzione di creare il contesto adeguato a questa modalità evocativa: esso non potrebbe mancare, perché le immagini finirebbero ridotte a una sequenza irrelata e decontestualizzata – ed è il racconto stesso a generare il quadro, lo sfondo, rispetto a cui esse si caricano di senso; ma non potrebbe nemmeno rendersi troppo complesso e interessante in sé, perché richiamerebbe troppa attenzione a scapito dei riferimenti mitici.

Nel caso specifico di *Flash Gordon*, questo funzionamento dipende in larga misura dalla grande capacità grafica del suo disegnatore. Si noti, di passaggio, che il disegno di Raymond nella successiva serie *Rip Kirby*, pur graficamente magnifica, non sortisce gli stessi effetti, né tantomeno li cerca: ma *Rip Kirby* è un poliziesco, non una serie di fantascienza/fantasy; il suo spirito è ben diverso, e la struttura narrativa vi mantiene un ruolo cruciale. Non è quindi che il disegno di Raymond produca questi effetti per sua natura: si tratta, evidentemente, di un risultato progettato e raggiunto. E così come un risultato di questo genere può essere raggiunto con l'evocatività del segno grafico, ci saranno presumibilmente altri mezzi per costruire un interesse che non dipende, se non in piccola misura, dallo sviluppo narrativo.

L'effetto *Flash Gordon* (chiamiamolo così, in questo contesto, per brevità) non dipende, in sé, dalla presenza di una situazione seriale. Non vedo problemi nell'assumere che anche in una narrazione autoconclusiva una parte più o meno ampia dell'interesse del fruitore possa essere dovuta a ragioni extranarrative, delle quali il racconto sarebbe un mero strumento di organizzazione e trasmissione. Mi sembra però che ogni volta che la struttura narrativa è sufficientemente

forte e interessante in sé, essa metta inevitabilmente in ombra (pur senza nasconderle del tutto) le altre e differenti ragioni di interesse. Così, i racconti appartenenti a generi come il poliziesco o il rosa, nei quali la conquista dell'oggetto di valore (la verità sul delitto, o l'amore della persona desiderata) è evidentemente un obiettivo cruciale, il cui conseguimento svuota di senso la prosecuzione degli eventi, saranno presumibilmente poco adatti a produrre *effetto Flash Gordon*. Saranno magari più adatti a questo scopo o testi narrativi autoconclusivi con trame meno chiaramente finalizzate, oppure testi seriali che seguono il modello della saga, in cui le tensioni narrative possono essere presenti e più o meno forti, ma, per la stessa natura del contenitore, non arrivano mai a una soddisfazione definitiva.

Il primo caso (testi autoconclusivi con trame poco finalizzate) relega al proprio esterno in generale anche gli episodi delle serie iterative, nei quali l'iterazione riguarda spesso le stesse modalità tensive di origine narrativa, come succede – appunto – nelle serie poliziesche, lasciando in gioco solo narrative autonome, magari pure di una certa complessità, che non sono oggetto di questo studio. Il caso di interesse per noi è dunque il secondo, quello delle saghe, tra fumetto e *soap opera*.

Proprio riguardo a queste ultime, ci si potrebbe domandare in che misura quello che tiene avvinto il pubblico della *soap* sia davvero lo sviluppo degli eventi, sviluppo che presumibilmente mantiene comunque una rilevanza maggiore che nel caso di *Flash Gordon*, e non qualcos'altro. Questo altro (la componente mitica che nel fumetto di Raymond viene trasmessa attraverso la sua costruzione grafica) potrebbe forse essere qualcosa che ha a che fare con l'atto stesso di narrativizzazione (e implicita mitizzazione) di una quotidianità riconosciuta come tale dallo spettatore e ribadita dalla stessa periodicità quotidiana degli episodi. In altre parole, si continuerebbe a seguire *Sentieri*, o *Beautiful*, non soltanto per sapere cosa ne è di ciascuna vicenda al momento in gioco, ma anche (e magari soprattutto) perché questo andamento così lento, protratto, ricorsivo, di ciascuna vicenda viene riconosciuto come analogo agli andamenti reali, agli andamenti delle proprie stesse personali vicende di spettatore, e quindi

sentito come la trasposizione narrativa, e dunque pubblica, condivisa, di una quotidianità che potrebbe essere di tutti. Mentre il surplus non direttamente narrativo di *Flash Gordon* consisterebbe nel trasportare il lettore nel mondo del mito, quello delle *soap* potrebbe stare nella mitologizzazione diretta della quotidianità, riscattata dal suo inserirsi in una dimensione narrativa (qualunque essa sia) che gode di una fruizione pubblica, e quindi condivisa. La quotidianità si troverebbe così collettivamente ritualizzata, e riscattata in questo modo dalla sua banalità: non un'evasione nel sogno, ma una riconfigurazione della realtà come sogno.

Non sono in grado di dire se questa opposizione possa esaurire (magari intesa come un continuo, e non come polarità discrete) tutti i tipi di *effetto Flash Gordon* (nel senso più ampio possibile) che si possono trovare nella serialità.

Come si è visto, la modalità della periodicità della fruizione non è ininfluente sulla costruzione dell'*effetto Flash Gordon*: la pubblicazione settimanale di spezzoni di racconto così brevi e poco significativi contribuisce a diminuire la rilevanza delle tensioni narrative, mentre la quotidianità delle puntate della *soap* è essenziale per poterle rapportare alla quotidianità della vita. Cosa ne è del funzionamento di questi prodotti quando la periodicità si trova annullata dalla raccolta in volume (nel caso del fumetto) o dalla presenza degli episodi sul Web (nel caso delle *soap*)? In ambedue i casi una fruizione intervallata e iterativa viene sostituita da una continua e compatta, dove dell'organizzazione periodica originaria resta solo ciò che la dichiara, ma essa non viene più *vissuta* dal fruitore.

Sappiamo che questa fruizione potenzialmente compatta non produce grandi problemi alle serialità iterative, e nemmeno a quelle a spirale, nelle quali comunque la componente iterativa resta dominante, tantomeno quando si tratta comunque di serie a termine, dove, al di là delle tensioni narrative locali, esiste una tensione dovuta a uno sviluppo globale che arriverà a conclusione (o, almeno, è questo che ci viene fatto attendere): in quest'ultimo caso, infatti, la situazione non è molto diversa da quella di qualsiasi storia autoconclusiva già

pubblicata a puntate, di cui diventa possibile fruire molti episodi di seguito in un'occasione sola.

Anche *Flash Gordon* regge bene la lettura continuativa, ma non succede lo stesso con serie a fumetti di minor qualità. Poiché il racconto aumenta di rilevanza, essendo scomparso lo iato quotidiano, o settimanale (le serie mensili sono costituite di solito da episodi sufficientemente lunghi da sviluppare e anche risolvere tensioni narrative al proprio interno) che crea difficoltà alla fruizione piena del racconto, ne vengono alla luce le ripetizioni, le incongruenze. Dove non c'è un'altra ragione forte di interesse, come quella creata graficamente dal lavoro di Raymond, il racconto rivela le proprie debolezze senza alternative: non è raro che al lettore compatto sia difficile comprendere le ragioni del successo di una serie già fruita secondo la sua periodizzazione originale.

Quanto alle *soap*, c'è davvero qualcuno che si guarda numerosi episodi di seguito, come tanti fanno con altri tipi di serie? (salvo per motivi di studio, ovviamente) Dal punto di vista dello sviluppo narrativo, nelle *soap* è tipicamente presente una ridondanza informativa tale da permettere una continuità di comprensione anche allo spettatore che perda delle puntate. Poiché questa ridondanza tende a essere distribuita su puntate fruiti in giornate successive, essa finisce per essere percepita da un lato come utile, e dall'altro per rafforzare la sensazione di quotidianità su cui si fonda l'interesse e l'attenzione (almeno nell'ipotesi esposta sopra). Ma ove le puntate venissero fruiti senza intervalli, questa medesima ridondanza potrebbe rivelarsi intollerabile, né rafforzerebbe più alcuna sensazione di quotidianità. Forse le puntate di *soap* davvero non sopportano di essere fruiti con modalità diverse da quelle per cui sono progettate?

Paradossalmente, là dove scompare la periodicità, la serialità secondaria sembra ritornare ad assumere alcune caratteristiche di quella primaria, di base orale. In questa scomparsa, si conservano infatti i principi di ripetizione e parallelismo, che competono con il ruolo dinamico del racconto. Del resto, non sarebbe il primo caso in cui le strutture del Web si trovano a presentare una sorta di neo-oralità, pur essendo fatte di registrazioni se non di scrittura in senso pieno. Lo

fanno per la loro natura spesso interattiva e per la frequenza di contesti temporalmente labili (come sono le parole orali, di cui nel tempo resta poca traccia) nonché per la conseguente possibilità di interazioni in tempo reale.

Posta nel contesto *on demand*, immediatamente commentabile e condivisibile del Web, quella serialità che regge alla ricontestualizzazione ne esce comunque in parte trasformata – e spesso, oggi, viene progettata *ab origine* per questa seconda (o spesso prima o unica) modalità di fruizione. Non esiste però nulla di paragonabile alla *soap* nella serialità primaria: forse non è un caso che essa non regga al Web.

Bibliografia

- Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.
- Goody, Jack, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, trad. it., *L'addomesticamento del pensiero selvaggio*, Milano, Franco Angeli, 1987.
- Id., *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, trad. it. *La logica della scrittura e l'organizzazione della società*, Torino, Einaudi, 1988.
- Id., *The Power of the Written Tradition*, Washington-London, Smithsonian Institution Press, 2000, trad. it. *Il potere della tradizione scritta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- Havelock, Eric A., *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven, Yale University Press, 1986, trad. it. *La musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo*, Roma-Bari, Laterza 2005.
- Greimas, Algirdas J., *Sémantique structurale: recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966, trad. it. *La semantica strutturale: ricerca di metodo*, Milano, Rizzoli, 1968.
- Lyons, Martyn, "I nuovi lettori nel XIX secolo: donne, fanciulli operai", *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Eds. Guglielmo Cavallo – Roger Chartier, Roma-Bari, Laterza, 1995: 371-410.
- Ong, Walter, *The Presence of the Word*, New Haven, Yale University Press, 1967, trad. it. *La presenza della parola*, Bologna, Il Mulino, 1970.
- Id., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London & New York, Methuen 1982, trad. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Sbardella, Livio, *Oralità. Da Omero ai mass media*, Roma, Carocci, 2006.
- Svenbro, Jesper, *Phrasikleia, antropologie de la lecture en la Grèce ancienne*, Paris, Editions la Découverte, 1988, trad. it. *Storia della lettura nella Grecia antica*, Roma-Bari, Laterza 1991.

L'autore

Daniele Barbieri

Semiologo, si occupa di comunicazione visiva, ma anche di poesia e di musica, e in generale di problemi di tensione e ritmo nei testi. Insegna presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, l'ISIA di Urbino, l'Università di S. Marino. È tra i principali studiosi del fumetto in Italia. Tra i volumi pubblicati: *Valvoforme valvocolori* (Idea Books 1990), *I linguaggi del fumetto* (Bompiani 1991), *Nel corso del testo* (Bompiani 2004), *Breve storia della letteratura a fumetti* (Carocci 2009, nuova ed. 2014), *Il pensiero disegnato. Saggi sulla letteratura a fumetti europea* (Coniglio 2010), *Guardare e leggere. La comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia* (Carocci 2011), *Il linguaggio della poesia* (Bompiani 2011), *Maestri del fumetto* (Tunuè 2012). Un curriculum più dettagliato è presente al sito www.danielebarbieri.it.

Email: cratilo2000@danielebarbieri.it

L'articolo

Data invio: 30/01/2016

Data accettazione: 15/04/2016

Data pubblicazione: 31/05/2016

Come citare questo articolo

Barbieri, Daniele, "Ripetizione rituale e sviluppo narrativo", *Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale*, Eds. A. Bernardelli – E. Federici – G. Rossini, *Between*, VI.11 (2016), <http://www.betweenjournal.it>