

# Mediamorfosi del grande romanzo realista: dal *Bildungsroman* al *TV Serial*

Emanuela Piga

## Letteratura, serialità televisiva, mediamorfosi

Nell'Ottocento, accanto al romanzo popolare, la distribuzione seriale della narrativa attraverso la stampa vedeva la comparsa di un genere allora in evoluzione, il grande romanzo realista, sebbene in molti casi, come quello di Balzac e Dickens, i due modelli convivessero nelle opere con diversi gradi di problematicità.

“Nozione che varia da cultura a cultura”<sup>1</sup>, il realismo è un concetto dai contorni multipli ed evanescenti, caratterizzato da una storia che affonda le sue radici nella filosofia scolastica (Bertoni 2007). Alla fine del Settecento, saranno F. Schiller e F. Schlegel a utilizzare il termine in ambito artistico, facendo riferimento agli “scrittori realisti”, ancora in un’accezione vaga che troverà sempre più consistenza nella Francia della metà dell’Ottocento. “Termine ad alta circolazione [...] il destino del realismo è quello di non morire, di rigenerarsi, di sopravvivere alle insofferenze di critici e scrittori per risorgere a nuova vita: è il destino di chi è stato innalzato, lusingato, brandito come un’arma contro il vecchio, poi a sua volta disprezzato e combattuto in nome del nuovo; e capace, a ogni passaggio, di riapparire in forme camaleontiche e molteplici, rinnovato, riadattato, riconvertito a effettive sperimentazioni o furbescamente nascosto dietro travestimenti di facciata” (*ibid.*, 18).

---

<sup>1</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell’arte*, cit. in Bertoni 2007.

Scavalcando la lunga storia e le diverse sfaccettature di questo termine nell'ambito del realismo cinematografico, che ci porterebbero in una direzione diversa, l'intenzione è qui di partire dalla matrice del realismo ottocentesco, nella sua biforcazione originaria tra parola letteraria e immagine, per riflettere sul contemporaneo realismo televisivo. Il confronto tra i due linguaggi espressivi muove dal rilievo in alcune narrazioni televisive di quei tratti tipici del realismo, sia a livello tematico<sup>2</sup>, come la rappresentazione "seria" della vita quotidiana (caratteristica principe individuata da Erich Auerbach, 1946) e delle "grandi forze sociali" e "basi economiche dello sviluppo storico" (Lukács 1970: 60), sia a livello stilistico, attraverso forme testuali caratterizzate da una pienezza descrittiva volta a procurare "l'effetto di reale, fondamento di quel verosimile inconfessato che costituisce l'estetica di tutte le opere correnti della modernità" (Barthes 1988: 158). Secondo Lukács, la "peculiarità dell'antico, grande realismo, del realismo di Diderot e di Balzac" è una "forma d'espressione che trascende la vita quotidiana", che nel suo essere "socialmente e per il suo contenuto sempre conforme alla realtà" (1970: 186) è in grado di rappresentare i caratteri umanamente e socialmente "tipici" (*ibid.*, 60). Per "grande romanzo realista", si intende qui un fenomeno storicamente determinato, circoscrivibile tra gli anni Trenta e gli anni Novanta dell'Ottocento, divenuto in seguito "la pietra di paragone per stabilire il 'grado di realismo' delle opere precedenti o successive" (Bertoni 2007: 29).

Proseguimento di un lavoro precedente, focalizzato sul ricorrere nella contemporanea serialità televisiva di forme narrative proprie del romanzo popolare (Piga 2014), l'obiettivo di questo contributo è il rilievo di quelle forme testuali all'origine dell'aria di famiglia che avvolge, in una "sensazione di permanenza" (Bisoni-Innocenti-Pescatore, 2013: 14), racconto televisivo e letteratura. Senza l'intenzione di offrire una sintesi sistematica ed esaustiva, mi limiterò al rilievo di alcuni tratti tematici e stilistici che si ripercorrono nei due ambiti, seguendo la lezione di Erich Auerbach (1946) del procedere per

---

<sup>2</sup> Cfr. Bertoni 2007: 28.

campioni. In quest'orizzonte movimentato dal permanere e mutare delle forme narrative, di volta in volta incarnate in epoche e media diversi e vettori di una metamorfosi che diventa *mediamorfosi*, come indicazione metodologica valgono le parole di Roger Fidler, che invitano a "studiare ogni forma separatamente" e a "esaminare tutte le forme come parti di un sistema interdipendente", osservando "le somiglianze e le relazioni che esistono tra il passato, presente e forme emergenti". Come afferma lo studioso, "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).

### **Critica sintomatica dei finali di puntata**

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 (Dionne 2008), si sviluppa in senso moderno con i processi di industrializzazione che coinvolgono l'occidente a partire dal diciannovesimo secolo. Charles Dickens era un grande comunicatore e divulgatore della sua opera, le sue letture pubbliche erano dei veri e propri eventi di massa. Si può dire che in un certo senso lo scrittore sia stato un precursore del *worldwide broadcasting*: l'edizione americana di *Great Expectations*, pubblicata a puntate nell'inserito del settimanale *Harper's Weekly* e illustrata da John McLenan, precedette di una settimana la pubblicazione inglese, mentre l'edizione in volume uscì per la prima volta in Inghilterra, ma anticipando di soli tre giorni la pubblicazione americana (Figure 1 e 2).

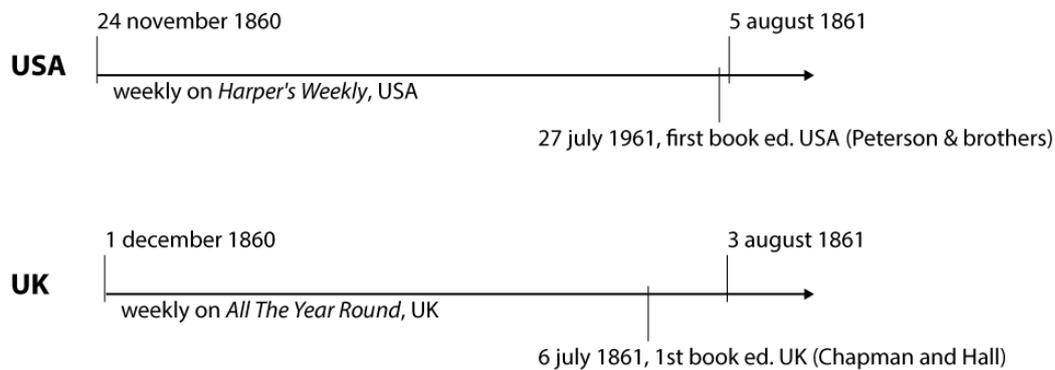


Figura 1. Timeline della pubblicazione di *Great Expectations* negli Stati Uniti e nel Regno Unito. Sulla sinistra è rappresentata la pubblicazione a puntate, sul lato destro la successiva pubblicazione in volume.

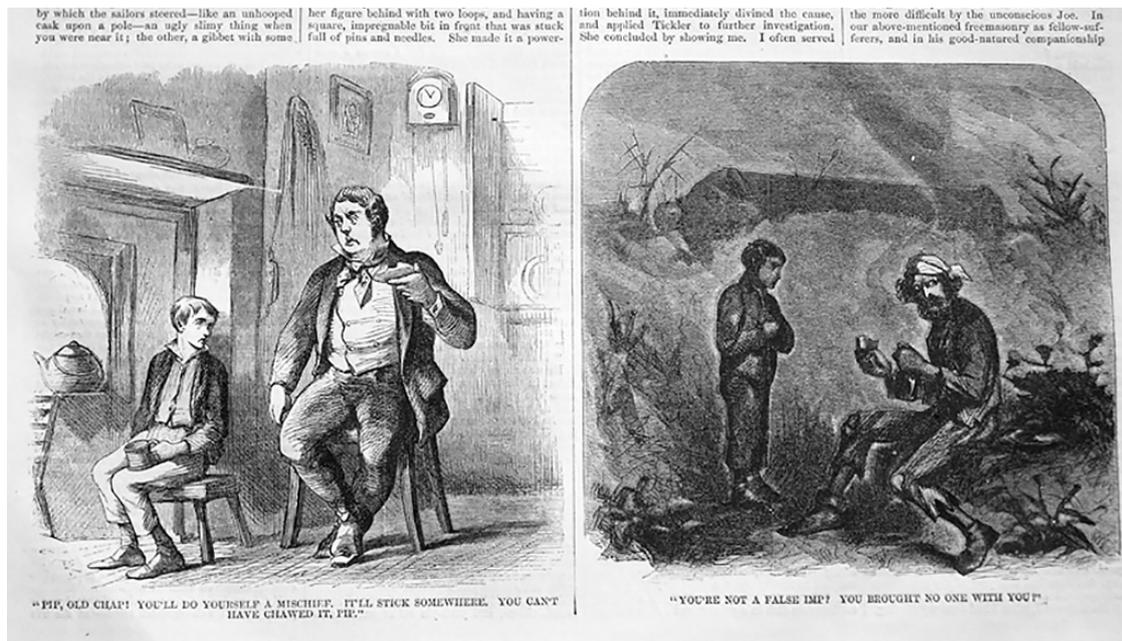


Figura 2. Il romanzo di Charles Dickens *Great Expectations*, illustrato da John McLenan e pubblicato sull'*Harper's Weekly*, 24 novembre 1860 (prima puntata).

In diverse opere del romanziere inglese, 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. A dominare il ritmo dell'intreccio è l'iterazione della suspense, che chiude e governa il finale di molte puntate esattamente come succede oggi nei *cliffhanger* dei moderni serial TV<sup>3</sup>.

Senza entrare in merito alle specifiche differenze di genere proprie della produzione televisiva<sup>4</sup>, nel percorrere il crinale che unisce e divide letteratura e serialità televisiva mi sono avvalsa dell'interpretazione dei finali di puntata come espressione sintomatica di altre caratteristiche tematiche o formali. Questo percorso mi ha portato a riscontrare finora due tendenze, sebbene risultato dell'ibridazione di diversi generi e dai confini elastici. Per la molteplicità delle trame, il ritmo degli avvenimenti e il taglio strategico delle puntate, avevo rintracciato in una serie televisiva come *Lost* un insieme di caratteristiche riconducibili al romanzo popolare (Piga 2014). Tuttavia, oltre ai finali di puntata tagliati sul *cliffhanger* o caratterizzati dalla compresenza di *running plot* e *anthology plot*<sup>5</sup>, esistono anche finali non imperniati sulla logica dell'interruzione strategica. Questo scarto rispetto a una tecnica narrativa omologa ai meccanismi della serialità distributiva ricorda le scelte stilistiche dei grandi romanzieri realisti. Il confronto risale a quei romanzi che costituiscono tutt'oggi i capolavori del genere, come *Vanity Fair* di

---

<sup>3</sup> Per un'analisi comparata dei finali di puntata nel romanzo popolare e nella serialità televisiva a partire dai romanzi ottocenteschi *Les Mystères de Paris* di Eugène Sue e *Great Expectations* di Charles Dickens (romanzo oggetto anche di questo studio, poiché ottimo esempio della compresenza di forme narrative popolari e realiste), e il serial TV *Lost*, si veda Piga 2014.

<sup>4</sup> Per un'autorevole rassegna, si veda R. Altman (1999).

<sup>5</sup> Fu *Hill Street Blues* la prima serie caratterizzata dalla compresenza di una trama autoconclusiva (*anthology plot*), che conferisce al testo una maggiore autonomia rispetto alla sequenza narrativa seriale, e di una trama inter-episodica collegata all'evoluzione cronologica di vicende e personaggi (*running plot*). L'*anthology plot* permette allo spettatore occasionale di poter apprezzare un singolo episodio, mentre il *running plot* si rivolge soprattutto allo spettatore abituale, in grado di percepire la trasformazione dell'arco narrativo dei personaggi.

W.M. Thackeray (1847-1848), *Madame Bovary* di Flaubert (1856), *Great Expectations* di Charles Dickens (1860-61), *Middlemarch* di George Eliot (1871-72), *The Portrait of a Lady* di Henry James (1880-81), per citarne qualcuno tra i più noti. Romanzi oggi chiamati “classici” ma che al tempo uscivano a puntate per ragioni di distribuzione e di struttura industriale. Gli inserti settimanali o mensili andavano infine a comporre i cofanetti che ricordano i moderni dvd box che arredano le librerie (figura 3).



Figura 3. Boxes: *Middlemarch* di George Eliot e DVD box di *Mad Men* di Matthew Weiner.

Un testo televisivo che a mio parere può costituire un ottimo esempio della mediamorfosi del grande romanzo realista è il serial TV *Mad Men*, creato da Matthew Weiner e andato in onda su AMC dal 2007 al 2015 per 7 stagioni, ognuna della durata di 13 episodi da 50 minuti. Se andiamo a guardare la struttura dell’opera, possiamo osservare come la narrazione non sia dominata da un andamento dilatorio che va a interrompersi, nel momento di massima tensione, con la chiusura della puntata. Difatti, lo stile dell’opera, più che un Eugène Sue o un Alexandre Dumas, ricorda maggiormente George Eliot o Balzac, grandi maestri del realismo e non del feuilleton. E probabilmente non è un caso che l’emancipazione da una struttura

seriale imperniata sul *cliffhanger* si accompagna a un'intensificazione del realismo della rappresentazione (cfr. *infra*, par. 4). Ad esempio, il finale di puntata dell'ultimo episodio della prima stagione termina con il ritorno di Don dal lavoro a casa, nella speranza di essere ancora in tempo per partire con la famiglia per il weekend. In realtà, Betty e i bambini sono già partiti e l'episodio termina con una lunga carrellata su Don seduto sulle scale della casa deserta (figura 4).



Figura 4. *Mad Men*, stagione 1 episodio 13, sequenza del finale di puntata.



Figura 5. Prima puntata della *Vieille Fille* di Honoré de Balzac, *La Presse*, 23 ottobre 1836.

Oltre ai finali costruiti sulla suspense, propri dei romanzi a dominante popolare, la serialità narrativa ottocentesca presentava anche conclusioni di capitolo che narravano vicende caratterizzate da un basso livello di *suspense* e un alto tasso descrittivo. Con queste caratteristiche si presenta il primo *feuilleton* francese pubblicato in Francia da Émile de Girardin, *La Vieille fille* di Balzac<sup>6</sup>. L'anno è il 1836, lo stesso che vede la pubblicazione, aldilà della Manica, del primo romanzo a puntate di Dickens, *The Pickwick Papers*.

<sup>6</sup> Sebbene, come si può vedere dall'immagine le puntate uscissero nelle colonne delle pagine e non a fondo pagina. Si veda Pellini 2015.

Se prendiamo un campione di un finale di puntata del romanzo di Balzac (figura 6) possiamo notare come il brano in questione si concluda con la visita di Suzanne al cavaliere de Valois. Si tratta di un momento né particolarmente significativo né carico di tensione narrativa. Né “esca”, né *twist*, dunque<sup>7</sup>. Se confrontiamo il testo con l’edizione pubblicata in volume l’anno seguente (1837), possiamo riscontrare che, a differenza della versione a puntate, il brano è disposto in un punto intermedio del racconto che non corrisponde al finale del capitolo (sinistra dell’immagine).

il n'avait rien changé à sa manière d'être, si ce n'est le ruban rouge qui fit merveille sur son habit marron.

Beaucoup de gens ont envié la douce existence de ce vieux garçon, pleine de parties de boston, de trictrac, de reversi, de wisth et de piquet bien joués, de dîners bien digérés, de prises de tabac humées avec grâce, de tranquilles promenades. Presque tout Alençon croyait cette vie exempte d'ambition et d'intérêts graves; mais aucun homme n'a une vie aussi simple que ses envieux la lui font. Vous découvrirez dans les villages les plus oubliés, des mollusques humains, des rotifères en apparence morts, qui ont la passion des lépidoptères ou de la conchyliologie, et qui se donnent des maux infinis pour je ne sais quels papillons ou pour la *concha veneris*. Non seulement, le chevalier avait ses coquillages; mais encore il nourrissait un ambitieux désir poursuivi avec une profondeur digne de Sixte-Quint: il voulait se marier avec une vieille fille riche, sans doute dans l'intention de s'en faire un marche-pied pour aborder les sphères élevées de la cour. Là était le secret de sa royale tenue et de son séjour à Alençon.

Un mercredi, de grand matin, vers le milieu du printemps de l'année 16, c'était sa façon de parler, au moment où le chevalier passait sa robe de chambre en vieux damas vert à fleurs, il entendit, malgré son coton dans l'oreille, le pas léger d'une jeune fille qui montait l'escalier. Bientôt trois coups furent discrètement frappés à sa porte; et, sans attendre la réponse, une belle personne se coula chez le vieux garçon.

DE BALZAC.

18

#### LA VIEILLE FILLE.

marier avec une vieille fille riche, sans doute dans l'intention de s'en faire un marche-pied pour aborder les sphères élevées de la cour. Là était le secret de sa royale tenue et de son séjour à Alençon.

Un mercredi, de grand matin, vers le milieu du printemps de l'année 16, c'était sa façon de parler, au moment où le chevalier passait sa robe de chambre en vieux damas vert à fleurs, il entendit, malgré son coton dans l'oreille, le pas léger d'une jeune fille qui montait l'escalier. Bientôt trois coups furent discrètement frappés à sa porte; et, sans attendre la réponse, une belle personne se coula chez le vieux garçon.

— Ah! c'est toi, Suzanne, dit le chevalier de Valois sans discontinuer son opération commencée qui consistait à repasser la lame de son rasoir sur un cuir. Que viens-tu faire ici, cher petit bijou d'espièglerie?

— Je viens vous dire une chose qui vous fera peut-être autant de plaisir que de peine.

— S'agit-il de Césarine?

— Je m'embarrasse bien de votre Césarine, dit-elle d'un air à la fois mutin, grave et insouciant.

Cette charmante Suzanne, de qui la comique aventure devait exercer une si grande influence sur la destinée des principaux personnages de cette histoire, était une ouvrière de madame Lardot. Un mot sur la topographie de la maison.

Figura 6. Confronto tra il finale di puntata della *Vieille fille* pubblicato sul quotidiano *La Presse* (1836) e la posizione del brano corrispondente nella versione in volume (1837).

<sup>7</sup> Cfr. Eco 1971.

Questo perché scrittori come Balzac e George Eliot non miravano a conquistare il lettore con il ritmo dilatorio della *suspense*; il loro intento era differente e comportava una differenza di ritmo. Anziché trascinare il lettore nel vortice dell'intreccio essi miravano ad immergerlo gradatamente nell'"illusione referenziale" (Barthes 1988), in un mondo caratterizzato dall'abbondanza di dettagli, in cui occorre muoversi a passo lento. Nel suo studio sul teatro, una sfera largamente influenzata nell'Ottocento prima dal realismo e poi dal naturalismo, Èmile Zola scriveva:

Invece di immaginare un'avventura, di complicarla, distribuendo colpi di scena che la conducano via via ad una conclusione finale, si prende semplicemente nella vita la storia di un uomo o di un gruppo di uomini, di cui si registrano fedelmente le azioni. L'opera diventa un processo verbale e niente altro; non ha che il pregio dell'osservazione esatta, della penetrazione più o meno profonda, dell'analisi, del collegamento logico dei fatti".  
(Zola 1881)

Il venire meno del *twist* si accompagna a un'intensificazione della descrizione, dalla collocazione socio-economica dei personaggi al loro profilo psicologico, dai costumi ad arredi, scenari urbani e paesaggi, senza tralasciare l'affresco storico e i grandi movimenti sociali, politici e tecnologici che contrassegnano un'epoca. Tutte caratteristiche presenti in quel sottogenere del romanzo realista ottocentesco che è il *Bildungsroman*, il romanzo di formazione, dalla sua forma ascendente rappresentata dal *Wilhelm Meister* di Goethe (1795-96), con la sua sintesi perfetta tra la spinta all'autodeterminazione e le esigenze della socializzazione (cfr. Moretti 1987), all'incrinatura di quella dialettica con le figure di Julien Sorel (*Le rouge et le noir*, 1830), Lucien de Rubempré (*Le illusions perdues*, 1837-43) o Maggie Tulliver (*The Mill on the Floss*, 1861), fino alla dissoluzione di questa circolarità con l'avvento del romanzo novecentesco e gli eroi di Robert Musil e di Thomas Mann.

## Mediamorfosi del *Bildungsroman*

Forma che domina il secolo d'oro della narrativa occidentale (Moretti [1987] 1999: 3), il romanzo di formazione continua ad imporsi sull'immaginario collettivo attraverso epoche e media diversi. Se con il rilievo di particolari caratteristiche formali e tematiche possiamo rintracciare in *Mad Men* la *mediamorfosi* (cfr. *supra*, introduzione) del grande romanzo realista, la presenza di determinati schemi narrativi indica anche il ritorno nel mutamento di quel sottogenere che era *il Bildungsroman*.

Il romanzo di formazione ottocentesco esprimeva al massimo la forma della modernità (*ibid.*, 5), e lo faceva ponendo al centro simbolicamente la gioventù, "concreto segno sensibile della nuova epoca" (*ibid.*, 6), alla ricerca di un senso nel futuro anziché nel passato. Similmente, seppur nella specificità del medium audiovisivo, l'attuale *quality TV drama* incarna una delle forme narrative della contemporaneità. La "prosa della vita reale" (Hegel 1838)<sup>8</sup> dispiegata sullo schermo continua difatti a raffigurare quel conflitto tra pulsioni soggettive e pressioni sociali che è stato l'oggetto della rappresentazione del grande realismo, da Honoré de Balzac a Charles Dickens.

Inizialmente, *Mad men* si svolge nella New York della fine degli anni Cinquanta, presso l'agenzia pubblicitaria Sterling Cooper a Madison Avenue<sup>9</sup>. Il protagonista Don Draper (Jon Hamm) – in principio talentuoso creative director dell'agenzia Sterling Cooper, in seguito socio della Sterling Cooper Draper Pryce – è un uomo dal passato oscuro e il perno focale attorno a cui si sviluppa l'intreccio. Il

---

<sup>8</sup> "Come individui con i loro fini soggettivi dell'amore, dell'onore, dell'ambizione e con i loro ideali di un mondo migliore, [gli eroi dei romanzi moderni] stanno di contro a quest'ordine sussistente ed alla prosa della realtà che pone loro difficoltà da ogni parte [...]". Hegel (1838) 1978: II, 1223.

<sup>9</sup> Nella puntata pilota la locuzione "Mad men" viene descritta come espressione gergale coniata negli anni Cinquanta dai pubblicitari di Madison Avenue per riferirsi a se stessi.

plot si focalizza sulle vicende personali dei personaggi fuori e dentro lo studio, intrecciate di volta in volta agli episodi storici e ai cambiamenti sociali e culturali di quegli stessi anni. Don Draper, il cui vero nome è Dick Whitman, è l'archetipo dell'uomo che si fa da solo nascondendo le sue origini e integrandosi tra gli WASP<sup>10</sup>. La trama che segue le vicende di Don e di sua moglie Betty, residenti ad Ossining, sobborgo residenziale a 30 km a nord da New York City, nella ricca contea del Westchester, rappresentano la famiglia benestante modello di quegli anni, con il capofamiglia professionista, la moglie casalinga e due figli. Le scene che li riguardano, narrate da una prospettiva che guarda ai drammi interiori dei personaggi con gli occhi del presente, riflettono l'isolamento e il vuoto interiore della famiglia nucleare degli anni Cinquanta e Sessanta.

In *Mad Men* la saldatura tra storie private e tempo storico è visibile nelle strategie politiche che attua la Sterling Cooper a seconda della situazione politica, o ad esempio, nel percorso di formazione della giovane Peggy Olson (Elisabeth Moss), il cui apprendistato si svolge di pari passo con le conquiste del femminismo, o ancora, nell'assunzione di una segretaria nera, in parallelo al crescere dei movimenti antirazzisti. In tutti questi casi, le tematiche poste al centro riguardano la mobilità socio-economica, in continua dialettica con le sfere dell'interiorità, libertà e felicità, identità e mutamento, bisogno di sicurezza e metamorfosi dovute alle pressioni dell'ambiente sociale<sup>11</sup>. A differenza degli altri personaggi, per ragioni anagrafiche Don Draper non potrebbe essere l'eroe di un romanzo di formazione. Tuttavia la sua evoluzione è incessante; inizialmente si presenta come uomo di successo e modello da imitare, per poi acquisire complessità agli occhi dello spettatore. Il divenire del personaggio, "che riflette in sé il divenire storico dello stesso mondo" (Bachtin 2000: 210), prosegue attraverso flash-back che inseriscono nel tempo lineare della storia frammenti dell'infanzia e della giovinezza. Come Betty, Don è un personaggio che non si racconta, ma che è mostrato (*showed*) e nella sua

---

<sup>10</sup> Cfr. Edgerton 2011.

<sup>11</sup> Cfr. Moretti 1987.

opacità va decifrato<sup>12</sup>. Il passato di Don, cresciuto in una famiglia ostile e di povera condizione nella periferia Americana, è un contenuto rimosso che viene mostrato a piccole dosi in rapidi flashback nel corso delle puntate e della vita del personaggio, fino a traboccare incontrollato nel momento meno opportuno, ovvero durante il suo *pitch* per la barra di cioccolato della Hershey (6:13, *In Care Of*). Nel corso dell'incontro, la presentazione di Don si trasforma in un flusso di coscienza che mette a nudo la sua infanzia desolata e la sua vera identità. Dopo le prime stagioni incentrate sul suo successo privato e professionale, il tema della caduta del protagonista attraversa a livello di *running plot* le stagioni centrali del serial. A preannunciarlo è la stessa sigla d'apertura del serial, in cui la figura stilizzata del *Mad Man* precipita dall'alto del grattacielo, attraversando enormi e patinati manifesti pubblicitari.



Figura 7. Fotogramma dalla sigla di apertura di *Mad Men*.

---

<sup>12</sup> Sul tema dell'opacità dei personaggi in *Mad Men*, si veda Rossini 2014.

Come con Pip, il protagonista del romanzo ottocentesco *Great Expectations*, sebbene incarnati in una figura adulta, con Don ritornano in *Mad Men* temi classici del romanzo di formazione: il topos dell'orfano, del passaggio dell'eroe dalla campagna alla città, dall'innocenza infantile a una sofferta identità morale e sociale<sup>13</sup>. Entrambi i personaggi sono degli evasi dalla propria classe sociale, proiettati nella grande città tentacolare, dalla Londra vittoriana alla New York dei *Sixties*, destinazioni delle grandi speranze di successo e autorealizzazione.

Nel romanzo classico di formazione il quotidiano si innalzava alla storia e, sullo sfondo della nuova società industriale, la gran parte dei romanzi ottocenteschi descriveva il passaggio tra due classi sociali, l'ascesa della borghesia verso l'aristocrazia. Analogamente, mutati medium e affresco storico, con le figure di Don Draper, Peggy Olson, Pete Campbell (Vincent Kartheiser), Ken Cosgrove (Aaron Staton), Betty Draper, Joan Holloway, *Mad Men* raffigura il processo di mobilità sociale nell'America di quegli anni.



Figura 8. Personaggi di *Mad Men* in una foto promozionale.

---

<sup>13</sup> Cfr. Moretti 1987.

## Realismo e *Long durée*

Il romanzo di formazione ottocentesco rifletteva i grandi mutamenti storici, come la Rivoluzione francese, la restaurazione post napoleonica o l'apoteosi del capitalismo nelle metropoli. Con *Great Expectations* Dickens intendeva raffigurare, insieme alle vicende di Pip, i molti cambiamenti che attraversavano la società vittoriana, come la crescita dell'urbanizzazione, la mobilità sociale, lo sviluppo della ferrovia, le riforme giuridiche nel codice penale, il miglioramento dell'istruzione. Alle soglie del nuovo millennio e attraverso l'immagine in movimento della televisione, *Mad Men* mette in scena i principali eventi storici dell'America che vanno dai *Fifties* ai *Seventies*: l'assassinio dei Kennedy, l'ascesa del femminismo, i *riots* e i movimenti antirazzisti, la Guerra in Vietnam. Eventi che non rimangono sullo sfondo, ma che entrano nella vita delle persone comuni, in una saldatura tra macrostoria e microstorie che era già presente nel romanzo ottocentesco. Avvenimenti che si riflettono nelle particelle del quotidiano, dal mutare delle relazioni di genere tra i personaggi alle loro tendenze politiche, dalla moda degli abiti al design degli arredi.

Come nella sua evoluzione Don incarna perfettamente il *tipo* realistico protagonista del "romanzo del divenire" (Bachtin 2000: 210), lo scorrere degli episodi e delle stagioni esprime il senso del tempo storico reale. Anche se la città di New York e gli eventi storici che la attraversano filtrano unicamente dagli "sfondi intravisti nelle finestre" o dallo schermo delle televisioni – poiché, come ha rilevato Fabio Guarnaccia (2009), la maggior parte della storia si svolge negli interni – questa assenza, "questa nostra proiezione mentale stimolata dal mondo finzionale costruito dalla serie" incide sulla fisionomia dei personaggi, la cui evoluzione è compresa nell'attualità delle categorie socio-economiche rappresentate. Ad esempio, lo spostamento quotidiano di Don dalla casa all'ufficio – da Ossining, sobborgo residenziale, alla Madison Avenue, il cuore di Manhattan – ricorda la polarizzazione tra esistenza morale e maschera sociale tipica dei personaggi dickensiani. Esempio in questo senso il Wemming di

*Great Expectations*, che nella sua abitazione a Walworth, sobborgo residenziale nella periferia londinese, rivela a Pip un'esistenza morale sconosciuta al suo principale, l'avvocato Jaggers. Nel quotidiano pendolarismo che segna la separazione tra sfera privata e sfera pubblica risiede difatti uno dei tratti caratteristici della classe media<sup>14</sup>. Dai luoghi oscuri dell'East End, passando per la frenesia della vita professionale nella City, fino alla tranquillità di Walsworth, la Londra dickensiana muta, si "rimedia" (Bolter-Grusin 1999) nello scintillio di Madison Avenue, con i suoi uffici e ascensori brulicanti di segretarie e pubblicitari, dagli appartamenti bohémien del Village alla sospensione temporale di Ossining che circonda la vita di Betty.

È nota la presenza di lunghi brani descrittivi nella narrativa ottocentesca. Dalle pagine che illustrano la campagna inglese e le rive del fiume Floss intorno al Mulino Darcote (Eliot 1861), alla minuziosa descrizione di quell'"edificio slavato, freddo, silenzioso" che è casa Grandet, con il suo "orologio da muro di rame", "la cappa del camino in pietra bianca, mal tagliata", o la specchiera gotica di acciaio damaschinato" (Balzac 1833). Un'analogia cura del dettaglio si riflette nella descrizione dei vestiti, dal "gilè di velluto a righe color giallo e pulce, abbottonato fino al collo", l'ampia "giubba marrone a falde larghe" e il cappello da quacchero di M. Grandet (*ibid.*), fino ai particolari dei raffinati e sofisticati abiti parigini di Lucien de Rubempré, con i loro tagli, tessuti, colori e accessori (Balzac 1837-43). Uno dei tratti che accomunavano gli esponenti del realismo ottocentesco era il procedimento di "caratterizzazione mediante tratti inessenziali", come "l'insistenza di Tolstoj sul dettaglio trascurabile della borsetta durante il suicidio di Anna Karenina" (Bertoni 2007: 29). Analogamente, "la creazione continua di effetti di realtà" (Mascio 2009: 286) è centrale nel testo di *Mad Men*, caratterizzato da lunghe sequenze descrittive che riflettono un mondo ammobiliato minuziosamente. Si tratta di interni dettagliati, "dai quali emerge la cura maniacale con la quale la serie ricostruisce gli ambienti attraverso oggetti e vestiti originali, in grado di restituire, con eleganza, il clima dell'epoca"

---

<sup>14</sup> Cfr. Moretti 1987 (1999).

(Guarnaccia 2009). Ogni cosa che entra a far parte del mondo fittizio della Madison Avenue e di Ossining è frutto di un'accurata ricerca, dalla testiera del letto dei Drapers al desk in acciaio cromato della Sterling Cooper. Tutti gli "oggetti e suppellettili sono originali del periodo, compresi i tessuti e le penne" (*ibid.*), ha dichiarato Amy Wells, la set designer della serie. Come ha osservato Antonella Mascio (*ibid.*, 285), in *Mad Men* "la macchina da presa si sofferma a lungo sui particolari che potrebbero apparire superflui rispetto alla narrazione, quasi dei 'riempitivi', e che invece sono 'dotati di un valore funzionale indiretto, in quanto, messi uno dopo l'altro, costituiscono indizi di carattere o di atmosfera'"<sup>15</sup>. Seppur dissimulato dalla cornice scintillante della Madison Avenue e dalla raffinatezza degli arredi e dei costumi<sup>16</sup>, la tonalità del racconto è anti-eroica e prosaica, pervasa dalle piccole cose del quotidiano, comunicanti con lo spazio più vasto della storia.

Nella letteratura critica sulla serialità televisiva è stato rilevato come con il tempo le caratteristiche negative convenzionalmente associate alle soap opera americane e alle telenovela sudamericane si siano rovesciate nell'esatto opposto: la mancanza di aderenza alla realtà in realismo; l'inconsistenza e la lunghezza di dialoghi e situazioni in densità e introspezione psicologica; l'atmosfera melodrammatica e lacrimevole in asciuttezza e qualità della recitazione; l'approssimazione delle scenografie in una fotografia raffinata. La somma di azioni, dialoghi e silenzi, fa sì che in *Mad Men* i personaggi siano resi nei loro momenti di essere, nei diversi scenari e particelle del quotidiano.

L'allentamento del cliffhanger nei serial contemporanei si può leggere come una conseguenza della crescente qualità che caratterizza questi prodotti culturali, che in un certo senso sembrano non sostituire, ma traslare su un altro medium la funzione ricoperta un tempo dai

---

<sup>15</sup> Barthes 1988: 151, in Mascio, cit.

<sup>16</sup> Sulla relazione tra moda e realismo in *Mad Men*, si veda Mascio 2009, cit.

grandi romanzi, avventurosi o seri che fossero. Opere che, nella loro media di 500-700 pagine, impegnavano il lettore, e che nella temporalità dilatata della loro fruizione lo accompagnavano incontro al sonno notturno, appoggiate sul comodino e tagliate da un segnalibro.

La composizione di molti serial, come *Mad Men*, sembra svincolarsi sempre di più dalla necessità dello stratagemma dell'interruzione strategica in virtù di una sempre maggiore capacità di costruzione di mondi. Lo spettatore non si limita a seguire passivamente la moltiplicazione dell'intrecci ma si immerge nell'immaginario e nei frammenti di realtà rappresentati, con un investimento cognitivo di lunga durata volto a interpretare eventi e personaggi dal significato problematico. La possibilità di entrare con maggior profondità e in una temporalità estesa nel tessuto di personaggi e relazioni è una delle peculiarità che accosta quest'esperienza alla lettura di un grande romanzo. Se la frammentazione degli episodi e il *cliffhanger* rimandano più direttamente al formato del *feuilleton*, e dunque al romanzo popolare, lo sviluppo dell'arco narrativo e l'evoluzione dei personaggi permessa dal formato esteso, accompagnata dall'intensificazione dell'effetto di reale, è alla chiave dell'analogia con il romanzo classico. Come nei grandi romanzi realisti, anche l'ingresso nello *storyworld* ha una sua gradualità, con la calma con la quale si affronta un lungo viaggio, osservando con attenzione il paesaggio e cercando di cogliere i dettagli.

## Bibliografia

- Allen, R.C., *To be continued...: soap operas around the world*, London-New York, Routledge, 1995.
- Altman, Rick, *Film/genere* (1999); trad. it. *Film/genere*, intr. di Francesco Casetti e Ruggero Eugeni, Milano, V&P, 2004.
- Auerbach, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946); trad. it. *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*. Torino, Einaudi, 1967.
- Bachtin, Michail, "Il romanzo di educazione", Izdatel'stvo «Iskusstvo» (1979); trad. it. *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, 2000.
- Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques* (1984); trad. it. *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi 1988.
- Bisoni, Claudio – Innocenti, Veronica – Pescatore, Guglielmo, "Il concetto di ecosistema e i media studies: un'introduzione", *Media mutations. Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo, Spazi, modelli, usi sociali*, Eds. C. Bisoni – V. Innocenti, Modena, Mucchi, 2013.
- 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.
- Bertoni, Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.
- Bolter, J.D. – Grusin, R., *Remediation: understanding new media* (1999); trad. it. *Remediation: competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini, 2002.
- Brett, Martin, *Difficult men: behind the scenes of creative revolution: from The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*, London, Faber and Faber, 2013.
- de Balzac, Honoré, Eugénie Grandet (1833); trad. it. Milano, Garzanti, 2011.
- Id. *La vieille fille* (1836); trad. it. a cura di P. Pellini, *La signorina Cormon*, Palermo, Sellerio 2015.

- Id., *Illusions perdues* (1837-43); trad. it. *Illusioni perdute*, Milano, Garzanti, 1982.
- Dickens, Charles, *The Pickwick Papers* (1836); trad. it. *Il circolo Pickwick*, Milano, Adelphi, 1961.
- Id., *Great Expectations* (1860-61); trad. it. *Grandi speranze*, Torino, Einaudi, 1998.
- Dionne, Ugo, *La voie aux chapitres: poétique de la disposition romanesque*. Paris, Editions du Seuil, 2008.
- Doležel, Lubomír, *Heterocosmica: fiction and possible worlds* (1998); trad. it. *Heterocosmica: fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999.
- Eco, Umberto – Sughì, Cesare (Eds.), *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.
- Eliot, George, *The Mill on the Floss* (1861); trad. it. *Il mulino sulla Floss*, MilanoMondadori 1980.
- Id., *Middlemarch. A study of provincial life* (1871-72); trad. it. *Middlemarch*, Milano, Garzanti, 2006.
- Flaubert, Gustave, *Madame Bovary* (1856); trad. it. *Madame Bovary*, Milano, Garzanti, 1978.
- Fidler, Robert, *Mediamorphosis: understanding new media* (1997); trad. it. *Mediamorfosi. Comprendere i nuovi media*, Milano, Guerini, 2000.
- Goethe, J.W., *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96); trad. it. *Wilhelm Meister: gli anni dell'apprendistato*, Milano, Adelphi, 2009.
- Guarnaccia, Fabio, "Cose. Il potere degli oggetti in *Mad Men*", *Arredo di serie: i mondi possibili della serialità televisiva americana*, Eds. A. Grasso & M. Scaglioni, Milano, V&P, 2009.
- Hegel, G.W.F., *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835); trad. it. *Estetica*, Torino, Einaudi, 1978.
- Hayward, Jay (1997), *Consuming Pleasures: Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*, Lexington, KY, University of Kentucky Press.
- Jancovich, M. & Lyons, J., *Quality popular television: cult TV, the industry and fans*, London, BFI, 2003.

- James, Henry, *The Portrait of a Lady* (1880-81); trad. it. *Ritratto di signora*, Torino, Einaudi, 2006.
- Jakobson, Roman, "Il realismo nell'arte" (1962), *I formalisti russi*, Ed. T. Torodov, Torino, Einaudi, 1968: 95-107.
- Lukács, György, *Balzac, Stendhal, Zola e Nagy orosz realisták* (1946); trad. it. *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1970.
- Maio, Barbara, *La terza golden age della televisione: autorialità, generi, modelli produttivi*, Pref. di R. Thompson, Cantalupo in Sabina, Sabinae, 2009.
- McCabe J. & Akass, K., *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond (Reading Contemporary Television)*, New York, I.B. Tauris & Co, 2007.
- Martin, Brett, *Difficult men: behind the scenes of creative revolution: from The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*. London, Faber and Faber, 2013.
- Mascio, Antonella, "Mad Men tra fiction e fashion", in Bioni - Innocenti 2013.
- Moretti, Franco, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* (1987); trad. it. *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.
- Id., *Atlante del romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.
- Pavel, Thomas, *Fictional Worlds* (1986); trad. it. *Mondi di invenzione: realtà e immaginario narrativo*, Einaudi, Torino, 1992.
- Pellini, Pierluigi, *Naturalismo e verismo*, Scandicci, La nuova Italia, 1998.
- Id., "Miti e termiti, ovvero Come una zitella grassa e sciocca possa incarnare la modernità", H. de Balzac, *La signorina Cormon*, Ed. P. Pellini, Palermo, Sellerio, 2015.
- 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, <http://www.Betweenjournal.it/>
- Rossini, G., "Menti opache. Mad Men e la rappresentazione dell'interiorità nelle serie TV", *Poteri della retorica*, Eds. C. Confalonieri, G. Iacoli, B. Seligardi, *Between*, IV.7, 2014, <http://www.Betweenjournal.it/>

Stendhal, *Le rouge et le noir* (1830); trad. it. *Il rosso e il nero: cronaca del 1830*, Torino, Einaudi, 2009.

Thackeray, W.M., *Vanity Fair* (1847 -1848); trad. it. *La fiera delle vanità*, Milano, Garzanti, 1983.

Thompson, R.J., *Television's Second Golden Age: from Hill Street blues to ER*, New York, Continuum, 1996.

## **Filmografia**

*Mad Men*, Dir. Matthew Weiner, 2007-2015, USA

## **L'autrice**

### **Emanuela Piga**

Emanuela Piga è tutor didattico per i corsi di Letteratura comparata e Sociologia dei processi culturali e comunicativi presso l'Università di Bologna, e borsista presso l'Università di Cagliari. Si è specializzata in Littérature générale et comparée all'Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle e ha conseguito il dottorato di ricerca nel 2009 all'Università di Bologna. Ha scritto su romanzo e serialità televisiva e curato il volume monografico "Tecnologia, immaginazione e forme del narrare" (2014) per la rivista *Between*, di cui è corresponsabile di redazione.

Email: emanuela.piga@gmail.com

## **L'articolo**

Data invio: 30/01/2016

Data accettazione: 15/04/2016

Data pubblicazione: 31/05/2016

## **Come citare questo articolo**

Piga, Emanuela, "Mediamorfosi del grande romanzo realista: dal *Bildungsroman* al *TV Serial*", *Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale*, Eds. A. Bernardelli – E. Federici – G. Rossini, *Between*, VI.11 (2016), <http://www.betweenjournal.it>.