

Eco e le forme della narrazione seriale. Alcuni spunti per una discussione

Andrea Bernardelli

Introduzione

Queste poche pagine intendono aprire una discussione riguardo all'interesse mostrato da Umberto Eco nei confronti delle forme della narrazione seriale, tema del presente numero monografico della rivista *Between*; ovvio che si tratti anche di un modo per ricordare la sua figura di intellettuale, di studioso, e di docente, in una forma che non si riduca ad un banale "coccodrillo", ma che a partire dal suo lavoro cerchi invece di stimolare - come lui avrebbe certo gradito -, nuovi interessi e nuove ricerche.

Uno dei testi più citati ogni volta che si parli di serialità narrativa, e in particolare della serialità televisiva, è il saggio di Umberto Eco, del 1984, "L'innovazione del seriale". In realtà questo testo arriva in un certo senso alla fine di quello che era stato il percorso di interesse e curiosità di Eco per le forme della narrazione "popolare", spesso inevitabilmente legate alla ripetizione seriale delle sue strutture. Sarebbe come dire che in Eco lo studio della letteratura popolare e quello della serialità narrativa erano in un certo qual modo inevitabilmente collegate, anche per un motivo di polemica culturale legato alla contingenza storica.

Il tema della serialità in Eco sembra essere stato infatti strettamente correlato alla questione del superamento della separazione tra due modelli di proposta culturale tra loro ritenuti opposti, o quantomeno pensati in termini di relativa superiorità e inferiorità: la cultura accademica e letteraria era inevitabilmente superiore alla cultura popolare ormai massificata, l'high brow si contrapponeva al low brow, la prima assumendo una posizione dominante sulla seconda, o tutt'al più arrogandosi un ruolo didascalico quando era costretta ad avere contatti col mondo inferiore dei prodotti culturali di massa. In sostanza, il tema della ripetizione e della serializzazione era allora legato alle polemiche derivanti dalla supposta standardizzazione dei prodotti culturali derivanti dai meccanismi commerciali - e implicitamente considerati manipolatori - delle logiche della produzione di massa.

Tale interesse sembra essere stato particolarmente centrale nel suo lavoro tra la fine degli anni '50 e, appunto, la metà degli anni '80, evidentemente come detto perché legato ad una serie di questioni più o meno polemiche riguardo a quelle che potremmo genericamente chiamare le forme della narrazione nei mass media. Poco prima di Eco, altri due autori avevano intrapreso una strada simile alla sua, vale a dire quella di proporre la rilevanza dello studio dei prodotti "minori" della comunicazione di massa, Roland Barthes con *Mythologies* (1957) e Marshall McLuhan con *The Mechanical Bride* (1951). Nei loro saggi questi autori, tra l'altro ignorandosi reciprocamente, stavano entrambi interrogandosi sul significato culturale di materiali che fino a qualche anno prima venivano ritenuti insignificanti, transitivi, per qualunque forma di attenzione "seria", o accademica. La stampa periodica e quotidiana, la fotografia o il fotogiornalismo, la cronaca rosa o di costume, il comics, la pubblicità, non erano ritenuti oggetti dotati di un senso che non fosse il loro semplice consumo immediato. In quegli anni si inizia a ritenerli degni di attenzione e vengono dotati di un senso attraverso forme di analisi critica.

2. Personaggio e serialità

Nelle pagine che si trovano in apertura dell'edizione tascabile di *Apocalittici e integrati*, riunite sotto il titolo "Apocalittici e integrati: la cultura italiana e le comunicazioni di massa" (1984: v-xv), Eco racconta il percorso che lo ha condotto a scrivere quei saggi, ma soprattutto il modo in cui, in diverse fasi della pubblicazione del libro, esso è stato accolto.¹

La prima edizione del testo era del 1964, ma in queste pagine scritte nel 1977 l'autore cerca di capire quali parti salverebbe di quella raccolta di riflessioni che gli sembrano ormai datate, superate dagli eventi e dagli altrui contributi. Così ci dice che:

lo studio sempre più approfondito dei fenomeni di comunicazione di massa si è diffuso oggi in Italia sia a livello scientifico che a livello di azione educativa e politica; e non ci spiace pensare che questo libro abbia contribuito, tra gli altri fattori, a incrementare questo tipo di interessi. (Eco 1984: xiii)

L'obiettivo polemico "d'occasione" dei primi saggi che componevano il libro erano infatti alcuni apocalittici, identificabili nei nomi di Herbert Marcuse, Elio Zolla, e Dwight MacDonal. Ma questa battaglia è già superata nel 1977 quando Eco scrive quelle pagine. Ciò che resta di quella ricerca del superamento di un atteggiamento aristocratico o infastidito nei confronti dei prodotti della cultura di massa, Eco dice che consiste nell'apertura che tali soggetti, questi testi ritenuti fino ad allora alieni, avevano permesso di compiere, a lui e ad altri in seguito, in direzione degli studi semiotici. I saggi, "su Steve Canyon [...], quello sul Kitsch, quello sull'uso pratico

¹ Significativi i titoli delle due parti di tale testo: "Le reazioni degli apocalittici e degli integrati. *Allora*" (1984: v), e "Le reazioni dell'autore. *Adesso*" (1984: ix); corsivo mio.

del personaggio e quello su Superman” (1984: xv), sarebbero secondo Eco recuperabili in questa prospettiva proto-semiotica.

In particolare gli ultimi due di questi saggi sembrano contenere una interessante prospettiva sul tema generale della serialità narrativa.

Nel saggio “L’uso pratico del personaggio”, Eco, riprendeva la teoria di Lukács del personaggio come *tipo*, mettendo in evidenza come esistano sì personaggi tipici nel senso lukacsiano, ma anche personaggi costruiti secondo un diverso modello che lui definisce attraverso il concetto retorico di *topos*. Nella retorica classica i *topoi* erano i “luoghi comuni”, i concetti accettati convenzionalmente dalla maggioranza all’interno di una cultura, e che il buon retore doveva conoscere per fondare una argomentazione persuasiva. Il personaggio *topos* è quindi convenzionale e di facile memorizzazione: meno ricco di collegamenti con le problematiche storico-culturali a cui rinvia il personaggio tipico, il personaggio *topos* ha una maggiore facilità di collegarsi alla memoria del lettore. Eco riporta l’esempio di D’Artagnan, l’eroe de *I tre moschettieri* di Dumas: il suo ricordo rimane indelebile nella memoria dei lettori anche se si tratta di un personaggio povero dal punto di vista dei rimandi storico-culturali e dei contenuti esistenziali. Infatti la sola ricchezza del personaggio *topico* sta proprio nel rinvio al *già noto* (dal punto di vista dell’autore dal fare riferimento al *già fatto*). Si tratta di personaggi convenzionali che vengono riconosciuti e identificati senza fatica e, altrettanto senza sforzo, il lettore può costruire le proprie aspettative riguardo allo sviluppo dell’azione, senza porsi il problema dello sviluppo del carattere di un personaggio. Il personaggio *topos* di Eco è quello che permette al lettore di concentrarsi sulla sola azione; in ambito cinematografico è il personaggio senza spessore dell’*action movie* che, grazie alla sua staticità non impegnativa, può dare rilievo assoluto alla sola azione.

Il personaggio *topos* di Eco sembra essere direttamente funzionale ai meccanismi di certa narrazione seriale. Un personaggio che sia facilmente memorizzabile nelle sue caratteristiche essenziali e che quindi il lettore o lo spettatore possa identificare nelle sue successive riproposte in nuovi episodi o in migrazioni su altri supporti narrativi,

ci porta a identificare tale modello di personaggio con i meccanismi stessi della narrazione seriale letteraria, cinematografica, o televisiva.

Il saggio su Superman porta invece Eco a indagare i processi di mitizzazione attivi nei mass media, in particolare nei comics. Eco è colpito dal mito di Superman per quella che definisce la “innegabile connotazione mitologica del personaggio”. Superman rappresenta la classica figura di un eroe dotato di poteri superiori rispetto a quelli dell’uomo comune e questo è un tratto costante dell’immaginario popolare collegato all’eroe mitologico.²

Ma il mito di Superman ha delle peculiarità rispetto ai suoi predecessori: viene infatti proposto attraverso strutture narrative diverse rispetto a quelle usate per le figure eroiche più tradizionali. In passato l’immagine o la narrazione relativa ad un personaggio eroico era definitiva e irreversibile, si raccontava *il già avvenuto*. Il personaggio dei fumetti è nato invece nella “civiltà del romanzo” (1984: 229) in cui l’attenzione del lettore viene ad essere spostata sulla imprevedibilità di *ciò che avverrà*. Il romanzo racconta ciò che è nuovo, non ciò che già conosciamo del personaggio. Il romanzo popolare è ancor più legato a questa prospettiva verso l’inatteso, il feuilleton è infatti basato sulla continua “invenzione ingegnosa di fatti inaspettati” (Eco 1984: 230). Un’altra caratteristica differenzia poi le due figure mitologiche: il personaggio del mito tradizionale incarnava infatti una legge, un’idea universale, il personaggio del romanzo è invece un uomo come noi.

Il personaggio mitologico del fumetto, per la sua duplice natura mitologica e romanzesca, si trova quindi a dover essere sia un archetipo fisso e universale, quanto un essere sottoposto al normale sviluppo e al divenire storico del personaggio del romanzo (Superman è anche Clark Kent). Per questo motivo Eco parla di un “intreccio senza consumo”: il personaggio non può vivere nel comune divenire del tempo, poiché ne subirebbe una “consumazione” impensabile per un

² Vedi anche in Eco 1978 il saggio “Ascesa e decadenza del superuomo”.

eroe mitologico, deve quindi vivere in una sorta di irreali eterno presente creato dagli autori attraverso un continuo gioco di salti temporali tra passato, presente, e futuro. Questo meccanismo è sostanziato dal punto di vista della sceneggiatura del fumetto attraverso la possibilità di Superman di viaggiare nel tempo, ma anche dalla presenza di personaggi accessori che non sono altro che un suo sé bambino (Superbaby) o adolescente (Superboy) che, viaggiando nel tempo, incontrano gli altri sé del personaggio. La creazione di questa sorta di nebbia temporale, in cui per il lettore non esistono più le normali coordinate temporali, permette di salvare il fluire del racconto insieme ad un presente quasi immobile.

Questo genere di schema iterativo del racconto è ben noto a chi si occupi ad esempio di serialità televisiva. Si tratta infatti del classico formato della cosiddetta serie ad episodi autoconclusivi o della serie “senza memoria”, in cui ogni singolo episodio riattiva il processo del racconto secondo uno schema prefissato – il protagonista deve scoprire il colpevole di un crimine –, nello stesso mondo narrativo degli altri episodi senza variazione alcuna, e senza che rimanga appunto memoria di ciò che è avvenuto in episodi precedenti. Non a caso Eco cita, tra gli esempi di narrazione popolare fondata su schemi iterativi – insieme ai gialli letterari con personaggi tipici come il Maigret di Simenon, il Poirot della Christie, o il Nero Wolfe di Stout –, il telefilm *Perry Mason*. La narrativa basata su schemi iterativi è un messaggio ad alta ridondanza: non ci fornisce nuove informazioni, ma conferma il già noto, riguardo allo sviluppo del racconto come sul personaggio. Secondo Eco il desiderio di narrativa di intrattenimento nei mass media è proprio legata alla *fame di ridondanza* da parte del fruitore.

3. Strutture e ripetizioni

“Le strutture narrative in Fleming”, viene pubblicato in una prima versione nel 1965 nel volume *Il caso Bond*, e non a caso è ripubblicato, in traduzione francese, nel numero 8 della rivista *Communication* curato

da Roland Barthes, *L'analyse structurale du recit*, insieme ai saggi di quelli che saranno di lì a poco i principali esponenti della narratologia (Genette, Todorov), della semiotica (Greimas), della semiotica letteraria (Bremond) e della semiologia del cinema (Metz). Ora l'idea che uno schema iterativo sia il fondamento di ogni analisi del racconto, che ogni forma di narrazione abbia il proprio schema, adesso chiamato struttura, è un'idea accettata e che tiene insieme un gruppo di studiosi e ricercatori sotto una comune etichetta.

Quando nel 1984 Eco riprende l'argomento della serialità in "L'innovazione del seriale" la sua prospettiva semiotica di approccio ai testi è ormai matura. Si pone il problema generale della serialità nei mass media e ritorna una antica questione che sembrava ormai superata, quella della critica ai meccanismi della serialità in quanto strumento di massificazione culturale (una "serialità degenerata"; 1984: 126). Eco fa notare come questa forma di serialità apparentemente meccanica e ripetitiva sia sempre esistita e come abbia avuto particolare fortuna nella produzione artistica del passato (nell'arte primitiva, nella musica popolare, nella commedia dell'arte). E quindi si chiede, "in che misura la serialità dei mass media è diversa da quella di molte forme artistiche del passato?" (1984: 127). Per rispondere a questa domanda è necessario ricostruire una generale tipologia dei meccanismi della ripetizione, di cui la serialità è parte.

- Una prima tipologia della ripetizione è quella della *replica*, tipica degli oggetti nella produzione industriale che a partire da un modello riproduce oggetti identici tra loro (rapporto type/tokens).
- La seconda tipologia è quella della *ripresa* o continuazione di un tema di successo (come è avvenuto nel caso di *Vent'anni dopo* di Dumas sull'onda del successo de *I tre moschettieri*, o in ambito cinematografico nella riprese di archetipi di *Star Wars*, o in *Superman*). Si tratta di episodi creati a seguire sulla base del successo di un primo prodotto narrativo.
- Terza tipologia della ripetizione è quella del *ricalco* o *remake*; una stessa trama narrativa viene "ri-eseguita";

come per le diverse versioni della storia di dottor Jekyll/Mr Hyde, del Frankenstein, ecc.

- La quarta è quella della *serie* e delle sue declinazioni, si tratta della ripetizione di una stessa struttura narrativa; le piccole variazioni dell'intreccio servono a fornire al fruitore la consolazione del ritorno dell'identico, della stessa fabula e dello stesso formato ripetitivo (esempi: romanzi di Rex Stout, *All in the Family*, *Starsky e Hutch*, *Colombo*); [fondamentalmente gli esempi rimandano alla classica serie episodica]. La serie ha diverse declinazioni: a. la serie *a flashback* o *a loop*: si tratta del meccanismo dei prequel, delle ri-costruzioni del passato del personaggio; b. la serie *a spirale* in cui apparentemente accade sempre la stessa cosa, ma il personaggio viene ogni volta arricchito e approfondito (come avviene nelle strisce dei *Peanuts* per il personaggio Charlie Brown); c. la serie costruita intorno alla centralità della *figura di un attore* specifico, a partire dai suoi tic o dalla tipicità della recitazione (i film di John Wayne).
- La quinta tipologia è quella della *saga*; "è una successione di eventi, apparentemente sempre nuovi, che interessano, a differenza della serie, il decorso "storico" di un personaggio e meglio ancora di una genealogia di personaggi. Nella saga i personaggi *invecchiano*, la saga è una storia di senescenza (di individui, famiglie, popoli, gruppi)" (1984: 130). La saga può essere *a linea continua* (si segue l'esistenza di un personaggio, poi del figlio, ecc.), oppure *ad albero*, qui si segue la storia di una stirpe e le sue diramazioni narrative (esempio citato il serial televisivo *Dallas*).

Al termine delle tipologie della ripetizione, incentrate come visto principalmente su meccanismi legati al formato del segmento narrativo, Eco introduce un tema apparentemente diverso, ma in realtà fondamentale per comprendere la rilevanza del fenomeno seriale da un punto di vista estetico, in un certo senso importante per romperne la ripetitività meccanica. Secondo Eco è infatti fondamentale il legame tra

la serialità e il meccanismo del *dialogismo intertestuale*. Entrano a questo punto in gioco le forme della riscrittura, dell'omaggio, della parodia, della citazione ironica del topos (e Eco pensa al personaggio topos, come gli esempi riportati rendono evidente). Sottolinea come per il fruitore di narrazione seriale abbia una funzione molto importante il costante riferimento alla propria *memoria intertestuale*, in particolare appunto di topoi narrativi, di situazioni stereotipate e ripetute.

Eco ritiene che il prodotto narrativo seriale viva sulla dialettica tra due diverse tipologie di lettore, tra un lettore ingenuo di primo livello che fruisce del semplice piacere della ripetizione del medesimo intreccio, e un lettore critico di secondo livello che va alla ricerca continua di quelle piccole variazioni nella ripetizione - appunto "l'innovazione nel seriale" del titolo -, determinate dalla percezione di diverse forme di intertestualità. Molte volte le opere seriali instaurano un rapporto esplicito di cooperazione con un lettore critico (esempio da lui citato la serie tv *Colombo*) attraverso strutture testuali coinvolgenti, che portano lo spettatore a compiere "passeggiate inferenziali" che spezzano la ripetitività del racconto. Eco ci dice in sostanza che ciò che è seriale non è più meramente ripetitivo nel momento in cui scatena derive intertestuali nel fruitore, da cui l'innovazione nella ripetizione (1984: 139).

L'arte è sempre stata seriale in quanto costantemente ha fatto riferimento ad una memoria intertestuale (di genere, di topoi, rispetto ad altre singole opere precedenti). Per questo motivo, quando Eco viene spinto a riaffrontare il tema della serialità nel 2007 (Convegno *Semiotica e fiction*, Università di San Marino), il centro del suo discorso è sempre l'intertestualità. A questo tema, centrale nella sua opera, Eco collega inevitabilmente quello della sgangherabilità del testo seriale. Il seriale diventa di culto nel momento in cui è spezzettabile, quando può essere citato a sua volta e diventare produttore di topoi (2008: 326-7).

Bibliografia

- Eco, Umberto, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* (1964), Milano, Bompiani, 1984.
- Id., *Il Superuomo di massa: studi sul romanzo popolare*, Roma, Cooperativa scrittori, 1976 (II edizione accresciuta, Milano, Bompiani, 1978).
- Id., "Tipologia della ripetizione", *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Ed. F. Casetti, Venezia, Marsilio, 1984: 19-36 (anche in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985: 125-146).
- Id., "Invenzione narrativa e tecniche del discorso. Tra romanzo e Fiction TV", *Mondi seriali*, Eds. G. Grignaffini, M. P. Pozzato, RTI-Reti Televisive Italiane, 2008: 315-28.

L'autore

Andrea Bernardelli

Insegna *Semiotica* all'Università degli studi di Perugia. I suoi principali interessi di ricerca si rivolgono alla teoria della letteratura e della narrazione, all'analisi dei prodotti culturali massmediali, e alla semiotica del testo. Autore dei volumi *Semiotica. Storia, teorie, e metodi* (con E. Grillo, Roma, Carocci, 2014), *Che cos'è l'intertestualità* (Roma, Carocci, 2013), *Il testo narrativo* (con R. Ceserani, Bologna, il Mulino, 2005), *Intertestualità* (Firenze, La Nuova Italia, 2000), *La narrazione* (Roma-Bari, Laterza, 1999), *Il parlato e lo scritto* (con R. Pellerey, Milano, Bompiani, 1999). Ha inoltre curato i volumi *Il trionfo dell'antieroe nelle serie televisive* (Perugia, Morlacchi, 2012), *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini* (Perugia, Morlacchi, 2010).

Email: andrea.bernardelli@unipg.it

L'articolo

Data invio: 01/05/2016

Data accettazione: 15/05/2016

Data pubblicazione: 31/05/2016

Come citare questo articolo

Bernardelli, Andrea, "Eco e le forme della narrazione seriale. Alcuni spunti per una discussione", *Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale*, Eds. A. Bernardelli – E. Federici – G. Rossini, *Between*, VI.11 (2016), <http://www.betweenjournal.it>.