

# Note sulla serialità neobarocca, tra estetica e mitopoiesi

Eduardo Grillo

È vero che i pregiudizi sono duri a morire, altrimenti non si spiegherebbe l'insistenza di Eco, ancora negli anni Ottanta, sulla fondamentale relatività delle nette divisioni tra arte e cultura "alta", caratterizzata da originalità e irripetibilità, e cultura "bassa", destinata alla massa e contraddistinta dalla ripetitività<sup>1</sup>. Ma il fatto è che ad ogni nuovo fenomeno culturale, stimolato da innovazioni tecnologiche o mutate esigenze ideologiche, i difensori del regno *high brow* sembrano sfruttare l'occasione per rimettere indietro le lancette del tempo, anche contro le proprie concessioni di un minuto prima. Non sembra dunque del tutto superato il quadro di riferimento delle discussioni di allora, perché se non è adesso il caso, basterà aspettare. Vale dunque la pena ricordare i presupposti storico-estetologici da cui muoveva la discussione di Eco sulla serialità.

Egli constatava che l'arte sia sempre stata seriale, almeno sotto un certo profilo, attribuendo al romanticismo l'idea di assoluta originalità<sup>2</sup>; e difatti sarebbe esiziale dimenticare il ruolo giocato dai collaboratori di bottega e dalle procedure di trasferimento dei contorni delle figure nella realizzazione dei quadri nel prima modernità, così come dall'alta standardizzazione delle opere medievali. Queste considerazioni possono sembrare piuttosto banali, ma erano funzionali

---

<sup>1</sup> Vedi invece i caratteri pioneristico e "iconoclasta", testimoniati dalle

<sup>2</sup> Un'idea che trova le sue radici già nell'individualismo illuminista, come ha ricordato Shiner (2001). Ma vedi anche Kris, Kurz (1934), che ricostruiscono la figura dell'artista come una sorta di mago leggendario su una (vasta) base aneddotica.

a stabilire i contorni entro i quali impostare una corretta valutazione dei fenomeni seriali tipici della contemporaneità:

Il problema è che non c'è da un lato una estetica dell'arte 'alta' (originale e non seriale) e dall'altro una pura sociologia del seriale. V'è piuttosto una estetica delle forme seriali, che non deve andare disgiunta da una sensibilità storica e antropologica per le forme diverse che in tempi e in paesi diversi assume la dialettica tra ripetitività e innovazione. (Eco 1985b: 136-137)

L'approccio di Eco tenta di riservare un posto ai fenomeni seriali nell'alveo dei *problemi* estetologici, ma insieme di non perdere di vista la questione del *valore* estetico. Tanto è vero che opponendo un'estetica radicale o "postmoderna" a un'estetica moderna o "moderata", Eco adombra il sospetto che immaginare un lettore (o fruitore) che ignori ciò che l'opera seriale dice (e ripete), ma gusti esclusivamente il raffinato gioco delle variazioni su uno schema sia un rischio del discorso critico (Eco 1985b: 145).

Mentre sulla questione del valore estetico tornerò in conclusione, ora possiamo trarre da queste considerazioni un'indicazione importante. A rileggere oggi quelle pagine, colpisce che parlando di un'estetica postmoderna, Eco lasci entrare nel discorso il termine neobarocco. Ma la sorpresa è frutto di un'illusione: il noto volume di Calabrese (1987) raccoglie interventi scritti già a partire dalla fine degli anni Settanta, e la discussione su un "ritorno" del gusto barocco comincia proprio in quel periodo.<sup>3</sup>

Eco evidenzia il cambiamento del fuoco dell'indagine che un'interpretazione in termini di neobarocco porta con sé: l'analisi dei prodotti seriali non si basa più sulla dialettica tra schema e innovazione, ma su quella schema-variazione, «dove la variazione non fa aggio sullo schema, ma semmai il contrario» (Eco 1985b: 142), ossia è la variazione, come avveniva per la musica barocca, a porsi quale

---

<sup>3</sup> Ma resta indiscutibile il merito di Calabrese di aver articolato prima e meglio una nozione di neobarocco oggi quasi irrinunciabile.

elemento centrale sia dal punto di vista generativo, sia dal punto di vista interpretativo. Lo stesso Calabrese partiva da assunzioni analoghe a quelle di Eco, bollando l'atteggiamento critico che esalta la sola originalità come sorpassato, perché ormai travolto dalle pratiche contemporanee, e inadeguato, proprio perché impedisce di riconoscere la nuova *estetica della ripetizione*, tipica dell'"età neobarocca". Un'estetica fondata, oltre che sulla variazione come principio organizzativo, sul policentrismo e sul ritmo "forsennato".

Su questi elementi c'è in fondo poco da dire, proprio perché fanno parte della nostra esperienza quotidiana di spettatori. Il primo aspetto, quello della dialettica schema-variazione, induce un'intensificazione dell'autoriflessività delle opere, richiedendo allo spettatore a concentrarsi sulla forma, nel tentativo di disimplicare (e apprezzare) tutte le allusioni, le citazioni, i riferimenti intertestuali. Per quel che riguarda il ritmo, basta fare mente locale all'ultimo film, o spettacolo televisivo, o anche installazione o performance seguita al buio; una sequenza di flash illumina l'ambiente, seguendo i repentini cambi di luce o di inquadratura. Questo "passo" del montaggio serve anche a dare una sembianza mossa, frammentaria, all'opera, che è coestensiva alla "perdita del centro" narrativo tipico delle opere contemporanee (e che rispecchia quella perdita ideologica comune alla nostra all'epoca barocca).

L'uso del presente indicativo non è affatto fuori luogo, sebbene i lavori discussi risalgano a trent'anni fa; Eco e Calabrese hanno infatti individuato delle linee di tendenza che non hanno fatto altro che intensificarsi negli anni a venire. In particolare, entrambi hanno insistito sul ruolo giocato dal frammento sia nei prodotti della cosiddetta cultura di massa, sia in una prospettiva storica più comprensiva. Eco infatti ha legato l'estrazione e l'autonomizzazione del frammento di opere artistiche o a vocazione più latamente estetica ai fenomeni di culto, anche antichi, attraverso la proposta del concetto di "sgangherabilità"<sup>4</sup>; Calabrese (1987) ha invece descritto una vera e

---

<sup>4</sup> Per una ricostruzione dell'elaborazione del concetto, sia pure in un contesto prevalentemente didattico, rimando a Grillo (2010).

propria “estetica del frammento”, stabilendo una accurata distinzione tra dettaglio e frammento. Infatti, il ritaglio di un dettaglio è un’operazione sempre a carico del soggetto, al fine di esaltare una parte dell’opera e reinterpretarla, a partire da questo taglio e con un processo di *ricostituzione*, in modo nuovo. Il frammento è invece una sezione di un’opera che costituisce un nuovo intero, ossia è suscettibile di assumere lo statuto di nuova opera indipendente, a partire dalla quale è al massimo possibile *ricostruire* l’opera di partenza ormai perduta, o dimenticata. La conseguenza riguarda anche il tipo di soggettività che è proprio alla logica del frammento, poiché una rottura non è necessariamente un’operazione consapevole a carico di un soggetto; il che mette in gioco un soggetto disperso e policentrico che a stento riesce a riconoscersi.

L’immagine del soggetto che circola nelle opere frammentarie tipiche dell’età neobarocca è dispersa anche a causa del regime peculiare della citazione neobarocca, nascosta o seminascosta, il cui statuto veridittivo è sospeso, travalicando i limiti tra tempo della citazione e tempo citato: «tutto è perfettamente sincrono. Il “passato” non esiste più, se non come forma di discorso» (Calabrese 1987: 190). Si pensi a un film come *Memento* (2000), che tematizza il rapporto tra memoria, frammento e soggettività; ma allo stesso titolo sono rappresentativi l’architettura decostruttivista, o ancora a una serie come *Lost* (2004-2010), che ha fatto scuola, sviluppando i suoi molti fili narrativi con una struttura multipla e non coesa, lasciando ai suoi spettatori molti spezzoni da riguardare e godere di per se stessi.

Questa autonomizzazione del frammento è proprio ciò che intendeva Eco quando parlava di sgangherabilità (Eco 1977a; 1994a; 1999a); testi sufficientemente complessi sono suscettibili di essere “smontati” dalla platea dei fruitori e goduti al limite anche ignorando l’opera di provenienza. Ora, estetica del frammento e sgangherabilità sono tentativi, il primo sistematico, il secondo più occasionale e periferico, di rendere conto da un lato dell’onnipresenza della logica intertestuale in ogni tempo, ma anche, soprattutto per quel che riguarda Calabrese, di rendere conto dell’emersione di una serialità “di principio”, diffusa e generalizzata.

Una serialità in linea di principio esibita anche da opere singole, ma che si presentano come parte di un universo non attualmente esplorato; ossia una sorta di serialità potenziale che poi può essere eventualmente messa in opera anche, e soprattutto, attraverso lo sfruttamento di altri media. Ogni frammento ripreso e sviluppato può poi non solo complicare, ma anche dar luogo a una sorta di competizione con altri frammenti, moltiplicando i centri narrativi dell'intero mondo seriale neobarocco (Ndalianis 2004: 61). Si profilerebbe così un esteso ambito memetico in cui singoli frammenti narrativi si fanno la guerra per replicarsi e conquistare una posizione centrale nell'immaginario collettivo.<sup>5</sup>

La questione conserva tuttavia, da un punto di vista schiettamente estetologico, una fondamentale ambivalenza. È lo stesso Eco a precisarne i contorni, nel momento in cui riflette sulla fruizione del seriale. Lo abbiamo accennato più su; disfarsi della dialettica tra ordine e innovazione, come ci viene chiesto da una estetica neobarocca (o nei termini di Eco, ancora postmoderna), può sì permetterci di riconoscere quanto ampio sia stato il ricorso alle tipologie della ripetizione da parte dell'arte di tutti i termini, ma addossa la riuscita estetica di un'opera seriale tutta sulle spalle di un fruitore altamente consapevole. Al limite, costui dovrebbe disinteressarsi alla storia raccontata o messa in scena, per limitarsi esclusivamente a valutare il virtuosismo citatorio o la sottile messa in discussione che la variante opera del modello. Eco ha chiamato queste due istanze, dal punto di vista della ricezione, *lettore semantico* e *lettore critico* (cfr. Eco 1990: 29-31). Il primo gode del "cosa"

---

<sup>5</sup> Per trovare esempi basta guardarsi distrattamente intorno: film che diventano serie, che poi danno luogo a saghe cinematografiche distinte destinate un giorno forse a fondersi<sup>5</sup> (è il destino che è toccato ad *Alien* e *Predator*: due film distinti, con i rispettivi seguiti, una serie di fumetti che unisce le due storie, quindi un film che li contrappone), moltiplicazione degli *spin-off*, varianti e *pastiche* (si pensi a quante serie ha originato il successo dei Simpson), adattamenti nazionali più o meno riusciti di serie concepite altrove...

ed è la vittima designata delle strategie dell'autore; il secondo si sofferma a considerare come l'opera sia stata fatta, e la interroga per scoprire come riesca a provocare gli effetti che, in quanto lettore semantico, sta sperimentando. La serie o l'opera neobarocca pretenderebbe di essere goduta soltanto da un lettore critico; ipotesi in effetti poco convincente.

A questo punto, Eco suggerisce una via d'uscita:

la serie neobarocca propone al suo primo livello di fruizione (ineliminabile) puro e semplice *mito*. Nulla a che vedere con l'arte. Una storia, sempre uguale. Non sarà la storia di Atreo e sarà quella di J.R. Perché no? Ogni epoca ha i suoi mitopoietici, i suoi centri di produzione mitopoietica. Scontata la rappresentazione "figurativa" e la degustazione "orgiastica" del mito [...], l'udienza si riserva la possibilità di passare al livello estetico e di giudicare dell'arte della variazione su tema mitico. (Eco 1985b: 144)

Si tratta di una possibilità, ma non siamo sicuri, come si accorge subito Eco, che non fosse così anche per gli antichi greci che andavano a vedere una tragedia. E dunque:

Se le tragedie fossero molte di più di quelle che conosciamo e se tutte seguivano (variandolo) uno schema fisso, che cosa accadrebbe se oggi potessi vederle o leggerle tutte insieme? Forse le nostre valutazioni dell'originalità di Sofocle o di Eschilo sarebbero diverse da quelle correnti? Forse troveremmo in questi autori dignitose variazioni su temi topici là dove oggi intravediamo un modo unico (e sublime) di affrontare i problemi della condizione umana? (Eco 1985b: 144)

Eco lascia la domanda, insieme a molte altre, aperta, come è inevitabile. Eppure noi, fedeli ai suoi principi, proveremo a rispondere: non solo la nostra reazione non sarebbe di considerarli soltanto onesti artigiani, ma mettendoci al posto della platea degli spettatori-consumatori, come lo stesso Eco invita a fare, non ci porremo affatto il problema in questi termini. Il fatto è che, come ha detto Coupe

(1997), ormai i miti non ci interessano più, o non soltanto, per le radici che essi ci promettono di riscoprire, ma per gli *itinerari* che ci permettono di percorrere. Fatalmente, è mutata la sensibilità. Se un fruitore che non soccomba alle fascinazioni del mondo possibile messo in gioco dall'opera non è pensabile, si tratta di immaginare un lettore che forse oscilla continuamente tra i due livelli semantico e critico, ma che in sostanza si arrende di fronte alle *possibilità* aperte dall'opera. Si tratta delle virtù che la risonanza intertestuale lascia intravedere anche più ottuso spettatore, o lettore; quel *sentimento* di un oltre, potenzialmente infinito, che si estende per tutte le pieghe del seriale contemporaneo. Poi non sarà necessario percorrerle, o coglierle, tutte; basterà sentirne la presenza e gustarne l'aroma.

Se Eco, proprio a proposito della sgangherabilità (o sgangheratezza, nel caso si tratti di opere raffazzonate), tirava in ballo la natura archetipica dei frammenti estratti e resi autonomi dall'udienza (cfr. Spaziante 2006), era ancora per porre una distinzione tra mitopoiesi e fenomeni di culto (a carico della sgangherabilità) e valore estetico, mentre il successo restava (e resta) una questione socio-antropologica. Ma contestualmente (Eco 1977a), discuteva della possibilità di parlare, in regime di abbondanza di stimoli più o meno archetipici, di Sublime. Forse il sublime, che ha all'origine una sproporzione, non ha a che fare col bello; ma se non si tratterà di effetto estetico, sarà pur sempre un'esperienza estetica, che dopotutto si propaga per *contagio*, categoria che potrebbe suggerire nuove strade per la comprensione della natura virale della serialità neobarocca.

## Bibliografia<sup>6</sup>

- Calabrese O., *L'età neobarocca* (1987), Roma-Bari, Laterza, 1989 (ora disponibile, insieme ad altri testi, in *Il neobarocco. Forme e dinamica della cultura contemporanea*, Lucca: La Casa Usher);
- Coupe L., *Myth*, London, Routledge, 1997, trad. it. *Il Mito. Teorie e storie*, Bari: Dedalo, 2005.
- Eco U., *Opera aperta* (1962), Milano, Bompiani, 1976;
- Eco U., *Apocalittici e integrati*, Milano: Bompiani, 1964;
- Eco U., *Dalla periferia dell'impero* (1977), Milano, Bompiani, 1997.
- Eco U., «Casablanca, o la rinascita degli dei» (1977a), *Dalla periferia dell'impero* (1977), Id., Milano, Bompiani, 1997, pp. 138-146;
- Eco U., *Sugli specchi e altri saggi. Il segno la rappresentazione, l'illusione, l'immagine* (1985), Milano, Bompiani, 1998.
- Eco U., «Il testo, il piacere, il consumo» (1985a), *Sugli specchi e altri saggi. Il segno la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Id., Milano, Bompiani, 1998, pp. 105-114.
- Eco U., «L'innovazione nel seriale» (1985b), *Sugli specchi e altri saggi. Il segno la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Id., Milano, Bompiani, 1998, pp. 125-146.
- Eco U., *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990;
- Eco U., *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1994), Milano, Bompiani, 1995.
- Eco U., «Protocolli fittizi» (1994a), *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1994), Id., Milano, Bompiani, 1995, pp. 145-175.
- Eco U., *La bustina di Minerva* (1999), Milano, Bompiani, 2006.
- Eco U., «Libri sgangherati» (1999a), *La bustina di Minerva* (1999), Milano, Bompiani, Id., 2006, pp. 239-240;
- Grillo E., «Culto e successo. Il ruolo dell'intertestualità», *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*, Ed. A. Bernardelli, Perugia, Morlacchi, 2000.

---

<sup>6</sup> La data tra parentesi quadre indica l'edizione consultata.



- Kris E., Kurz O., *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* (1934), Wien, Krystall, trad. it. *La leggenda dell'artista*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998;
- Ndalianis A., *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, Cambridge (MA) and London, MIT Press, 2004.
- Shiner L., *The Invention of Art*, University of Chicago Press, 2001, trad. it. *L'invenzione dell'arte*, Torino, Einaudi, 2006.

## **L'autore**

### **Eduardo Grillo**

È dottore di ricerca in Semiotica e comunicazione simbolica. Ha insegnato Filosofia del linguaggio presso l'Università di Perugia. Si occupa di semiotica della cultura, estetica, semiotica dell'arte.

Email: [eduardogrillo79@gmail.com](mailto:eduardogrillo79@gmail.com)

## **L'articolo**

Data invio: 01/05/2016

Data accettazione: 15/05/2016

Data pubblicazione: 31/05/2016

## **Come citare questo articolo**

Grillo, Eduardo, "Note sulla serialità neobarocca, tra estetica e mitopoiesi", *Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale*, Eds. A. Bernardelli – E. Federici – G. Rossini, *Between*, VI.11 (2016), <http://www.betweenjournal.it>.