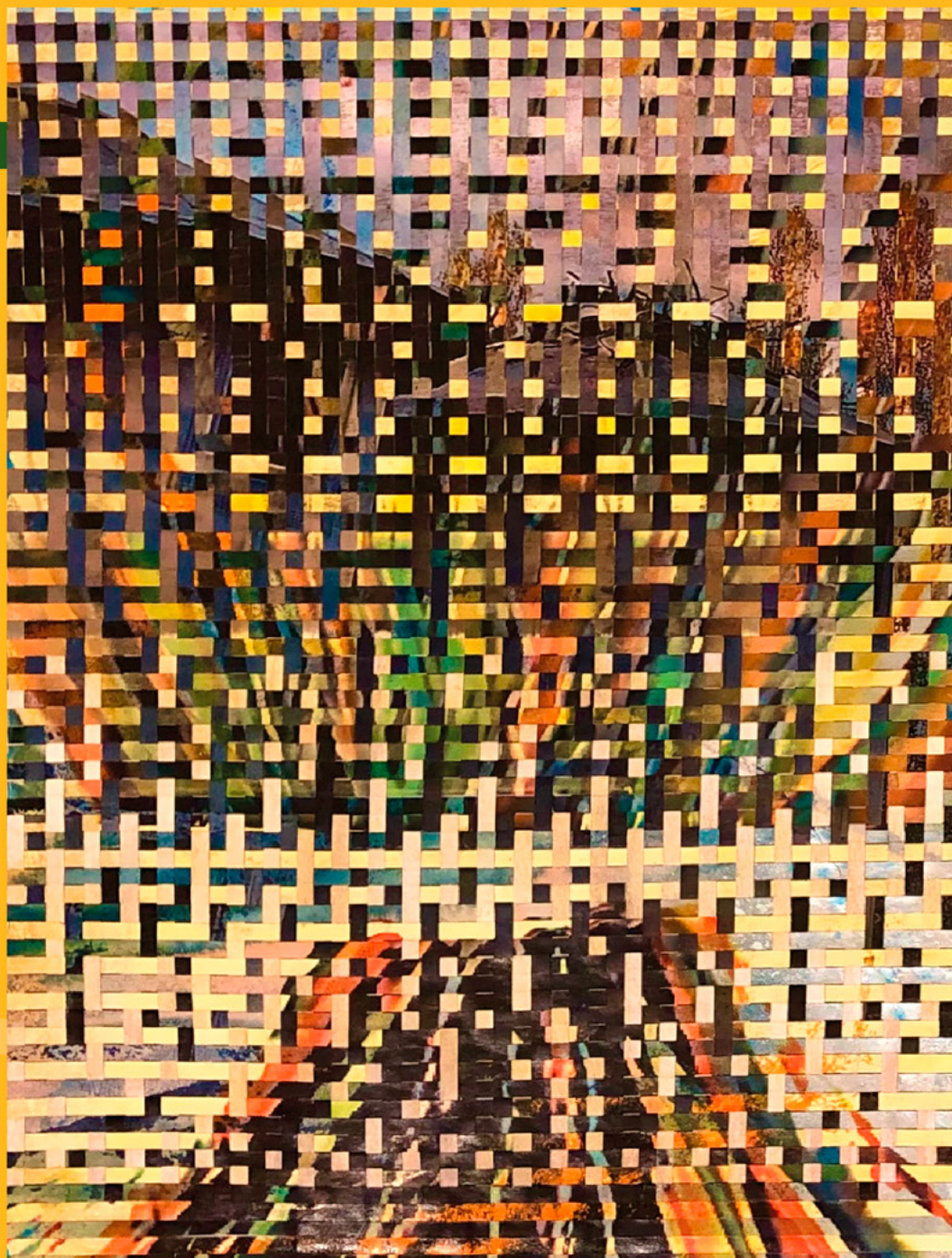


Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences

GENTES

| Anno XII, numero 12 | dicembre 2025 |



Autorizzazione n. 16/2014 del tribunale di Perugia - Dir. Resp. Antonello Lamanna

12

Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences



PERUGIA STRANIERI
UNIVERSITY PRESS

Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences

GENTES

| Anno XII, numero 12 | dicembre 2025 |

Serialità, periodicità e testualità effimera:
indagini, analisi, nuove prospettive



PERUGIA STRANIERI
UNIVERSITY PRESS

Direttore Scientifico
Giovanna Zaganelli

Direttore Editoriale
Antonello Lamanna

Comitato Scientifico

Carlo Alberto Augieri (Università del Salento), Sarah Bonciarelli (Universite de Gand), Andrea Capaccioni (Università degli Studi di Perugia), Giovanni Capecci (Università per Stranieri di Perugia), Massimo Ciavolella (University of California, Los Angeles (UCLA), Gianni Cicali (Georgetown University), Marcel Danesi (University of Toronto), Roberto Fedi (Università per Stranieri di Perugia), Simona Carretta (Università per Stranieri di Perugia), Massimo Lucarelli (Universite de Chambéry), Toni Marino (Università per Stranieri di Perugia), Jean-Luc Nardone (Universite de Toulouse II Jean Jaures), Fabrizio Scrivano (Università degli Studi di Perugia), Enrico Terrinoni (Università per Stranieri di Perugia), Boris Uspenskij (Università Statale di Mosca)

Comitato editoriale

Cecilia Gibellini (Università degli Studi del Piemonte Orientale), Federico Meschini (Università degli Studi della Tuscia), Luca Padalino (Università degli Studi di Perugia), Roberta Salvatore (Università degli Studi di Messina)

Comitato di redazione

Andrea Agosta, Virginia Benedetti, Ylenia Papa

Editore

Perugia Stranieri University Press, Università per Stranieri di Perugia, Piazza Fortebraccio

Redazione

Università per Stranieri di Perugia, Via C. Manuali 3, Palazzina Valitutti, 06122 Perugia
email: gentes@unistrapg.it
sito web Gentes: www.unistrapg.it/it/ricerca/perugia-stranieri-university-press/catalogo/gentes-rivista-di-scienze-umane-e-sociali

Published by Perugia Stranieri University Press
Gentes è inclusa nella lista ANVUR delle | Riviste Scientifiche dell'Area10 |
Tutti gli articoli sono sottoposti a *peer review*

Ogni autore è responsabile delle immagini presenti nel proprio articolo sollevando la rivista GENTES da ogni tipologia di responsabilità. Ogni autore dichiara di possedere tutti i diritti (licenze o liberatorie), sugli originali, sulle acquisizioni digitali e sulle elaborazioni delle immagini inviate.

In copertina

Sauro Cardinali,
"Intrecci incestuosi" (2023)
Tecnica mista su carta 50x36.
Per gentile concessione

Impaginazione: David Montyel

Rivista distribuita
con Licenza internazionale
Creative Commons CC BY-NC
Attribuzione – Non Commerciale



INDICE

- 6 [Editoriale - Sulla riproducibilità. Il testo, la copia, il modello](#)

Laboratori della comunicazione letteraria

- 14 [Fabrizio Scrivano, *Pinocchio e la tentazione multiseriale. Una riflessione tra ripetizioni e invarianti*](#)
- 33 [Andrea Agosta, *Motti, facezie, buffonerie. Forme di serialità comica nel Cinquecento*](#)
- 42 [Nicolò Brunelli, *Appunti sugli almanacchi di Mario dell'Arco*](#)

Pratiche e strategie delle culture contemporanee

- 60 [Andrea Bernardelli, *Il crimine in scena: biografie, biopic e true crime*](#)
- 75 [Toni Marino, *Serialità narrativa, coinvolgimento e persuasione: transportation, empatia ed emotional flow nelle serie televisive crime*](#)
- 91 [Luca Padalino, *Lo statuto critico di periodici e almanacchi nel campo filosofico-letterario italiano: Gramsci, Croce, Garin, Falqui*](#)

Recensioni, Riflessioni, interviste

- 113 [Giovanna Zaganelli, *La circolazione mondiale di Pinocchio: prospettive di studio. Intervista a Giovanni Capecchi*](#)
- 116 [Gregorio Ceccagnoli, *Achilles between Homer and Baricco, a Modern Hero from Ancient Times: Literary Seriality and the Reinvention of the Homeric Hero*](#)
- 130 [Luca Padalino, Andrea Agosta *Recensione a A. Perrone, Il palinsesto della catastrofe. La metafora tra lirica e scienza nel Barocco meridionale*](#)



Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences

GENTES

12
■





Sulla riproducibilità. Il testo, la copia, il modello.

Giovanna Zaganelli

Corpus putat esse quod unda est
Ovidio, *Metamorphoses*, III 417

I. «Colla schiettezza dell'amicizia, le confesso che mi *affligge un poco l'intendere il pensiero, che Ella* ha, di stampare le mie Operette morali nella Biblioteca amena; pensiero, del quale io non aveva finora avuto altro cenno. Le opere edite non perdono nulla, entrando nelle Raccolte; ma io ho conosciuto per prova che le Opere inedite, se per la prima volta escon fuori in una Collezione, non levano mai rumore, perchè non si considerano se non come parti e membri di un altro corpo, e come cose che non istanno da se. Poi, un libro di argomento profondo e tutto filosofico e metafisico, trovandosi in una Biblioteca per Dame, non può che scadere infinitamente nell'opinione, la quale giudica sempre dai titoli più che dalla sostanza. La leggerezza di una tal Collezione è un pregio nel suo genere, ma non quando sia applicata al mio libro. Finalmente l'uscir fuori a pezzi di 108 pagine l'uno, nuocerà sommamente ad un'opera che vorrebb'esser giudicata dall'insieme, e dal complesso sistematico, come accade di ogni cosa filosofica, benché scritta con leggerezza apparente. È vero che Ella darà poi tutto il libro in un corpo, ma *il* primo giudizio del pubblico sarà già stato formato sopra quei pezzi usciti a poco a poco, e molto lentamente: e il primo giudizio, è quello che sempre resta».¹

¹ Leopardi G., *Epistolario*, Volume secondo, a cura di Franco Brioschi, Patrizia Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p.1273-74.

Entriamo così, con le parole di Giacomo Leopardi, in questo dodicesimo numero di «Gentes. Rivista di Scienze Umane e Sociali», nell'ambito del grande laboratorio della serialità. Ed è proprio la parola “serie” a iniziare il percorso – o, come qui viene nominata, “raccolta”, “collezione”, “pezzi usciti a poco a poco” – in modo critico, poco indulgente, ed estremamente efficace. Non sfugge a Leopardi infatti l'importanza del paratesto editoriale nell'operazione interpretativa, ed egli ne sottolinea l'indissolubile legame con le reazioni del pubblico e con il giudizio della comunità letteraria destinataria del testo. La diffusione di un'opera letteraria, e il filosofo lo scrive con lucida chiarezza, è vincolata a fattori tecnici se si considera ad esempio che un gran numero di libri prima di uscire in un unico corpo - siamo nei primi decenni dell'Ottocento - venivano diffusi in fascicoli. Esiste perciò una stretta correlazione tra il testo, la struttura del libro e la sua interpretazione. E le collane editoriali, con elementi che si ripetono sul piano plastico-figurativo creando una identità unitaria e riconoscibile tra le opere che naturalmente condividono a volte anche temi e generi, rappresentano una forma di serialità, una raccolta organizzata, un vettore di interpretazione. In effetti ogni libro che vive dentro una collezione/collana viene colto, quasi identificato, precisamente per la sua appartenenza a una serie, cioè ad un impianto omogeneo di tratti, a volte di scrittura, e comunque di progetto culturale. Non si può non pensare ad esempio, nella storia della editoria letteraria novecentesca, a «I gettoni» di Elio Vittorini per Einaudi, oppure a «I contemporanei» di Bassani per Feltrinelli, o ancora a «I delfini» diretti da Valentino Bompiani con le copertine di Bruno Munari, giusto per citarne alcuni. Insomma intendiamo dire che esiste il testo ed esiste la sua “messa in libro”, e comprendiamo bene allora le forti perplessità di Giacomo Leopardi nel pensare alle sue *Operette morali* collocate in una «Biblioteca per dame», con cui l'autore definisce, in realtà la «Biblioteca amena ed istruttiva per le Donne gentili», collana nata nel 1821 per iniziativa dell'editore Giovanni Pirota, e poi passata sotto la gestione di Antonio Fortunato Stella (e figli) a partire dal 1825.

II. Così non solo il sintagma-collana, ma anche il percorso dei singoli fascicoli che si susseguivano a intervalli temporali più o meno regolari, con cui spesso le opere si presentavano al pubblico, sono una forma seriale. Ce lo ricorda molto bene, qui nel dodicesimo volume della Rivista, dal titolo *Serialità, periodicità e testualità effimera: indagini, analisi, nuove prospettive*, il *Pinocchio* di Collodi, sia nelle parole di Fabrizio Scrivano, che in quelle di Giovanni Capecchi. Il primo autore muovendosi in una raffinata e approfondita analisi a partire dal termine “serie” che, nel caso del burattino, non indica solo una successione, ma una dinamica evolutiva: una saga di variazioni su un tema centrale, una “coagulazione” specifica e originale, «qualcosa di simile all'eroe» il quale, con la potenza di un personaggio-archetipo, *testa*

la capacità di un'opera di generare infinite versioni pur rimanendo riconoscibile. E ce lo ricorda, dicevamo, anche Capecchi, sottolineando con abile efficacia come dietro alla storia a puntate di *Pinocchio* ci sia la mano del giornalista esperto che ha appreso l'arte di destreggiarsi attraverso la brevità nell'arco di quasi quarant'anni avvalendosi del formato a puntate. Per mantenere i lettori incollati alla pagina, per creare così suspense e attesa per il numero successivo. In sintesi: stile letterario, tecnica giornalistica, narrativa per ragazzi miscelate dal genio dell'autore. Come ce lo ricorda molto bene, del resto, anche Genette, quando definisce il paratesto un'area attiva dove intervengono strategie pragmatiche e comunicative, «il luogo privilegiato [...] di un'azione sul pubblico, di far meglio accogliere il testo e di sviluppare una lettura più pertinente, agli occhi, si intende dell'autore e dei suoi alleati»², come ad esempio l'editore.

III. Certamente la serie svolge un ruolo di primaria importanza nella cultura, e le riflessioni proposte qui nel dodicesimo numero della rivista dedicato al campo della *Serialità*, e a ulteriore parte del suo perimetro concettuale, cercano in sostanza di rispondere ad una esigenza di chiarezza lessicale/linguistica offrendo un quadro, seppur breve (tuttavia organizzato), in cui le varie, differenti, direttive teoriche permettano di leggere il termine quasi facendo emergere una unica profonda essenza del seriale. Così possiamo passare al tema del "true crime", cioè la narrazione di crimini reali, in cui la serialità incrementa i propri significati sia nel versante del *serial killer* con la ripetitività dei suoi crimini (un ordine - più o meno - lineare), sia nel versante dei contenuti dei prodotti narrativi (una struttura) che offrono intensità di emozioni in cicli seriali di ascolti, visioni, letture. Come specifica Andrea Bernardelli nel suo contributo, si tratta di «*narrazioni* che raccontano in *forma documentaria* la storia di crimini *realmente* accaduti», e che sollevano, come i lettori scopriranno nello sviluppo delle argomentazioni, anche considerazioni di ordine etico derivanti dalla specifica forma narrativa con l'intrusione nelle vite di persone reali coinvolte nel crimine raccontato. Legato a pubblicazioni di genere popolare, quella dei *penny dreadful*, fascicoli di poche pagine a pubblicazione seriale, ispirati a veri fatti di cronaca e venduti a basso costo per le strade dell'Inghilterra vittoriana, con il *true crime* ci troviamo oggi di fronte ad un sistema narrativo *multiplatforma* – a stampa, cinematografico-documentario, audiovisivo seriale in televisione e sulle piattaforme con il podcast - che cambia le proprie forme narrative in funzione del medium o canale attraverso cui viene veicolata la storia. Pur mantenendo il nucleo di storie vere, si trasforma in universi narrativi complessi e interconnessi, proprio come i vecchi fascicoli ispiravano diverse versioni e adattamenti. Insomma, sostiene efficacemente Bernardelli, abbiamo a che fare con una composizione che intreccia fatti del mondo, e rappresentazioni

2 Genette G., *Seuils*, Paris, Édition du Seuil, 1987 (trad. it *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989, p. 4).

del reale attraverso costrutti narrativi, detto in altri termini che connette il seriale «ontologico» con quello «epistemico»³.

Ad ampliare la riflessione sulla serialità narrativa, con particolare attenzione ancora al genere crime, interviene il saggio di Toni Marino che sposta l'angolo visuale sul suo valore cognitivo, emotivo e semiotico per la produzione del senso. Proposito del contributo è quello di mostrare come la struttura seriale sia in grado di potenziare i meccanismi della persuasione narrativa identificati nella narrazione breve e cinematografica, e sia in grado di produrre «forme specifiche di coinvolgimento cognitivo-emotivo non riducibili ai modelli elaborati per testi unitari». Marino ci conduce con agilità sapiente dentro *Gomorra*, *Romanzo Criminale*, e *Narcos* affrontati con una robusta cornice teorica che vede la congiunzione tra gli attuali studi sull'empatia narrativa e quelli sulla *narrative persuasion*, sul *transportation*, sull'identificazione e sull'*emotional flow*: la lunga durata, la ricorsività e la segmentazione episodica non sono solo una *ratio narrationis*, ma una vera e propria tecnologia del senso, in grado di prendersi in carico pratiche interpretative, regimi di attenzione e posture emotive.

Di periodici e periodicità ci parla Luca Padalino nel suo scritto, a partire da una postazione che definirei privilegiata, quella dell'almanacco, con l'obiettivo di individuare le condizioni di possibilità storiche di una riflessione formale, particolarmente nella sua modulazione novecentesca. Sia in termini di documento, che di testimonianza e di strumento d'uso, con l'attenzione orientata al dato formale, appunto, e poi alla struttura di questo tipo di testi, alle sue modalità di compilazione e funzionamento dello sfoglio, e infine a come questo insieme di elementi influisca (radicalmente?) sulla forma. «L'almanacco ci appare - sostiene Padalino in una chiara e articolata sintesi-, come una pubblicazione periodica a ricorrenza annuale che restituisce un quadro aspettuale complessivo dei flussi comunicativi nella sfera pubblica relativi a un campo specifico, articolato in elementi durativi (dati), incoativi (notizie) e terminativi (considerazioni), assemblati secondo una prassi combinatoria finalizzata a persuadere il suo potenziale lettore-modello alla necessità e al piacere della fruizione»⁴, e si torna così con le periodicità dell'almanacco alle relazioni intrattenute tra materialità, contenuti e pratiche di lettura. E si riporta allora l'almanacchistica in pieno terreno della Critica Letteraria: le connessioni a Gramsci, a Croce, come anche a Garin, e a Falqui che il lettore avrà il piacere di esplorare, inequivocabilmente lo confermano.

Il dato temporale che estraiamo dalle riflessioni qui proposte, dell'almanacco - secondo Jacques Le Goff, abbiamo a che fare con un dispositivo testuale atto a «richiamare il passato, a perpetuare il ricordo»⁵-, secondo

3 Terrone E., *Il seriale. Un'indagine filosofica*, Torino, Einaudi, 2025

4 Padalino L., *Il testo ricorrente. Teoria e storia della forma-almanacco*, Napoli, Orthotes, 2025, p. 35.

5 Le Goff J., *Documento/Monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. V, Torino, Einaudi, 1978, p. 38

Croce legato ad un ritmo di apparizione-sparizione emerologico, segno del tempo che fugge e del processo di scomparsa e rinnovamento materiale che ne consegue e ancora -, così come quello del lunario, del calendario, della serialità letteraria, anche iconica, rivela come essi, i testi in questione, siano al tempo stesso parte integrante del tempo presente, appartenenti al piano della realtà storica da cui sono generati, e siano collocabili in un orizzonte fonte di valori persistenti e immutabili sulla lunga durata. E infine, per altri versi, come essi siano anche in grado di soffermarsi egualmente sulla dimensione proiettiva delle serie (con Pinocchio ad esempio), in termini di costruzione dell'orizzonte d'attesa collettivo, e dunque, in ultima analisi, di predisposizione progettuale futura.

IV. Tempo condensato, quasi compresso, che si esaurisce nel circuito verbale del motto di spirito e della battuta, quello con cui Andrea Agosta si inserisce in modo originale nel dibattito proposto dalla rivista. All'interno della tradizione comica cinquecentesca, ci ricorda l'autore, ebbero grande successo le raccolte di burle e motti di spirito. Si trattava di vere e proprie enciclopedie della risata che catalogavano battute fulminanti e scherzi ingegnosi, mettendo spesso al centro protagonisti della cultura popolare e buffoni famosi, quali ad esempio Domenico Barlacchia e il Piovano Arlotto. L'impianto di queste raccolte, che rappresentano un volto forse minore, non per questo meno rappresentativo del comico rinascimentale, sembra rivelare tratti di serialità "debole" caratterizzata da apertura, modularità, ripetibilità, accumulazione. Su queste tematiche, e sulle loro ricadute per le pratiche di lettura, il lavoro di Agosta propone alcune innovative linee d'indagine.

Il concetto di serialità mostra inequivocabilmente delle connessioni con quello di caducità, di testo effimero, di segmentazione temporale in cui la successione determina l'attenzione per lo step successivo, la proiezione in avanti. È proprio su questo terreno che ci conduce Brunelli, siamo ancora alle prese con gli almanacchi, degli anni '50 del Novecento. Lo spunto e il focus dello scritto sono rappresentati dal poeta romanesco Mario Dell'Arco, curatore di *l'Apollo errante. Almanacco per l'anno 1954* – il primo numero, a cui seguiranno altri quattro numeri fino all'*Almanacco per l'anno 1958* – dedicati alle regioni d'Italia attraverso «una regione, una città, un paese; una festa sacra o profana; una tradizione o un costume popolare; personaggi e caratteri; le opere e i giorni». I testi, dunque, prose, poesie, e scritti vari sono incasellati alla maniera calendariale/almanacchistica nei dodici mesi dell'anno, e scanditi da numeri che determinano anche la quantità di pagine, tendenzialmente omogenea, otto o nove, per ciascun gruppo di contributi che caratterizza ogni singolo mese dell'almanacco. Lo scritto di Brunelli si sofferma poi anche sugli almanacchi gastronomici, è a partire dal 1959, infatti, che Dell'Arco dà alle stampe, in dicembre,

l'Apollo bongustaio. Almanacco gastronomico per l'anno 1960. C'è nel lavoro di Brunelli un interessante connubio tra aspetti filologici (attenzione alle fonti, all'attribuzione dei testi, ricostruzione della vita di Dell'Arco che coincide, qui, per alcuni aspetti, con le sue esperienze scritte ed editoriali) e aspetti semiotici dei testi analizzati (interesse per la forma e la sostanza dell'almanacco, scansioni temporali, incasellamenti numerici, varia distribuzione dei contributi tra aspetti di figure e di scritture, brevi, dialettali, e infine il senso del tempo e dello spazio che pervade tutto lo scritto a partire dall'intrigante aggettivo «errante»). Lasciamo al lettore il piacere del testo.

La serialità vive intensamente i temi della ripetizione, della variazione, della creazione di un'opera originale che viene riprodotta in serie, della vivace e imprevedibile sfida tra la copia e il modello. Su questo terreno la serialità s'imparenta strettamente con l'intertestualità, come intende testimoniare lo scritto di Gregorio Ceccagnoli, dal titolo *Achilles between Homer and Baricco, a Modern Hero from Ancient Times: Literary Seriality and the Reinvention of the Homeric Hero*. L'indagine si concentra sostanzialmente su due testi: *l'Iliade* di Omero, nella traduzione di Maria Grazia Ciani, e *Omero, Iliade* di Alessandro Baricco. Il libro IX dell'opera omerica e il capitolo "Achille" della riscrittura di Baricco entrano in contatto, per restituire un eroe inedito, i cui tratti sono disegnati da dimensioni più intime e personali: «la vulnerabilità emotiva, la capacità di affetto, l'angoscia delle scelte, il conflitto interiore tra dovere e desiderio». Certamente non possiamo parlare di traduzione, ma di un testo che possiede una sua autonomia, sostiene in modo convinto Ceccagnoli, più precisamente di una riscrittura che si assume la responsabilità di cambiamenti rispetto all'originale. E che ci conduce dentro quegli ulteriori aspetti appartenenti al perimetro concettuale della tematica affrontata dalla rivista, cui si accennava sopra. Sulla scia di Eco, che parlando di serialità si occupa dei casi in cui «qualcosa ci si presenta [...] come originale e diverso, eppure avvertiamo che esso in qualche modo ripete ciò che conosceamo [...]»⁶. Come nel ricalco, di cui la riscrittura è una possibilità.

Vorremmo aggiungere che se per il ricalco si tratta di riprendere, per lo più, procedimenti stilistici, la serie investe invece soprattutto la struttura narrativa, all'interno del quale gli elementi disposti entro un ordine spazio-temporale si fanno storia. Come abbiamo sperimentato con il true crime di Andrea Bernardelli, con *Gomorra, Romanzo Criminale* e *Narcos* di Toni Marino, e naturalmente con il Pinocchio di Fabrizio Scrivano – anche quelli illustrati che compongono un particolare tipo di serialità e sono capaci di attribuire coerenza alla successione e allo sviluppo del tema figurativo –, e con il Pinocchio di Giovanni Capecchi.

6 Eco U., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, p. 128.

A proposito di immagini e serialità vogliamo in chiusura ricordare le copertine di «Gentes», curate da Antonello Lamanna, Direttore editoriale della rivista, che nel tempo hanno costruito una loro serie figurativa, esprimendo con il potere quasi infinito degli specifici mezzi espressivi, il legame con i contenuti dei differenti numeri. Il tema della serialità, qui nel dodicesimo, è introdotto, direi anche sintetizzato, da Sauro Cardinali, con “Intrecci incestuosi” (2023), tecnica mista su carta 50x36 (per gentile concessione).

Perugia, dicembre 2025

GZ



Laboratori
della comunicazione letteraria



Pinocchio e la tentazione multiseriale.
Una riflessione tra ripetizioni e invarianti

§

*Pinocchio and the Temptation of Multiseriality.
A Reflection on Repetitions and Invariants*

Fabrizio Scrivano
Università degli studi di Perugia

Abstract

La sterminata varietà di modi con cui è stato rielaborato quel piccolo testo umoristico di Carlo Lorenzini Collodi, *Le avventure di Pinocchio* (1883), è un'occasione, ma anche un pretesto, per proporre un abbozzo di diversi modi con cui si fomenta l'attenzione per la continuità seriale. Nell'idea di serie, infatti, aleggiavano e sono riconoscibili differenti pratiche testuali e non testuali che hanno a che fare con la ripetizione, la variante, la riscrittura, la traduzione e la transcodifica. La questione non riguarda solo la produzione di oggetti artistici, ma anche le modalità di percezione e i processi cognitivi, volontari e automatici, impliciti nei dispositivi.

Parole chiave: Pinocchio, serialità, transcodifica, automatismo.

The endless variety of ways in which Carlo Lorenzini Collodi's short humorous text, *The Adventures of Pinocchio* (1883), has been reworked provides an opportunity, but also a pretext, to propose an outline of different ways to excite attention to serial continuity. In fact, the idea of a series encompasses and recognises different textual and non-textual practices that have to do with repetition, variation, rewriting, translation and transcoding. The question concerns not only the production of artistic objects, but also the modes of perception and the voluntary and automatic cognitive processes implicit in the devices.

Keywords: Pinocchio, seriality, transcoding, automatism.

- Non puoi ucciderli tutti, vero?
- No! Ma posso sempre provarci!

(*Criminal Minds*, stagione 9, episodio 5)

L'eternata invenzione di Collodi, Pinocchio, è certamente un caso eccezionale di continuità e rielaborazione di un personaggio come mai la recente storia culturale abbia prodotto. Probabilmente lo stesso Pinocchio non è che una particolare interpretazione, un coagularsi specifico e originale di un carattere/personaggio che ha conosciuto tanti volti sin dall'albore delle narrazioni, qualcosa di simile all'eroe. In questa occasione ci si limiterà a considerarlo nelle tante e varie repliche. Tracciare la varietà delle reinvenzioni che ne hanno garantito la continuità e il rinnovamento può essere utile, infatti, a testare la complessità della parola *serie* e del suo aggettivo. Non tanto perché già nel dizionario *serie* e *seriale* non sono univoci e indicano situazioni differenti, ma soprattutto perché intorno a quelle parole, anche solo nel campo più ristretto delle pratiche letterarie, ruotano concetti affini davvero compromettenti: alcuni vicinissimi, come ripetizione e variante, altri meno vicini come riscrittura, polisemia, interpretazione, esecuzione.

Un solo rapido sguardo a come il nostro maggiore dizionario della lingua italiana disponibile, il GDLI - *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (<https://www.gdli.it>), per quanto in questa occasione si mostri intrinsecamente limitato (vedremo perché) può dirci molte cose sulla ricchezza e complessità della nuvola semantica in cui galleggia la parola *serie*. «Série, sf. Invar. Insieme di elementi (oggetti, persone, eventi, concetti o altre entità astratte) dello stesso genere, che si susseguono nello spazio o nel tempo o che stanno tra di loro in un rapporto sistematico, logico o logico cronologico insieme. Anche: la successione e la disposizione ordinata e sistematica di tali elementi». La definizione generale è già sdoppiata in due significati che indicano sia un insieme sia l'azione che lo forma. Poi è seguita da 22 accezioni che indicano ambiti d'uso specifico, tra cui le «série» delle categorie nello sport (17), in matematica (15) e nel linguaggio musicale (16). Rilevanti sono le accezioni (19), insieme di oggetti industriali che derivano da un unico modello, e (21), svolgimento di un'azione o di un ragionamento comprese le fasi logiche e argomentative che lo costituiscono. Si può osservare che nella parola italiana il significato di mera ripetizione di uno stesso oggetto è abbastanza limitato. Nei casi qui indicati lo ritroviamo in (16), in quanto si indicano i rapporti stabili che formano una struttura, e in (19) in modo molto evidente si intende la replica di un oggetto indistinguibile in sé da un oggetto appartenente alla stessa serie. Pare inoltre del tutto assente l'indicazione di «série» come ripetizione di un medesimo atto, qual potrebbero essere i casi di un crimine seriale o un comportamento compulsivo.

Mentre è intuitivo che nel linguaggio ordinario i due significati di ripetizione di oggetti o di azioni siano ben presenti. Alla voce «Serialità, sf.», viene incluso il caso della serie radiofonica o televisiva, e nell'aggiornamento del 2004 viene introdotto l'anglicismo «Serial, s.m» proprio a indicare l'insieme delle produzioni editoriali a episodi, alla fin fine ignorando ostinatamente le locuzioni "serie televisiva", "serie di fumetti", "serie radiofonica". Nell'aggiornamento del 2004 viene anche prevista la voce «Serial killer, s.m e f», ma solo perché rinvenuta con frequenza nei quotidiani. Anche nell'aggiornamento del 2009 si introducono nuove parole derivate da «Série» ma non si aggiorna il lemma principale. Infine, bisogna pure notare che nelle descrizioni lessicali delle definizioni del GDLI stesso, la parola «serie» viene usata per 4458 volte, con le più diverse sfumature e nei più diversi contesti.

Non mi dilungherò più di tanto sulla questione, che dovrebbe a questo punto essere sufficiente per giustificare un'apparente libertà nell'individuare gli ambiti di serialità che ha generato il personaggio/storia Pinocchio, apparso sul «Giornale per i bambini» a partire dal 7 luglio 1881 con il titolo *Storia di un burattino*, continuato fino al gennaio 1883 sullo stesso periodico con il titolo *Le avventure di Pinocchio* e infine apparso in volume nel febbraio 1883 presso l'editore fiorentino Paggi. Dunque, si possono individuare nove ambiti di serialità:

1. *Valori seriali intrinseci alla genesi testuale (transvalutazione)*
2. *Le varianti collodiane (sviluppo)*
3. *Le estensioni avventurose, dette "pinocchiate" (invariante e replica)*
4. *La serie illustrativa (varianti e interpretazioni)*
5. *Le riscritture (non seriali)*
6. *La serie interpretativa (varianti e invarianti)*
7. *Le traduzioni (invarianti biunivoche)*
8. *Le transcodifiche (invarianti e metamorfosi)*
9. *La serie delle serie e i salti (riverberazioni)*

S'è provato a mettere tra parentesi (ma con beneficio d'inventario e comunque con la buona volontà di procedere nel corso di questo scritto a verifiche e ammissioni di fragilità) il tipo di azione implicita nell'atto di riproporre il personaggio e le sue azioni. E andiamo subito a visitarle.

1. Valori seriali intrinseci alla genesi testuale (transvalutazione).

Negli studi collodiani, il concetto di transvalutazione era stato introdotto da Emilio Garroni (1975) con il saggio di impianto semiotico *Pinocchio uno e bino*. Garroni valorizzava il fatto che il *plot* originario, che dopo una breve serie di scappatelle indisciplinate si chiudeva con l'apparente morte acerba e macabra del burattino penzolante da un ramo di quercia, impiccato e con in bocca i denari ambiguamente acquisiti dal burattinaio Mangiafuoco (mettendo in gioco, nel bene e nel male, la sua vocazione umana, anzi parodisticamente divina: «Oh, babbo mio, se tu fossi qui!»), sarebbe stato revocato e ripreso tramite l'invenzione di una rinascita capace di rimetterlo in gioco o alla prova, questa volta con una guida Turchina, per una serie di avventure che avrebbero riproposto conferme o degradazioni del suo carattere primitivo, trasformato più volte nell'identità (cane, asino), fino a una svolta che lo avrebbe portato a un definitivo cambiamento, a una vera e propria metamorfosi in cui il burattino cambia tutte le sue «penne» in umano (il riferimento va alla sorte di Tiresia raccontata da Dante in *Inf*, XX, 45). Un racconto, quindi, di cui si sarebbe dovuta apprezzare la doppia apertura e la doppia chiusura, la doppia nascita e il doppio destino, ma anche l'indefinito raddoppiamento delle situazioni critiche in cui Pinocchio conferma o nega le due polarità caratteriali: burattino riottoso mosso da comportamenti inconsapevoli e bambino docile mosso da intenzioni etiche. Non entreremo nei meandri binari di questa analisi, che rimane forse la più disincantata rispetto ai temi e agli scioglimenti ammaliani proposti da Lorenzini, che aveva la capacità di individuare la modalità interiore del conflitto dei caratteri, tramite lo sdoppiamento testuale invece che con la più prevedibile duplicazione degli antagonisti. Al centro della narrazione sta il corpo, indefinita misura di tutte le cose.

In una certa misura fu il caso, e la capacità di cavalcarlo, a far sì che *Storia di un burattino* diventasse *Le avventure di Pinocchio*: la storiella di stile noir aveva avuto successo e parve sciocco non compiacere e fidelizzare i bambini. Così la storia crebbe su sé stessa, allargandosi in episodi/capitoli, in cui il protagonista si trovava impelagato in una serie di situazioni diverse nelle quali ha modo di replicare le sue azioni inconcludenti, senza crescita né evoluzione personale. Tra il primo e secondo Pinocchio, sosteneva Garroni, Collodi si era impegnato a dare un valore diverso a situazioni analoghe. Da qui il concetto di *transvalutazione*, quasi operazione meccanica di modificazione dei valori simbolici, come a creare una polisemia radicale, una labirintica spazialità del senso, volta a volta messo alla prova della svolta giusta, sempre imminente, sempre rimandata.

E ci interessa non di meno il fatto che le *Avventure* mostrano un nuovo modo di pensare e leggere il meccanismo fiabesco. Gli ingredienti ci sono un po' tutti (la fatagione, la prova, il cambiamento di stato). E anche se all'origine la fiaba del *burattino* Pinocchio si contamina in parodia con il racconto fantastico del genere orrifico (le atmosfere tenebrose) e con la favola

(gli animali parlanti), a un certo punto prende una forma inusuale rispetto alla raccolta fiabesca, nella quale personaggi diversi interpretano ruoli analoghi, o favolistica, nella quale gli animali sono teatranti morali, per innestarli nel genere avventuroso moderno, alla Poe e alla Twain, e picaresco arcaico, alla *Lazarillo de Tormes* (o al modo dei rispettivi epigoni). Insomma, l'invenzione collodiana si costruisce su una rete complessa di suggestioni letterarie, proprio come prodotto di un eclettismo dei generi, che avoca, rimescola, trasforma modalità potenzialmente seriali. Al fatto che le azioni di Pinocchio si prestano ad un immediato giudizio derisorio da parte del pubblico bambino, che mentre censura il comportamento sciocco e imprudente del piccolo, legnoso eroe ne invidia la spavalda incoscienza (all'insegna di una duplicazione immediata del sentimento che ne accudisce l'essere *bino* nei valori), si aggiunge, soprattutto nelle persone adulte, un *non so che* di incompiuto e di voglia di dirottare, variare, far compiere in maniera alternativa le singole avventure e lasciar precipitare le avventure verso altri finali. Qui cominciano, in certo senso, le lunghe avventure di Pinocchio che presto vedremo.

2. Le varianti collodiane (sviluppo).

Intanto, però, va ricordato che lo stesso Collodi si ritrovò a gestire il profilo "pinocchiesco" tramite una serie di mediazioni con altri suoi personaggi, protagonisti di serie narrative o brevi storielle presenti in varie raccolte di racconti prima e dopo le *Avventure*. Una proliferazione forse di minore rilevanza rispetto al Pinocchio ma non neutra, che dà conto del fatto che *Le avventure* generano o si innestano, pur nella loro eccezionalità, in abitudine editoriali già capace di pensare i suoi prodotti in serie. Prima di tutto la gestione di un altro piccolo eroe delle aule di scuola, Giannettino/Minuzzolo, che dall'esordio nel 1877 si era moltiplicato in varie altre imprese educative post unitarie: composizione, matematica, geografia fino alle nuove tecnologie dell'immagine in movimento¹. Una serie fortunata il "Giannettino", dato che l'editore Bemporad volle acquisirne i diritti alla svolta del secolo, e serie in senso proprio nel suo limitato impiego didattico ed educativo per le scuole e quindi destinata ad una certa rapida obsolescenza: resta comunque indice di un'immaginazione editoriale seriale ben presente nelle

1 A scopo esemplificativo ecco i libri per le scuole scritti da Collodi: *Giannettino. Libro per i ragazzi*, Firenze, Paggi, 1877. *Minuzzolo. Secondo libro di lettura (seguito al Giannettino)*, Firenze, Paggi, 1878. *La grammatica di Giannettino per le scuole elementari*, Firenze, Paggi, 1883. *L'abaco di Giannettino. Per le scuole elementari*, Firenze, Paggi, 1884. *La geografia di Giannettino. Adottata nelle scuole comunali di Firenze*, Firenze, Paggi, 1886. *Il viaggio per l'Italia di Giannettino*, 3 voll., Firenze, Paggi, 1880-1886. *La lanterna magica di Giannettino. Libro per i giovanetti*, Firenze, Bemporad, 1890. In particolare per quest'ultima avventura v. Welle 2011.

tecniche inventive di Collodi (che invece si astenne di rendere operative con *Le avventure*, libro già frutto di una serialità e forse teso a rimanere un modello unico di aggregazione seriale). Tra i diversi personaggi-ragazzo che interpretarono lo stesso spirito di strada e di disimpegno di cui si nutrì il burattino, spicca decisamente *Pipì, lo scimiotto color di rosa*, uno degli ultimi raccontini di Collodi (1887), storia di un giovane primate che già con colore eccentrico rispetto al suo gruppo, si trova anche a rimanere senza coda staccatagli da un coccodrillo. Inizia così una vicenda di emarginazione, esilio e accoglienza della scimmietta da parte di un umano benevolo chiaramente riconoscibile («E nel dir così, il giovinetto Alfredo si levò dal fazzoletto da collo uno spillo d'oro, sormontato da una grossa perla, sulla quale, cosa singolarissima!, si vedeva dipinta la testa di una bella bambina coi capelli turchini»), che cercherà di istruirlo a una piena umanità. Non vogliamo rivelare come finisca la storia², benché sia utile ricordare che in entrambi i casi il finale è aperto, perché ci interessa soprattutto registrare che, per lo stesso Collodi, la vicenda di un essere con un'identità sfuggente e comunque incline a reinventarsi nella sua sostanza comportamentale si poteva costituire come un oggetto narrativo ripetibile e variabile. Nell'economia del lavoro collodiano non possiamo che leggerlo come lo sviluppo di una figura piuttosto che come un riscrittura, essendo il tema riproposto in nuove vesti. L'autore di Pinocchio non avrebbe insomma amato, a posteriori, sottrarre alla vicenda di Pinocchio una conclusione che, per quanto affrettata potesse essere, ne suggellava la compiuta metamorfosi, e nello stesso tempo, non del tutto pago del tema, lo riproponeva con altre traiettorie figurali, pure capaci di produrre una *invariante* (l'umanizzazione) senza seguire lo stesso *plot* (*no riscrittura*), ma anzi accennando a un processo di nemesi (*ripetizione*).

3. Le pinocchiate (invariante e replica).

Non sarebbe stato (né avrebbe voluto essere) Collodi a rilanciare il personaggio di Pinocchio nella sfera della lettura e della produzione editoriale. Il fenomeno delle pinocchiate, ricostruito più di recente da Luciano Curreri (2017) nella sua realtà quantitativa e nelle sue declinazioni formali e ideologiche, costituiscono una serie progressivamente selvaggia e impersonale, che testimonia un'impressionante capacità di adattamento di alcuni aspetti invarianti del personaggio Pinocchio, ma anche, più che il metamorfismo del personaggio, forse la sua natura tradibile. Nessuna esperienza di riscrittura più delle *pinocchiate* ha portato il suo precursore lontano dal suo ambiente originario: a dispetto della riconoscibilità del personaggio. In re-

2 Per una rapida consultazione o anche per la lettura integrale dei 14 capitoli del racconto: https://it.wikisource.org/wiki/Storie_allegre/Pipì_o_lo_scimiotto_color_di_rosa/XIV.

altà va tenuto conto del fatto che dietro il fenomeno della moltiplicazione delle imprese cui sottoporre il “Pinocchio rimburattinato” c’è l’utilizzazione di diritti autoriali, acquisiti da Bemporad subentrato a Paggi. L’inizio è prudente e abbastanza rispettoso del lascito collodiano. Prima c’è Oreste Boni (1893) che accetta la metamorfosi di Pinocchio in umano dandogli un figlio, Maggiolino, con cui svolgere il ruolo genitoriale. Quindi Gemma Mongiardini-Rembadi (1894) con ingegnosa fantasia crea un intarsio nel racconto collodiano, proclamando una sua inaudita confidenza con la Fata Turchina che le avrebbe rivelato di un viaggio di Pinocchio in fondo al mare, rimasto segreto anche per Collodi. L’innesto è fatale, perché apre la strada a quest’operazione poi giocata da molte mani. Ettore Ghiselli (1898) scova un fratello di Pinocchio. Poi è la volta di Momus (Augusto Piccioni 1902 e 1909), presente sulla scena dell’editoria per ragazzi già dagli anni Novanta, che sceglie di dare a Pinocchio un cugino, quindi si riprende il burattino Pinocchio per farlo viaggiare per il mondo.

Un viaggio senza ritorno, si può dire scherzosamente. La lista sarebbe lunghissima e ben lontana dall’averne una qualche coerenza narrativa. Anzi, è un territorio inselvaticato in cui Pinocchio, oltre a scoprire di avere una nutrita famiglia e diventare viaggiatore avventuroso, si presenta in veste di autista (boom dell’auto), aviatore (ingresso del volo tra le tecnologie civili), poliziotto (come autorità di controllo, paladino della sicurezza sociale o sagace indagatore), turista (mimesi di mode sociali), visitatore dei regni ultraterreni (come esperienza esistenziale), astronauta (dalla luna ai viaggi interstellari), gladiatore (o altre comparsate storiche), di colonialista e di fascista, di guerriero, di giornalista e reporter, attore, medico, scienziato. Mi fermo qui, benché i teatrini pinocchieschi siano ancor più numerosi e si prolunghino nel tempo, praticamente fino al nostro millennio, per quanto con intenzioni di volta in volta diverse. Indipendentemente dalla necessità di giudicare sia il grado di coesione con il plot originale sia la misura delle incoerenze delle azioni del personaggio (queste nuove e nuove avventure di Pinocchio finiscono per deformarne pesantemente le attitudini, già per il semplice fatto di allontanare in maniera indefinita un passaggio di stato cui invece l’invenzione collodiana aveva indirizzato il carattere), è chiaro che si crei una serialità, benché svuotata di filo narrativo, che invece sembra consistere proprio in una sfida implicita a provare tutte le possibili *varianti* specifiche che siano associabili con qualche carattere elementare della figura di Pinocchio, con l’effetto contrario di svuotare la sua personalità di ogni capacità simbolica. La serie, insomma, invece di rafforzare una figura, rischia di indebolirla.

4. La serie delle illustrazioni (varianti e interpretazioni)

Ha invece effetti completamente diversi un altro tipo di serialità, pure composta nel suo sviluppo nel tempo da elementi disarticolati o non intenzio-

nalmente articolati, che si propone (quasi sempre) come interpretazione transmediale del testo originario: si tratta delle illustrazioni di Pinocchio (v. Baldacci -Rauch 2011 e Faeti 1972). Vale la pena di parlarne anticipatamente, rispetto ad altre forme di transcodifica che si vedranno, soprattutto per ragioni di tipo storico, nel senso che l'illustrazione accompagnò da subito Pinocchio già con i pochi disegni di Ugo Fleres sul «Giornale per i bambini» (con quel Pinocchio allungato, sottilissimo e spigoloso, fortissimo nella resa di un burattino alieno dalla carnosità umana) e quindi *Le avventure* sin dalla prima apparizione in volume (Firenze, Paggi, 1883) con i disegni di Enrico Mazzanti; che non aveva ritenuto necessario vestire il gatto e la volpe, dato che non lo sono nel testo; aveva poi dato ai due animali ingannatori una silhouette da briganti, proprio come li vedono sia Pinocchio sia chi legge; invece il cane Medoro, che viene presentato da Collodi in livrea e con la parrucca, appare proprio così, e per la stessa logica di aderenza testuale Alidoro indossa solo un collare; scarna e spettrale è l'apparizione degli animali per le vie della città di Acchiappa-citrulli, benché descritta come una «folla di accattoni e di poveri vergognosi», di cui si sottolinea la degradazione bestiale causata dall'indigenza rispetto alle «carrozze signorili con dentro qualche Volpe o qualche Gazza ladra o uccellaccio da rapina» (da notare l'uso non regolare delle maiuscole); benché nel racconto compaia solo con occhiali d'oro senza lenti, Mazzanti concede al Gorilla giudice una divisa da giudice; e quando Pinocchio ritrova Geppetto nel ventre del Pescicane, descritto come un «vecchietto tutto bianco» ha l'interessante profilo di un filosofo cinico. Mi dilungo su questi particolari perché, prima di tutto, dobbiamo pensare che questa prima immaginazione visiva delle *Avventure* doveva essere stata approvata da Collodi, ed è importante nella misura in cui ci dice qualcosa su come lo stesso inventore del soggetto vedesse personaggi e scene.

Ma in relazione alla costruzione della serialità ci dice qualcosa di più, anzi due cose distinte. Intanto esemplifica come l'illustrazione di un testo, anche senza alcuna pretesa di eccezionalità, costituisca una serialità intrinseca allo svolgimento del racconto tramite la scelta dei soli *highlight* testuali. Per quanto selettiva e sporadica l'immagine aiuta la memorizzazione dei singoli episodi, che non sono tenuti insieme da uno svolgimento ma da ripetizioni.

In secondo luogo, ogni distinta e successiva opera di illustrazione del testo ripropone un'alternativa grafica nello stile e una diversa scansione delle immagini testuali, di fatto producendo nuove interpretazioni del testo. Per la ristampa Bemborad del 1901, era stato Carlo Chiostri a ideare le illustrazioni: i disegni erano stati fatti con acquarello e china, ma per la stampa si ricorse alla xilografia, che indurì inevitabilmente gli sfumati degli originali e si può per questo apprezzare meno come, pur riprendendo alcune scene e immagini di Mazzanti, il disegno si faccia più realistico, meno stilizzato. Con la costosa edizione Bemporad del 1911, invece, i disegni di Attilio Mussino sono stampati a colori, e con il suo intervento si allenta una certa fedel-

tà alla maniera scarna del testo collodiano nel presentare scene e corpi. Cambiano anche i vestiti dei vari personaggi e certe audacie interpretative, per quanto letteralmente infedeli, donano al testo una ricchezza e complessità decisamente superiore, in una collaborazione che diventa quasi sfida nella capacità di sintesi dei due artisti. È solo l'inizio: è noto che i Pinocchi illustrati sono una disciplina a sé, sia per la quantità sia per la complessità delle varianti. E ciò che questa esperienza ci propone è un particolare tipo di serialità, che mette in gioco il discorso critico e la sua capacità di fornire coerenza, sia pure articolando e distinguendo diversità e conflitti interpretativi, alla successione e allo sviluppo di un tema figurativo specifico qual è l'immagine di Pinocchio.

Sarebbe forse un po' ottuso, infatti, pensare che l'accumularsi di rifacimenti (tanto di quelli scritti quanto di quelli figurativi) non alterasse la percezione (e la memoria) del testo nella sua forma originale. Basti pensare che in moltissimi casi, fino a imporsi nella vulgata, il grande animale («grosso come una casa di cinque piani e con un treno della strada ferrata in bocca», cap. XXIV) da cui Pinocchio viene più volte attratto, come si è attratti da una grande paura, per poi finirci dentro, non è più il Pesce-cane ma una balena, chiara riattivazione di una memoria figurale che invece, nella *lectio* collodiana, voleva essere mascherata e forse superata.

5. Le riscritture (non seriali).

Passiamo dunque a questo territorio assai vasto e assai mobile delle vere e proprie riscritture delle *Avventure* da parte di diverse mani autoriali. Sfera anzi assai evanescente, soprattutto rispetto alla possibilità di individuare una vera e propria serialità. Il campo includerebbe opere che fanno esplicito riferimento a Pinocchio, e che si ripropongono di reinventarne la storia, il destino, le origini, il carattere; che si propongono, appunto, di riscriverne l'intera vicenda metaforica del passaggio da burattino a bambino, o da automa a persona. Giusto in questa forte volontà di essere palesemente interpreti del personaggio e delle sue azioni si può rinvenire un aspetto che le differenzerebbe dalle cosiddette "pinocchiate", che paiono invece andare e volersi mostrare al traino dell'opera originaria, anzi continuatrici di quella primigenia saga.

Le riscritture hanno invece un carattere alternativo, cercano una nuova fondazione, si comportano spesso come nuove azioni/situazioni di una narrazione sacralmente mitica (v. AA.VV. 2010). Proprio la conservazione nominale del personaggio pare guidare le riscritture. Con le motivazioni più diverse, con le più diverse intenzioni, cioè, di ricollocare il personaggio in situazioni tanto diverse da costringerlo a cambiare carattere, e più precisamente ancora da costringerlo ad assumere diverse modalità di adattamento alle situazioni in cui si trova ad agire. Alcune caratteristiche di Pinocchio, come la non umanità, la volubilità delle intenzioni, l'indisciplina, la sventa-

tezza, la povertà di linguaggio, la contraddittorietà degli impulsi, l'agilità, la sfrontatezza, la stupidità vengono volta per volta prescelte tutte o in parte per guidare l'eroe verso una diversa definizione di sé. Come se l'immagine di Pinocchio fosse un'istituzione caratteriale consolidata (forse proprio in quella sua indefinibilità e doppiezza) tutto sommato capace di sopportare, con compiacimento d'inventività e di meraviglia, ogni diverso destino.

Eclatante la magistrale riscrittura di Luigi Compagnone (1971), con un Pinocchio che sperimenta fino in fondo l'abbraccio della criminalità, persuadendosi intimamente di appartenervi per natura ed ergendosi a modello (negativo-satirico) per ogni altro criminale in erba. Già con il titolo, *La vita nova di Pinocchio* era un riferimento alla primissima biografia d'autore della letteratura italiana, si indirizzava la lettura verso la strategia parodica qual potere effettivo della riscrittura e nello stesso tempo si alludeva alla natura propriamente biografica del racconto collodiano. Un'operazione che individuava, anzi ricollocava *Le avventure* in un'altra serie testuale.

Come avrebbe fatto Luigi Malerba (1977) con *Pinocchio con gli stivali*, in cui si immagina un fortuito e temporaneo sforamento dei sipari favolistici e fiabeschi, per altro non del tutto immotivato dato che sia il gatto di Perrault sia Pinocchio hanno nei piedi una certa magia che li umanizza. Libro destinato ad un pubblico dell'infanzia, e proprio per questo indice importante del fatto che la riscrittura è un modo di mescolare i generi, o metterne singolarmente in questione la tenuta identitaria: cosa che ben si applica, fino all'estremo, a un libro che sin dall'origine mescola diverse memorie di lettura.

Si colloca invece in una fascia-limite di riscrittura *Pinocchio, un libro parallelo di Giorgio Manganelli* (1977), che proponeva di poter testare la resistenza del testo ad ogni tipo di variante nello sviluppo della storia. In parte, infatti, si trattava di sperimentare sul campo dell'invenzione una plausibile, approfondita interpretazione del testo collodiano, che riguardava di più la struttura che non il senso: un'operazione possibile proprio per la particolare architettura episodica del testo. Dall'altra, tuttavia, Manganelli la spiegava come un esperimento sull'elasticità di un libro, quanto cioè un racconto potesse accogliere di alternativo a sé stesso senza sovrasciversi. E in questo senso negava sia la possibilità di una completa lisciatura del palinsesto sia la necessità di ricorrere alla replica per prolungare/allargare lo spazio di una lettura.

Se dunque a proposito delle riscritture, di cui s'è ora dato solo qualche esempio, si volesse parlare di serialità, non essendo nessuna di esse in continuità ma semmai molto di più in competizione bisognerebbe guardare ad un altro livello di serializzazione, cioè a quello della linearità di alcuni generi letterari o narrativi con cui Pinocchio si interseca. Apparentemente si entra in un'altra sfera delle semiosi culturale e testuale, però in realtà è un carattere di trasmigrazione che qualsiasi tipo di testo possiede e che *Le avventure* possiedono e mostrano in modo particolarmente accentuato, anzi sfacciato.

6. La serie interpretativa (varianti e invarianti).

Dicevo che la scrittura di Manganelli si pone al limite tra interpretazione e riscrittura, così com'è al limite tra una scrittura saggistica e d'invenzione. In fondo le scritture di Pinocchio stanno sempre (diciamo 'spesso', usando maggior moderazione e per dar conto di volontà esplicite e non) lì a sollecitare la necessità di varcare una soglia: tra non umano e umano, tra inorganico e organico, tra genetico e transgenetico (mai davvero semplicemente tra bene e male, giusto e sbagliato, sebbene siano poi proprio questi i filtri meccanici che guidano l'attenzione, più che il giudizio, nella scrittura originaria). E allora, esemplificando e ragionando sul tipo di serie che pure esiste tra le scritture che hanno mirato a un'interpretazione del racconto collodiano (cosa per nulla piana e monocorde come presto scorgeremo), vorrei fare riferimento ad una delle ultime apparizioni in questo campo, la lettura di Giorgio Agamben (2021), che si pone anch'essa ma non solitaria, tra quelle scritture al limite tra una cosa e l'altra, in questo caso tra analisi testuale e filosofia³. La narrazione agambiana, che fedele al suo modello (Manganelli) si distende pianamente e parallelamente rispetto al tracciato collodiano, ha una precisa meta: mettere a fuoco una definizione di verità che renda conto della pluralità delle apparenze, quindi meta diversa da quella manganelliana, che era di provare la resistenza delle scelte d'autore nel tessere l'intreccio. Così, in ogni caso, Agamben deve passare per il commento, e quindi passo passo riscoprire le metamorfosi più segrete che Collodi aveva destinato al suo personaggio, alla sua comitiva antagonista e ai luoghi di passaggio (fiaba in sostituzione del rito) della sua corsa.

Ciò che fa dell'atto di interpretazione o di commento un tipo particolare di riscrittura è il fatto che sempre si tratta di un'argomentazione che assume una chiave di lettura specifica sollecitata dal testo collodiano stesso (v. Scrivano 2010). La si privilegia, la si elabora, la si raffina, la si riscontra in vari punti del testo, la si consolida fino a renderla un tracciato omogeneo, coerente e filante. Tutti questi tipi di saggistica presentano, benché con gradi diversi di intensità, una simile procedura dimostrativa che spesso funziona bene e rimane convincente. Si muove, infatti, tramite una serie di controprove, cioè ritrovando e riproponendo una lunga serie di situazioni che la confermano, ma non si espongono mai al rischio di avvalersi di un principio qualsiasi di falsificabilità, non riescono né hanno bisogno alcuno di formularlo.

Ciò non di meno, l'interpretazione e il commento hanno sempre goduto di grande attenzione e sono stati depositari di un impegno tanto certosino

3 Andrà pure ricordato che Agamben (1978) già in *Infanzia e storia* proponeva l'esperienza fatta da Pinocchio nel paese dei balocchi come paradigma dell'assenza di contesto e ragione.

quanto avvincente, sicuramente prova che i misteri leggeri delle *Avventure* stimolano atteggiamenti tanto ossessivi quanto generosamente giocosi. Tra differenze e conflitti, anch'essi costruiscono una serialità argomentativa forse involontaria ma significativa per la critica collodiana, perché seguirne lo sviluppo pare essere rivelativo del muoversi delle mentalità: fin tanto quando, almeno, ci si confronta con immagini paradigmatiche e preconetti attribuiti al burattino e alla sua vicenda. E ci sono anche altri motivi di utilità. Come ad esempio lo studio delle modalità di lettura che vi sono implicite, sia dello specifico collodiano sia in generale come atteggiamento di fronte ai testi. Altre volte emergono certi fini strumentali con cui si vorrebbe indirizzare il valore formativo della lettura, dato che la storia di Pinocchio ha a che fare con la letteratura di formazione.

Tra i casi estremi di argomentazione che sussumono la narrazione e il personaggio collodiano come paradigma o metafora di un'identità discorsiva o culturale va certamente ricordato il saggio di Giacomo Biffi (1977), che volle produrre una efficace e attenta esegesi dell'origine biblica e neotestamentaria del *plot* e delle figure di Collodi, senza sostenere o non dando per necessaria l'intenzione da parte dell'autore di riscrivere i vangeli, ma come un'opzione inconsapevole e quindi proprio per questo culturalmente radicata nell'orizzonte immaginativo del circuito letterario. O di altro tenore ma non meno significativo, il caso di Suzanne Steward-Steinberg (2007, p. 35) che adoperò Pinocchio come palinsesto non solo capace di mettere «in luce i meccanismi relativi alla formazione del moderno soggetto italiano post-liberale», ma anche di fare da supporto a una mentalità che portò dritta dritta nell'era fascista.

7. Le traduzioni (invarianti biunivoche e non)

Anche le traduzioni hanno una vocazione all'inquadrimento seriale. Un insieme che possiamo in maniera elementare pensare come replica di uno stesso originale ma che nei fatti si presenta invece come qualcosa di più intricato e complicato da sciogliere nel numero enorme delle variazioni di traduzione che *Le avventure* hanno originato, comprese le riduzioni italiane che hanno attenuato il toscano di Collodi. In tanti casi, la traduzione diventa un'edizione specifica e tanto più originale quanto più introduce variazioni significative o vistose; si genera da precedenti traduzioni nella stessa lingua di destinazione oppure attinge o si contamina con traduzioni diverse dall'originale o dalla lingua di destinazione. Possiamo permetterci di considerare queste diverse forme del testo inferiori e scartarle, ma non è detto che non siano, invece, di una certa preziosità. La traduzione, infatti, è per definizione duplice: intanto che può essere giudicata come appartenente a una serie di corrispondenze biunivoche, dall'altro verso attiva relazioni plurime. Gli effetti di questo irraggiamento incontrollabile, che potrebbe essere considerato dispersivo tanto da scoraggiarne la mappatura, sono stati invece da

ultimo documentati in *Atlante Pinocchio* (AA.VV. 2024), che andrebbe forse analizzato in questa direzione che non nella sola, sia pur validissima, capacità enciclopedica. Uno degli aspetti interessanti di questo lavoro è che la presenza di Pinocchio nei diversi, singoli contesti linguistici e culturali varia anche a seconda del tipo di trasferimento: a partire cioè del modo in cui sia prevalsa una certa invariante delle caratteristiche testuali o del personaggio. Quindi le traduzioni influiscono sulla costruzione dello pseudo-archetipo e così si innestano sugli altri tipi di serie che stiamo analizzando, producendo una spinta all'irraggiamento lineare potenzialmente discontinuo. Anzi, del tutto non lineare.

Il principale effetto di ogni traduzione, naturalmente, è il fenomeno della decontestualizzazione, sia degli ambienti sia delle voci. Non tutte le traduzioni scelgono di mantenere un grado elevato di estraneità culturale: anzi per rendere più accessibili le figure, le abbigliano con parvenze più familiari. Qualche volta attribuiscono caratteristiche che appartengono ad un altro ambito culturale affine, o geograficamente vicino, o preponderante per associazione, tuttavia sentito ugualmente come estraneo nella cultura di destinazione. L'*Atlante* appena citato dà conto di tantissime traduzioni che hanno generato serie e ripetizioni, varianti e riscritture che hanno assunto come archetipo e modello una qualche peculiarità della traduzione stessa.

Per esemplificare questo complicato succedersi di "tradimenti" capaci di facilitare o rendere più eccitante la ricezione, fino al punto di poter essere sospettati di volontaria mistificazione, farò ricorso ad un esempio molto evidente, che ha il vantaggio di traghettarci verso l'ottavo tipo di serie, le transcodifiche. Nel film musicale d'animazione *Pinocchio* (1940) prodotto da Walt Disney, l'ambientazione è vagamente distopica: c'è un po' di Baviera nel villaggio come nel vestito del burattino, il falegname Geppetto è un collezionista o un laborioso inventore di esuberanti orologi meccanici animati, cosa che richiama la Svizzera così come il paesaggio alpino; l'estrema povertà delle dimore collodiane è censurata, il grillo assume un ruolo permanente in quanto incarnazione della voce/coscienza che accompagna Pinocchio, la scena paurosa della quercia e delle bare scompare, la Fata è azzurra, Pinocchio assomiglia a Mickey Mouse, Honest John (Volpe) e Gideon (Gatto) vendono Pinocchio a Stromboli (Mangiafuoco), quindi a Coachman (Omino di burro), che porta Pinocchio a Pleasure Island (Paese dei balocchi), Monstro è una balena, e quando Pinocchio sta per morire la fata lo trasforma in bambino. Ora, il caso interessante è che la replica di Disney elimina le sequenzialità ripetitiva delle *Avventure*, per rendere la vicenda molto più simile a un romanzo di formazione (tanto che il termine "avventure" non viene trasferito nel titolo del film). L'operazione di traduzione globale, in questa occasione, pare più indirizzata all'adeguamento del film alla serialità visiva e tematica delle produzioni Disney che a una resa del racconto di Collodi. Possiamo pensarla come un'operazione distorcente, che tuttavia si è grandemente imposta, provocando, anche in Italia, l'inizio di nuove analogie seriali, e non solo nell'ambito dell'audiovisivo.

8. Le transcodifiche (invarianti e metamorfosi)

Un solo esempio, entrando nell'ambito delle transcodifiche. Quando Edoardo Bennato (1977) scrive il suo album-opera o *concept album* integralmente ispirato a Pinocchio, in un certo modo è ugualmente ispirato dall'operazione Disney, che con le 29 tracce della colonna sonora si proponeva come un *musical*. Bennato le riduce a 8, naturalmente selezionando i temi che avrebbero prodotto un aggiornamento al contemporaneo, con alcuni argomenti tipici della transizione nell'età adulta e altri tipici della contestazione giovanile: lo sfondo e il continuum narrativo sono affidati alla riottosità dell'adeguamento alle norme e a un'ironica teatralizzazione delle voci dell'autorità (giudice, medici, Fata, Mangiafuoco, Grillo, tutti coinvolti nel lavoro di inibizione della crisalide)⁴. Sia chiaro, Bennato non replica Disney anzi se ne allontana pur facendo echeggiare quella produzione nelle proprie fibre, così come rispetto al testo collodiano reinterpreta la posizione del burattino infante, ricollocandolo negli anni della contestazione e delle stragi. Si potrebbe anche leggere quest'episodio come la naturale o volontaria riappropriazione di un immaginario percepito come rapinato, anche se la pervasività della variante disneyana aveva di converso sdoganato la possibilità creativa di operare liberamente sulla traccia originaria.

Durante il Novecento le migrazioni di Pinocchio fuori dallo spazio della lettura sono state molto numerose (v. AA.VV. 1994 e AA.VV. 2002). Principalmente, si trattava tanto artisticamente quanto commercialmente di adattare la figura alle nuove modalità tecniche impiegate per i prodotti di intrattenimento. Animazioni, film e videogiochi nell'ambito dell'immagine movimento e fumetti e *graphic novel* in quello della narrazione dall'altra. Senza netta separazione tuttavia, così come capita nell'ambito della cultura transmediale dove mai si perde la memoria del capofila e delle sue moltiplicazioni. Un'altra applicazione quantitativamente e qualitativamente significativa è stata quella teatrale: il trasferimento sul palcoscenico ha un valore speciale, perché da una parte riattiva quel circuito arcaico e ambiguo già citato da Collodi (nomadismo, teatro, marionette), dall'altra posiziona l'osservazione e lo sguardo su un oggetto che si evolve nel presente dell'attenzione, in una più stretta collaborazione spazio-temporale tra la storia e l'azione interpretativa, che ha l'effetto di ridurre la distanza anche all'interno di uno svolgimento fantastico. Per queste caratteristiche, il teatro di Pinocchio è stato ed è anche un luogo di formazione e partecipazione spesso usato in progetti di cura educativa.

Ora sarebbe anche difficile scegliere, in questa varietà, un momento o una serie esemplare. Nel caso Bennato abbiamo già visto in opera un'operazione che valorizza l'invariante all'interno di un radicale cambiamento del

4 Riscrivo i titoli dei singoli componimenti per evidenziare i binari di senso ironico/parodico/satirico che costruisce la serie narrativa del LP di Bennato: *È stata tua la colpa, La fata, In prigione in prigione, Dotti, medici e sapienti, Tu grillo parlante, Il gatto e la volpe, Quando sarai grande*.

contesto. Potremmo per il teatro citare invece il caso del *Pinocchio* di Carmelo Bene, se non ci fosse la difficoltà di tenere conto del fatto che nell'arco di trent'anni ci sono state almeno tre diverse edizioni (1961, 1981 e 1996), ancor più varianti nelle messa in scena e alcune riduzioni radiofoniche e versioni televisive. Ma forse è registrabile una particolare tendenza a creare un rapporto con il testo originario all'insegna di una sempre maggiore crudeltà: il personaggio Pinocchio diventa ostaggio del suo testo, fino al punto che nell'ultima edizione Bene interpreta un burattino fremente e dolorante mentre una voce fuori scena legge il testo collodiano. In questo caso assistiamo a una metamorfosi di Pinocchio (un'altra) perché sulla scena non compare più una figura che è prodotta dalla collaborazione delle invarianti bensì una creatura aliena al testo, ontologicamente diversa da qualsiasi sua altra immagine e tuttavia tormentata dalla ripetizione meccanica della propria narrazione.

E per restare in ambito di metamorfosi, non si può non citare la versione data da Steven Spielberg con *A.I. Artificial Intelligence* (2001) nel quale la figura della creatura fragile e disadattata è incarnata in un essere replicante costruito appositamente per sostituire un bambino caduto in stato comatoso dopo un incedente. David, questo il nome del bambino artificiale, si renderà pienamente conto del suo deficit di umanità quando sarà scartato dalla famiglia adottiva nel momento in cui il figlio biologico riprende vita. L'idea originaria di trasferire Pinocchio nel corpo di un robot dotato di intelligenza artificiale era stata adottata da Stanley Kubrick da un racconto di Brian Aldiss del 1969 e per molti anni aveva lavorato al *Pinocchio Project* (Landini-Greco-Di Flaiano 2022). Pare che quando Kubrick parlò di questo progetto a Spielberg volle presentarglielo come qualcosa capace di «rompere le forme»: cioè come qualcosa che non ripetesse la figura standard del burattino collodiano, qualcosa di non direttamente riconoscibile come replica, qualcosa generato da condizioni di esistenza radicalmente diverse e quindi anche con la proiezione di un altro destino. Una nuova versione del mito di Pinocchio, in altri termini, avrebbe dovuto riposizionare in una sfera completamente diversa la percezione del rapporto tra artificiale e biologico. Ora non sappiamo se la scelta di restituire a David-Pinocchio una possibilità di riscatto della propria sofferenza psicologica in un'era completamente post-umana sia stata un'intuizione di Kubrick oppure un'idea di Spielberg: ma poco importa, anzi, non sapere con certezza chi abbia scritto il finale rientra tra le dinamiche fondative del mito delle *Avventure*.

9. La serie delle serie e i salti (riverberazioni)

Per terminare questa fenomenologia delle serie legate all'invenzione di Pinocchio, bisogna prima di tutto osservare che se Manganelli aveva immaginato «un libro parallelo» a quello collodiano, la qualificazione e la verità stanno nell'articolo indeterminativo. Da 150 anni le storie pinocchiesche

scorrono parallele, in un incoerente insieme di serie che né intrinsecamente né per metodo possono essere raccontate con una sola logica interpretativa. Questo vuol dire che ci dovremmo onestamente astenere dal parlare di serie? Solo perché gli episodi non si dipanano in quadro coerente? Solo perché le semiosi sono fuori controllo? Bisogna concedere che esistano serialità non lineari. Il caso delle *Avventure* rende lampante il fatto che intorno e a partire da uno stesso soggetto e da una stessa figura si possono generare e addensare una vasta quantità di ripetizioni e invarianti, che tra loro stanno in relazioni molto vicine alla sincronia. *Le avventure di Pinocchio* molto di più che testo sono un oggetto ipertestuale e ipermediale, sensibile e soggetto non solo ad una percezione rizomatica dei legami di senso ma anche ad un'apparenza di natura quantistica: in questo intrico di serialità incerte, la serialità è più una tentazione che una certezza.

Sono quindi due gli aspetti che il caso Pinocchio illumina sul concetto di «Série».

Il primo è che anche la serie, per quanto possa sembrare contraddittorio a partire dalla sua stessa definizione terminologica, fa salti: il continuum seriale non è determinabile e non è strettamente necessario alla formazione di una serie qualsiasi. Il motivo è che in un ambito in cui l'azione principale è la ripetizione, è facile che si siano smarrite matrici, modelli e archetipi da cui si può immaginare che si dipanino varianti in ordine cronologico. Questo vuol dire che due forme di Pinocchio molto simili tra di loro non sono necessariamente in relazione diretta, ma possono essere state generate da informazioni collocate in punti diversi dello spazi-tempo fluttuante delle semiosi.

Dietro, sembra ovvio, c'è il problema che la circolazione delle informazioni di cui è fatto un qualsiasi prodotto comunicativo possono essere spaccettate, e comunque trasferite senza l'integrità del prodotto: i dispositivi moderni facilitano questo apparente caos, non solo perché sono più veloci (e parziali), cioè hanno bisogno di meno accorgimenti formali per far percepire e trasferire ciò che elaborano, ma anche perché emergono nell'esperienza temporale dei destinatari con una maggiore diversità di mezzi, dando vita a esperienze multicanale e multisensoriale (una sostanziale esperienza sinestetica). E per quanto possa non piacere o semplicemente mettere in imbarazzo il fatto che il prodursi e fruirsi di prodotti specifici avvenga tramite elementi regolativi (i metadati) che prescindono da quegli stessi prodotti, non si potrà fare a meno di indagare questi campi di produzione culturale e simbolica che eravamo stati abituati a chiamare del falso o del plagio (Scrivano 2018).

Il secondo aspetto è più prevedibile e conciliante, meno scandaloso, e ci dice che tutte le arti sono seriali. Tanto nella produzione quanto nella fruizione c'è un comportamento compulsivo latente di cui si è consapevoli vittime, e che si oppone a una piena opzione/reazione di tipo istintivo (che produrrebbe un piacere autentico e non riparatorio). Tutta la materia è ambigua. Per esempio, l'inclinazione passiva verso i modelli s'è combattuta appellandosi alla spontaneità; salvo poi sospettare, o rendersi conto, che la

spontaneità è infida, perché può essere brodo di coltura per automatismi e tic, appagamenti acritici e disgusto inconsapevole. Naturalmente c'è anche una serialità non compulsiva nell'arte, quando si ha interesse a prolungare una narrazione e a seguirne gli sviluppi: ma anche in questo caso c'è il rischio che il piacere della ripetizione prevalga, sia nell'attesa di una performance sia nell'ossessione della replica, sulla percezione e sul godimento di un'evoluzione significativa, anche se indefinita. L'assuefazione è sempre in agguato nell'abitudine come nella compulsione. Ci sono solo invarianti ed è all'interno di questo genere di ripetizione che si crea la percezione del nuovo. Infatti, si ha percezione critica e valutativa solo del già noto, mentre per lo più le cose inusuali e sconosciute rimangono anche invisibili. Vengono alla fine percepite solo se hanno sufficienti ripetizioni, per cui si presume di comprenderne il funzionamento o il significato. La ripetizione è un'esecuzione successiva a un'altra o alle precedenti, sia con lo scopo di migliorare l'esecuzione sia di ottenere il risultato non conseguito. In ogni caso è un processo di intensificazione di un atto, sia che la ripetizione sia identica alla precedente sia che comporti qualche variante. La ripetizione può essere noiosa o molesta, tantrica o monotona, ma in linea di massima si muove dentro una percezione o riconoscimento d'identità. Nelle arti, la ripetizione è meno riconosciuta se una certa esecuzione è rivolta a un pubblico diverso, così come accade in alcuni generi performativi, ma può diventare un attributo dispregiativo se il pubblico non riscontra sufficiente difformità tra un'opera e l'altra. Curiosamente, la ripetizione è apprezzata con facilità se si tratta di una stessa figura autoriale, come riconoscimento di una costanza dello stile, per esempio. Insomma, la domanda sorge spontanea: quando siamo inclini a sostituire il concetto di ripetizione con l'idea di serie, il rischio non è quello di proteggere solo il prolungamento di un copyright?

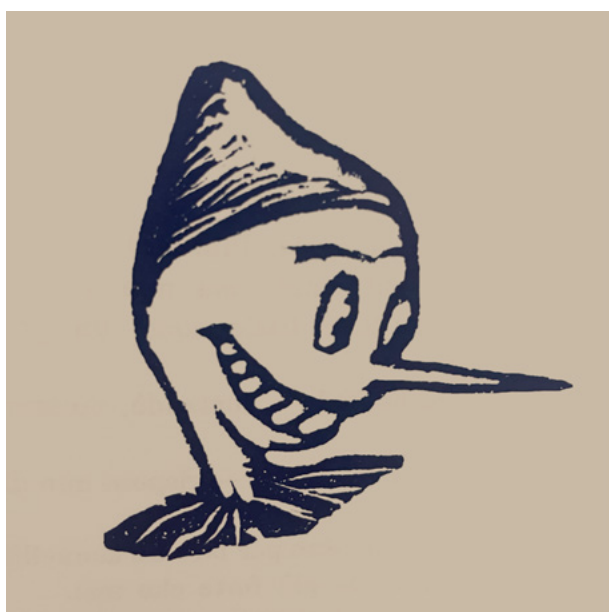


fig.1

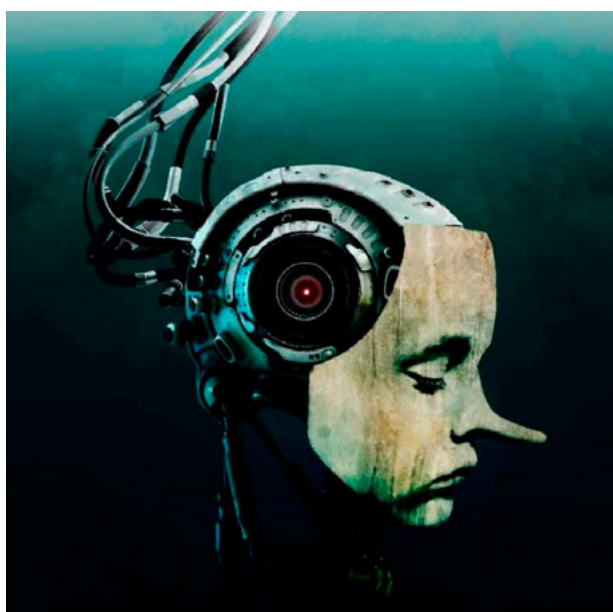


fig.2

Bibliografia

AA. VV., *Atlante Pinocchio. La diffusione del romanzo di Carlo Collodi nel mondo*, direttore scientifico Giovanni Capecchi, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2024.

AA. VV., *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*, a cura di Paolo Fabbri e Isabella Pezzini, Roma, Meltemi, 2002 (Milano, Mimesis, 2012)

AA. VV., *Pinocchio sullo schermo e sulla scena*, a cura di Giuseppe Flores D'Arcais, Firenze, La Nuova Italia, 1994.

AA. VV., *Variazioni Pinocchio. 7 letture sulla riscrittura del mito*, a cura di Fabrizio Scrivano, Perugia, Morlacchi, 2010.

Agamben G., *Pinocchio. Le avventure di un burattino doppiamente commentate e tre volte illustrate*, Torino, Einaudi, 2021.

Agamben G., *Infanzia e storia: distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 1978.

Baldacci V. e Rauch A., *Pinocchio e la sua immagine*, a cura di Valentino Baldacci e Andrea Rauch, con un saggio di Antonio Faeti, Firenze, Giunti, 2006.

Bennato E., *Burattino senza fili*, Ricordi, 1977.

Biffi G., *Contro Mastro Ciliegia. Commento teologico a «Le avventure di Pinocchio»*, Milano, Jaca Book, 1977.

Boni O., *Il figlio di Pinocchio*, con 65 illustrazioni, Parma, Edizioni Battei, 1893.

Collodi C., *Storie allegre. Libro per i ragazzi*, Firenze, Paggi, 1887. Ora a cura di F. Bouchard, prefazione di Guido Conti, «Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini», IV, Collodi-Firenze, Fondazione Nazionale Carlo Collodi-Giunti, 2015.

Compagnone L., *La vita nova di Pinocchio*, Firenze, Vallecchi, 1971; poi Milano, Baldini-Castoldi-Dalai, 2004.

Curreri L., *Play it again, Pinocchio. Saggi per una storia delle pinocchiate*, Milano, Moretti&Vitali, 2017.

Faeti A. 1972, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Roma, Donzelli, 2011.

Garroni E., *Pinocchio uno e bino*, Bari-Roma, Laterza, 1975; ora con pref. di G. Ferroni, postfazione di F. Scrivano, Bari, Laterza, 2010.

Ghiselli E., *Il fratello di Pinocchio, ovvero Le avventure di Pinocchio: storia d'un altro burattino*, illustrazioni di A. Zardo, Firenze, Bemporad, 1898.

Landini S.-Greco F.-Di Flaviano M., Stanley and Us. *The Pinocchio Project*, Fourdoublefour, Francia/Italia, 2022.

Malerba L., *Pinocchio con gli stivali*, Roma, Cooperativa scrittori, 1977; poi Milano, Mondadori, 2024.

Manganelli G., *Pinocchio: un libro parallelo*, Torino, Einaudi, 1977; poi Milano, Adelphi, 2002.

Mongiardini-Rembadi G., *Il segreto di Pinocchio: viaggio ignorato del celebre burattino del Collodi*, Firenze, R. Bemporad e Figlio cessionari della Libr. editrice Felice Paggi, 1894.

Piccioni A. (Momus), *Il cugino di Pinocchio, romanzo umoristico*, illustrazioni di Corrado Sarri, Palermo, Salvatore Biondo, 1902.

Piccioni A. (Momus), *Viaggi straordinarissimi di Pinocchio intorno al mondo, grande romanzo umoristico*, illustrazioni di Attilio Mussino, Firenze, Bemporad & figlio, 1909.

Scrivano F., *Pinocchio criticato, Pinocchio commentato. L'interpretazione come riscrittura*, in AA. VV. 2010, pp. 19-54.

Scrivano F., *Pinocchio: archetipo o metadato?*, in *Pinocchio e le «pinocchiate»*. *Nuove misure del ritorno*, a cura di Luciano Curreri e Matteo Martelli, Cuneo, Nero su Bianco, 2018, pp. 26-35.

Steward-Steinberg S., *L'effetto Pinocchio. Italia 1861-1922. La costruzione di una complessa modernità* (2007), traduzione di Anna Maria Paci, Roma, Elliot, 2011.

Welle, J. P. *The Magic Lantern, the Illustrated Book, and the Beginnings of the Culture Industry: Intermediality in Carlo Collodi's La lanterna magica di Giannettino*, in *The Printed Media in Fin-de-siècle Italy*, ed. by A. Hallmore Caesar, Gabriella Romani and Jennifer Burns, Legenda, 2011, pp. 177-191.



Motti, facezie, buffonerie.
Forme di serialità comica nel Cinquecento

§

Motti, facezie, buffonerie.
Forms of Comic Seriality in the Sixteenth Century

Andrea Agosta
Università per Stranieri di Perugia

Abstract

L'articolo prende in esame un genere letterario di notevole popolarità nel XVI secolo: le raccolte di motti, burle e facezie, pubblicate con ininterrotta frequenza dal mercato editoriale cinquecentesco. È ben noto che questa tradizione comico-faceta, intorno alla metà del secolo, acquisisca una piena autonomia da scritture narrative di più ampio respiro, tanto da organizzarsi in veri e propri cataloghi di aneddoti, risposte argute e trovate ingegnose, solitamente attribuite a buffoni professionisti o proverbiali spiriti bizzarri (il Piovano Arlotto, il buffone Gonnella, Domenico Barlacchia, messer Ponzi-no). L'impianto di queste raccolte, che rappresentano un volto forse minore ma non trascurabile del comico rinascimentale, sembra rivelare caratteri di serialità 'debole': apertura, modularità, ripetibilità, accumulazione. Su queste logiche, e sulle loro ricadute per le pratiche di lettura, il presente articolo intende proporre alcune linee d'indagine.

Parole chiave: serialità, brevità, facezia, comico, Rinascimento.

This article investigates a literary genre that enjoyed wide popularity in the sixteenth century: collections of witticisms, jokes, and facetiae, published with remarkable continuity by the early modern Italian book market. By the mid-sixteenth century, this comic-facetious tradition had achieved full autonomy from longer narrative forms, crystallizing into true catalogues of

anecdotes, witty repartees, and ingenious conceits, typically attributed to professional jesters or emblematic comic figures (such as Piovano Arlotto, the jester Gonnella, Domenico Barlacchia, and Messer Ponzino). These collections—often regarded as a minor, yet far from marginal, expression of Renaissance comic culture—exhibit a set of formal features that can be described in terms of ‘weak’ seriality: openness, modularity, repeatability, and accumulation. By examining these organizing principles and their consequences for early modern reading practices, the article advances a series of analytical perspectives on the serial logic underlying Renaissance comic anthologies.

Keywords: seriality; brevitās; facetious literature; comic discourse; Renaissance.

I. La narrativa breve volgare attraversa per tutto il Quattrocento una fase di declino, di cui è in larga parte responsabile la supremazia della lingua latina. Sul versante comico, la novella si vede sempre più estromessa dall’orbita della cultura ufficiale, per lo più respinta in aree periferiche. Su quest’ultimo punto è sufficiente richiamare le raccolte del meridionale Masuccio Salernitano e del bolognese Giovanni Sabadino degli Arienti, rispettivamente a stampa nel 1476 e nel 1483. Del resto, le *Porretane* di Sabadino, che pure si impegnano a ripristinare gli istituti della cornice e della brigata, quest’ultima riunita nei bagni della Porretta, sono presentate con la designazione latina *Facetiarum poretanarum opus*. Una plausibile giustificazione di tale scelta va ricercata nel prestigio che circonda, a quest’altezza cronologica, il genere della facezia: forma narrativa minore, ma di più salda dignità letteraria rispetto alla novella, se non altro per l’autorevolezza conferita dalle ben note pagine di Cicerone (*De oratore*, II 216-291) e Quintiliano (*Institutio oratoria*, VI 3). In questa prolungata fase di incertezza del settore novellistico, che copre l’intero Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento, la facezia continua dunque ad incontrare una fortuna costante, certo favorita dalla sua «congenita ambiguità» (Balduino 2018, p. 176): pur collocandosi nell’alveo della letteratura popolare, la facezia è anche forma ampiamente riconosciuta e assiduamente praticata - grazie al salvacondotto degli autori classici - all’interno della cultura umanistica.

II. Nell’ultimo scorcio del Quattrocento e per tutto il Cinquecento, la discussione sulla facezia è scandita da autorevoli interventi, impegnati a ridefinire natura, caratteristiche e modalità d’uso di un fenomeno ormai prevalentemente comunicativo. Ben oltre lo specifico letterario, la facezia rinascimentale trova infatti il suo terreno elettivo nella conversazione costumata e pia-

cevole, in quanto pratica del saper vivere in società, tra compagnie elette e di fine sentire. Tra i più articolati e consapevoli tentativi di inquadramento, è sufficiente qui ricordare il *De sermone* (1509) di Giovanni Pontano, il *Cortegiano* (1528) di Baldassarre Castiglione e il *Galateo* (1558) di Giovanni della Casa. Va anche avvertito che, a uno sguardo d'insieme sulle loro posizioni, sembra imporsi una tendenza sempre più vigile e sospettosa verso il detto arguto, tendenza che con il *Galateo* tocca un punto di non ritorno. Già con il Cortegiano, il fiducioso e disinibito spirito d'intelligenza della facezia pontaniana cede il passo a un'estetica della convenienza, scrupolosa nel neutralizzare gli aspetti scabrosi del ridicolo attraverso un linguaggio di reticenze e dissimulazioni¹. A ulteriori cautele obbedisce l'uso del motto in Della Casa, poiché giudicato pericolosamente prossimo all'offesa o allo scherno e, perciò, incompatibile con la norma secondo cui «i comportamenti debbono esprimere il senso della vicinanza, anziché quello della lontananza» (Scarpati 1985, p. 152). Nel loro succedersi, insomma, gli interventi sembrano tendere a una crescente compressione dei margini di libertà concessi alla facezia e, più genericamente, all'esercizio della comicità verbale².

D'altra parte, si ha la netta impressione di un divorzio, ormai definitivamente consumato, tra «motto» e «novella di motto». Ne danno ripetuta conferma i trattati rinascimentali sul comportamento, che riservano ampio spazio al motto, alla facezia e ai detti paradossali, comunemente ritenuti ingredienti essenziali di ogni civile conversazione. Dal Castiglione al Guazzo, il motteggiare si vede regolarmente riconosciuto lo statuto di un'arte sottile e «ingeniosa», distintiva del gentiluomo e richiesta dalla capillare teatralità dell'esistenza di corte. Ma una presenza così diffusa nei trattati di formazione e nei ricettari di bel parlare segna anche il ritorno alla formula non boccacciana del motto isolato ed estemporaneo, sciolto da ogni responsabilità narrativa.

1 Da tenere a mente un'osservazione di Franco Pignatti: «La facezia non si costituisce come metalinguaggio in cui la corte attraverso un riso benefico emenda i propri vizi, bensì è parte integrante del comportamento sociale e suo momento funzionale; come le altre manifestazioni della corte, deve subire una messa a punto, codificarsi e sottostare all'egemonia della *gratia* [...]» (Pignatti 1998, p. 259)

2 Per un panorama complessivo sulle maggiori teorie della facezia si rimanda a Guidi J., *Festive narrazioni, motti et burle (beffe). L'art des facéties dans "Le courtisan"*, in Rochon A. (éd.), *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance* (Deuxième série), Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1975, pp. 171-210; Ferroni G., *La teoria classicistica della facezia da Pontano a Castiglione*, in «Sigma», XIII, 1980, pp. 69-96; Pignatti F., *La facezia tra res publica literarum e società cortigiana*, in Patrizi G., Quondam A. (a cura di), *Educare il corpo, educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 239-269; Bistagne F., *Pontano, Castiglione, Guazzo. Facétie et normes de comportement dans la "trattatistica" de la Renaissance*, in «Cahiers d'études italiennes», VI (2007), pp. 183-192.

Vale la pena ricordare che con il *Decameron* Boccaccio aveva traghettato il genere dei *dicta memorabilia* e dei «belli risposi» nella forma compiuta della «novella di motto» (cfr. Brusagli 1996, p. 845). Era bastato intessere attorno al motto un intreccio più esteso e coerente, nel quale lo scioglimento finale veniva a coincidere appunto con la produzione della battuta pronta e arguta. La portata dell'iniziativa è immediatamente accertabile nelle giornate I e VI, nelle quali la battuta di spirito serve a districarsi da situazioni imbarazzanti o spiacevoli; ciò che rivela con piena evidenza l'innesto di una *performance* retorica, bruciata nell'immediatezza del circuito comunicativo, sul ceppo della narrazione breve. Del rendimento narrativo del motto, al contrario, la trattatistica e il dialogo rinascimentali non prendono nota alcuna. Piuttosto, come dichiara Brusagli, «la conversazione cinquecentesca restaura la tipologia antica, pre-decameroniana, del motto: sfornandolo in serie o allineandolo in scoppiettanti antologie [...]; frantumandolo, magari, come Girolamo Bargagli del *Dialogo de' giuochi*, in una lista di *melensaggini*» (Brusagli 1996, p. 845).

III. Ma l'abbandono della novella di motto è riscontrabile negli stessi novellieri di metà Cinquecento, molti dei quali tendono a mimare, negli spazi della cornice, i modi della conversazione cortigiana e dei garbati trattenimenti tra gentiluomini. Così accade, ad esempio, nei *Diporti* (1551) di Girolamo Parabosco, la cui terza giornata accoglie tra l'altro una discussione tipologica sui motti. Qui, scartata l'ipotesi di illustrare delle regole, il ragionamento si distende sulle circostanze favorevoli al motteggiare, sui motti in difesa o in offesa, a tutela di sé o di altri, *in praesentia* o *in absentia*, sottili o «scovati»: con l'avvertenza che l'esercizio della battuta di spirito sia costantemente contenuto nei limiti del rispetto e dell'etichetta. Segue un nudo repertorio di motti vivaci, senza scrupolo d'ordine, proposti da componenti della brigata di varia provenienza: l'anconetano Rivale, il bolognese Fallarta, il veneziano Spallanca³. Nel complesso, trova ulteriore conferma la preferenza della conversazione rinascimentale per i motti in forma sciolta e seriale, restii a iscriversi in strutture più ampie ed articolate. In effetti, la «discussione del terzo giorno, al termine del novellare, sembra volerli circoscrivere e confi-

3 Elenco piuttosto fitto, tanto che la parte esemplificativa sui motti si dilata fino a occupare quasi per intero lo spazio narrativo della terza giornata, che presenta sorprendentemente una sola novella, a fronte delle nove della prima e delle sette della seconda. Quanto alla sezione dei *Diporti* dedicata ai motti, Renzo Bragantini ha richiamato l'attenzione sul fatto che si tratta di «disamina tipologica, non confezione di novelle di motto», aggiungendo che «l'escussione minuziosa di diverse accezioni e sfumature, in tempi di fioritura incontrollata, e ormai autonoma, di quel sottogenere [...] e il mancato riversamento sull'asse novellistico vero e proprio, indicano quantomeno l'interposizione di una distanza [...]» (Bragantini 2000, p. 63).

nare in una zona a sé stante, rivelando la fatica per lo scrittore del Cinquecento di scrivere novelle di motto di boccacciana memoria» (Pirovano 2005, p. 23). È ragionevole leggere in questa fatica un segnale, affiorante dall'officina dei novellieri di professione, dell'«assimilazione» tra motto (principio narrativo) e facezia (performance retorica); o, se si vuole, della regressione del detto arguto dalla pagina scritta alla comunicazione orale. Alle ricadute di tale processo sull'esercizio novellistico Flavia Palma ha dedicato, in un recente saggio, puntuali considerazioni:

L'assimilazione tra motto e facezia e l'assunzione del primo nelle pratiche della conversazione e dell'intrattenimento di corte potrebbero spiegare pertanto per quale motivo, nella produzione novellistica della prima metà del XVI secolo, minore sia il ricorso al motto quale oggetto di narrazione, in quanto percepito come meno adatto allo sviluppo diegetico del racconto, e perché esso venga impiegato piuttosto come argomento di discussione colta tra i membri della brigata nel contesto della cornice. Di questa nuova tendenza i Diporti sono un notevole esempio (Palma 2025, p. 167).

Le postazioni più avanzate, e più oltranziste, di tale rifiuto s'incontrano tuttavia, oltre che nel *Galateo*, nel *Dialogo de' giuochi* (Siena, Bonetti, 1572) dell'accademico Girolamo Bargagli, particolarmente fermo nel negare consistenza e respiro narrativo alla battuta di spirito. Nella sezione finale del trattato Bargagli sviluppa una lucida riflessione sul genere novella, al cui interno colpisce soprattutto la recisa squalifica del motto. Il suo guizzo improvviso, a parere dell'accademico intronato, mal si concilia con lo sviluppo dell'azione, che resta il perno centrale della forma novellista: «le novelle della sesta giornata e alcune che sono nella prima, che solamente in un detto e in una arguta risposta consistono e non in fatto e in azione alcuna, propriamente novelle dire non si possono, ma motti e leggiadrie di parole più tosto» (Bargagli 1982, p. 217).

IV. Alla luce di quanto fin qui detto, non è affatto casuale che, a partire dal secondo quarto del secolo, proliferino i libri di facezie e motti, magari alternati a forme di respiro altrettanto corto e snocciolati in successione; né sorprende il loro ampio successo editoriale, attestato dalla popolarissima raccolta curata da Lodovico Domenichi nel 1548, dal titolo *Facetie et motti arguti di alcuni eccellentissimi ingegni et nobilissimi signori* (Firenze, Torrentino). Alla silloge del Domenichi – nella quale facezie, proverbi e apologhi convivono gomito a gomito, in ordine apparentemente casuale – fanno seguito le antologie di Orazio Toscanella (*I motti, le facetie, argutie, burle et altre piacevolezze*), pubblicata a Venezia nel 1561 senza indicazione

di stampatore, e di Lodovico Guicciardini (*Hore di ricreazione*), data alle stampe ad Anversa nel 1568, ma già circolante in edizione non autorizzata fin dal 1565. Impressionante è soprattutto la fortuna editoriale della seconda raccolta in sei volumi curata dal Domenichi, *Detti et fatti di diversi signori et persone private* (Firenze, Torrentino, 1562), che può vantare una trentina di ristampe nel Cinquecento⁴.

Conosce intanto nuovo lustro la voga quattro e primo-cinquecentesca dei repertori di facezie e burle costruiti attorno a un'unica figura, sospesa tra realtà storica e aneddotica popolare, sull'esempio del buffone Gonnella o del Piovano Arlotto⁵. Tra questi cataloghi monografici conobbero una rispettabile circolazione le facezie del Barlacchia, non per nulla pubblicate in appendice alle gesta del Piovano Arlotto (*Facezie, motti, buffonerie e burle del Piovano Arlotto, del Gonnella, e del Barlacchia nuovamente ristampate*, Firenze, Giunti, 1568); *Le piacevoli et ridicolose facetie* (Cremona, Draconi, 1585) del notaio cremonese Ponzino della Torre; infine, la *Raccolta di burle, facetie, motti e buffonerie di tre huomini sanesi* (Siena, Bonetti, 1616), curata dall'intronato Alessandro Sozzini, che allinea in serie gli *exploit* burleschi di «tre bizzarri spiriti sanesi», Dore di Topo, Scacazzone e Marianotto⁶.

V. La parabola fin qui tracciata – dalla novella di motto boccacciana alla sua dissoluzione cinquecentesca nelle forme brevi della facezia e del detto isolato – impone di fare i conti con un importante snodo strutturale, che va ben oltre la questione dei generi: il motto, progressivamente sottratto all'architettura della novella, finisce per ridursi a unità seriale, estraibile e reimpiegabile in nuovi circuiti discorsivi. Di qui l'affermarsi di una logica per molti versi affine alla cosiddetta testualità effimera: segmenti (pseudo)narrativi minimi e autosufficienti, idonei alla circolazione rapida e al consumo episodico. Le stesse raccolte cinquecentesche di motti, facezie e buffonerie si offrono come l'esito di un processo di «atomizzazione» del comico, che torna ad aggregarsi in cataloghi disorganici, e potenzialmente infiniti, di micro-eventi verbali.

Non è forse azzardato vedere nel motto, così inteso, un lontano preannuncio di quel regime testuale che la critica contemporanea ha identificato nelle forme interstiziali e provvisorie della comunicazione: testi di soglia, marginali, destinati più alla spigolatura e alla consultazione che non a una «lettura in progressione» (Gervais 1992). Il Cinquecento non conosce - è

4 Sulle raccolte di facezie del Domenichi si veda Fontes-Baratto 1987.

5 Per una ricognizione dell'evoluzione letteraria del Gonnella e dei testi riconducibili alla tradizione gonnelliana, si veda Pignatti 1996.

6 Espressione tratta dalla prefazione dell'editore Onorato Porri alla ristampa *Raccolta di burle, facetie, motti e buffonerie di tre huomini sanesi*, Siena, Porri, 1865, p. VII.

appena necessario avvertirlo - l'ambiente mediale che giustifica simili categorie; il ricorso alla raccolta, all'antologia "a pioggia", muove già in direzione di un'economia dello scritto in serie e cumulativo, sprovvisto di disegno unitario, cui il motto si presta appunto perché arte verbale dell'occasione. Non stupisce la fortuna editoriale di sillogi come quelle del Domenichi: il formato stesso invita alla lettura intermittente e alla circolazione dispersa, secondo una logica paratestuale che favorisce l'estrazione e il riuso della singola tessera faceta.

La distanza dal modello boccacciano è, da questo punto di vista, decisiva. E infatti la "novella di motto" esercita una sorta di controllo interno sulla sua funzione, collocando il guizzo verbale entro una sequenza orientata di azioni. Il motto, anzi, è più spesso reazione che non azione: «strumento difensivo e responsivo», è stato giustamente affermato, «impiegato da un individuo accorto per liberarsi da una situazione spiacevole oppure per rimettere al suo posto un interlocutore inopportuno» (Palma 2025, p. 164). La cultura cinquecentesca della conversazione – dal Pontano al Della Casa – finisce per neutralizzare questo potenziale, ripristinando la sua originaria dimensione "puntiforme" di *performance* occasionale, segnale di ingegno e brillantezza verbale anziché elemento «culminativo» (Segre 1993, p. 88) di una narrazione precedente.

Un punto d'osservazione più circoscritto è offerto dai cataloghi di battute argute e aneddoti attribuiti a figure buffonesche o a proverbiali spiriti bizzarri, quali Gonnella, il Piovano Arlotto e il Barlacchia. La struttura isolante di tali cataloghi sminuisce la continuità del soggetto faceto in una sequenza di atti chiusi in sé stessi, spesso svuotati di dialettica tra memoria e previsione. Di qui la sua riduzione a supporto di un flusso potenzialmente illimitato di micro-narrazioni, ciascuna compiuta e insieme intercambiabile. La biografia del buffone si disperde così in una costellazione di *performance*, in cui l'aneddoto singolo vale meno per le sue relazioni con l'insieme che per la sua ripetibilità, ossia per la disponibilità al reimpiego.

VI. In conclusione, la riflessione sulle vicissitudini del motto e della facezia nel Cinquecento non illumina soltanto una svolta interna alla narrativa breve, ma fornisce un caso emblematico per interrogare, con categorie aggiornate, i processi di serializzazione del testo. La frammentazione del comico, la sua riproduzione in serie, l'abbandono dell'unità narrativa come criterio identitario del genere sono fenomeni che dialogano senza forzature con il quadro teorico proposto dalla critica più recente: dalla materialità del supporto alla circolazione dei testi brevi, dalle pratiche di riuso alla logica della variazione minima, fino alle forme verbo-visive che, nei secoli successivi, ereditano proprio quel principio di aggregazione seriale delle micro-narrazioni.

Al di là della crisi della "novella di motto", il Cinquecento vale anche come laboratorio precoce di testualità effimera e seriale. Un laboratorio in cui si sperimentano modelli di composizione, organizzazione e fruizione che

anticipano alcune tra le dinamiche oggi centrali negli studi sulla periodicità, sulle forme intermediali e sulla produzione testuale a bassa intensità diegetica. È in questo orizzonte, ampio e stratificato, che l'evoluzione del motto può essere riletto come osservatorio privilegiato per risalire alle genealogie profonde della serialità comica e della sua diffusione editoriale.

Bibliografia

Balduino A., *Fortune e sfortune della novella italiana fra tardo Trecento e primo Cinquecento*, in Id., *Petrarca e dintorni*, Venezia, Marsilio, 2018, pp. 153-179.

Bargagli G., *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare*, a cura di D'Incalci Ermini P., introd. di Bruscaagli R., Siena, Accademia senese degli Intronati, 1982.

Belin O., Ferran F., *Les éphémères, un continent à explorer*, in «Fabula/ Les colloques», 2015.

Bistagne F., *Pontano, Castiglione, Guazzo. Facétie et normes de comportement dans la "trattatistica" de la Renaissance*, in «Cahiers d'études italiennes», VI, 2007, pp. 183-192.

Bragantini R., *Vie del racconto. Dal «Decameron» al «Brancaleone»*, Napoli, Liguori, 2000.

Bruscaagli R., *La novella e il romanzo*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Malato E., IV, *Il primo Cinquecento*, Roma, Salerno, 1996, pp. 835-907.

Eco U., *L'innovazione del seriale*, in *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milano, La nave di Teseo, 2018, pp. 152-177.

Ferroni G., *La teoria classicistica della facezia da Pontano a Castiglione*, in «Sigma», XIII, 1980, pp. 69-96.

Fontes-Baratto A., *Pouvoir(s) du rire. Théorie et pratique des facéties aux XVe et XVIe siècles: des facéties humanistes aux trois recueils de Lodovico Domenichi*, in *Réécritures*, III, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1987.

Gervais B., *Les régies de la lecture littéraire*, in «Tangence», 36, 1992, pp. 8-18.

Palma F., «*A più di mille dette più di mille volte materia da ridere*»: beffa e motto nella novella del Rinascimento, in Carapezza S., Curti E., Marchi M. (a cura di), *Il Rinascimento della novella. Autori, forme e lingue della tradizione novellistica tra Quattro e Cinquecento*, Milano, FrancoAngeli, 2025.

Pignatti F., *Pietro Gonnella: storia di un buffone*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXIV, 1996, pp. 59-97.

Pignatti F., *La facezia tra res publica literarum e società cortigiana*, in Patrizi G., Quondam A. (a cura di), *Educare il corpo, educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 239-269.

Pirovano D., *Nota introduttiva*, in Parabosco G.-Borgogni G., *Diporti*, a cura di Pirovano D., Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 3-33.

Scarpati C., *Con Giovanni Della Casa dal «De officiis» al «Galateo»*, in Id., *Studi sul Cinquecento italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 1985, pp. 126-155.

Segre C., *La beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento*, in Id., *Notizie della crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993.

Sozzini A., *Raccolta di burle, facetie, motti e buffonerie di tre huomini sanesi cioè Salvatore di Topo Scarpellino, Iacomo, alias Scacazzone, e Marianotto Securini poste insieme da Alessandro di Girolamo Sozzini*, Siena, Porri, 1865.



Appunti sugli almanacchi di Mario dell'Arco

§

Notes on the Almanacs of Mario dell'Arco

Niccolò Brunelli
Università degli studi di Perugia

Abstract

Nel 1953 Mario dell'Arco (1905-1996) avvia la pubblicazione di un almanacco intitolato *l'Apollo errante* e, dall'annata 1960, *l'Apollo bongustaio*. In quest'ultimo erano raccolti testi di scrittori, critici e poeti provenienti da tutta Italia, chiamati da Dell'Arco a comporre una breve prosa o una poesia in dialetto a tema gastronomico. La configurazione dell'almanacco stesso, sapientemente programmata da Dell'Arco, induce i collaboratori a produrre testi disimpegnati e al contempo letterariamente pregevoli. L'articolo intende dunque analizzare quali strategie stilistiche siano state adottate in una sede come quella de *l'Apollo bongustaio*.

Parole chiave: almanacco; periodicità; prosa breve; poesia dialettale.

In 1953 Mario dell'Arco (1905-1996) starts the publication of an almanach called *l'Apollo errante* and, from 1960, *l'Apollo bongustaio*. In the latter collects texts by writers, literary critics and poets from all over Italy, who had to compose a short prose or a dialect poem about food and gastronomy. The almanac's structure drives the writers to produce light yet refined literary texts. This paper aims to analyze which stylistic strategies have been used in *l'Apollo bongustaio*.

Keywords: almanac; periodicity; short prose; dialect poetry.

0. Mario dell'Arco: testualità effimera e periodicità

Nel 1924 Emilio Cecchi, riportando l'allora «odierna letteratura giornalistica» alla «caducità della carta», scriveva che

tale caducità è fra le cose che più invogliano a scrivere nei giornali. Quel tono *in articulo mortis* che assumono le parole dell'articolaista; [...] quella luce di tramonto che conferisce, alle immagini destinate a crollare immediatamente nella tenebra, il patetico splendore delle cose cui stiamo per dar l'ultimo addio; [...] tutto questo, a me personalmente, sembra attraentissimo e pieno di suggestioni letterarie. [...] Perché certi scritti che una mattina vedemmo per caso in un giornale, ci sembrarono tanto ben scritti? Appunto perché non ci fu tempo di accorgersi ch'eran *scritti*. (Cecchi [1924] 1997, p. 126).

La possibilità di fruire di un fatto letterario solo fugacemente, opposta a una lenta fruizione su supporto librario, è uno dei parametri storicamente determinati su cui si è fondata la distinzione tra una letteratura *stricto sensu*, essenzialmente monografica, e una letteratura occasionale, inequivocabilmente percepita come minore.

All'interno di una letteratura considerata altrettanto minore come quella dialettale, nel caso del poeta romanesco Mario dell'Arco (1905-1996) la produzione monografica non è meno effimera rispetto a quella di testi per riviste e quotidiani: le tirature dei libretti dell'archiani, pubblicati con cadenza annuale per oltre un cinquantennio dal 1946 al 1996, in alcuni casi non superavano nemmeno il centinaio di copie¹, destinate perlopiù ad amici e collaboratori. Tuttavia, l'esito più felice della combinazione tra testualità effimera e periodicità si colloca in una zona d'ombra della produzione dell'archiana: gli almanacchi.

1. l'Apollo errante

In un più ampio progetto di promozione delle tradizioni locali e, soprattutto, della poesia dialettale, nel giugno del 1953 la rivista «il Belli», diretta da dell'Arco², annuncia che verrà pubblicato

a fin d'anno un *Almanacco 1954*, dedicato alle Regioni d'Italia. I nostri amici e collaboratori possono inviare una poesia in dialetto o una prosa breve (al massimo due cartelle). I temi sono i seguenti: un mese; una regione, una città, un paese; una festa sacra o profana;

1 Per esempio, la tiratura di *E bevo fiori e vino* (Dell'Arco 1968) conta, come recita il colophon, solo 77 copie numerate.

2 Sulle riviste dirette da Dell'Arco cfr. Onorati 1993.

una tradizione o un costume popolare; personaggi e caratteri; le opere e i giorni. Il tempo utile per l'invio è il 30 settembre 1953; e i collaboratori avranno il dono di una copia dell'*Almanacco*³.

Curato dallo stesso Dell'Arco, il primo almanacco, intitolato *l'Apollo errante. Almanacco per l'anno 1954*, viene pubblicato, come si ricava dal finito di stampare, nel dicembre del '53; ad esso fanno seguito altre quattro pubblicazioni annuali, fino all'*Almanacco per l'anno 1958*, finito di stampare nel dicembre del '57.

Poiché un almanacco può dirsi tale⁴, almeno convenzionalmente, se intrattiene rapporti di significanza con ciò che pertiene alla ciclicità dell'anno, ossia con ciò che è significato, la struttura, anche materiale, dell'almanacco stesso può esserne uno dei possibili significanti. Nel caso de *l'Apollo errante*, essa è di tipo calendariale: i contributi di ogni singolo almanacco sono suddivisi in gruppi, ognuno dei quali è preceduto da una pagina che riporta, in ordine progressivo, il nome di un mese: per esempio, *l'Almanacco per l'anno 1954* riporta a pagina 7 il calendario del mese di gennaio, a pagina 16 febbraio, a pagina 27 marzo e così via. La strutturazione è tuttavia più complessa, giacché la scansione dei mesi è, in tutti gli almanacchi, suggerita dal numero di pagine, tendenzialmente omogeneo, che compone ogni gruppo di contributi: per esempio, ne *l'Apollo errante* per il 1955 la lunghezza dei contributi tra gennaio e febbraio copre otto pagine, nove tra febbraio e marzo, otto tra marzo e aprile, otto tra aprile e maggio, sei tra maggio e giugno, otto tra giugno e luglio, otto tra luglio e agosto, otto tra agosto e settembre, otto tra settembre e ottobre, otto tra ottobre e novembre, otto tra novembre e dicembre, otto tra dicembre e l'indice. E ancora: *l'Apollo errante* per il 1957 e quello per il 1958 alternano gruppi di otto e sei pagine, ad eccezione dei contributi tra dicembre e l'indice, in entrambi i casi di sette.

Le sezioni relative al mese sono, a loro volta, internamente strutturate e impreziosite da elementi, talora ricorrenti fra gli almanacchi, come illustrazioni, proverbi o poesie in dialetto sul mese a cui si riferiscono; e sebbene ogni almanacco disponga diversamente tali elementi, quello per l'anno 1954 presenta un particolare che non ritorna in nessuno degli altri quattro, ossia le informazioni relative ai moti astrali e ai giorni e agli orari in cui recitare l'Ave Maria. Al di là della compresenza di sacro e profano, il ricorso alle effemeridi spiega in parte perché l'almanacco si chiami proprio *Apollo errante*: da un lato, il determinante instaura un rapporto di evidente analogia con l'ideale itinerario dell'almanacco fra le regioni d'Italia e la erranza apolinea nei paesi nordici – come scriveva Carducci (poeta ben conosciuto da

3 L'annuncio si legge in «il Belli», anno II, n. 3, giugno 1953, p. 64.

4 Per un'analisi dell'almanacco come genere testuale si rinvia a Padalino 2025.

Dell'Arco) «Da gl'iperborei lidi al pio suolo / Ei riede a lauri dal pigro gelo» (si cita da Carducci 2016, p. 110); dall'altro c'è il richiamo, particolarmente adeguato per un almanacco, ad Apollo come protettore delle arti e dio del sole.

Nel novembre del '54, Giovanni Orioli definisce *l'Apollo errante*, avendone prima notata l'«elegante e preziosa» veste editoriale, un «pretesto per compiere un viaggio attraverso le località più suggestive della nostra penisola, in compagnia di ciceroni insoliti e unici al mondo, quali sono senz'altro i narratori e i poeti» (Orioli 1954, p. 287). Sebbene la qualità dei collaboratori sia innegabilmente garante della qualità dei contributi – come dimostra Orioli nel resto della recensione – invero la realizzazione di quest'ultima è quantomeno favorita dai processi di montaggio dell'almanacco, i quali sono – in un'ultima istanza – precipuamente *genetici* e di cui è ovviamente responsabile, in qualità di curatore, Dell'Arco. La genesi degli almanacchi dell'archiani sarebbe più comodamente (e proficuamente) ripercorribile se potessero essere interrogati direttamente gli scambi epistolari tra Dell'Arco e i numerosi collaboratori; purtroppo, gli scambi attualmente editi e in cui si leggono notizie relativi agli almanacchi sono assai pochi⁵. Tale mancanza può essere però soccorsa grazie all'incrocio di indizi interni ed esterni ai testi: i primi si ricavano da quei contributi in cui l'autore ricorre a espedienti metaletterari – o forse “metaeditoriali” –, ossia in cui fa riferimento all'atto stesso di dover scrivere qualcosa da pubblicare per l'almanacco; i secondi si ricavano da tutti quegli scritti che, per dirla con Genette, si definiscono epistestuali, privati o pubblici che siano (Genette [1987] 1989, pp. 337-388).

Qualche indizio su *l'Apollo errante* si ricava dalla sezione “libri ricevuti” pubblicata da «Il Piccolo» di Trieste il 21 gennaio 1956. Lo scritto, non firmato, è pressoché certamente riconducibile, se non direttamente attribuibile, allo stesso Dell'Arco, che nel 1955 aveva giustappunto intrapreso una fitta collaborazione con il quotidiano triestino⁶:

Nell'accuratezza editoriale delle pubblicazioni di Mario dell'Arco (libri, riviste, almanacchi) si ritrovano intatti l'aristocratica eleganza, il gusto e la misura [...] dello scrittore. Questo «Apollo errante» ha poi tutta l'aria di essere tra le sue creature predilette: un libriccino finissimo, stampato davvero con amore. Ne ammiriamo oggi l'edizione 1956, a conferma degli entusiastici rilievi già fatti in passato. Almanacco – intendiamoci bene – solo per modo di dire e come *pretesto*. Degli almanacchi antichi, infatti, quello di Dell'Arco riprende soltanto l'incasellazione ricorrente dei dodici mesi: una raggiera

5 Cfr. *infra*.

6 Il primo scritto di Dell'Arco pubblicato su «Il Piccolo» risale al 27 aprile 1955; a questo faranno seguito, nello stesso anno e negli anni seguenti, altre decine di articoli. I dati provengono da una bibliografia ragionata degli scritti di Dell'Arco in corso di allestimento e a cura di chi scrive.

divisoria che permette di ripartire i testi, poesie e prose, in vago modo pertinenti con le scadenze del calendario e delle stagioni. Poesia in prevalenza vernacola e prose, nei limiti del consentito, d'intonazione regionale: paesaggio, colore, costumi, tradizioni, tipi. Insomma una minuscola antologia letteraria: che per cernita di firme e di trattazioni riflette nel suo contenuto l'esigenza subito rimarcata nella squisita veste tipografica. Sono, logicamente, in prosa e in versi, componimenti brevissimi, *ma sempre di prima scelta, vagliati con una certa severità*. [...] A rappresentare Trieste e la sua odierna letteratura, sono stati chiamati questa volta quattro autori: due per la prosa, Giani Stuparich e Oliviero Honoré Bianchi, e due per la poesia vernacola, Anita Pittoni e Roberto Pagan. [...] Invece dispiace di non incontrare in questo «Apollo» taluni nostri poeti che vi figurano splendidamente nelle edizioni passate: Virgilio Giotti, per esempio, e Biagio Marin. *Ci auguriamo* di ritrovarli la prossima volta, e *magari* in compagnia di Umberto Saba.⁷

La prima spia che suggerisce che dietro tale scritto si nasconda direttamente o indirettamente Dell'Arco è l'impiego del termine «pretesto», ripreso probabilmente dalla sopraccitata recensione di Orioli all'almanacco per l'anno 1954, e pubblicata su «Nuova Antologia», che certo non doveva essere sfuggita a Dell'Arco, pupillo di Baldini, allora direttore della rivista; così, l'anonimia del recensore si scopre ulteriormente – e ciò basterebbe – quando egli scrive che i testi per l'almanacco erano «di prima scelta, vagliati con una certa severità», informazione di cui poteva essere in possesso, ovviamente, il solo Dell'Arco; infine la quarta persona in chiusura dello scritto («Ci auguriamo»), visto l'intero cotesto che la precede, è un palese *plurale di modestia* (rafforzato dall'avverbio «magari») che estende agli interessati (Giotti, Marin e Saba) l'invito a collaborare all'almanacco senza che a comunicarglielo sia, sgarbatamente, lo stesso Dell'Arco (e, d'altronde, è più economico sospettare che fosse Dell'Arco ad augurarsi la presenza di Giotti, Marin e Saba nel prossimo almanacco, e non di certo un anonimo recensore).

Un simile atteggiamento, grazie al quale Dell'Arco ha saputo «rinnovare continuamente la sua fortuna critica», contribuendo «in modo attivo affinché il suo caso continuasse a essere alimentato negli anni» (De Vecchis 2019, p. 95), ha avuto ricadute anche sui collaboratori. E poiché nell'almanacco «i materiali di montaggio sono anzitutto eterogenei per codice [...], tipologia discorsiva [...] e modalizzazione» (Padalino 2025, p. 183), quelli dell'archivio raccolgono anche le lettere che Dell'Arco riceveva in risposta alle proposte di collaborazione; lettere nelle quali è data testimonianza, per l'appunto,

7 *Libri ricevuti*, in «Il Piccolo», 21 gennaio 1956, p. 3, corsivi miei.

dell'influenza che il curatore aveva sugli ospiti. Inoltre, è proprio dalle lettere che è possibile ricavare qualche notizia sulla genesi degli almanacchi, poiché in esse i rinvii alle missive precedenti, desumibili dal contesto, permettono di individuare i criteri e i tempi di montaggio dell'almanacco. Alle lettere vanno aggiunti anche tutti quei pezzi non epistolari in cui, però, chi scrive riporta, per mezzo del discorso indiretto o della citazione esplicita, porzioni della lettera ricevuta da Dell'Arco. Per quanto riguarda l'*Apollo errante*, soltanto nell'ultimo, quello per l'anno 1958 (finito di stampare nel dicembre del '57), sono pubblicate due lettere. Una delle due, la più significativa, è scritta da Ugo Moretti:

caro Mario,

tu vuoi un paio di pagine su Roma per il tuo almanacco. *Voglio far-tele perché mi piacciono gli almanacchi*, tradizione civile e letteraria che è bene riprendere, perché mi piaci tu, *la maniera come me lo chiedi*, e infine perché mi piace tanto Roma⁸ (Moretti 1957, p. 42 [corsivi miei]).

Moretti, insomma, confessa non solo di essere stato sedotto dalla destinazione editoriale («perché mi piacciono gli almanacchi»), ma di essere stato persuaso dalla cortesia di Dell'Arco («la maniera come me lo chiedi»).

2. l'Apollo bongustaio

Con l'almanacco per l'anno 1958 terminano le pubblicazioni de *l'Apollo errante*, che Dell'Arco recupera nel 1959 dando alle stampe, in dicembre, *l'Apollo bongustaio*. *Almanacco gastronomico per l'anno 1960*. Dell'Arco ne cura la pubblicazione ininterrottamente fino al 1986, tranne che per le annate 1976-1977, che saltano (nel frattempo, a partire dall'almanacco per l'anno 1973, *bongustaio* si dittonga in *buongustaio*). A partire dall'almanacco gastronomico per l'anno 1988, la curatela della nuova serie, tutt'oggi in corso di pubblicazione, è affidata a Giuliano Malizia, Mauro Marè, Umberto Mariotti Bianchi, Franco Onorati, Ugo Onorati e Franco Pedanesi:

Sono particolarmente lieto nel rilevare come avete dato una pronta adesione all'invito degli Amici che hanno raccolto, con vivo fervore, la mia successione alla cura e alla stampa de "l'Apollo buongusta-

8 Roma è infatti il macrotema dell'almanacco per l'anno 1958.

io”, mantenendo in vita la pubblicazione iniziata nel 1960. Esprimo a tutti i sensi del mio animo grato insieme agli auguri d’una lunga, assidua, cordiale collaborazione (Dell’Arco 1988, p. 7).

Tuttavia, nel 1993 Dell’Arco riprende la pubblicazione de *l’Apollo buongustaio*, che si sovrappone alla nuova serie già avviata. Le ragioni di tale ripresa delle redini sono chiaramente espresse nell’almanacco per l’anno 1994:

Mario dell’Arco, patron de “l’Apollo buongustaio”, almanacco gastronomico, dopo trent’anni e passa di attivo esercizio, è indotto dal trabocco di accidia a passare il pondo a un amico. L’Amico risulta inidoneo alla bisogna. Dimessa veste editoriale, rio disegno grafico, illustrazioni squallide, incauta scelta di collaboratori e “l’Apollo buongustaio” raggiunge il degrado. Mario dell’Arco è costretto a riprendersi il pondo. L’Amico non batte ciglio. Continua caparbio a sfornare un deludente almanacco, senza preoccuparsi di dargli un diverso titolo e non incorrere nel reato. A non battere ciglio questa volta è Mario dell’Arco (Dell’Arco 1994, p. 47).

Per l’anno 1995, la vecchia serie si interrompe nuovamente, e Dell’Arco, ormai novantenne, riesce a pubblicare l’ultimo almanacco a sua cura nel 1996, a pochi mesi dalla morte.

2.1 Pragmatica epistolare

I soli documenti che consentono di comprendere *come* Dell’Arco si rivolgesse ai collaboratori (la sopraccitata «maniera») sono alcune lettere inviate a Leonardo Sciascia nei primi anni ’60:

«Caro Leonardo [...] Guarda se puoi scrivermi 30-40 righe per il mio Apollo buongustaio, hai tempo fino al 30 settembre. La gastronomia può essere anche marginale. *Non credo che ti costerà molta fatica*» [12 settembre 1962]; «Non trascurare di inviarmi il solito “pezzetto” per l’almanacco gastronomico. *Sai quanto tenga alla tua firma!* Se la pigrizia ti immobilizzasse la mano, sforbiciami un passo da qualche tuo libro. Ci sarà *senza dubbio* un pranzo o *qualche altra* sosta *mangereccia*» [6 settembre 1964]; «Caro Leonardo, *me lo mandi un “pezzetto”* per l’Apollo buongustaio? Termine ultimo, 15 settembre» [1 agosto 1966]; «Unisco un invito all’Apollo buongustaio «[sic]» e sarei *orgoglioso* di ospitare una tua *prosetta* (breve, non più di 20-25 righe) di sapore gastronomico. *Posso contarci?*» [22 luglio 1974] (Dell’Arco-Sciascia 2016, pp. 82-94, [corsivi miei]).

Tra i molti espedienti linguistici con cui Dell'Arco intende persuadere il destinatario a collaborare all'almanacco, i principali consistono nel comunicargli che si tratta di una collaborazione disimpegnata. L'informazione è anzitutto veicolata per mezzo di alterativi («pezzetto» e «prosetta», a cui si aggiunge «mangereccia», dalla sfumatura dispregiativa che rimarca ulteriormente il poco prestigio richiesto). Agli alterativi vanno sommate le specificazioni circa la lunghezza («breve»), che tuttavia rimane vaga («30-40 righe»; «20-25 righe») e che lascia la possibilità di scegliere la misura più corta (presumibilmente quella desiderata) rispetto a una più lunga. Lo stragemma persuasivo più sottile riguarda alcune costruzioni attenuative con cui si ricorda ancora il poco impegno richiesto, come «me lo mandi un pezzetto per l'Apollo?» o come «Non credo che ti costerà molta fatica», dove è presente una litote con negazione preposta e decisamente meno assertiva rispetto a un possibile «credo che ti costerà poca fatica». Infine, non mancano le focalizzazioni sul mittente, logicamente basate su una proporzione tra lo scarso impegno richiesto e il grande piacere che deriverebbe da tale impegno («Sai quanto tenga alla tua firma!»; «sarei orgoglioso»; «Posso contarci?»), già anticipato tramite l'uso del dativo etico («scrivermi» o «inviarvi», per altro in posizione enclitica).

2.2 Da un Apollo all'altro

Il paradigma gastronomico che segna il passaggio da *l'Apollo errante* a *l'Apollo bongustaio* è giustificato, innanzitutto sul piano semantico, da una volontà di maggiore aderenza alla forma almanacco. Se infatti *l'Apollo errante* era, per ammissione dello stesso Dell'Arco, un «pretesto» per discorrere dei luoghi d'Italia e dei relativi dialetti, la scelta di modellizzare l'almanacco nel campo della gastronomia lo costringe a essere scandito non più per singoli mesi ma per stagioni; il che è un notevole guadagno di senso si commisura la medio-bassa pertinenza tra la scansione mensile *sub specie regionum* rispetto a quella stagionale *sub specie mensae*. Inoltre, il cibo, oltre a essere esteticamente molto connotato, mantiene la marca semantica della località che è propria anche delle regioni. Una simile svolta era, peraltro, già prevedibile ne *l'Apollo errante*, attraversato da una sottile isotopia culinaria (*A la sagra di li mènnulli sciuruti* di Cremona; *Il caffè di Napoli* di Testone; *Osteria, amore infido* di Palazzeschi; *Grissini e straccagnasse* di Trompeo⁹). Dell'Arco era inoltre fortemente sensibile, per ragioni biografiche, alle osterie romane¹⁰, e la sua inclinazione a trattare verbalmente il cibo si palesa già dal libro d'esordio, *Taja ch'è rosso* (la tipica espressione dei cocomerai), che comprendeva deliziose e riuscitissime poesie come, tra le tante,

9 Rispettivamente Cremona 1953, Testone 1955, Palazzeschi 1956, Trompeo 1957.

10 Si guardino le prose raccolte in Dell'Arco 1965.

Drento, ar posto d'onore, / un preciutto colore der corallo; / intorno, salametti e mortatelle / cor fiocco rosso e giallo; / e in prima fila, co' le vestarelle / bianche, le mozzarelle. // De fori, un pupo scarzo, ciuco ciuco, / co' la mano che gira sur cristallo / come in cerca d'un buco (Dell'Arco 1946, p. 17).

Il passaggio da *l'Apollo errante* a *l'Apollo bongustaio* sembra inoltre compendiare il titolo del noto *Il ghiottone errante. Viaggio gastronomico attraverso l'Italia* di Paolo Monelli, uscito per i tipi di Treves nel 1935 e ripubblicato nel 1947¹¹.

L'unico elemento del nuovo almanacco che necessita di essere motivato è proprio Apollo. Nel 1963, Dell'Arco, in pieno spirito autopromozionale, scrive per «L'Avvenire d'Italia» un articolo di presentazione dell'almanacco per l'anno in corso, in cui dà conto del ruolo ricoperto dal dio greco:

L'almanacco letterario è un incontro natalizio di saggisti, narratori, poeti: un'occasione per augurarsi dalle pagine d'un libro, reciprocamente, un nuovo anno fruttuoso di buone opere (scritte) e verzicante di rami d'alloro. Un almanacco gastronomico è un incontro a tavola. Una tavola affollata dalle più assortite vivande, dai vini più generosi: e quindi l'intesa tra saggisti, poeti e narratori è subito raggiunta. Il «curatore» ha messo questo almanacco gastronomico sotto l'egida del più greco, del più eletto, del più *dandy* degli olimpi dopo il sommo Giove: e l'ha chiamato *l'Apollo bongustaio*; ma non è affatto un arbitrio o una prepotenza o un abuso di fiducia nei riguardi del «Musagete», perché, considerandolo ariano e nordico (opinione di autorevoli studiosi), il suo nome si ricollega al vocabolo «mela» (tedesco, *apfel*; inglese, *apple*; celtico, *abal*): dunque a un cibo e a un'azione mangereccia. [...] Apollo non se n'è avuto a male [...] e, apollineamente, presiede a una tavola d'eccezione, dove hanno preso posto, con tutto il sussiego richiesto dal rango, saggisti [...], narratori [...], poeti [...] e anche giornalisti (Dell'Arco 1963, p. 3).

Dunque, grazie alla sua funzione evidentemente antifrastica, la figura di Apollo induce al gioco i collaboratori, i quali non mancano di riferirsi al dio per sottolinearne la bizzarra presenza¹². L'antifrasi è talmente evidente che Apollo, fittiziamente avvertito come capotavola dei convitati, in un pezzo metanarrativo costringe Lanfranco Orsini a scrivere un elogio di ciò che è per antonomasia insapore, l'acqua:

11 Cfr. Clerici 2013, pp. 276-277.

12 Cfr. Cicinnati 1983, p. 16: «Apollo “buongustaio”?... Lo dice Mario dell'Arco nel felice titolo del suo almanacco, ma — detto fra noi — il povero Apollo, il povero Giove, la polposa Giunone buongustai proprio non potevano essere, condannati com'erano a nutrirsi di nettare e ambrosia mattina e sera per l'eternità».

«O che» disse Apollo, stizzito, quando lo ebbi invocato ier l'altro perché mi aiutasse a condire di qualche grazia poetica una preziosa ricetta [...]. «Credete proprio, tu e quel poeta 'de Roma' di cui non faccio qui il nome [...] (per intenderci, colui che ogni anno si ostina ad associare il mio nome alla ghiottoneria più smaccata [...]), credete proprio che mi si addica il berretto da cuoco, il forchettone, il fornello, la grassa frittura, gl'intingoli? Sarò bongustaio, e va bene; ma [...] mi ribello alla schiavitù di ricette e cucine, e per questo metti da parte, ti ordino, il tuo sofisticato pasticcio [...] e scrivi la lode dell'acqua. Dell'acqua semplice, [...] dell'acqua schietta ti dico, che solo a palati corrotti ed ottusi sembra insapora o scipita (Orsini 1963, p. 17).

Addirittura, sulla quarta di copertina dell'almanacco per l'anno 1973 è riportata una poesia del salentino Bruno Lucrezi, che così miticizza la nascita de *l'Apollo buongustaio*:

Apollo musagete, / figlio diletto dell'olimpio Giove, / avendo fatto memorande prove / della sua deità / nelle arti belle e in quelle dell'amore, / un giorno, dietro invito / d'un vate romanesco, / decise di venirsene spedito / un po' qua / per render lieta quanto meno al desco / la nostra vita grama: / e trasferì la sua mente divina / dal Parnaso in cucina. / Allor poeti, artisti, narratori / delle itale contrade, / adornando le pentole di allori, / dedicarono prose, odi e sonetti / anzi che all'alme Muse agli spaghetti. / Così, deposta la faretra e l'arco, / di nuove imprese Febo s'è fatto aio: / ed è nato "l'Apollo buongustaio" / del nostro impareggiabile Dell'Arco (Lucrezi 1972).

2.3 Scadenze e misure

Come si è anticipato nel caso de *l'Apollo errante*, Dell'Arco gioca un ruolo assai determinante per quanto riguarda la resa dei contributi; e se ne *l'Apollo errante*, visto il numero esiguo di pubblicazioni, sono pochi gli indizi interni relativi alla sua orchestrazione, *l'Apollo bongustaio* ne offre uno, significativamente intitolato *Spazio e tempo*, inviato per l'anno 1975 da Libera Carelli, collaboratrice assidua dell'*Apollo*. Carelli infatti dà congiuntamente notizia dei criteri e dei tempi di preparazione dell'almanacco: «Ogni anno, a mezza estate, Mario dell'Arco pungola noi fedeli collaboratori dell'almanacco, ammonendoci all'osservanza di due regole fondamentali: lo scritto deve occupare poco spazio; lo scritto deve giungere in tempo» (Carelli 1974, p.

17). Per «mezza estate» Carelli si riferisce al mese di agosto, come si evince dal suo contributo pubblicato nell'almanacco per l'anno 1972: «Ci sono nella vita dello spirito piccolissimi piacevolissimi tormenti; uno mi si rinnova *da molti anni nel mese di agosto*, quando, un tempo da Roma, ora da Genzano, l'amico Mario Dell'Arco mi scrive: "Mandami il pezzo per l'Apollo"» (Carelli 1971, p. 16, corsivo mio).

Tuttavia, lo scritto *Spazio e tempo* di Carelli, che muore proprio nel 1974, verrà ripubblicato nell'almanacco per l'anno 1986, con una variante, per forza di cose, riconducibile a Dell'Arco: «Ogni anno, *sullo scorcio della primavera*, Mario dell'Arco pungola noi fedeli collaboratori» (Carelli 1985, p. 12, corsivo mio). Una simile correzione si deve probabilmente al fatto che Dell'Arco ha, negli anni, progressivamente anticipato l'invio delle proposte di collaborazione per l'almanacco. È facilmente immaginabile che una tale dilatazione delle tempistiche sia stata dovuta, da un lato, all'avanzare dell'età del curatore (nel 1985 Dell'Arco aveva compiuti ottant'anni) e, dall'altro, sia stata un rimedio per evitare i consueti ritardi nelle consegne.

Dell'Arco era altrettanto esigente riguardo alla lunghezza del pezzo, che non doveva superare un certo numero di righe (verosimilmente dattiloscritte): «Perciò, caro Dell'Arco, queste *40 righe* che mi hai chiesto» (Collina 1962, p. 24); «salto i convenevoli perché *non dispongo che di quaranta righe*» (de Maria 1962, p. 25). «Sarò breve» (Cicinnati 1981, p. 18); «L'indefettibile amabilità di Mario dell'Arco si è questa volta un poco offuscata: "non più di una cartella e senza divagazioni extraculinarie"» (Mainardi 1981, p. 39).

2.4. Gastronomia e stilistica

Greimas, nel suo noto *La zuppa al pesto*, postulata la "zuppa" come oggetto di valore, ha scritto che

il valore può corrispondere sia alla soddisfazione di un *bisogno* sia all'ottenimento di un *piacere*. Dal momento che le ricette di cucina non sono normalmente scritte per gente che muore di fame, si può ammettere che il valore investito consisterà in una sensazione gustativa euforica. *Poiché i convitati sono chiamati a provare un piacere estetico di ordine gustativo* [corsivo mio], il valore da produrre dovrà fare parte di un *codice gustativo culturale* implicito (Greimas [1983] 1985, p. 155).

Poco prima, Greimas aveva deliberatamente scelto di non considerare, nel caso di una ricetta come oggetto di valore, la modalità del «fare persuasivo», giacché essa «gioca solo un ruolo secondario nel momento in cui si deve scegliere questa o quella ricetta» (Greimas [1983] 1985, p. 154). Nel

caso de *l'Apollo bongustaio*, invece, il «codice gustativo culturale» non è necessariamente implicito – anzi, spesso i convitati, provenienti da varie regioni, sono chiamati a discorrere di pietanze locali – e le ricette sono uno dei tanti generi discorsivi che l'almanacco è in grado di accogliere. Perciò, il contesto letterario-almanacchistico, perlomeno nella forma organizzata da Dell'Arco, fa sì che l'oggetto di valore non sia più soltanto il cibo ma proprio il «piacere estetico di ordine gustativo». Come ha recentemente scritto Giuseppe Antonelli, «Quando si parla di cucina le parole devono fare papille: non c'è altro modo per rendere tridimensionale l'esperienza del piatto. Ecco perché quella della cucina è spesso una lingua pirotecnica» (Antonelli 2023, pp. 46-47), e basti citare la ricetta del risotto alla milanese di Gadda¹³. Le coordinate estetico-formali stabilite da Dell'Arco per l'allestimento dell'almanacco, ossia la concisione e l'estemporaneità tematica, costringono i collaboratori a concentrare in poco spazio «la forte aderenza alla vita materiale [...] e al tempo stesso la rilevante carica simbolica e metaforica» (Frosini-Lubello 2023, p. 12)¹⁴ che sono proprie del linguaggio del cibo. Nel sopraccitato *Spazio e tempo*, Libera Carelli gioca infatti con la richiesta di brevità da parte di Dell'Arco¹⁵ scrivendogli:

Questa volta voglio proprio farti contento e scommetto che nessun collaboratore occuperà col suo scritto meno spazio di me. Attenzione; solamente un rigo: la lista (fedele ai miei principii non voglio scrivere *menu*) di una cenetta per me prelibata. Ecco dunque: «Pane e formaggio, frutta fresca e vino». Senti, senti: è venuto fuori un endecasillabo, un vero endecasillabo che direi discreto, con un sapore classico, per quella eco virgiliana della prima egloga: bellissimi versi finali coi *mitia poma* e con la *copia pressi lactis*. E nota che, se per

13 Gadda [1959] 2013, pp. 117-120.

14 Si rinvia, per quanto concerne gli aspetti linguistici, anche alla bibliografia finale. Si veda inoltre Beccaria 2011 per una panoramica linguistico-letteraria sul cibo.

15 D'altronde Dell'Arco ha fatto della brevità e della frivolezza la sua cifra stilistica, praticando l'arte dell'epigramma come quella dell'elzeviro, declinazioni in poesia e in prosa, nel suo caso, del medesimo artificio. Si legga a tal proposito la bandella (di sicura mano dell'archiana) di *Roma dei galantuomini*: «Mario dell'Arco, passando *spensieratamente* dalla *poesietta* di cinque, sette versi all'«*elzeviro*», continua ad allineare, *col solito zelo*, le fontane, gli obelischi, le colonne [...]. La *malizia*, il *gusto* dell'immagine e dell'analogia, la *disinvoltura* lirica delle *poesiette* di Mario dell'Arco, adagiandosi in un maggiore spazio, libero dei vincoli metrici, riescono percepibili e, dunque, *gustabili* anche dal lettore più distratto o meno sprovveduto. Permane il *viziaccio* di *pigliar sottogamba le cose anche più serie*, o il *vezzo di ridurre a dimensioni cordiali* i monumenti più ostili, o sfumarne i contorni fino a renderli mobili, fluttuanti in un'aura di surrealismo» (Dell'Arco 1962, corsivi miei).

scrivere un endecasillabo non occorre altro spazio che un rigo, per pronunziarlo basta una piccola frazione di un minuto e basta pure pochissimo tempo per preparare la modesta cena (Carelli 1974, p. 17).

2.5 Applicazioni

Se tempo e spazio hanno condizionato la resa stilistica delle pagine gastronomiche, i collaboratori non hanno mancato di notare l'artificio suasio per eccellenza con cui si restituisce la prelibatezza di un determinato piatto o di una ricetta, la sinestesia. Un esempio fra tutti è fornito da Dino Satolli, che accingendosi a descrivere una zuppa tedesca, la *Leberknoedelsuppe*, si rivolge a Dell'Arco per chiedergli scusa se un simile nome figurerà «tra i tanti sostantivi ricchi di profumo e di colore, che danno sempre tono e gusto al tuo "Apollo"» (Satolli 1973, p. 65). Ugualmente Antonio Bodrero esordisce il suo *Linguistica culinaria* con una equivalenza, «Lingua e *lingendo* = leccare i cibi e le parole per gustar meglio tutti e due» (Bodrero 1967, p. 12). Peraltro è ancora Carelli a chiedere ai commensali se riconoscano con lei «che *l'Apollo buongustaio* [...] è non soltanto un libro piacevolissimo, ma anche un libro variamente istruttivo, se ci induce a discutere questioni non solo di gastronomia, ma pure di linguistica» (Carelli 1973, p. 14). Tra le figure con finalità sinestetiche, quelle generalmente di suono ricorrono più frequentemente già dal titolo: tra le principali, rime (*Il fuoco fa il cuoco* o *Cucina vicentina*), allitterazioni e bisticci (*Una frittata con «preciutto» e «cipolletta»*); ritmi e giochi di parole, come nei due ottonari rimati *Insalata, ben salata, poco aceto, bene oliata* e così molto altro. Tutte queste figure ricorrono, paradigmaticamente, in una prosa di Carlo Betocchi, intitolata *Il pannello con l'uva*, pubblicata nel primo almanacco gastronomico:

C'è un flauto che bela a occidente, ma spunta da oriente un vocio d'allegria: e l'aia si scopre come a un buffo di vento, quand'è ottobre e c'è nebbia. Non è più la stessa; ma non fa nulla. Fantasma il forno, ed il fumo; fantasma la Rosa in panni succinti. Che spippola l'uva nerastra, e di chicco in chicco la ficca nel molle pannello, macchiando la pasta non lievitata: e lo caccia nel forno. Nel forno scottato che ancor c'è la bragia: a scottarsi il pannello. Vuol qualche costola arsiccia, che bruci le labbra, il pannello, quando spezzato fa mostra, fumante, tra il bianco mal cotto, il bruciato, e il rosso del mosto e il chicco arrostito. Passeggiaci, o fame bambina! In una raggiera di polli in fuga correnti per l'orto, ai girasoli morenti, alla guazza, disotto alla frasca che sembra che nasca alla nebbia, mi brucia più quel pannello, nel cuore, stamani, che l'amor della prisca Adalgisa, fanciulla che scalza veniva, da quel di Prulli, a me, tra le canne, sull'Arno, ai trastulli (Betocchi 1959, p. 80).

In una manciata di righe, la quantità di fenomeni linguistici è sorprendentemente elevata. Tra i principali, oltre a evidenti omoteleuti e allitterazioni, quello più strutturante, tipico per esempio della prosa leporeambica, consiste in una dissipazione fonica che incatena le porzioni di testo, i cui confini sono marcati principalmente da rime (anche per l'occhio, come «allegria»: «aia») e assonanze. A loro volta, i membri del testo sono collegati metricamente, come nell'attacco, dove la relativa «che bela a occidente» e l'avversativa «ma spunta da oriente» sono entrambe senari; così come in chiusura sono due senari i membri che separano la penultima dall'ultima parola-rima: «da quel di Prulli, / a me, tra le canne, / sull'Arno, ai trastulli». A ciò si aggiungono vocaboli con funzione onomatopeica, come *spippolare*, cioè staccare i chicchi d'uva.

La prosa di Betocchi, tra le molte altre sparse negli almanacchi, è solo un esempio su cui è però facilmente misurabile il coefficiente letterario de *l'Apollo bongustaio*, capace di offrire al lettore anche testi per cui non è necessariamente richiesto l'impiego di ardite macchinazioni stilistiche. Altre declinazioni della brevità, non solo strettamente narrative (come l'aneddoto, l'apologo o il racconto breve), rispondono infatti a paradigmi estetici talora in aperto contrasto.

L'unico programma de *l'Apollo bongustaio* è quello di mettere in contatto i suoi collaboratori tramite un ideale banchetto letterario; e ne dà prova lo stesso Dell'Arco nel contributo intitolato *A un amico*, che forse più rappresenta lo spirito collettivo dell'almanacco:

Antipasto e un sonetto, pastasciutta / e un sonetto, capretto / sbrodettato e un sonetto. / Sonetto e dorce, frutta / e sonetto, sonetto e marvasia. // Tutto ho gradito, amico: versi e cena / e grazie de l'invito. / Sai che te dico? Solo a panza piena / s'apprezza la poesia (Dell'Arco 1966, p. 33).

Bibliografia¹⁶

Antonelli G., *Vivere tra le parole*, in Id. (a cura di), *La vita delle parole. Il lessico dell'italiano tra storia e società*, Bologna, Il Mulino, 2023, pp. 19-57.

Beccaria G. L., *Misticanze. Parole del gusto, linguaggi del cibo*, Milano, Garzanti, 2011.

¹⁶ Nel riportare il riferimento a testi anepigrafi il titolo è stato arbitrariamente integrato fra parentesi quadre.

Betocchi C., *Il pannello con l'uva*, in Dell'Arco M. (a cura di), *l'Apollo bongustaio. Almanacco gastronomico per l'anno 1960*, Roma, Il nuovo Belli, 1959, p. 80.

Bodrero A., *Linguistica culinaria*, in Dell'Arco M. (a cura di), *l'Apollo bongustaio. Almanacco gastronomico per l'anno 1968*, Roma, Il nuovo Cracas, 1967, pp. 12-13.

Carducci G., *Rime nuove*, edizione critica a cura di Emilio Torchio, Modena, Mucchi, 2016.

Carelli L., *Gemellaggio gastronomico. Lesso e frittatina*, in Dell'Arco M. (a cura di), *l'Apollo bongustaio. Almanacco gastronomico per l'anno 1972*, Roma, Dell'Arco, 1971, pp. 16-17.

Carelli L., *Linguistica in cucina*, in Dell'Arco M. (a cura di), *l'Apollo buongustaio. Almanacco per l'anno 1974*, Roma, Dell'Arco, 1973, pp. 13-14.

Carelli L., *Spazio e tempo*, in Dell'Arco M. (a cura di), *l'Apollo buongustaio. Almanacco gastronomico per l'anno 1975*, Roma, Mario Dell'Arco, 1974, p. 17.

Carelli L., *Spazio e tempo*, in Dell'Arco M. (a cura di), *l'Apollo buongustaio. Almanacco gastronomico per l'anno 1986*, Marino, Stamperia Santa Lucia, 1985, p. 12.

Cecchi E., *Dell'articolo di giornale*, in Id., *Saggi e viaggi*, a cura di Margherita Ghilardi, Milano, Mondadori, 1997, pp. 119-128.

Cicinnati S., *Nespole, che liquore!*, in Dell'Arco M. (a cura di), *l'Apollo buongustaio. Almanacco gastronomico per l'anno 1982*, Marino, Stamperia Santa Lucia, 1981, p. 18.

Cicinnati S., *Apollo e altra povera gente*, in Dell'Arco Mario (a cura di), *l'Apollo buongustaio. Almanacco gastronomico per l'anno 1984*, Marino, Stamperia Santa Lucia, 1983, p. 16.

Clerici L., *Paolo Monelli. Il ghiottone errante*, in Id. (a cura di), *Scrittori italiani di viaggio, vol. II (1861-2000)*, Milano, Mondadori, 2013, pp. 276-282.

Collina P., *Inno alla cucina comasca*, in Dell'Arco M. (a cura di), *l'Apollo bongustaio. Almanacco gastronomico per l'anno 1963*, Roma, Il nuovo Cracas, 1962, pp. 23-24.

Cremona A., *A la sagra di li mènnulli sciuruti*, in Dell'Arco M. (a cura di), *l'Apollo errante. Almanacco per l'anno 1954*, Roma, il Belli, 1953, p. 12.

Dell'Arco M., *Vetrina*, in Id., *Taja ch'è rosso*, prefazione di Antonio Baldini, Roma, Migliaresi, 1946, p. 17.

Dell'Arco M., *Roma dei galantuomini*, Roma, E.I.A.S., 1962.

Dell'Arco M., *Ricette di letterati per l'almanacco gastronomico*, in «L'avvenire d'Italia», 21 dicembre 1963, p. 3.

Dell'Arco M., *L'osteria cucinante*, Roma, Il nuovo Cracas, 1965.

Dell'Arco M., *A un amico*, in Id. (a cura di), *l'Apollo bongustaio. Almanacco gastronomico per l'anno 1967*, Roma, Il nuovo Cracas, 1966, p. 33.

Dell'Arco M., *E bevo fiori e vino*, Roma, Dell'Arco, 1968.

Dell'Arco M., [Lettera ai collaboratori], in *l'Apollo buongustaio. Almanacco gastronomico per l'anno 1988*, ideato da Mario Dell'Arco (Nuova serie), Marino, Stamperia Santa Lucia, 1988, p. 7.

Dell'Arco M., *Cicero pro domo sua*, in Id. (a cura di), *l'Apollo buongustaio. Almanacco gastronomico per l'anno 1994*, Roma, Mario dell'Arco, 1994, p. 47.

Dell'Arco M., Sciascia L., *Il "regnicolo" e il "quarto grande". Carteggio 1949-1974*, a cura di Franco Onorati, prefazione di Marcello Teodonio, postilla di Marcello Fagiolo dell'Arco, Roma, Gangemi, 2016.

De Maria M., *Melanzane come funghi*, in Dell'Arco M. (a cura di), *l'Apollo bongustaio. Almanacco gastronomico per l'anno 1963*, Roma, Il nuovo Cracas, 1962, pp. 25-26.

De Vecchis K., *Per un'analisi del romanesco delle poesie di Mario dell'Arco attraverso le varianti d'autore*, presentazione di Paolo D'Achille, Firenze, Franco Cesati, 2019.

Frosini G., Lubello S., *L'italiano del cibo*, Roma, Carocci, 2023.

Gadda C. E., *Risotto patrio. Rècipe*, in Id., *Verso la certosa*, a cura di Liliana Orlando, Milano, Adelphi, 2023, pp. 117-120.

Genette G., *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987 (trad. it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989).

Greimas A. J., *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Édition du Seuil, 1983 (traduz. it. *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Milano, Bompiani, 1985).

Lucrezi B., [Apollo musagete], in Dell'Arco M. (a cura di), *l'Apollo buongustaio. Almanacco gastronomico per l'anno 1973*, Roma, Dell'Arco editore, 1972.

Mainardi C., *L'insalata di riso*, in Dell'Arco M. (a cura di), *l'Apollo buongustaio. Almanacco gastronomico per l'anno 1982*, Marino, Stamperia Santa Lucia, 1981, p. 39.

Moretti U., *Mi piace tanto Roma*, in Mario dell'Arco (a cura di), *l'Apollo errante. Almanacco per l'anno 1958*, Roma, il Belli, 1957, pp. 42-45.

Onorati F., *La lingua della realtà: la promozione dei dialetti nelle rivistine di Mario dell'Arco*, Roma, Roma Amor 1980, 1993.

Orioli G., [Recensione a *l'Apollo errante. Almanacco per l'anno 1954*], in «Nuova Antologia», ottobre 1954, pp. 287-288.

Orsini L., *Apollo acquatico*, in Dell'Arco M. (a cura di), *l'Apollo bongustaio. Almanacco gastronomico per l'anno 1964*, Roma, Il nuovo Cracas, 1963, pp. 17-18.

Padalino L., *Il testo ricorrente. Teoria e storia della forma-almanacco*, Napoli, Orthotes, 2025.

Palazzeschi A., *Osteria, amore infido*, in Dell'Arco M. (a cura di), *l'Apollo errante. Almanacco per l'anno 1957*, Roma, il Belli, 1956, p. 87.

Satolli D., *Leberknoedelsuppe*, in Dell'Arco M. (a cura di), *l'Apollo buon-gustaio. Almanacco gastronomico per l'anno 1974*, Roma, Mario dell'Arco, 1973, p. 65.

Testone U., *Il caffè di Napoli*, in Dell'Arco M. (a cura di), *l'Apollo errante. Almanacco per l'anno 1956*, Roma, il Belli, 1955, p. 89.

Trompeo P. P., *Grissini e straccagnasse*, in Dell'Arco M. (a cura di), *l'Apollo errante. Almanacco per l'anno 1958*, Roma, il Belli, 1957, pp. 103-105.

Ga

Pratiche e strategie
delle culture contemporanee



Il crimine in scena:
biografie, biopic e true crime

§

*The Crime on Stage:
Biographies, Biopics, and True Crime*

Andrea Bernardelli
Università di Ferrara

Abstract

Il genere narrativo true crime ha un vasto successo su diverse piattaforme – dallo streaming audiovisivo al podcast. Fondamentalmente si tratta di fornire la ricostruzione della biografia delle persone coinvolte in un crimine. Questo secondo due possibili diverse prospettive quella del criminale – spesso un assassino o un serial killer – oppure quella della vittima, o delle vittime. Il legame tra le due forme narrative – quello del biopic e quella del true crime –, è evidente anche nel fatto che si basino entrambe sull'uso di materiale audiovisivo – solo audio nel caso del podcast –, d'archivio – come news, interrogatori, o deposizioni in tribunale, ma anche il girato personale o familiare dei soggetti coinvolti. Questo materiale è ciò che rende “true” il true crime, anche se in molti casi è intrecciato con le forme della finzione – il reenactement spesso presente nei true crime audiovisivi. Quali sono le forme del true crime più interessanti in termini di ricostruzione di una sorta di biografia personale degli individui coinvolti? E quali questioni etiche coinvolge questa modalità di approccio al crimine?.

Parole chiave: Semiotica audiovisiva; Narratologia; True Crime; Biopic.

The true crime narrative genre is widely successful on various platforms – from audiovisual streaming to podcasts. Basically, it implies providing a reconstruction of the biography of people involved in a crime. This is ac-

according to two possible different perspectives: that of the criminal - often a murderer or serial killer - or that of the victim, or victims. The link between the two narrative forms - that of the biopic and that of true crime -, is also evident in the fact that they are both based on the use of archival audiovisual material - audio only in the case of the podcast -, such as news, interrogations, or court depositions, but also the personal or family footage of those involved. This material is what makes true crime "true," although in many cases it is intertwined with forms of fiction - the re-enactment often used in audiovisual true crime products. What forms of true crime are most interesting in terms of reconstructing a kind of personal biography of the individuals involved? And what ethical issues does this mode of approaching crime involve?

Keywords: Biopic, seriality, transcoding, automatism.

1. Il true crime e le forme narrative di confine

Nell'ultimo decennio abbiamo assistito al crescente successo di un particolare genere narrativo, il *true crime*, questo sia sui servizi streaming video, attraverso documentari e miniserie, ma anche attraverso il podcasting, canale sempre più rilevante per la sua diffusione. Inizialmente confuso - perché prossimo per molti aspetti -, con la *crime fiction*, ha ora trovato una propria caratterizzazione specifica, nonostante una costante interazione con altri generi narrativi "di confine" (Punnet 2018, p. 3).

Del true crime potremmo qui dare una prima definizione generica - in un certo senso funzionale, o pragmatica -, che potrebbe essere questa: si tratta di *narrazioni* che raccontano in *forma documentaria* la storia di crimini *realmente* accaduti. L'uso di quel "realmente" allude al fatto che si tratti di prodotti non-fictional, non di finzione, il che giustifica l'uso del termine "true" nella denominazione del genere narrativo. Ma dovrebbe fare riflettere anche il fatto che in quella definizione sia stato necessario inserire un riferimento alla forma documentaria della narrazione, denso di conseguenze, come vedremo. Si dovrebbe aggiungere che le storie narrate si incentrano sulle esistenze di persone reali, e quel "persone" ha a sua volta un certo peso per comprendere la funzionalità del genere true crime, non solo perché, a questo punto, si trova ai confini con un ulteriore genere narrativo, quello del documentario biografico, ma anche perché - come vedremo -, molte delle questioni etiche sollevate dal true crime sono riconducibili proprio alla intrusione, più o meno debita, nella vita di altre persone.

Al di là del recente successo è un genere dotato di una lunga storia che viene fatta risalire al racconto a sfondo moralistico di crimini degli *execution sermons*, testi che venivano recitati il giorno dell'esecuzione del condanna-

to nel New England dei secoli xvii e xviii, ma anche ai racconti riportati nelle varie edizioni del *Newgate Calendar*, raccolta di storie di crimini originariamente pubblicata mensilmente dalle autorità della prigione di Newgate a Londra nei secoli xviii e xix (Murley 2008). Da questa letteratura di stampo religioso e istituzionale deriva poi quella che è invece una produzione di genere più popolare, e di fatto in larga parte finzionale, quella dei *penny dreadful*, fascicoli di poche pagine a pubblicazione seriale venduti per le strade dell'Inghilterra vittoriana, che raccontavano in forma spettacolare e finzionalizzata storie di crimini efferati, in alcuni casi ispirati a veri fatti di cronaca.

Forzando un po' la mano potremmo dire che il genere "true crime" nasce propriamente nel momento in cui viene usata con insistenza quella specifica espressione per identificare un determinato tipo di pubblicazione. Quindi di fatto è con i magazines degli anni '30 e '40 del Novecento – con testate come *True Detective* (1924-95) o *True Police Cases* (1936-2000) –, che è possibile identificare uno spazio per un genere narrativo specifico e di cui, per quel medium, vale a dire per la stampa periodica, finisce per definire anche un primo formato narrativo, un modo di raccontare il crimine. Nasce quella forma mista di finzione e realtà che resterà caratteristica del true crime nei decenni a seguire, dove l'aspetto finzionale svolge la funzione di rendere avvincente il percorso della narrazione, mentre l'aspetto documentario, di riferimento alla realtà, rende la storia coinvolgente dal punto di vista emotivo, dando al lettore il brivido del contatto con la cruda realtà. In seguito, negli anni '70 del Novecento, avviene quella che è stata identificata come l'esplosione editoriale del libro true crime, e anche in questo caso si definisce – o si ridefinisce rielaborando il modello dei magazines –, un nuovo standard del meccanismo narrativo delle storie true crime – dal capostipite *In Cold Blood* di Truman Capote del 1966, fino al prototipico *The Stranger Beside Me* di Ann Rule del 1980.

La regola nella storia del true crime sembra essere questa, semplificando: un nuovo supporto genera nuove forme. Per chi conosce lo studio della storia dei sistemi dei media questo sembrerà banale. Tanti macrogeneri narrativi si sono trasformati nel corso del tempo in ragione del medium utilizzato per veicolare le storie, pensate al romance, alla fantascienza, al fantasy, e così via. Ogni volta però c'è qualcosa che rimane costante, che ci permette, come stiamo facendo ora, di identificare dei precursori, e una conseguente storia di quel genere narrativo. Quindi con il true crime ci troviamo di fronte ad un genere narrativo *multiplatforma* – a stampa, cinematografico-documentario, audiovisivo seriale in televisione e sulle piattaforme con il podcast –, e per questo motivo *proteiforme* – come dicevamo, cambia le proprie forme narrative in funzione del medium o canale attraverso cui viene veicolata la storia, creando in alcuni casi dei veri e propri micro-universi multimediali, in cui lo stesso racconto passa da un podcast ad una miniserie, e poi ad un docu-film, e non necessariamente in questo ordine o sequenza.

Come sottolineato in precedenza, ricordando la sua parentela con la crime fiction, il true crime vive una costante situazione di ambiguità dovuta al suo intreccio con altre forme narrative “di confine”, come quelle del giornalismo investigativo, del documentario storico, della saggistica storiografica, e della scrittura legale o giuridica (Punnett 2018; Barnes 2023). Un interessante contatto del true crime con una forma narrativa limitrofa – non molto esplorato, in realtà –, è quello che il true crime ha con il genere della narrazione biografica. Una biografia genericamente consiste nella narrazione della vita di una persona – per lo più illustre o famosa, o che per qualche motivo sia ritenuta dall'autore meritevole di essere resa nota e posta in evidenza. Si tratta anche in questo caso di un genere trasversale, multipiattaforma e quindi proteiforme, come lo stesso true crime. Ma in cosa consiste il legame tra le forme del genere biografico e quelle del true crime? Fondamentalmente il true crime è basato sul racconto delle vite delle persone coinvolte nei crimini, su un procedimento di lenta e capillare ricostruzione degli eventi e dei comportamenti che li hanno caratterizzati come vittime o carnefici, o come coloro che si sono messi alla ricerca dei colpevoli di un crimine, vale a dire le autorità giuridico-legali.

All'interno del vasto campo delle forme della narrazione biografica, in ragione del medium specifico che lo caratterizza, possiamo isolare il genere del *biopic*, o del film – o più genericamente dell'audiovisivo –, biografico (Venturelli 2003). L'etichetta di biopic – *biographical picture* –, comprende tutti quei prodotti audiovisivi – film, serie tv, e miniserie – che raccontano la vita di personaggi realmente esistiti, rielaborandola in modo più o meno finzionale. Il biopic trova poi differenti declinazioni in ragione del genere narrativo specifico in cui viene collocato – storico, bellico, avventuroso, scientifico, ecc. Quello che rende evidente la parentela con il true crime non è tanto la sua applicazione, ad esempio, al genere del gangster movie, più prossimo all'ambito finzionale, ma il rapporto che entrambe le forme, il biopic e il true crime, hanno con il genere e le forme del documentario, o del non fiction movie. Il biopic si avvicina al true crime quando è più attento nella ricostruzione della narrazione biografica alla corrispondenza con ciò che è documentato della vita delle persone coinvolte – di fatto, diventa una questione di oggettività o di soggettività del racconto (Aprà 2003).

È interessante il fatto che nell'ambito dei non-fiction film studies sia evidente la presenza di una polarizzazione della discussione riguardo proprio alla distinzione tra le forme di un racconto oggettivo e quella di un racconto soggettivo. Ad esempio, Bill Nichols (1999; 2001; 2008) sembra privilegiare le forme di un documentario che definisce come *observational*, in cui lo spettatore viene invitato a osservare semplicemente ciò che accade di fronte alla macchina da presa, come se si trattasse della osservazione diretta di una esperienza vissuta, senza uso di una voice over narrante che gli faccia da guida, né di re-enactments – vale a dire di ricostruzioni finzionali, con attori, delle situazioni reali. Secondo Nichols questa modalità si distingue dalle forme più intrusive e più soggettive della modalità *expository* del do-

cumentario – in cui una o più voci si rivolgono direttamente allo spettatore proponendo in maniera evidente una specifica prospettiva sui fatti -, e a quella *performative* – in cui viene messa in evidenza la complessità degli eventi e la loro incertezza, utilizzando le dimensioni personale ed emotiva (*embodied* e situata), con una combinazione di ciò che è reale e di ciò che è invece ricostruzione immaginata come ipotesi soggettiva. Di opinione opposta è invece Stella Bruzzi (2006; 2016; 2020) che propone una visione meno oggettivante delle forme del documentario filmico, sostenendo che proprio nella modalità performativa il documentario trovi il proprio senso più compiuto. Il documentario deve essere il risultato di un processo di negoziazione tra la realtà, il documento, e l'interpretazione soggettiva. In questo modo la narrazione filmica documentaria è il risultato necessario dell'intrusione del filmmaker nella situazione filmata, il che porta il documentario ad essere inevitabilmente performativo; si basa sul riconoscimento della artificialità della ricostruzione da parte dello spettatore, il che permette l'emergere della verità in una sorta di meccanismo dialettico tra gli autori, il soggetto trattato, e gli spettatori. Bruzzi ci dice che il documentario deve essere soggettivo, non può farne a meno, e che di conseguenza deve esibire questa condizione per risultare onesto, eticamente coerente.

Non è un caso se anche il giornalismo investigativo – altro ambito limitrofo al true crime e al biopic -, basi la discussione sulle proprie forme narrative sulle categorie del soggettivo e dell'oggettivo. Nel giornalismo il concetto di oggettività viene declinato in termini di obiettività del giornalista, sul fatto che non debba avere un punto di vista preconconcetto sugli eventi che sta riportando. L'obiettività viene qui intesa non tanto come veridicità dei fatti – che è l'oggetto dell'indagine e il fine del percorso narrativo del giornalista -, ma come un atteggiamento che consiste nel non essere influenzato da opinioni o sentimenti personali. L'idea sarebbe quella di non essere guidato dal pregiudizio, da favoritismi, o da una valutazione soggettiva degli eventi. Questo perché nel giornalismo investigativo si cerca la creazione di un rapporto di fiducia tra il giornalista e i propri lettori/spettatori/ascoltatori che non può essere messo in discussione da una parzialità di giudizio del giornalista stesso. È evidente come questo possa entrare in conflitto con le forme narrative del true crime in cui è spesso la parzialità dell'opinione dell'autore a guidare la ricerca di un senso dei fatti riportati.

Ora, in sintesi, è qui, nell'incrocio tra tre diversi campi e relative forme narrative - quelle del giornalismo investigativo, del documentario, e della fiction -, che emergono le questioni fondamentali del rapporto tra true crime e biopic che vogliamo qui mettere in evidenza. È in questo intreccio che nascono anche le varie questioni etiche relative al true crime – valide di fatto anche per il biopic -, che riguardano la soggettività del racconto, la finzione forzata dei fatti, l'intrusione voyeuristica nell'esistenza di persone reali. Nel caso del true crime queste problematiche si concretizzano nel rischio della eroizzazione o idealizzazione del criminale, nel dimenticare le vittime – il classico problema del true crime, “where the victims are? -,

l'abuso dei ricordi e del dolore dei parenti o dei sopravvissuti al crimine, l'intrusione della narrazione nelle questioni reali, influenzando l'opinione pubblica e le autorità competenti, fino a portare a cambiare le sorti di un giudizio legale.

2. Found footage e reenactment

Ma quali forme accomunano la narrazione true crime al biopic, e quali invece le distinguono? Possiamo partire dal fatto che entrambe le forme narrative si basano sulla ricostruzione della biografia di persone reali – personaggi di un qualche rilievo storico o culturale per il biopic, persone coinvolte in un crimine reale nel caso del true crime. Il legame tra le due forme narrative – quella del biopic e quella del true crime –, è evidente anche nel fatto che si basino entrambe sul riferimento al documento storico. Per il biopic si tratta di fare riferimento, nella ricostruzione finzionalizzata della vita di un personaggio storico, su quelli che sono i documenti e le testimonianze su quella persona e sulla sua esistenza, anche sul suo privato – in particolare toccando aspetti oscuri della biografia del personaggio o le difficoltà incontrate nel suo percorso esistenziale. Nel caso del true crime si tratta più propriamente del ri-uso di materiale audiovisivo di archivio – come news, interrogatori, o deposizioni in tribunale, ma anche il girato personale o familiare dei soggetti coinvolti. Si tratta di quello che tecnicamente nell'ambito dell'audiovisivo viene definito il *found footage* – termine attraverso cui si identifica il girato di repertorio, il materiale audiovisivo d'archivio che viene riutilizzato per un nuovo prodotto. Ma entrambe le forme di narrazione sembrano utilizzare un altro dispositivo tecnico cinematografico: quello del *reenactment*. In senso esteso il termine richiama la rievocazione storica, vale a dire il riproporre vicende o situazioni storiche attraverso una loro rappresentazione con attori basandosi su documentazione storiografica. In senso ristretto si tratta di una tecnica cinematografica che consiste nel proporre in versione finzionalizzata, con attori e con la ricostruzione del contesto il più possibile realistica, la rappresentazione di un evento storico o di un evento realmente accaduto, a volte letteralmente replicando una qualche testimonianza audiovisiva di archivio. Ad esempio, nel film di Oliver Stone, *JFK. Un caso ancora aperto* (*JFK*, 1991), viene riprodotta la scena dell'assassinio del presidente Kennedy a Dallas il 22 novembre del 1963, riportando letteralmente la Dealey Plaza alla condizione in cui si trovava quel giorno – lo scenografo Victor Kempster ridiede all'edificio del Texas School Book Depository l'aspetto esterno originario dell'epoca, fece ricollocare i binari della ferrovia dietro la collinetta erbosa dove, secondo una delle diverse teorie, potevano essersi nascosti altri presunti killers, e fece potare gli alberi per riportarli all'altezza in cui erano all'epoca del fatto. Questo basandosi sui filmati d'archivio di quel giorno, in particolare sul celebre filmato amatoriale opera di Abraham Zapruder, e cercando di replicarne anche i minimi particolari (v. ad es. Bruzzi 2006: 17-26).

Potremmo dire che risulta centrale in questi casi il rapporto dialettico tra il realismo introdotto dal *found footage* e la finzionalizzazione portata invece dal *reenactement*, dalla ricostruzione a posteriori dell'evento. Al limite si potrebbe pensare al biopic, in senso tecnico, come ad una sorta di lungo ed esteso *reenactment*: sarebbe la ricostruzione di eventi storici attraverso gli strumenti della finzionalità audiovisiva - gli attori, il set, il montaggio -, di una documentazione, non esclusivamente filmica, visto che il biopic storico si può basare su una documentazione di tipo scritto, o storiografico (la vita di Giulio Cesare così come è possibile ricostruirla a partire dalle testimonianze storiche e cronachistiche del tempo). Nel biopic, quantomeno in quello relativo ad eventi e personaggi vissuti dagli inizi del Novecento in poi, spesso vengono inseriti filmati d'epoca, come segnale o indizio del realismo del racconto. Quindi entra in gioco il rapporto con il *found footage*, anche se per porzioni minime della costruzione narrativa audiovisiva, utilizzato come una sorta di "prova" della corrispondenza agli eventi e ai contesti reali.

Qualcosa di simile succede per il true crime audiovisivo anche se cambiano i rapporti relativi tra le due forme di documentazione. Nel true crime assistiamo all'uso di una grande mole di materiale di archivio che, come detto, va dai filmati ripresi dalle news fino alle riprese amatoriali personali, e ai materiali archiviati dalle forze dell'ordine o dal tribunale, spesso interrogatori o testimonianze. A questo materiale si aggiungono le interviste *staged* cioè, fatte in studio a protagonisti o testimoni degli eventi, materiali che rivestono uno statuto intermedio tra realismo e finzione – essendo testimonianze di persone realmente coinvolte negli eventi, ma collocate in contesti ricostruiti, a volte con riprese in studio con la ricostruzione di ambienti solo apparentemente realistici.

Il materiale d'archivio è ciò che rende "true" il true crime, anche se in molti casi è intrecciato con le forme della finzione – il *reenactment* appunto. Nel caso del true crime però il *reenactment* svolge una funzione ambigua, e spesso ridotta o quasi occulta: da un lato sembra avere una fondamentale funzione euristica – serve al filmmaker e allo spettatore per analizzare e comprendere meglio situazioni di cui non sia possibile visualizzare correttamente lo svolgimento solo a partire dalle testimonianze verbali delle interviste -, ma, allo stesso tempo, introduce un elemento di interpretazione soggettiva, la prospettiva dell'autore, riguardo allo svolgimento dei fatti e alle intenzioni delle persone coinvolte che, nei modi espressivi, rinvia alle forme della fiction narrativa. Ad esempio, nella ricostruzione della vita del protagonista Robert Durst, il regista e conduttore della miniserie *The Jinx* (HBO, 2015; 2024), Andrew Jarecki, si basa su filmati d'archivio e sulle fondamentali interviste allo stesso Durst e ad altri protagonisti della biografia del milionario newyorchese, ma introduce in alcuni momenti chiave della narrazione delle ricostruzioni finzionali degli eventi che sono di fatto interpretazioni dell'accaduto, e che vanno al di là dei fatti documentati. Quando Durst descrive un evento traumatico della propria infanzia – l'essere stato obbligato dal padre ad assistere al suicidio della madre quando

aveva sette anni -, Jarecki mostra allo spettatore una ricostruzione dell'evento fortemente drammatizzata. Questo porta lo spettatore ad accettare quanto raccontato dallo stesso Durst nell'intervista senza problematizzarlo. Ma restano aperte alcune questioni: fino a che punto quella persona sta usando quel ricordo per giustificare il proprio comportamento a posteriori, e fino a che punto possiamo credere che sia realmente accaduto come ce lo sta riportando e non sia un ricordo "ricostruito"? La rappresentazione attraverso la ricostruzione filmica ci porta ad accettare la verità di quanto raccontato soggettivamente da Durst perché inserita all'interno del materiale documentario d'archivio la cui "storicità" viene così a proiettarsi sulla ricostruzione finzionale.

A questo punto possiamo chiederci: quali sono le forme del true crime più interessanti in termini di ricostruzione della biografia personale degli individui coinvolti nel crimine? Come è possibile giustificare l'idea che il true crime sia una sorta di biopic criminale? E, in conclusione, quali questioni etiche coinvolge questa modalità di approccio al crimine incentrato sulla ricostruzione biografica?

3. Modelli di biografie criminali nel true crime

I modi secondo cui vengono raccontate le "vite criminali" possono essere a volte molto diversi tra loro, e coinvolgono in maniera diversa le categorie che abbiamo finora evidenziato – la dialettica oggettività/soggettività, l'uso del re-enactment e del materiale d'archivio, e l'utilizzo dello strumento dell'intervista.

Un primo esempio di come l'utilizzo dell'intervista – in molti casi di una specifica intervista -, possa diventare centrale nella ricostruzione della biografia di un criminale, possiamo identificarlo nella miniserie Netflix del 2019 diretta da Joe Berlinger, *Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes*. Il motore stesso della narrazione è una intervista, in un certo senso esclusiva e personale, che il criminale ha concesso ad un giornalista, in tal modo dando vita ad un particolare rapporto di confidenza - a volte anche di complicità emotiva -, tra l'intervistato e il giornalista stesso. Questa miniserie, incentrata sulla figura del serial killer Ted Bundy, è parte di un trittico che comprende altri due prodotti simili nella struttura, sempre distribuiti da Netflix: *Conversations with a Killer: The John Wayne Gacy Tapes* e *Conversations with a Killer: The Jeffrey Dahmer Tapes*, entrambi del 2022 e sempre diretti da Joe Berlinger. La miniserie del 2019 è stata prodotta in occasione del trentesimo anniversario della esecuzione di Ted Bundy avvenuta il 24 gennaio 1989 e, nei suoi quattro episodi, utilizza oltre cento ore di girato che comprende materiale di archivio preso da notiziari, interviste a persone coinvolte nelle indagini, a parenti delle vittime o testimoni. Al centro di tutto, e a fare da guida allo spettatore nella ricostruzione dell'esistenza di Bundy, è però la lunga intervista fatta dal giornalista Stephen Michaud, con la col-

laborazione investigativa del suo collega Hugh Aynesworth, quando il serial killer era già detenuto nella death row del carcere poco prima dell'esecuzione – da cui erano già derivati due libri true crime pubblicati da Michaud e Aynesworth, il primo nel 1983, *The Only Living Witness*, il secondo del 1989, *Ted Bundy: Conversations with a Killer*. Ted Bundy era stato accusato, e poi riconosciuto colpevole, di almeno trenta omicidi di giovani donne avvenuti tra il 1974 e il 1978, anche se resta il dubbio che abbia colpito anche in precedenza. Quello che aveva impressionato l'opinione pubblica del tempo, e anche oggi chi senta raccontare le sue vicende, è la peculiare caratterizzazione della persona, o del personaggio, vista la costruzione narrativa che ce ne è stata restituita. Si trattava di un uomo molto intelligente, abile manipolatore, colto e affascinante – laureato in psicologia, stava studiando legge per abilitarsi alla avvocatura. Riusciva ad attirare le proprie vittime fingendosi in difficoltà sostenendo di aver bisogno di aiuto – in alcuni casi aveva usato una fasciatura ad un braccio per fare credere di esserselo fratturato -, per poi stordirle, aggredirle sessualmente ed ucciderle.

La miniserie, come detto, segue il filo rosso dell'intervista della fine degli anni '80 e introduce poi dei commenti di Michaud e di Aynesworth a trent'anni di distanza da quella serie di incontri in carcere. Quindi, in parallelo con la ricostruzione della catena degli omicidi di Bundy, viene anche ricostruita la biografia e la contorta psicologia del serial killer. Ma le vere rivelazioni o informazioni rilevanti vengono sempre dall'intervista di Michaud e dai suoi commenti a posteriori, come se la stessa intervista fosse diventata una scena del crimine da investigare e commentare. Viene così introdotto un meccanismo metanarrativo in cui Michaud fornisce le chiavi interpretative del personaggio Bundy attraverso una serie di riflessioni sull'accaduto e sul modo in cui il loro rapporto si era sviluppato durante quegli incontri. Michaud racconta di come, ad un certo punto, avesse trovato il modo di fare parlare un reticente Ted Bundy dei propri crimini – la cui responsabilità continuava a negare nonostante l'evidenza delle prove e la condanna -, chiedendogli di provare a descrivere questo supposto omicida dei cui delitti era stato ingiustamente accusato. Parlando in terza persona di un altro ipotetico criminale, Bundy, nelle registrazioni, costruisce una sorta di profiling di sé stesso, di una nitidezza impressionante, di fatto auto-accusandosi. In questa miniserie la funzione dell'intervista non sembra essere molto diversa da quella svolta da questo stesso dispositivo nelle inchieste di approfondimento del giornalismo investigativo, quando l'intervistatore cerca attraverso domande mirate di fare cadere in contraddizione l'intervistato. L'intervista diventa, nella nostra prospettiva, fondamentale strumento di costruzione, o di ri-costruzione, della identità del personaggio e della sua biografia criminale.

Ma con questo prodotto siamo ancora all'interno di un formato tradizionale del true crime audiovisivo che si limita appunto a ricostruire gli eventi, un accaduto appartenente al passato, in forma documentaria. Diversa è la struttura di una tipologia di true crime che potremmo definire invece più

propriamente investigativo o performativo – che porta a far sì che le cose cambino in qualche modo per effetto della narrazione stessa. In questo senso la sociologa Diana Rickard ha proposto di identificare una sorta di sottogenere del true crime definendolo come il “new true crime” (2023, p. 41). Fondamentalmente la caratteristica rilevante di questi specifici prodotti true crime consisterebbe nel fatto che sono costruiti in modo da muovere critiche al sistema giudiziario, mettendone in discussione i meccanismi stessi o rilevando singoli episodi di corruzione o di forzatura, prendendo in particolare le parti di un individuo che si suppone sia stato accusato ingiustamente di un crimine.

Il primo esempio di questa forma performativa di miniserie true crime audiovisiva è rappresentato da *Making a Murderer* (Netflix, 2015; 2018), ma il cui modello, in un certo senso prototipico, è identificabile nel podcast *Serial* (WBEZ, 2014) condotto e ideata dalla giornalista Sarah Koenig proprio l'anno precedente. *Making a Murderer* ricostruisce la vita di Steven Avery, un autodemolitore di un piccolo centro del Wisconsin, che viene prima incarcerato ingiustamente con l'accusa di stupro e poi scarcerato, dopo diciotto anni di reclusione, una volta accertato che il crimine era stato commesso da un'altra persona. Ma la narrazione delle sue disavventure non termina qui, perché due anni dopo la scarcerazione viene accusato di aver stuprato, e questa volta ucciso, una giovane fotografa di una rivista di auto che era stata vista l'ultima volta nella sua ditta di autodemolizioni. Da notare che Avery aveva chiesto alla contea un rimborso milionario per la sua ingiusta precedente incarcerazione e che le istituzioni non sarebbero state in grado di fare fronte alla situazione, di conseguenza era presente un evidente conflitto di interessi tra la polizia locale e la conduzione di queste seconde indagini. Quello che in sostanza cercano di ricostruire gli autori del programma è come le prove e le accuse a Avery siano state anche questa volta costruite ad arte per incastrare una persona scomoda per le istituzioni e la polizia della contea. La ricostruzione, da un punto di vista audiovisivo, si basa sempre sulla raccolta di testimonianze attraverso interviste, ma che in questo caso sono realizzate in una forma di quasi presa diretta, spesso in contesti in cui la persona intervistata visita i luoghi del delitto, e la macchina da presa viene usata in modo da dare la sensazione di una registrazione non programmata di quella situazione – la mdp è spesso in movimento, probabilmente una steadycam, e le immagini non sono “pulite”, ma hanno la caratteristica della quasi improvvisazione della ripresa. A queste interviste-testimonianze delle persone coinvolte – parenti e amici di Avery, poliziotti o altri testimoni dei fatti –, si aggiungono i filmati forniti dalle autorità di interrogatori e delle testimonianze rese in tribunale. Da notare che ben poco spazio viene dato a girato personale o di archivio, usato solo quando si cerca di identificare la personalità dell'accusato attraverso scene della propria vita familiare.

La cosa rilevante è che l'intera costruzione della miniserie è in qualche modo guidata da un obiettivo ben chiaro, dimostrare che Avery non è

colpevole del delitto di cui è accusato e che le autorità giudiziarie hanno costruito le prove ai danni del supposto omicida – da cui il titolo che allude alla “costruzione” di un assassino. Non si tratta di un true crime storico-descrittivo, come quello precedentemente menzionato su Ted Bundy, ma in un certo senso siamo di fronte ad un prodotto “militante”, che si prende carico di dimostrare una tesi e di conseguire un risultato preciso. In primo luogo, si tratta della ricostruzione di una vita, quella di Avery, ma che è finalizzata all’obiettivo di ottenere un effetto sul sistema giudiziario, non solo per il singolo caso, ma anche nei termini di una più ampia accusa ai danni di un sistema corrotto o corruttibile. La vita di Avery diventa il mezzo per muovere precise accuse, ma anche per mettere in discussione l’intero sistema giudiziario statunitense e le sue fallacie. La biografia criminale ricostruita in questo formato di true crime viene rivolta ad un fine politico e di discussione sociale.

Abbiamo citato già in precedenza la miniserie HBO *The Jinx* (2015; 2024) che a sua volta può essere avvicinata a questo uso dell’indagine true crime, come detto, di tipo performativo o militante. Solo che nel caso di *The Jinx* l’obiettivo performativo della miniserie non sembra essere chiaro fin da principio. Ciò a cui assistiamo inizialmente manifesta una costruzione apparentemente simile a quella di *Conversations with a Killer*; una intervista diventa il centro e la linea guida per la ricostruzione di una serie di vicende criminali legate all’intervistato e, in tal modo, ne viene anche ricostruita la biografia. In *The Jinx* possiamo identificare l’uso di un diverso dispositivo del true crime: la presenza fortemente intrusiva di un *host*, di un conduttore, che non è solo una *voice over* anonima, ma che risulta fisicamente presente nella costruzione audiovisiva e che ne guida la narrazione. Il regista e co-sceneggiatore della serie, Andrew Jarecki, è a sua volta un personaggio coinvolto nelle vicende così come vengono riportate, nel senso che si fa carico di manifestare le proprie prese di posizione nel corso dello sviluppo dei sei episodi della miniserie. Nei primi quattro episodi della miniserie sembra evidente allo spettatore che Jarecki non abbia una posizione precisa nei confronti della colpevolezza di Robert Durst per i tre omicidi in cui è stato coinvolto, ma per cui fino a quel momento non è stato incarcerato. Dal quinto episodio in poi Jarecki cambia la propria posizione e anche il proprio ruolo – da semplice intervistatore che guida la ricostruzione delle vicende dell’esistenza di Durst, si trasforma in un investigatore e in un accusatore dello stesso. In questo caso la forte intrusione del filmmaker nella costruzione narrativa, come la definirebbero gli esperti di non fiction film, diventa centrale e, letteralmente, influisce sulla biografia del personaggio che è al centro della sua attenzione. Jarecki cambia il destino di Durst che verrà, prima accusato e poi condannato all’ergastolo, grazie alle prove da lui trovate. La vita stessa di Robert Durst non viene solo narrata, ma la sua biografia viene riformulata in funzione dell’intervento del filmmaker e della stessa realizzazione della miniserie. È come se Jarecki riscrisse la trama dell’esistenza di Durst e delle persone con lui coinvolte nei crimini in un modo molto simile

alla costruzione di una sceneggiatura finzionale, ma che in questo caso ha a che fare con reali esistenze – in tal senso è impressionante la reazione dei parenti della moglie di Durst, ufficialmente scomparsa nel 1986 e di cui nulla si è in seguito saputo, nel momento in cui Durst nella registrazione dell'intervista pronuncia, senza ricordarsi di essere ancora microfonato, quella fatidica frase “I killed them all, of course” (*The Jinx* S02E01; 30.00). Questo genere di prodotto true crime cambia le biografie e non si limita a descriverle.

Sul versante opposto rispetto agli esempi appena riportati, di true crime che invece si pongono alla ricerca di una ipotetica oggettività del racconto, si colloca il docu-film *American Murder: The Family Next Door* (Netflix, 2020). In questo caso non abbiamo una evidente intrusione autoriale, non c'è una voce narrante, ma neppure interviste a testimoni o a persone coinvolte nel crimine registrate in studio. Il docu-film racconta dell'assassinio da parte di Chris Watts della sua intera famiglia, la moglie Shanann, al momento dell'omicidio incinta, e delle loro due figlie di quattro e tre anni rispettivamente. L'intera ricostruzione degli eventi è svolta attraverso il montaggio di filmati d'archivio e di riprese più o meno professionali sulla scena degli eventi – ad esempio, le prime scene a cui assistiamo, relative alla scoperta della scomparsa di Shanann e delle sue figlie e all'arrivo della polizia, sono state fatte da una sua amica con uno smartphone. Largo spazio viene lasciato anche al text messaging tra la vittima e le amiche, e anche con il marito e con altri parenti, utilizzando in tal modo per la ricostruzione delle vicende la nostra costante connessione attraverso i social media. Vengono anche utilizzati i filmati degli interrogatori di polizia all'omicida, ma sempre senza alcuna forma di commento o di introduzione da parte di soggetti esterni. L'unica forma di intervento soggettivo da parte del filmmaker consiste di fatto nel montaggio, nel modo in cui il *found footage* – comprendendo in questa etichetta anche il materiale scritto del messaging -, viene giustapposto. Il montaggio è di fatto, comunque, “parlante” nel senso che, nonostante questa costruzione oggettivante, viene ottenuto un effetto di tensione e di suspense, come nel momento, di fatto atteso dallo spettatore, ma sapientemente collocato, della confessione del pluriomicida di fronte ai poliziotti nella sala interrogatori. Ancora una volta abbiamo trovato in azione gli stessi dispositivi o meccanismi, ma che in una diversa costruzione, ottengono un effetto diverso, in questo caso di una apparente oggettività e della assenza di un punto di vista sulla vicenda e sulla vita delle persone coinvolte. Questo anche se il giudizio morale sull'omicida, implicito nella costruzione narrativa del docu-film, è dichiarato nel momento in cui il racconto si conclude con l'inserimento del filmato della lettura della sentenza di condanna e dei relativi commenti del giudice in aula.

4. Conclusioni

Chiudiamo con alcune considerazioni riguardo alle questioni etiche sollevate dalla forma narrativa del true crime e, in particolare, quelle derivate dalla sua inevitabile intrusione nelle vite di persone reali coinvolte nel crimine raccontato, in un certo senso relative alla sua prossimità con il genere biopic. Il docu-film *American Murder*, appena citato, ha una caratteristica importante all'interno del panorama dei prodotti true crime – al di là della sua costruzione narrativa per montaggio puro –, ed è il fatto che concentra la propria attenzione in prevalenza sulla ricostruzione della vita delle vittime, di Shanann e le sue due figlie, mettendo in secondo piano la figura del marito e omicida Chris Watts, attraverso l'utilizzo di filmati di famiglia o di materiale postato sui social da parte di Shanann. Se si pensa invece alla costruzione di un prodotto come *Conversations with a Killer* fin dal titolo è evidente come il personaggio centrale della narrazione sia il colpevole, e come questa struttura porti inevitabilmente lo spettatore a creare nel proprio immaginario una rappresentazione del killer che in qualche modo oscura la presenza delle narrazioni che riguardano le sue vittime. Esiste quindi una questione che si colloca a metà strada tra l'etico e il narrativo che riguarda la necessità di bilanciare la presenza nella storia della figura del colpevole con quella delle vittime e delle persone che abbiano perso un proprio caro, vittime a loro volta, anche se indirettamente. Esiste il rischio di creare una sorta di mitologia del colpevole, in molti casi un serial killer, attraverso una costruzione narrativa che ne mette in evidenza l'astuzia o anche solo la particolare efferatezza dei crimini commessi.

In questi casi possiamo parlare di un effetto biopic, nel senso che ponendo al centro del racconto la vita di un personaggio eticamente negativo si rischia di rendere la sua figura degna di interesse se non di un'indebita ammirazione. Se il biopic pone al centro dell'attenzione dello spettatore una personalità famosa – *famous* in inglese –, il true crime mette in evidenza invece una personalità *infamous* – malvagia, abominevole, dotata di ogni genere di caratterizzazione negativa. Questo gioco di parole rende evidente la pericolosità di una costruzione narrativa del prodotto true crime che si focalizzi in modo eccessivo, o esclusivo, sulla figura del colpevole, del bad guy, rischiando un indesiderato effetto di idealizzazione del malvagio (v. Schmid 2005).

Risulta poi eticamente complessa la valutazione di prodotti narrativi true crime che intendano avere un effetto sulla realtà, i *new true crime* come definiti dalla Rickard (2023), quelli che hanno una impostazione investigativa o pragmatica. Alcune di queste serie, come *The Jinx*, hanno non solo determinato l'incriminazione del protagonista Robert Durst, ma sono state citate dai giudici stessi nel momento in cui si svolgeva il processo. In molti casi è stato evidenziato come questi prodotti abbiano avuto una influenza, positiva o negativa a seconda dei punti di vista, nel determinare il risultato di un procedimento penale, influenzando l'opinione pubblica e di conseguenza anche i magistrati coinvolti nelle indagini e nel giudizio (Bruzzi 2016; Boling

2019; Horeck 2019). In alcuni casi i prodotti true crime hanno un effetto su una realtà che dovrebbero invece solo descrivere o documentare. In tal modo, è come se si trattasse di un biopic che non solo narra la vita di alcune persone, già di per sé note per qualche motivo (cantanti, attori, personaggi storici, ecc.), ma che ha una rilevante ricaduta sulla vita di persone reali in termini legali, e sulle loro esistenze quotidiane mettendole al centro di una attenzione non sempre richiesta o desiderata, come avviene nei true crime in particolare per i parenti delle vittime dei crimini.

Bibliografia

Aprà A., *Documentario*, in «Enciclopedia del cinema Treccani», 2003. [https://www.treccani.it/enciclopedia/documentario_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/documentario_(Enciclopedia-del-Cinema)/)

Barnes C., *Deconstructing True Crime Literature*, London, Palgrave, 2023.

Boling, K., *True Crime Podcasting: Journalism, Justice or Entertainment?*, in «Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media», 17(2), pp. 161-178, 2019. https://doi.org/10.1386/rjao_00003_1.

Bruzzi, S., *New Documentary. A Critical Introduction*, London and New York, Routledge, 2006.

Bruzzi, S., *Making a Genre: The Case of the Contemporary True Crime Documentary*, in «Law and Humanities», 10(2), pp. 249-280, 2016.

Bruzzi, S., *Approximation. Documentary, History and the Staging of Reality*, London and New York, 2020.

Gemzøe, L.S., *The Kim Wall Murder Serialized: Ethics & Aesthetics in High-Profile True Crime*, in «Series. International Journal of TV Serial Narratives», 7(1), pp. 81-90, 2021. <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/12483>

Horeck, T., *Justice on Demand: True Crime in the Digital Streaming Era*, Detroit, Wayne State University Press, 2019.

Larke-Walsh, G.S. (edited by), *True Crime in American Media*, London and New York, Routledge, 2023.

Murley, J., *The Rise of True Crime: 20th Century Murder and American Popular Culture*, Westport (Conn), Praeger, 2008.

Nichols, B., *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington & Indianapolis, Indiana UP., 1995.

Nichols, B., (1999), *The Voice of Documentary*, in B. Henderson, A. Martin, and L. Amazonas (Eds), *Film Quarterly: Forty Years, A Selection*, Berkeley, U of California, pp. 247-65, 1999.

Nichols, B., *Introduction to Documentary*, Bloomington & Indianapolis, Indiana UP, 2001.

Nichols, B., *Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject*, in «Critical Inquiry», 35.1, pp. 72-89, 2008.

Punnett, I.C., *Toward a Theory of True Crime Narratives. A Textual Analysis*, London and New York, Routledge, 2018.

Rickard, D. (2023), *The New True Crime: How the Rise of Serialized Storytelling Is Transforming Innocence*, New York, New York University Press, 2023.

Schmid, D., *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture*, Chicago (IL), University of Chicago Press, 2005.

Seltzer, M., *True Crime: Observations on Violence and Modernity*, London and New York, Routledge, 2007.

Venturelli, R. (2003), *Biografico, Film*, in «Enciclopedia del cinema Treccani», 2003. [https://www.treccani.it/enciclopedia/film-biografico_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/film-biografico_(Enciclopedia-del-Cinema)/)

Walters, E., *Netflix Originals: The Evolution of True Crime Television*, in «The Velvet Light Trap», Austin, 88(3), pp. 25-37, 2021.



Serialità narrativa, coinvolgimento e persuasione:
transportation, empatia ed emotional flow
nelle serie televisive crime

§

*Narrative Seriality, Engagement, and Persuasion:
Transportation, Empathy, and Emotional Flow
in Crime Television Series*

Toni Marino
Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Negli ultimi due decenni la serialità televisiva ha assunto un ruolo centrale nell'ecosistema narrativo contemporaneo, configurandosi non soltanto come forma dominante di intrattenimento audiovisivo, ma come vero e proprio laboratorio cognitivo, emotivo e semiotico per la costruzione del senso. La crescente legittimazione culturale delle serie televisive – spesso descritte come “quality TV” o “complex TV” – ha contribuito a ridefinire i confini tradizionali tra cultura alta e cultura popolare, rendendo la serialità un oggetto privilegiato di analisi per la narratologia contemporanea e per la semiotica dei media. In particolare, la serialità crime – da *The Wire* a *Breaking Bad*, da *Mindhunter* a *True Detective*, fino a prodotti europei come *Gomorra* o *La casa de papel* – ha mostrato una capacità senza precedenti di produrre coinvolgimento duraturo, adesione affettiva a personaggi moralmente ambigui e forme complesse di negoziazione etica. Tali serie non si limitano a raccontare eventi criminali, ma costruiscono mondi narrativi stratificati, in cui il crimine diventa dispositivo epistemologico per interrogare le strutture sociali, le dinamiche del potere, i conflitti identitari e i limiti stessi del giudizio morale.

Da un punto di vista semiotico, si sostiene che la serialità configuri non soltanto una modalità narrativa, ma una vera e propria tecnologia del senso, capace di modellare pratiche interpretative, regimi di attenzione e posture

emotive. In questo senso, la serialità crime appare come un osservatorio privilegiato per comprendere come le narrazioni contemporanee esercitino una funzione persuasiva indiretta, diffusa e cumulativa, agendo meno sul piano dell'argomentazione esplicita che su quello dell'esperienza.

Questo contributo propone di analizzare la serialità narrativa, con attenzione privilegiata al genere crime, a partire dalla cornice teorica sviluppata negli studi sulla *narrative persuasion*, sul *transportation*, sull'identificazione e sull'*emotional flow*, integrandola con i più recenti lavori sull'empatia narrativa, sulla letterarietà e sulla rilevanza personale del testo. L'obiettivo è duplice: (a) mostrare come la struttura seriale intensifichi e stabilizzi i meccanismi classici della persuasione narrativa individuati nella narrazione breve o cinematografica; (b) discutere come la lunga durata, la ricorsività e la segmentazione episodica producano forme specifiche di coinvolgimento cognitivo-emotivo non riducibili ai modelli elaborati per testi unitari. Il lavoro, poi, si concentra in modo specifico su tre casi studio di particolare successo nel mercato italiano – Romanzo criminale, Gomorra, e Narcos – cercando anche di mettere in mostra conseguenze a breve e lungo termine sugli atteggiamenti del pubblico, mediamente di giovane età, del mercato italiano.

Parole chiave: Serialità narrativa; Crime televisivo; Persuasione narrativa; Coinvolgimento emotivo.

Over the past two decades, television seriality has become a central component of the contemporary narrative ecosystem, functioning as both a dominant audiovisual form and a cognitive–emotional laboratory for meaning-making. The growing cultural legitimacy of “quality” and “complex” TV has positioned serial narratives—particularly crime series—as a key object of interest for narratology and media semiotics.

Crime seriality, from *The Wire* and *Breaking Bad* to *Gomorra* and *La casa de papel*, generates sustained audience engagement, affective alignment with morally ambiguous characters, and sophisticated forms of ethical negotiation. These series employ crime not simply as a theme, but as an epistemological lens for examining social structures, power dynamics, and identity conflicts. Drawing on research on narrative persuasion, transportation, identification, and emotional flow, this contribution argues that serial structures intensify and stabilize engagement mechanisms beyond what is found in unitary narratives. Three case studies—*Romanzo criminale*, *Gomorra*, and *Narcos*—illustrate how long-form crime storytelling shapes interpretive habits and audience attitudes in the Italian context. From a semiotic perspective, seriality emerges as a technology of meaning, shaping attention, interpretive practices, and emotional dispositions, and revealing how contemporary crime narratives exert a diffuse, cumulative, and experiential form of persuasion.

Keywords: Narrative Seriality; Crime Television; Narrative Persuasion; Emotional Engagement

1. Narrative persuasion e transportation: dalla singola storia alla serialità

La teoria del *transportation* (Green & Brock, 2000) definisce il coinvolgimento narrativo come uno stato psicologico caratterizzato dall'integrazione di attenzione focalizzata, immagini mentali vivide ed emozioni congruenti con gli eventi rappresentati, tale da sospendere temporaneamente l'accesso critico al mondo reale e ridurre la produzione di contro-argomentazioni. In questo stato, il destinatario della narrazione tende ad accettare implicitamente le premesse del mondo narrativo e ad assimilare atteggiamenti e valutazioni suggerite dal testo.

Nel modello classico, la narrazione è concepita come unità relativamente chiusa: un racconto breve, un romanzo, un film. Il *transportation* ha quindi una durata limitata e coincide con l'atto di fruizione del singolo testo. La serialità televisiva introduce invece una trasformazione strutturale profonda di questo paradigma. Non si tratta più di un singolo atto di "trasporto", ma di una successione reiterata di ingressi e uscite dal mondo narrativo, distribuita su settimane, mesi o anni, che produce un effetto cumulativo e stabilizzante. Ogni episodio riattiva uno stato di familiarità cognitiva e affettiva già stabilito, riducendo progressivamente i costi cognitivi dell'accesso al mondo diegetico. Lo spettatore non deve più apprendere ex novo le regole del mondo narrativo, i tratti dei personaggi, i conflitti fondamentali: tali elementi sono già interiorizzati come parte di una competenza enciclopedica specifica, costruita attraverso l'esposizione reiterata. Serie come *Breaking Bad* costruiscono fin dal primo episodio un universo semantico fortemente marcato – il deserto del New Mexico, il laboratorio clandestino, la famiglia come spazio di menzogna, la scuola come luogo di frustrazione sociale – che viene progressivamente saturato di significati e micro-variazioni. Il risultato è una forma di *transportation* "a bassa soglia": lo spettatore vi rientra quasi automaticamente, senza necessità di un nuovo investimento cognitivo iniziale.

Da un punto di vista semiotico, si potrebbe parlare di isotopie stabilizzate e stratificate: campi semantici ricorrenti (legalità/illegalità, cura/morte, successo/fallimento, identità/maschera) che fungono da ancoraggi interpretativi e facilitano l'immersione prolungata. Il *transportation* seriale non è dunque solo più lungo, ma qualitativamente diverso: è un processo di *abitazione* del mondo narrativo, paragonabile a una forma di familiarità topologica con uno spazio simbolico.

Questa abitazione progressiva ha conseguenze rilevanti per la persuasione narrativa: la riduzione della distanza cognitiva ed emotiva rende più permeabili alle configurazioni di valore proposte dalla serie, non perché esse vengano esplicitamente argomentate, ma perché vengono vissute come normali, plausibili, quotidiane all'interno del mondo diegetico.

2. Identificazione, empatia e personaggi moralmente ambigui

L'identificazione è stata definita come il processo immaginativo attraverso cui il fruitore assume prospettiva, obiettivi e stati mentali di un personaggio, sperimentando temporaneamente il mondo "dal suo interno" (Cohen, 2001). Nei modelli di persuasione narrativa, essa svolge un ruolo cruciale nell'evocazione delle emozioni e nel successivo cambiamento attitudinale, poiché trasforma eventi fittizi in esperienze soggettivamente rilevanti. La serialità crime radicalizza questo meccanismo introducendo protagonisti eticamente problematici: Walter White (*Breaking Bad*), Tony Soprano (*The Sopranos*), Jimmy McGill (*Better Call Saul*), Omar Little (*The Wire*). Tali figure non sono costruite come eroi morali tradizionali, ma come soggetti narrativamente competenti, psicologicamente complessi e progressivamente familiari, la cui traiettoria esistenziale si sviluppa nel tempo. L'identificazione seriale non avviene primariamente per somiglianza morale o per adesione ideologica, ma per continuità esperienziale. Lo spettatore conosce il personaggio attraverso una molteplicità di situazioni quotidiane, osserva le sue trasformazioni lente, ne condivide successi, fallimenti, razionalizzazioni e auto-inganni. In questo senso, l'identificazione diventa una relazione temporale prima ancora che un processo momentaneo.

Gli studi sperimentali mostrano che l'identificazione favorisce l'intensità delle emozioni e media l'effetto persuasivo delle storie (Hoeken & Sinkeldam, 2014). In ambito seriale, tale mediazione si distribuisce su archi narrativi lunghi, rendendo possibile un paradosso semioticamente rilevante: comprendere senza giustificare, empatizzare senza assolvere. In *The Wire*, ad esempio, lo spettatore è portato a comprendere le logiche dei trafficanti, dei poliziotti corrotti, dei politici opportunisti e dei giornalisti cinici, non attraverso esplicite strategie retoriche, ma tramite l'esposizione reiterata alle loro condizioni materiali e simboliche di esistenza. L'empatia qui non è adesione morale, ma competenza interpretativa: capacità di ricostruire le motivazioni interne dei soggetti narrativi. Da un punto di vista semiotico, ciò implica una ridefinizione del concetto stesso di "personaggio": non più semplice attante funzionale, ma dispositivo di esperienza attraverso cui lo spettatore esplora configurazioni etiche alternative. La serialità crime, in questo senso, non persuade proponendo modelli normativi, ma producendo familiarità con l'ambiguità.

3. Architettura emotiva seriale, credibilità del mondo crime e slow persuasion

Il concetto di *emotional flow*, definito come la successione dinamica di stati emotivi durante l'esposizione narrativa (Nabi & Green, 2015), rappresenta uno dei contributi più rilevanti alla teoria recente della persuasione narrativa. Studi empirici indicano che i cambiamenti di valenza emotiva – in parti-

colare i passaggi da emozioni negative a positive o viceversa – aumentano il livello di *transportation* e di identificazione, influenzando atteggiamenti e intenzioni comportamentali (Alam & So, 2020). La serialità televisiva può essere interpretata come una macchina sistematica di produzione e modulazione dell'*emotional flow*. Ogni episodio organizza micro-sequenze emotive (tensione, sollievo, sorpresa, disgusto, speranza), mentre le stagioni costruiscono macro-archi affettivi: ascesa, caduta, stabilizzazione, dissoluzione. In *Mindhunter*, ad esempio, l'alternanza tra indagine razionale e immersione nei racconti dei serial killer produce un flusso emotivo oscillante tra controllo cognitivo e perturbazione. Lo spettatore è continuamente spostato tra una posizione di osservatore distaccato e una di coinvolgimento inquieto, generando una tensione emotiva sostenuta nel tempo.

Questa architettura emotiva seriale ha almeno tre conseguenze: (i) rafforza l'attenzione sostenuta e riduce l'abbandono della serie; (ii) consolida l'identificazione, poiché il personaggio diventa il vettore privilegiato dell'esperienza emotiva; (iii) produce una memoria affettiva cumulativa, in cui ogni nuovo episodio riattiva stati emotivi precedenti. Dal punto di vista semiotico, l'*emotional flow* seriale può essere descritto come una vera e propria sintassi delle passioni, in cui gli stati timici non sono episodi isolati, ma funzioni narrative ricorrenti integrate nella struttura profonda del testo seriale. In serie come *True Detective*, la cupezza esistenziale del protagonista Rust Cohle è modulata da rari momenti di ironia, lucidità o vulnerabilità emotiva, creando una curva affettiva irregolare ma coerente, che contribuisce a stabilizzare l'esperienza dello spettatore come esperienza emotivamente significativa e memorabile.

La serialità crime investe in modo sistematico sulla credibilità della narrazione in termini di realismo: linguaggi tecnici, procedure investigative, ritualità criminali, gerghi professionali, ambientazioni socio-economiche riconoscibili. Questi elementi contribuiscono a costruire un effetto di "mondo possibile consistente", nel quale le azioni dei personaggi appaiono comprensibili e necessarie. Il realismo percepito costituisce uno dei principali antecedenti del coinvolgimento narrativo (Cho, Shen & Wilson, 2014). Esso non coincide con l'accuratezza fattuale o documentaria, ma con una combinazione di coerenza interna, plausibilità motivazionale e densità di dettagli significativi. *The Wire* è spesso citata come esempio paradigmatico di "realismo sistemico", in cui il crimine non è rappresentato come evento eccezionale, ma come nodo strutturale di una rete istituzionale che coinvolge scuola, polizia, politica, media ed economia informale. Il realismo non è qui proprietà di singole scene, ma caratteristica globale dell'universo narrativo.

Il realismo percepito contribuisce anche ridurre la distanza cognitiva tra spettatore e mondo narrativo, aumentare la rilevanza personale delle situazioni rappresentate e rendere più efficaci i processi persuasivi impliciti. In termini semiotici, il realismo funziona come effetto di veridizione: il testo non afferma di essere vero, ma organizza i propri segni in modo tale da essere interpretato come credibile. Ciò produce una sospensione del dubbio non

solo sul piano fattuale, ma anche su quello valutativo: le norme morali del mondo narrativo vengono percepite come “naturali” all’interno del suo contesto.

Al realismo si associa poi, in termini di tipicità, cioè di esperienza rientrante nella latitudine di accettazione del pubblico perché già conosciuta, direttamente o indirettamente tramite altra fiction, la rilevanza personale che produce una interpretazione dei testi attraverso schemi autobiografici del lettore/spettatore, attivando memorie, esperienze e sistemi di valori preesistenti (Kuzmičová & Bálint, 2019). Questo processo influenza in modo significativo l’intensità dell’engagement, l’empatia e la persuasione. La serialità amplifica tale meccanismo attraverso la frequenza e la durata dell’esposizione. Le situazioni narrative – conflitti familiari, precarietà lavorativa, dipendenza, lutto, fallimento – vengono ripresentate in contesti diversi, aumentando la probabilità di risonanza personale anche in spettatori con background eterogenei. In *Mare of Easttown*, ad esempio, il trauma individuale della protagonista è narrativamente intrecciato con dinamiche comunitarie riconoscibili: sospetto diffuso, isolamento sociale, difficoltà di comunicazione emotiva. Lo spettatore può non condividere il contesto crime, ma riconoscere strutture affettive e relazionali analoghe a quelle della propria esperienza.

Questa riattivazione dell’esperienza personale spiega perché la serialità crime produca spesso forme di “coinvolgimento terapeutico”, analoghe a quelle osservate negli studi sulla lettura in situazioni di perdita e stress (Koopman, 2011). La serie non guarisce, ma fornisce una grammatica simbolica per interpretare il dolore, la colpa, la responsabilità. Dal punto di vista semiotico, la rilevanza personale può essere descritta come un processo di intersezione tra enciclopedia individuale e enciclopedia testuale, in cui il senso emerge dall’attrito tra esperienza vissuta e configurazione narrativa.

Gli studi empirici sulla letterarietà mostrano che le caratteristiche formali – foregrounding, ambiguità, deviazione stilistica, opacità semantica – influenzano emozioni, empatia e riflessione (Koopman, 2017; Koopman, 2018). La serialità televisiva contemporanea ha progressivamente incorporato tali tratti, abbandonando strutture episodiche autosufficienti a favore di archi narrativi complessi e stratificati. Serie come *True Detective* (stagione 1) utilizzano strategie di rarefazione informativa, dialoghi criptici, salti temporali e focalizzazioni multiple che rallentano la comprensione immediata e favoriscono processi interpretativi profondi. Questa “letterarizzazione” della serialità produce una forma di persuasione indiretta, non basata su tesi esplicite, ma su configurazioni esperienziali.

Si potrebbe parlare di *slow persuasion*: una persuasione lenta, distribuita, che opera attraverso la sedimentazione progressiva di stati emotivi e schemi interpretativi piuttosto che attraverso argomentazioni dichiarate. Dal punto di vista semiotico, la complessità narrativa funziona come dispositivo di coinvolgimento cognitivo: lo spettatore è chiamato a colmare lacune, a costruire ipotesi, a negoziare il senso. Questa attività interpretativa rafforza

l'investimento personale e rende più stabili gli effetti della narrazione. In questo senso, la serialità crime opera come una pedagogia implicita della complessità: non insegna cosa pensare, ma come abitare l'incertezza, come sospendere il giudizio, come tollerare l'ambiguità morale.

4. Le serie crime di successo in Italia

4.1 *Gomorra*

Gomorra – La serie (Sky, 2014–2021) costituisce uno dei casi più rilevanti della serialità crime europea per quanto riguarda la costruzione del realismo percepito. La serie elabora un complesso dispositivo di veridizione fondato su una combinazione di fattori semiotici: ambientazioni reali (Scampia, Secondigliano, periferie napoletane), uso sistematico del dialetto, attori non professionisti accanto a interpreti affermati, assenza quasi totale di commento musicale extradiegetico, fotografia desaturata e montaggio anti-spettacolare.

In accordo con il modello proposto da Cho, Shen e Wilson (2014), *Gomorra* massimizza le tre dimensioni di base del realismo, cioè la plausibilità narrativa, la coerenza interna e la somiglianza con il mondo empirico. La plausibilità è garantita dalla rigidità causale degli eventi (ogni azione produce conseguenze irreversibili). La coerenza interna, invece, deriva dalla stabilità delle regole del mondo criminale rappresentato mentre la somiglianza empirica è rafforzata dalla prossimità geografica e culturale con contesti sociali reali. Dal punto di vista semiotico, la serie costruisce ciò che può essere definito un effetto-documento narrativo: non pretende di essere cronaca, ma organizza i segni in modo tale da produrre una lettura dominante di tipo referenziale. Il risultato è una forte riduzione della distanza epistemica tra spettatore e mondo diegetico, condizione che favorisce sia il transportation sia l'efficacia persuasiva implicita.

A differenza di molte serie crime statunitensi centrate su anti-eroi carismatici, *Gomorra* adotta una strategia sistematica di de-eroizzazione dei personaggi. Ciro Di Marzio, Genny Savastano, Enzo Sanguè Blu non sono costruiti come soggetti moralmente ambigui ma affascinanti. La serie, infatti, insiste sulla loro opacità emotiva, sulla ripetitività dei gesti violenti e sulla progressiva erosione di ogni residuo di vita affettiva stabile, ma ciò non impedisce l'attivazione di processi di identificazione nel senso definito da Cohen (2001), vale a dire come assunzione temporanea della prospettiva, comprensione delle motivazioni, simulazione cognitiva degli stati mentali (perverse allegiances). L'identificazione in *Gomorra* non è fondata su desiderabilità del personaggio, ma su continuità percettiva e narrativa: lo spettatore accompagna i protagonisti per decine di episodi, osservandone la trasformazione, l'ascesa e il declino. In termini di empatia narrativa (Hoeken & Sinkeldam, 2014), si produce una forma di empatia fredda o struttura-

le che non è partecipazione emotiva calorosa, quanto comprensione delle logiche di azione entro un sistema coercitivo. La serie costruisce così una posizione spettatoriale complessa, in cui coesistono la prossimità cognitiva (capire perché agiscono così) e la distanza morale (rifiutare ciò che fanno). Questo doppio regime percettivo è particolarmente rilevante dal punto di vista semiotico: il personaggio non è modello imitativo ma operatore di intelligibilità sociale. Dal punto di vista dell'emotional flow (Nabi & Green, 2015; Alam & So, 2020), *Gomorra* adotta una struttura radicalmente anti-catatartica nel senso classico. La serie è organizzata secondo cicli emotivi dominati da tensione prolungata, brevi momenti di stabilizzazione, ricadute violente e perdita sistematica. Ogni stagione riproduce uno schema affettivo di tipo tragico: ascesa → consolidamento → crisi → distruzione. Tuttavia, a differenza della tragedia classica, non vi è mai vera chiusura morale o restaurazione dell'ordine. Questa configurazione produce un emotional flow caratterizzato da prevalenza di emozioni negative (angoscia, paura, disillusione), rare transizioni positive, rapidamente neutralizzate e accumulo affettivo inter-stagionale. Secondo i modelli sperimentali, sono proprio le oscillazioni emotive che aumentano la transportation e identificazione (Alam & So, 2020). In *Gomorra*, tale meccanismo è sfruttato in forma estrema: lo spettatore viene mantenuto in uno stato di instabilità emotiva controllata, che rafforza l'attenzione e consolida la memoria affettiva del racconto. In termini semiotici, si può parlare di una grammatica della perdita, in cui ogni configurazione narrativa è orientata non verso la risoluzione, ma verso la reiterazione della frattura.

L'efficacia persuasiva di *Gomorra*, quindi, non risiede in messaggi espliciti contro la criminalità organizzata, ma nella costruzione di un frame interpretativo stabile. Il crimine è rappresentato come un sistema economico razionale in assenza di alternative strutturali mentre la violenza è presentata come linguaggio ordinario del potere e insieme della famiglia, sorta di istituzione fragile e strumentale. Secondo il paradigma della narrative persuasion (Green & Brock, 2000), il cambiamento attitudinale avviene quando il destinatario, trasportato nel mondo narrativo, interiorizza implicitamente valutazioni e modelli causali. *Gomorra* realizza questo effetto attraverso (i) il realismo percepito, (ii) una elevata identificazione cognitiva e (iii) l'emotional flow cumulativo. Il risultato non è tanto l'adozione di specifiche opinioni, quanto la sedimentazione di una visione del mondo in cui la criminalità è una struttura sistemica e non una devianza individuale. Da questo punto di vista, la serie opera come dispositivo di persuasione lenta (*slow persuasion*), che agisce per esposizione reiterata e non per argomentazione. *Gomorra*, infine, mostra con particolare evidenza il ruolo della rilevanza personale (Kuzmičová & Bálint, 2019). Per una parte consistente del pubblico italiano ed europeo, i contesti rappresentati non sono astratti ma geograficamente, culturalmente e simbolicamente prossimi. Questa prossimità amplifica l'impatto emotivo della serie e la sensazione di autenticità facendo leva sulla risonanza autobiografica indiretta. Essa produce anche effetti ambivalenti:

processi di mitizzazione estetica, appropriazioni identitarie problematiche, turismo criminale simbolico. Tali fenomeni non invalidano la funzione critica della serie, ma mostrano come la persuasione narrativa seriale operi sempre in modo non totalmente controllabile. *Gomorra*, quindi, si configura quindi come testo ad alta densità pragmatica, capace di produrre effetti sociali, simbolici e identitari che eccedono le intenzioni autoriali.

4.2 *Romanzo criminale*

A differenza di *Gomorra*, che costruisce il proprio realismo attraverso una strategia di immersione quasi documentaria nel presente, *Romanzo criminale – La serie* (Sky, 2008–2010) elabora il realismo percepito mediante un complesso lavoro di ricostruzione storico-narrativa degli anni Settanta e Ottanta italiani. Ambientazioni urbane, costumi, veicoli, oggetti quotidiani, linguaggi giovanili e riferimenti politici concorrono a produrre un effetto di coerenza temporale fortemente riconoscibile. La serie privilegia due dimensioni del realismo percepito: la coerenza interna del mondo narrativo (regole stabili, continuità causale, gerarchia criminale leggibile); la plausibilità socio-storica, fondata sull'intreccio tra microcriminalità romana, terrorismo, servizi segreti deviati e apparati istituzionali. Il riferimento a eventi storici reali (rapimento Moro, strategia della tensione, banda della Magliana) produce un potente effetto di *ancoraggio referenziale*: lo spettatore percepisce la finzione come innestata su un terreno di realtà condivisa.

Da un punto di vista semiotico, *Romanzo criminale* costruisce un regime di veridizione storico-mitico: non mira a una trasparenza documentaria, ma a una verità narrativa strutturata come “grande racconto” delle origini del crimine organizzato moderno in Italia. Il realismo non è quindi solo mimetico ma anche genealogico perché spiega come si è arrivati al presente.

Uno degli elementi distintivi della serie è la costruzione di un sistema di personaggi fortemente corale: Il Libanese, Il Freddo, Dandi, Patrizia, Scialoja, Bufalo, Fierolocchio. L'identificazione non è concentrata su un unico protagonista, ma distribuita su una costellazione di figure con traiettorie divergenti. L'identificazione opera qui come processo multipolare in cui lo spettatore è chiamato a oscillare tra punti di vista diversi, spesso conflittuali. Tale configurazione riduce la possibilità di una piena fusione con un singolo personaggio ma aumenta la complessità cognitiva dell'esperienza narrativa. Sul piano empatico *Romanzo criminale* produce una forma di empatia stratificata: empatia affettiva episodica (amicizia, tradimento, amore, perdita); empatia cognitiva sistemica (comprensione delle scelte strategiche del gruppo); empatia retrospettiva, legata alla conoscenza anticipata dell'esito tragico. In particolare, la figura del Libanese funge da polo di identificazione iniziale, progressivamente destabilizzato dalla sua radicalizzazione violenta. Il Freddo, al contrario, incarna una linea narrativa di progressivo distacco dal mondo criminale, offrendo allo spettatore una posizione alternativa di riconoscimento. Il personaggio, quindi, non è solo vettore emozio-

nale ma funzione discorsiva che organizza differenti modalità di accesso al sistema criminale: l'ascesa, il potere, il disincanto, la colpa, la nostalgia.

L'*emotional flow* in *Romanzo criminale* presenta caratteristiche profondamente diverse da quello osservabile in *Gomorra*. Se quest'ultima è dominata da una temporalità claustrofobica e da un presente perpetuo, *Romanzo criminale* è strutturata secondo una temporalità epica e retrospettiva, che genera una forte componente nostalgica. La serie costruisce un flusso emotivo basato sull'euforia del successo che incede verso una progressiva disgregazione che produce malinconia e senso della fine. Questo arco trasformativo soddisfa il criterio secondo il quale lo shift emozionale rafforza il trasporto (Nabi e Green 2015). In *Romanzo criminale* tali transizioni sono ampie e chiaramente leggibili, dall'euforia collettiva alla disillusione individuale, dalla solidarietà all'isolamento. Questa dinamica genera un *emotional flow* di tipo tragico-nostalgico, che favorisce un'elevata memorizzazione degli eventi associata a una forte intensità affettiva retroattiva e a una rielaborazione emotiva della violenza come perdita irreversibile. Il crimine, qui, non è soltanto sistema economico (come in *Gomorra*), ma destino narrativo cioè una forza che trascina i personaggi verso un esito già inscritto nella struttura del racconto.

Sul piano persuasivo (Green & Brock, 2000) *Romanzo criminale* esercita la propria influenza principalmente attraverso la normalizzazione esperienziale del percorso criminale. La serie non giustifica le azioni dei protagonisti ma ne costruisce la logica interna come risposta a un contesto storico di marginalità sociale, assenza di mobilità economica e dissoluzione delle ideologie. Il crimine viene così configurato come opzione biografica disponibile, non come aberrazione. Questo frame interpretativo non è mai esplicitamente formulato, ma emerge dalla ripetizione seriale delle stesse configurazioni causali: povertà → gruppo → potere → violenza → distruzione. La persuasione opera quindi a livello profondo, modificando non tanto le opinioni, quanto le strutture di attribuzione causale in cui lo spettatore impara a leggere il crimine come prodotto sistemico di un'epoca. In questo senso, *Romanzo criminale* agisce come un dispositivo di pedagogia storica implicita che riorganizza la memoria collettiva degli anni di piombo in una narrazione coerente, emotivamente coinvolgente e cognitivamente accessibile.

La cosa si nota molto se si pensa alla possibile rilevanza personale (Kuzmičová & Bálint, 2019) che la serie sarebbe in grado di generare. Questa, infatti, assume in *Romanzo criminale* una forma specifica che non solo autobiografica (la serie, infatti, ha successo soprattutto tra un pubblico giovane) ma trans-generazionale. Per gli spettatori italiani, la serie riattiva una memoria culturale condivisa fatta di cronaca nera, terrorismo, corruzione politica e trasformazioni urbane. La prossimità storica e geografica produce un forte effetto di riconoscimento e una risonanza emotiva collettiva con una funzione di riorganizzazione narrativa del passato.

Anche qui la serie opera come dispositivo mitografico che trasforma una costellazione di eventi frammentari in una storia dotata di coerenza, prota-

gonisti, antagonisti e destino. Questo processo spiega anche l'ambivalenza culturale della ricezione: da un lato, funzione critica e demistificante; dall'altro, fascinazione estetica per lo stile di vita criminale, per la "romanità" e per l'ethos del gruppo. Come nel caso di *Gomorra*, la persuasione seriale non è mai univoca e il testo apre uno spazio di interpretazioni divergenti, mostrando come il coinvolgimento narrativo possa produrre effetti simbolici imprevedibili.

4.3 *Narcos*

Narcos costituisce un caso peculiare nella serialità crime contemporanea per la sua strategia sistematica di ibridazione tra narrazione finzionale e materiali documentari. L'uso ricorrente di immagini d'archivio, fotografie storiche, voice-over pseudo-saggistico e riferimenti cronachistici produce un regime di veridizione differente sia da *Gomorra* sia da *Romanzo criminale*.

Il realismo percepito viene qui costruito principalmente attraverso una elevata somiglianza referenziale (personaggi realmente esistiti, eventi storici verificabili), la ridondanza informativa (date, luoghi, nomi, cartelli esplicativi), la coerenza causale degli eventi.

La presenza del narratore-investigatore (l'agente DEA Steve Murphy) rafforza ulteriormente l'effetto di autenticità, fungendo da garante epistemico del racconto. Il mondo diegetico viene così presentato non solo come plausibile, ma come *già noto* allo spettatore attraverso il discorso mediatico globale sulla "guerra alla droga". Dal punto di vista semiotico, *Narcos* costruisce un effetto-verità stratificato: la fiction non cancella il riferimento al reale, ma lo ingloba come componente strutturale del racconto. Ne risulta un testo che simula costantemente il proprio statuto di "ricostruzione storica", riducendo drasticamente la distanza cognitiva tra mondo narrativo e mondo empirico.

Narcos attiva processi di identificazione lungo due assi principali: (1) l'asse criminale (Pablo Escobar, i cartelli di Medellín e Cali); (2) l'asse istituzionale (agenti DEA, governo colombiano, forze armate). Questa doppia focalizzazione produce un dispositivo di identificazione oscillante. Seguendo Cohen (2001), l'identificazione non è mai totale, ma distribuita e dinamica: lo spettatore è chiamato a transitare continuamente tra prospettive antagoniste. Nel caso di Escobar, la serie costruisce una forma di identificazione fortemente problematica ma efficace: padre affettuoso, benefattore popolare, imprenditore criminale, terrorista. L'empatia non nasce dall'approvazione morale, ma dalla narrativizzazione della soggettività in cui il personaggio viene reso intelligibile attraverso desideri, paure, ossessioni, strategie. Parallelamente, gli agenti della DEA sono rappresentati come figure imperfette, spesso moralmente ambigue, esposte alla corruzione e alla violenza sistemica. Questo indebolisce una polarizzazione etica netta e rafforza ciò che Hoeken e Sinkeldam (2014) descrivono come empatia cognitiva: comprensione delle motivazioni in conflitto.

Il personaggio in *Narcos* non è portatore di valori stabili, ma nodo di forze narrative contraddittorie che oscillano tra poli quali famiglia/impresa, patriottismo/criminalità, ordine/caos. L'identificazione, infatti, si struttura come navigazione tra regimi di senso incompatibili.

L'architettura emotiva di *Narcos*, invece, è dominata da una dinamica di tipo ciclico-espansivo che procede dalla costruzione del potere fino all'apice del controllo e si conclude con la progressiva perdita di stabilità fino al collasso violento, secondo un arco simile a quello descritto in *Romanzo criminale*. Questo schema viene reiterato a livello stagionale e, in parte, anche all'interno delle singole stagioni, producendo un emotional flow caratterizzato da forti oscillazioni di intensità che amplificano il coinvolgimento e la memorizzazione narrativa sfruttando sistematicamente la suspense prolungata, gli shock improvvisi (attentati, tradimenti), i momenti di falsa quiete e le ricadute traumatiche. L'effetto complessivo è una forma di coinvolgimento affettivo ad alta energia, meno depressiva di *Gomorra* e meno nostalgica di *Romanzo criminale*, ma più orientata alla tensione paranoide in cui lo spettatore condivide l'impressione che ogni equilibrio sia temporaneo e reversibile. Questo emotional flow produce una configurazione passionale centrata su instabilità, accelerazione e perdita di controllo, trasformando il potere criminale in una figura narrativa intrinsecamente autolesiva.

Sul piano persuasivo *Narcos* esercita un'influenza significativa nella costruzione di un frame interpretativo globale sul narcotraffico in cui gli script principali sono rappresentati dal crimine come economia transnazionale, dalla violenza come sottoprodotto inevitabile della domanda occidentale di droga e dall'intervento statunitense (antisoggetto) come ambivalente, talvolta inefficace o controproducente. Queste configurazioni non sono espresse in forma argomentativa ma emergono dalla struttura causale del racconto dove ogni tentativo di eliminare un cartello produce nuove organizzazioni e ogni successo operativo genera nuove instabilità. Il processo persuasivo opera quindi attraverso una transportation reiterato o ciclica. Il risultato è una naturalizzazione narrativa della "guerra alla droga" come conflitto sistemico irrisolvibile piuttosto che come problema morale circoscrivibile. La serie, in questo modo, costruisce una semantica del crimine come fenomeno globale autoregolato e sottratto al controllo dei singoli attori politici.

A differenza di *Gomorra* e *Romanzo criminale*, *Narcos* si rivolge a un pubblico primariamente globale. La rilevanza personale (Kuzmičová & Bálint, 2019) non è fondata sulla prossimità geografica ma su una combinazione di esposizione mediatica pregressa al mito di Escobar, familiarità con il discorso internazionale sulla droga e universalità delle strutture narrative di ascesa e caduta. Questa distanza culturale relativa produce un effetto paradossale di maggiore libertà interpretativa ma anche di maggiore rischio di estetizzazione del crimine. La violenza viene percepita come spettacolo storico più che come trauma socialmente situato. *Narcos* funziona come dispositivo di traduzione culturale che trasforma un conflitto locale in una narrazione comprensibile e consumabile a livello globale, standardizzando

i codici emotivi e narrativi del crimine. Ciò conferma che la persuasione seriale non dipende solo dai contenuti ma dalla scala di circolazione del testo che nel caso di *Narcos* è globale mentre è nazionale in *Romanzo criminale*, locale-radicale in *Gomorra*. Tre modalità differenti di un medesimo dispositivo narrativo.

4.4 Processi di identificazione ed effetti psicologici a breve e lungo termine

La serialità televisiva crime ha incontrato nel pubblico italiano, e in particolare negli spettatori giovani, un terreno di fruizione particolarmente fertile, esercitando un'influenza complessa sia sui processi di identificazione sia sulle percezioni psicologiche legate alla rappresentazione del crimine. Serie come *Gomorra*, *Romanzo criminale* e *Narcos* non solo hanno segnato il successo di audience in Italia, ma hanno generato dinamiche di visione e di coinvolgimento emotivo che meritano una lettura specificamente orientata ai giovani spettatori.

I dati di audience disponibili per *Gomorra – La serie* mostrano fin dal debutto auditel (pay TV) numeri significativi: i primi due episodi sono stati seguiti da oltre 650.000 spettatori medi complessivi, con permanenza del pubblico attorno al 59 %-76 % e un forte coinvolgimento sui social media, indicando un alto livello di fedeltà e interazione tra gli spettatori, compresi i più giovani (dato rilevato attraverso interazioni social e traffico online). Successivi record di ascolti hanno confermato l'ampiezza del fenomeno con la stagione finale che ha superato gli 800.000 spettatori medi nei primi episodi, comprovando la capacità della serie di mantenere alta l'attenzione su un arco narrativo pluriennale.

Un effetto diretto di tali livelli di fruizione nei giovani riguarda proprio il processo di identificazione con i personaggi e l'ambiente narrativo. Come osservato nei casi di *Gomorra* e *Romanzo criminale*, l'identificazione non è basata su adesione morale ma su familiarità con le traiettorie narrative e con le strutture sociali che queste serie rappresentano. Per uno spettatore giovane italiano, la frequente esposizione alle regole del mondo criminale seriale può facilitare l'interiorizzazione cognitiva di ragionamenti strategici, logiche di gruppo e prospettive alternative di ruolo, pur mantenendo una distanza morale (empatia cognitiva) con le azioni degli individui narrativi.

Queste modalità di identificazione sono rese possibili proprio dalle caratteristiche tecniche della serialità. La reiterazione narrativa, infatti, permette la costruzione di una relazione duratura con i personaggi che va oltre il picco emozionale episodico e diventa una sorta di memoria narrativa prolungata. Nei giovani spettatori, questo tipo di relazione tende a proiettarsi su più livelli di esperienza: non solo immersione emotiva nel breve termine, ma un effetto cumulativo che può influenzare percezioni, schemi causali e interpretazioni delle dinamiche sociali nel lungo periodo.

Dal punto di vista psicologico, l'esposizione continuativa a narrazioni

crime può avere effetti differenziati. A breve termine, l'alto degree di *transportation* e di *emotional flow* favorisce l'intensità percettiva e l'empatia cognitiva, contribuendo alla comprensione delle motivazioni narrative e alla costruzione di un engagement narrativo stabile. A lungo termine, tuttavia, la continua esposizione ai dispositivi narrativi del crimine può produrre fenomeni di *cultivation* culturale – vale a dire una graduale assimilazione di modelli causali e valutativi relativi alla criminalità come schema interpretativo della realtà – analogamente a quanto osservato nella letteratura sugli effetti del consumo di fiction crime sulla percezione del crimine e della giustizia (sebbene tali dinamiche specifiche richiedano studi longitudinali più mirati).

Nel caso di *Narcos*, la serialità crime assume un carattere transnazionale e il pubblico giovane italiano rivendica questa dimensione globale attraverso piattaforme di streaming come Netflix. Numerose ricerche di mercato indicano come *Narcos* sia stato tra i contenuti più *on-demand* in Italia nei periodi di rilascio delle stagioni, generando milioni di “demand expressions”, un indicatore di attenzione e partecipazione digitale elevata anche tra spettatori non residenti negli Stati Uniti o in Sud America. Per questi utenti giovani, l'effetto di identificazione è mediatizzato da un senso di connessione con narrazioni globali e dinamiche criminali articolate, rinforzando prospettive di lettura del crimine come sistema economico globale.

Il pubblico italiano giovane coinvolto nella serialità televisiva crime vive processi di identificazione che non si limitano a empatia emotiva immediata ma si inscrivono in una dinamica complessa di relazione narrativa prolungata, sedimentazione di schemi interpretativi e assimilazione di modelli causali. Queste dinamiche hanno potenziali implicazioni psicologiche sia a breve termine (coinvolgimento affettivo, intensità percettiva) sia a lungo termine (modellazione di percezioni sociali e culturali), ponendo la serialità crime allo stesso tempo come oggetto di studio per la narratologia, la semiotica e la psicologia dei media.

5. Conclusioni

L'analisi proposta suggerisce che la serialità narrativa richiede un'estensione dei modelli classici della persuasione narrativa. In particolare: il *transportation* non è più evento puntuale, ma stato ricorsivo e progressivamente automatizzato; l'identificazione assume forma di relazione di lungo periodo; l'*emotional flow* diventa architettura macro-testuale; l'empatia si struttura come competenza interpretativa stabile.

Dal punto di vista semiotico, la serie televisiva può essere descritta come dispositivo di soggettivazione narrativa che non trasmette semplicemente contenuti ma modella abitudini percettive, regimi emotivi e schemi valutativi.

La serialità crime, con la sua attenzione sistematica alla devianza, alla violenza e all'ambiguità morale, rappresenta un caso limite di questa funzio-

ne: un laboratorio in cui lo spettatore è continuamente chiamato a rinegoziare i confini tra comprensione, giudizio ed empatia. Ciò implica che l'analisi narratologica non possa limitarsi alle strutture del racconto, ma debba considerare la temporalità dell'esperienza di fruizione come dimensione costitutiva del testo.

La serialità narrativa, e in particolare quella crime, costituisce una forma avanzata di narrazione persuasiva, capace di integrare *transportation*, identificazione, *emotional flow*, realismo percepito e rilevanza personale in un sistema coerente, cumulativo e duraturo.

Lungi dall'essere mero intrattenimento, essa agisce come dispositivo semiotico complesso che riorganizza le modalità contemporanee di esperienza narrativa, producendo effetti cognitivi ed emotivi profondi e persistenti.

Per la narratologia e la semiotica ciò implica la necessità di spostare l'attenzione dalla singola storia alla dinamica temporale dell'esperienza narrativa e dal testo come oggetto al testo come processo senza trascurare gli effetti persuasivi.

Bibliografia

Alam N., & So J., *Contributions of emotional flow in narrative persuasion: An empirical test of the emotional flow framework*, in «Communication Quarterly», 68, 2, pp. 161–182.

Cho H., Shen L., & Wilson K., *Perceived realism: Dimensions and roles in narrative persuasion*, in «Communication Research».

Cohen J., *Defining identification: A theoretical look at the identification of audiences with media characters*, in «Mass Communication & Society», 4, 3, pp. 245–264.

De Cataldo G., *Romanzo criminale*, Torino, Einaudi, 2002.

Dubrofsky R. E., & Magnet S., *Reality TV and the Production of Neoliberal Subjects*, New York, Routledge, 2015.

Green M. C., & Brock T. C., *The role of transportation in the persuasiveness of public narratives*, in «Journal of Personality and Social Psychology», 79, 5, pp. 701–721.

Hesmondhalgh D., *The Cultural Industries*, London, Sage, 2013.

Hoeken H., & Sinkeldam J., *The role of identification and perception of just outcome in evoking emotions in narrative persuasion*, in «Journal of Communication», 64, pp. 935–955.

Innocenti V., & Pescatore G., *Le nuove forme della serialità televisiva*, in «Bianco e Nero», 72, 570, pp. 45–58.

Koopman E. M., *Predictors of insight and catharsis among readers who use literature as a coping strategy*, in «Scientific Study of Literature», 1, 2, pp. 241–259.

Koopman E. M., *Does originality evoke understanding? The relation between literary reading and empathy*, in «Review of General Psychology».

Koopman E. M., *Effects of literariness on emotions, empathy and reflection after reading*.

Kuzmičová A., & Bálint K., *Personal relevance in story reading: A research review*, in «Poetics Today», 40, 3, pp. 429–451.

Mittell J., *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, NYU Press, 2015.

Morgan M., & Shanahan J., *The Cultivation perspective in media effects research*.

Nabi R. L., & Green M. C., *The role of narrative engagement in narrative persuasion*, in «Journal of Communication».

Pescatore G., & Innocenti V., *Le nuove forme della serialità televisiva*, Bologna, Archetipolibri, 2012.

Saviano R., *Gomorra*, Milano, Mondadori, 2006.

Scaglioni M., *La nuova serialità televisiva italiana*, in «Comunicazioni Sociali», 38, 2, pp. 215–229.

Scaglioni M., & Barra L., *Tivù italiana. Storia, generi e linguaggi*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

Straubhaar J., *World Television: From Global to Local*, Thousand Oaks (CA), Sage, 2007.



Lo statuto critico di periodici e almanacchi
nel campo filosofico-letterario italiano:
Gramsci, Croce, Garin, Falqui

§

*The Critical Status of Periodicals and Almanacs
in Twentieth-Century Italian Philosophical and Literary
Culture: Gramsci, Croce, Garin, Falqui*

Luca Padalino
Università degli studi di Perugia

Abstract

Il contributo ricostruisce la genealogia dello statuto critico della produzione periodica nel campo filosofico-letterario italiano del Novecento, seguendo le posizioni di Antonio Gramsci, Benedetto Croce, Eugenio Garin ed Enrico Falqui. Attraverso questa ricognizione emergono i criteri – spesso impliciti – che hanno governato la legittimazione del periodico come oggetto di studio: dalla sua assimilazione alla funzione militante o pedagogica, alla sua interpretazione a documento storico, fino alla sua considerazione come repertorio consultivo. In tale quadro, l'almanacco rappresenta il caso emblematico di un medium percepito come marginale: riconosciuto per la sua utilità, ma raramente indagato nella sua specificità formale, segnata da eterogeneità compositiva, montaggio e stratificazione di materiali. Il saggio mostra così come la tradizione critica novecentesca abbia privilegiato una lettura trasparente e contenutistica del periodico, limitando la possibilità di cogliere la specificità mediale delle sue più varie incarnazioni. Ne deriva l'esigenza di un ripensamento che restituisca tanto al periodico quanto all'almanacco la loro piena densità formale, aprendo a una comprensione più articolata del loro ruolo nella modellizzazione dei processi culturali e nella costruzione delle memorie collettive.

Parole chiave: forma periodica; storicità dei media; ibridazione testuale; tempo culturale.

This article reconstructs the genealogy of the critical status of periodical production within twentieth-century Italian philosophical and literary culture by examining the positions of Antonio Gramsci, Benedetto Croce, Eugenio Garin, and Enrico Falqui. Through this trajectory, the essay highlights the criteria—often implicit—that shaped the legitimacy of journals and almanacs as objects of inquiry: their assimilation into militant or pedagogical functions, their reduction to historical documents, and their treatment as consultative tools. Within this framework, the almanac emerges as an emblematic marginal form: acknowledged for its usefulness, yet seldom examined in terms of its specific morphology, defined by heterogeneity, montage, and the recombination of disparate materials. The analysis shows how twentieth-century criticism tended to privilege transparent, content-driven readings of periodicals, thereby limiting the recognition of their medial and compositional complexity. This calls for a renewed methodological approach capable of restoring both journals and almanacs to their full formal density, and of understanding their role in shaping cultural processes and collective memory.

Keywords: periodical form; media historicity; textual hybridity; cultural temporality.

La riflessione sullo statuto critico della produzione periodica nel Novecento italiano si colloca all'incrocio tra storia delle idee, pratiche editoriali e forme della mediazione culturale (Giovannetti 2018), e richiede di ripercorrere i modi in cui giornali, riviste e almanacchi sono stati di volta in volta integrati, ridotti o espunti dall'orizzonte della legittimità storiografica. Sin dagli inizi del secolo, la scrittura periodica ha infatti rappresentato un terreno ambiguo: dispositivo di intervento diretto sul presente, luogo di sperimentazioni concettuali e, insieme, forma esposta alla caducità e alla frammentarietà tipiche della comunicazione seriale. È all'interno di questa ambivalenza che si definisce la postura dei principali interpreti del periodo – da Gramsci a Croce, da Garin a Falqui – i quali, pur nella diversità degli approcci, hanno contribuito a costruire un quadro teorico che spesso privilegia il valore documentale e militante del periodico rispetto alla sua opacità formale, alla sua vocazione compositiva e alla sua dimensione retorica. L'almanacco, in tale costellazione, emerge come caso emblematico: ora assimilato alla funzione pragmatica dell'annuario, ora ricondotto al modello consultivo o enciclopedico, ora riconosciuto come «proto-rivista», ma raramente assunto come genere dotato di una propria morfologia distintiva. Ricostruire questa genealogia critica significa allora interrogare non solo l'oggetto almanacco, ma il regime di visibilità che, nel corso del Novecento, ha regolato il rapporto fra forma periodica e interpretazione storica: un regime che ha riconosciuto al periodico un ruolo privilegiato nella restituzione dei processi culturali, e

che al tempo stesso ha faticato a considerare come la materialità del supporto, la sua logica di montaggio e la sua eterogeneità interna condizionino profondamente ciò che su di esso può essere detto (Padalino 2025). Il presente contributo affronta questo nodo, seguendo il filo che unisce le diverse tradizioni critiche e mettendo in evidenza come l'almanacco e il periodico, considerati insieme, possano offrire un osservatorio significativo per ripensare le modalità stesse attraverso cui la cultura novecentesca ha costruito, trasmesso e talvolta occultato il proprio immaginario.

1. Antonio Gramsci: l'almanacco come «proto-rivista»

Il nostro percorso tra la critica novecentesca dedicatasi sotto varie forme al problema del periodico in generale e dell'almanacco in particolare prende le mosse da Antonio Gramsci, e precisamente da due luoghi dei *Quaderni del Carcere*. Iniziamo dal primo tra questi:

Poiché il giornalismo è stato considerato, nelle note ad esso dedicate, come esposizione di un gruppo che vuole, attraverso diverse attività pubblicistiche, diffondere una concezione integrale del mondo, si può prescindere dalla pubblicazione di un almanacco? L'almanacco è, in fondo, una pubblicazione periodica annuale, in cui, anno per anno, si esamina l'attività storica complessiva di un anno da un certo punto di vista. L'almanacco è il «minimo» di «pubblicità» periodica che si può dare alle proprie idee e ai propri giudizi sul mondo e la sua varietà mostra quanto nel gruppo si sia venuto specializzando ogni singolo momento di tale storia, così come la organicità mostra la misura di omogeneità che il gruppo è venuto acquistando. Certo, per la diffusione, occorre che l'almanacco tenga conto di determinati bisogni del gruppo di compratori cui si rivolge, gruppo che non può, spesso, spendere due volte, per uno stesso bisogno. Occorrerà pertanto scegliere il contenuto:

1. quelle parti che rendono inutile l'acquisto di un altro almanacco;
2. quella parte per cui si vuole influire sui lettori per indirizzarli secondo un senso prestabilito.

La prima parte sarà ridotta al minimo: a quanto basta per soddisfare il bisogno dato. La seconda parte insisterà su quegli argomenti che si ritengono di maggior peso educativo e formativo (Gramsci 1975, Q 14, 60).

Constatiamo subito come la riflessione di Gramsci sull'almanacco si inserisce in una più ampia meditazione sullo statuto e sulla funzione del periodico nella società primonovecentesca, momento in cui la stampa a ricor-

sività regolare diviene uno dei principali dispositivi di esposizione pubblica delle idee e di intervento intellettuale e militante sul costituirsi del senso comune. In questo quadro il periodico è inteso da Gramsci anzitutto quale pratica di esposizione di un sé collettivo, attraverso cui un gruppo rende visibile e operante una determinata visione del mondo (Dore 2016). L'almanacco gli appare in tale prospettiva strumento particolarmente efficace, in quanto fondato su una prassi di reimpiego e riorganizzazione di materiali culturali già da tempo presente nel sistema pubblico e, dunque, ben collaudato sul piano della ricezione. Ciò detto, per Gramsci l'almanacco resta essenzialmente un periodico: rientra cioè nel vasto insieme delle pubblicazioni moderne caratterizzate da una periodicità editoriale prevedibile, capace di scandire il tempo sociale e di articolare l'opinione pubblica, pur con peculiarità proprie. La sua periodicità annuale, ad esempio, che gli consente da un lato di assumere una prospettiva sufficientemente distanziata sugli eventi, orientata a una sintesi dell'anno trascorso; dall'altro, di avanzare pretese retrospettive che, pur nella loro natura cursoria, mirano a una prima forma di storicizzazione. Al tempo stesso, l'almanacco resta sempre espressione di una specifica ideologia culturale, limite che Gramsci pone esplicitamente a ogni sua possibile pretesa universalizzante. Ne emerge così una configurazione intrinsecamente ambivalente, segnata dalla copresenza di una portata argomentativa generale e di una prospettiva critica particolare. Da questo incrocio deriva, secondo Gramsci, la capacità dell'almanacco di contribuire a proprio modo a un ordinamento periodico dell'agone pubblico, funzione che ne giustifica l'assunzione come ipotesto ideale della rivista contemporanea, o «proto-rivista», da tener ben presente in fase di progettazione di una nuova testata. È in tale prospettiva che Gramsci torna in seguito a parlare di almanacco, inserendolo ancora più esplicitamente all'interno di un disegno culturale-politico complessivo:

Il tipo di rivista «Politica-Critica» esige immediatamente un corpo di redattori specializzati, in grado di fornire, con una certa periodicità, un materiale scientificamente elaborato e selezionato; l'esistenza di questo corpo di redattori, che abbiano raggiunto tra loro un certo grado di omogeneità culturale, è cosa tutt'altro che facile, e rappresenta un punto d'arrivo nello svolgimento di un movimento culturale. Questo tipo di rivista può essere sostituito (o anticipato) con la pubblicazione di un «Annuario». Questi «Annuari» non dovrebbero avere niente di simile ad un comune «Almanacco» popolare (la cui compilazione è legata qualitativamente al quotidiano, cioè è predisposta tenendo di vista il lettore medio del quotidiano); non deve neanche essere una antologia occasionale di scritti troppo lunghi per essere accolti in altro tipo di rivista; dovrebbe invece essere preparato organicamente, secondo un piano generale, in modo da essere come il prospetto di un determinato programma di rivista.

Potrebbe essere dedicato a un solo argomento oppure essere diviso in sezioni e trattare una serie organica di questioni fondamentali (la costituzione dello Stato, la politica internazionale, la questione agraria, ecc.). Ogni Annuario dovrebbe stare a sé (non dovrebbe avere scritti in continuazione) ed essere fornito di bibliografie, di indici analitici, ecc. Studiare i diversi tipi di «Almanacchi» popolari (che sono, se ben fatti, delle piccole Enciclopedie dell'attualità) (Gramsci 1975, Q 24, 5).

Nel confronto tra rivista, annuario e almanacco, quest'ultimo assume la funzione di modello operativo: uno strumento utile a prefigurare, in forma concentrata e programmata, l'architettura di una futura testata. In questo quadro, la portata annuale dell'almanacco garantisce un afflato retrospettivo sull'anno trascorso e, al contempo, una funzione progettuale orientata al futuro. Tale duplice azione si esprime anche attraverso dispositivi formali specifici – bibliografie, indici analitici, suddivisioni per sezioni – riconducibili a una logica di elenco che permette di circoscrivere l'offerta culturale del gruppo promotore e di delineare, per selezione e ricombinazione, una vera e propria «biblioteca possibile» (Mayo 2014). È in questo senso che l'almanacco può essere inteso insieme come dispositivo di ordinamento del sapere e, di modellizzazione dell'orizzonte del pensabile. La presenza di bibliografie e apparati paratestuali si allinea poi con l'idea gramsciana di una funzione formativa della rivista militante, che non si limita a informare, ma fornisce strumenti intellettuali a un pubblico progressivamente conformato all'idea di lettore che questa intende produrre. La riflessione di Gramsci riesce così a individuare e valorizzare la dimensione ambivalente dell'almanacco, votata alla retrospiezione così come alla proiezione, ponendola al servizio di una pianificazione culturale e politica. Tuttavia, l'interesse per la forma almanacchistica resta per egli subordinato alla sua funzionalità. Pur riconoscendone le potenzialità comunicative e pedagogiche, infatti, Gramsci continua a considerare l'almanacco un prodotto tipico della cultura popolare, potenzialmente fruttuoso certo, ma in sé privo di specifico orientamento: il suo valore non risiede nella forma in quanto tale, per quanto peculiare, ma nella possibilità di essere impiegata, trasformata o sussunta a un progetto più ampio (Mayo 2020; Storey 2006). Sarà precisamente questa prospettiva – il riconoscimento dell'efficacia dell'almanacco senza legittimarne la specificità formale a oggetto teorico – a imporsi nella critica letteraria italiana successiva. Le ragioni di tale disattenzione non vanno tuttavia ricercate soltanto nell'eredità gramsciana, ma in un'influenza critica di portata almeno pari, precedente di quasi due decenni, che ha inciso in modo decisivo sul modo di pensare la testualità periodica nel suo complesso. Si tratta delle riflessioni di Benedetto Croce sullo statuto filosofico della scrittura periodica e sulla legittimità di una sua considerazione estetico-formale.

2. Benedetto Croce e i «pubblici fogli»

Croce riflette sulla validità di uno studio attento al rapporto forma-contenuto nel campo periodico in un ben noto intervento sulle pagine della sua rivista, «La Critica», precisamente nel numero VI, 1908:

Ecco ancora un piccolo problema di metodica, agitato di recente: si deve o no trattare, nella storia della letteratura, della cotanto copiosa produzione giornalistica? Che alla storia letteraria non tocchi direttamente esaminare il giornalismo come istituto sociale e narrarne le vicende, i progressi e le trasformazioni, è chiaro, sebbene in parecchie storie, si introduca la considerazione del giornalismo come opera sociale e politica, cadendosi nella solita confusione tra storia letteraria propriamente detta e storia degli interessi e fatti pratici (Croce 1908, p. 235).

Il problema è chiaro e la sua portata, per noi, dirimente: è lecito intendere la scrittura su periodico valevole di per sé, e non per quanto effettivamente comunica? È giustificato così un suo inserimento nel campo della letteratura? In linea con la propria prospettiva teoretica, la risposta di Croce è negativa. Il giornalismo – termine che rimanda non solo alla scrittura su quotidiano, ma a tutto il fenomeno socioculturale della scrittura su periodico – non ha legittimità estetica, giacché è fenomeno da sussumersi alle forme dell'Economico, perseguiti cioè l'Utile, mai il Bello. In secondo luogo, al giornalismo comune non è concessa neanche legittimità storica, poiché, nel suo operare nel dominio dell'Utile, non ne esprime comunque una riuscita occorrenza, e ciò a causa di una spesso inefficace relazione tra forma e contenuto:

«Giornalismo», «produzione giornalistica» si adopera, anzitutto, in significato letterario come termine dispregiativo per designare un gruppo di prodotti letterari di qualità inferiore. Sono queste le scritture prive di originalità e di profondità, che ingegni superficiali e incolti manipolano giorno per giorno per riempirne i pubblici fogli. I loro autori, se espongono idee, non si accorgono di accozzarne insieme di quelle che si contraddicono [*sic*]; credono di distinguere e dedurre, e si lasciano invece facilmente accalappiare dagli omonimi e dai sinonimi. Se ricordano fatti storici, li riferiscono senza esattezza e attingendoli a fonti impure. Se tentano l'arte, non lasciano maturare i germi artistici nei quali s'imbattono, ma ne affrettano lo svolgimento o danno una vana apparenza di compiutezza all'opera loro col mescolare ai motivi artistici elementi affatto estranei (*Ibidem*).

La scrittura su periodico è dunque il più delle volte campo d'improvvisazione e rumore confuso. A ragione di ciò, se la forma è anzitutto proiezione della crociana impressione, tanto più riuscita quanto in grado di farsi

icastica sua manifestazione, ciò non avviene certo per tramite dei «pubblici fogli». In un'asserzione che anticipa alcuni propositi gramsciani, per Croce la tendenza alla mescolazione caotica di forme e contenuti va governata e limitata, così da liberare il potenziale prassico celato in quel che deve essere, anzitutto, strumento d'azione sul mondo. «La Critica», in tal senso, fornisce a suo dire un esempio riuscito: «ordinata e convergente a un unico scopo», la sua rivista si guarda bene – sono sue parole – dal cadere «nell'assenza di criterii fermi e di un organico sistema d'idee», da cui conseguono «un'anarchia e un'ineguaglianza di giudizi che le fa somigliare talvolta a botteghe di caffè, dove ciascuno si rechi a dire, o a gridare, la propria opinione od impressione». È d'altronde, il culto della purezza stilistica, un'autentica regola dell'arte del campo letterario primonovecentesco italiano, preoccupato di consolidare un'autonomia d'azione lì dove questa si veda minacciata da istanze eteronome, a dire di massa, consolidatesi in Italia nei quarant'anni precedenti.¹ La scrittura giornalistica, così come l'università e la scuola pubblica, è in tal senso bersaglio privilegiato: occupazioni il cui esercizio rappresenta un bivio, appunto, per l'intellettuale – precario – in erba, che in ogni caso si vedrà costretto a interagire quale uomo della folla in un ambiente eterogeneo, rumoroso, ibridato.² In una parola, *confuso*. La pagina dissonante del quotidiano diviene paradigma testuale dello stato di minorità cui la classe intellettuale si sente costretta, che Croce pretende di piegare al proprio scopo. A suo dire la struttura del periodico raggiunge il suo obiettivo rarefacendosi docilmente nelle mani del compositore-editore-redattore. Lì dove ciò non è possibile, si dà segno di tara nei propositi che stanno a monte del progetto editoriale. La buona rivista sarà quella che permette una quanto più agile conversione del «filosofico in politico», ossia di «compiere opera politica in senso lato: opera di studioso e di cittadino insieme», come asserito d'altronde ancora da Croce, in luogo d'autobiografia, dopo più di un decennio (Croce 1918, p. 47). Proprietà, quella votata a una trasparenza formale che concili anzitutto l'intento prassico del progetto

1 Basti pensare, per un esempio contiguo, alla denigrazione radicale che un genere ibrido *par excellence*, il romanzo, subisce in questo corso d'anni da parte dei gruppi d'avanguardia fiorentini, che molto devono al magistero crociano: «Il romanzo fa problema non solo per il fatto che questo genere costituisce il nerbo della letteratura commerciale [...] Il romanzo è un genere ibrido, costituito di giunture neutre e impoetiche che legano insieme frammenti di poesia. La struttura architettonica del romanzo, insomma, è inaccettabile, come dichiara esplicitamente Papini». (Baldini 2023, p. 96)

2 Cfr. Croce, *I laureati al bivio*, 1909, in cui, appunto, sia giornalisti che docenti sono posti dinanzi, pur se ognuno a proprio modo, a medesimi meccanismi d'alienazione e imposizioni propri della società di massa, quali «magri guadagni», mobilità coatta in «in paeselli di provincia», «natura instabile e sempre pericolante dell'impiego», impossibilità di trovare il tempo per «diligenza ed esattezza», condanna all'«improvvisazione» (p. 1).

editoriale, che il filosofo ricerca e individua non solo nella sua attività di pubblicista, ma anche nelle sue recensioni alle principali riviste dell'epoca. Si veda ad esempio quella dedicata sulle pagine della «Critica» alla «Voce» di Papini e Prezzolini:

Questo giornale, al quale collaborano molti nostri amici, rappresenta, per così dire, il passaggio dalla filosofia alla vita, esaminando fatti e istituti, in quanto incarnano, o dovrebbero incarnare, un pensiero. (Croce 1909, p. 300).

Il passaggio dalla filosofia alla vita, dallo studio all'azione diretta nel mondo: operazione da farsi attraverso l'inclusione nello sfoglio di un largo ventaglio di interventi diversi, atti a emancipare l'operazione dallo sterile specialismo, ma, al tempo stesso, un principio-guida riconoscibile, che porti la rivista a emanciparsi dalla caotica pratica giornalistica, schiava delle necessità più corrive del quotidiano. Questa è la sola prassi che legittima non solo la rivista come strumento culturale, ma anche come possibile testimone storico. Croce assurge a buon esempio, ancora, la sua «Critica»:

Del resto, mettiamo che questa piccola rivista viva dieci anni: in dieci anni essa avrà allineato sugli scaffali delle biblioteche dieci volumi, di circa cinquecento pagine ciascuno, scritti in buona fede in servizio d'idee non volgari, e contenenti un materiale forse non ispregevole per la storia della moderna cultura (*sic*) italiana. Potrebbero essere invece trenta o quaranta: ma meglio dieci, che nulla (Croce 1903, p. 5).

Il periodico ha dunque accesso alla storicizzazione unicamente in quanto fonte che testimoni di un congruo, chiaro e organizzato proposito di azione diretta sul mondo, sorretto da una forma che ne esprima l'urgenza senza interferirvi. Lì dove tali precetti non appaiono perseguiti, viene meno qualsivoglia portata ermeneutica. Ma non è tutto qui. Il periodico, infatti, non è solo strutturalmente incline alla confusione d'intenti, ma anche alla caducità:

E, poi, quand'anche molte di quelle pagine fossero effettivamente belle e vere, da non lasciar nulla da desiderare, sono esse tali da meritare ricordo e vita più lunghi del giorno per il quale furono fatte? L'esprit court les rues; e niente c'è di meno spiritoso delle raccolte di motti di spirito. La maggior parte delle belle parole, che l'uomo dice, e delle belle pagine, che scrive, è destinata a essere presto dimenticata e sostituita. E non se ne affliggano troppo gli amici giornalisti. *Hodie tibi, cras mihi*. Niente di ciò che l'uomo fa è immortale, fuorché per iperbole (benché tutto sia immortale, in un certo senso); ma vi sono cose che si ricordano più a lungo e più a lungo occupano gli animi umani, e altre che si ricordano e occupano più fugacemente (Croce 1908, p. 237).

Si è letta tale osservazione nel quadro di un possibile accostamento, senz'altro legittimo, alla riflessione intorno all'utilità della storia per la vita esposta nella *Il inattuale* di Nietzsche, e alla generale critica del pensiero storiografico positivista che anima la filosofia crociana.³ È tuttavia possibile muovere oltre e soffermarsi su quanto l'osservazione di Croce dica sulla natura stessa del *medium* cui si riferisce. Se infatti caducità e rinnovamento sono proprietà insite della natura, e come tali da non contrastarsi con improbabili operazioni di eternamento coatto, il campo dei periodici si presta intuitivamente ad esprimere tale stato di cose. Il canale individuato dalla scrittura periodica, se ci è possibile parlare, a questo punto, *sub specie communicationis*, è infatti strutturalmente legato al ritmo di apparizione-sparizione quotidiano. Esso si presta a farsi segno del tempo che fugge e del processo di scomparsa e rinnovamento materiale che ne consegue. Ecco perché, a dire di Croce, antologizzare o estetizzare la scrittura giornalistica è non solo inopportuno, ma ontologicamente errato: nel mutare di sede, essa non si fa più immediata manifestazione di questo suo imprescindibile tratto distintivo, con Todorov definibile come dialettica mnemonica di ricordo-oblio (Todorov 1995). Basti per il momento individuare come, accanto a una circoscrizione radicale della portata critica della scrittura su periodico, vengono da Croce individuati, pur se nel corso della sua *pars destruens*, una serie di elementi distintivi essenziali della forma-periodico, cui l'almanacco non è soltanto accostabile, ma in larga parte espressione decisiva: oltre la sua natura effimera, la copresenza di elementi contraddittori ed eterogenei, finanche la costruzione per montaggio, che Croce rubrica a iterarsi di frasi fatte e stereotipate poste insieme al fine di perseguire il ritmo dell'apparizione quotidiana. Questi tratti distintivi, per quanto lucidamente colti, sono da Croce esclusi dall'orizzonte dei possibili critici e ragione prima dei difetti del *medium*. Lo studio del periodico è per lui lecito nella misura in cui si sofferma su cosa l'operazione culturale-rivista è stata in grado di esprimere a chiare lettere, null'altro. E la fortuna di tale indirizzo, complice dinamiche proprie del campo letterario primonovecentesco – in cui Croce occupa un posto dominante già da allora –, può dirsi senz'altro pervasiva (De Castris 1991). Già nel 1936, in uno dei primi esempi concreti di critica della produzione periodica italiana, ad esempio, è possibile leggere asserzioni come questa:

I massimi quotidiani del tempo, salvo i socialisti e i cattolici, accoglievano, con un eclettismo dilettesco davvero poco onorevole, l'articolo anticlericale d'un professore positivista accanto a quello

3 Cfr. in merito Contorbis 2007, pp. XVI-XVII, relativamente alle riflessioni crociane: «sull'intera costellazione alla quale operazioni siffatte pertengono immane l'inesorabilità dell'analisi, rapidamente convertita in anatema, affidata da uno tra i grandi "contemporanei" dei fatti narrati, Friedrich Nietzsche, alla seconda delle considerazioni inattuali, *Sull'Utilità e il danno della storia per la vita* (1874)».

mistico d'uno scrittore cattolico" "quanto ai periodici, la maggior parte delle vecchie riviste italiane erano di pura specializzazione erudita (Bobbio 1936, p. 6).

Questa linea di lettura, consolidata e interiorizzata dal campo critico, contribuisce a neutralizzare ogni possibile attenzione alla forma periodica. L'almanacco – che di tali tratti costituisce una manifestazione eminente – ne esce ulteriormente marginalizzato: riconducibile al giornalismo, privo di leggittimità autonoma, e dunque sottratto all'analisi estetico-formale.

3. Eugenio Garin e il periodico come testimone

Tolto il lavoro di Croce, l'opera che più ha influenzato il modo in cui periodici, riviste e giornali del Novecento sono stati letti e interpretati dalla critica letteraria italiana del secondo dopoguerra è *Cronache di filosofia italiana* di Eugenio Garin, apparsa in prima edizione nel 1955 e da allora più volte ristampata. Si tratta del primo concreto tentativo di storicizzare la produzione periodica italiana di inizio Novecento e di riconoscere, ad apparente dispetto di Croce, la portata ermeneutica della scrittura su rivista. Analizzare i presupposti filosofici, il metodo di circoscrizione del corpus e il criterio interpretativo adottato da Garin si rivela utile a meglio focalizzare lo statuto scientifico che l'almanacco, posto già da Gramsci nel grande campo dei periodici, ricopre per la critica letteraria del XX secolo. A tal fine sarà il caso di muovere anzitutto a una lettura ravvicinata della prefazione alla prima edizione delle *Cronache*, nel 1955:

Le pagine che seguono non intendono in alcun modo presentarsi come una storia della filosofia italiana della prima metà del '900. Di molte figure che sogliono esser considerate di primo piano, non si fa menzione, o quasi; non si seguono né si discutono nelle loro linee i sistemi; non si ha la pretesa di disegnare con completezza gerarchie di idee e genealogie di dottrine. Si parla invece con una certa larghezza anche di scrittori considerati comunemente al margine della filosofia in senso tecnico; ci si indugia spesso a fissare il carattere del costume di uomini e di gruppi, nel ricordo di come vennero legandosi alle vicende del paese (Garin [1955] 1966, p. 11. D'ora in poi Garin 1966).

Si coglie fin da principio come la prospettiva di Eugenio Garin prenda le mosse da una dichiarata diffidenza per una storiografia culturale le cui fonti siano rintracciate unicamente tra grandi opere, espressione di pensieri sistematici. L'obiettivo è altresì quello di indagare i margini del campo culturale, al fine di tracciare per essa la parabola collettiva di un'intera epoca storica. Marginalità concretatasi in forma testuale e, pertanto, circoscrivibile e studiabile:

Per questo, più che alle opere concluse della loro definitiva compostezza, si è guardato alle riviste e ai giornali, in cui le dottrine si affacciarono dapprima, o in cui discesero poi a combattere in una polemica o a volgarizzarsi in una propaganda. Ché molto diverso è il sapore di una pagina letta in un volume messo insieme con sapienti correzioni a distanza d'anni, e quello dell'articolo ritrovato in un fascicolo di rivista, e ricollocato in un'occasione precisa (*Ibidem*).

La rivista è intesa da Garin come luogo che, per le sue caratteristiche comunicative (provvisorietà e ritrattabilità delle asserzioni pubblicate; luogo incoativo, di prima messa alla prova di posizionamenti e dottrine *in fieri*; agone dello scontro tra prospettive rivali; periodicità) agevola una riflessione storiografica formulata all'insegna della demistificazione: alle spalle dei grandi protagonisti di un'epoca e delle loro ricamate posizioni ufficiali, affidate ad opere sorvegliate, esiste un inconscio di bozze, tentativi falliti, contraddizioni e polemica affidato alle pagine delle riviste, la cui spontaneità garantirebbe l'auspicato appiglio a una più onesta e dinamica ricostruzione. Tale dicotomia tra manifesto e celato, esplicito e implicito, dal sapore marginalmente freudiano, trova un'ulteriore esplicitazione teoretica in un testo di qualche anno successivo alle *Cronache*, e cioè *La filosofia come sapere storico*, apparso nel 1958. In esso, la storiografia del pensiero basata unicamente su opere a tensione sistematica si definisce «ipostatizzata in una sorta di ente di ragione, cozza contro la mobile e molteplice variabilità di una vita vissuta a rispondere e a chiarire le esigenze e le domande di un tempo, a prendere coscienza di istanze variamente atteggiate» (Garin [1959], 1990, p. 13) facendosi pertanto «del tutto inutile all'indagine storiografica, per la sua stessa genericità, laddove la storia avrà da cercare individuazioni precise e rapporti specifici» (ivi, p. 6). Il valore di tale prospettive consiste per Garin «nell'accento posto sulla pluralità, sulla mobilità e varietà dei rapporti, sul carattere dinamico delle idee, sempre più liberate da ogni fissità presupposta», frutto di «differenze e somiglianze, gruppi di uomini uniti in un lavoro, concordi in certi modi di intendere: problemi di rapporti concreti, di periodizzazioni e continuità non presupposte ma accertate nell'effettivo colloquio degli uomini». Si tratteggia così ancor più un modello di storia articolato intorno a una dicotomia del tipo «statico-dinamico», con il secondo polo già aperto a una riformulazione in chiave dialettica, da Garin accolta appieno qualche anno dopo, al momento della scoperta e dello studio dei *Quaderni* gramsciani. Alla luce di ciò, ci è chiaro non solo perché egli scelga la rivista come fonte privilegiata, ma anche a che idea di rivista si rifaccia tale presa di posizione. Il periodico gariniano è varco fortunoso sulla provvisorietà delle posizioni intellettuali, loro avantesto, in cui è possibile rintracciare l'articolo impreveduto, sommerso dal tempo, la cui indagine insidia celate posizioni di pensiero. L'impegno storiografico può così confrontarsi non tanto con lo stato compiuto dei concetti, quanto con il loro tanto concreto quanto incerto manifestarsi: dai loro primi vagiti su rivista allo scontro con il pensiero altrui, da una progressivamente più chiara

focalizzazione d'intenti al ripensamento o alla contraddizione, in un processo che testimonia della dimensione polifonica dell'attività intellettuale. In tal senso, Garin coglie una certa contiguità tra forma-rivista e forma-diaristica, complice l'analoga cadenza ritmicamente connotata degli interventi e la forma strutturalmente aperta del testo che li accoglie, deiscenza figlia dell'incontro-scontro con l'esperienza del quotidiano. Da qui poi il titolo scelto per la sua grande opera di ricognizione, «cronache», appunto, termine già di discreta fortuna in epoca neorealista, che lascia trasparire una tensione al rendiconto a caldo per mezzo di testi adeguati all'impresa:

Quelli che sembrano solo ragionati trapassi di concetti, eccoli disporsi secondo avvenimenti precisi, e variamente seguirli, e rispondere a chiari interessi, o a giustificati timori, o tradire preoccupazioni e ambizioni svariate (Garin 1966 p. XIII).

Nella scansione temporale ricostruibile dai periodici si rivelano moti di spirito e passioni che restituiscono il pensiero alla sua dimensione umana, intesa letteralmente come concreta espressione di corpi calati nel tempo collettivo. Studio «non di spiriti disincarnati, ma di persone reali»: la rivista diviene così anzitutto testimone di una firma e di una mano che l'ha tracciata, il suo apparire periodico affine alle titubanze di una coscienza sempre in movimento, la sua stessa caducità materiale metafora dell'ineliminabile commistione corpo/spirito e del suo inevitabile deperire. Conseguenza e obiettivo di questo processo incarnante è infine la possibilità storica di «legare» come dice lo stesso Garin, «le vergini idee ai non sempre casti appetiti» (Garin 1966, p. XII): il tribunale della Storia, all'indomani della catastrofe mondiale, può farsi forte di una serie di prove date nero su bianco, articoli affidati a pagine che nel loro trascorrere – su una singola rivista, su tante diverse, su una serie – conducono lo sguardo tra tentativi di posizionamento, goffe giustificazioni, imperdonabili complicità. «Una specie di esame di coscienza» è così possibile per «chi, affacciandosi agli studi universitari all'inizio del secondo quarto del secolo, il primo aveva ritrovato ancora vivente negli uomini, nelle lettere, nell'eco non spenta delle vicende, nelle stesse confuse prime esperienze culturali» (*ibidem*). Un'istanza di storicizzazione, finanche di liquidazione, che dà voce a un'intera nuova schiera intellettuale tesa a impegnare il campo letterario uscito sconvolto dalla Guerra Mondiale. Delio Cantimori, Enzo Paci, Norberto Bobbio, Palmiro Togliatti, recensiscono tutti le *Cronache di filosofia italiana* e, pur nell'inevitabile discrasia delle posizioni, si trovano d'accordo nel lodarne l'impianto storiografico e, soprattutto, nel far proprio l'afflato confessionale che per tramite dello studio delle riviste è possibile soddisfare, favorendo così l'elevazione delle singole intuizioni di Garin a metodo di portata generale. Il campo di legittimità critica che la ricerca storiografico-letteraria è disposta a riconoscere alla produzione su periodico si fonda dunque su una serie di circoscrizioni teoriche ben determinate: alcune, come si è visto, esplicitamente dichiarate già in sede paratestuale da Garin; altre, invece, più profondamente radicate nel sostrato filosofico ed epistemologico del

suo lavoro, ma non per questo meno incisive nel loro potere delimitante. In primo luogo, tale assetto presuppone una scelta selettiva delle riviste degne di attenzione storiografica, fondata su un concetto di periodico che ricalca sostanzialmente quello promosso da Benedetto Croce. Al centro si colloca la rivista militante, pensata come strumento di intervento attivo nel contesto socioculturale di riferimento e caratterizzata da una marcata *pars destruens*, cui fa riscontro una *pars costruens* spesso affidata al manifesto inaugurale (Marsulli 2021). Questo modello, tipico del primo Novecento, si definisce per contrasto rispetto a un'altra tradizione di periodico, di matrice sette-ottocentesca e a larga circolazione, orientata alla restituzione ordinata dell'informazione bibliografica secondo un criterio enciclopedico. Testi fondati sull'accumulo e sull'elenco, che fanno di tali procedure il proprio tratto morfologico distintivo, non solo continuano a circolare con forza lungo la prima metà del Novecento, ma risultano numericamente e culturalmente più pervasivi delle stesse riviste d'avanguardia; tra questi rientra, evidentemente, anche l'almanacco. Nel suo tentativo di ricostruire, attraverso le riviste, i momenti chiave del pensiero primonovecentesco, Garin assume e consolida questa gerarchizzazione canonica, contribuendo a escludere dal computo critico il periodico di tipo enciclopedico. A ciò si accompagna, inoltre, una sostanziale pretesa di trasparenza formale del medium-rivista, che solo raramente prende in considerazione l'opacità del dispositivo periodico, la sua dimensione retorica e le strategie persuasive che ne regolano il funzionamento. Ne deriva che quei periodici che fanno della messa in evidenza della propria costruzione formale, del riuso di materiali editi e dell'enunciazione intersemiotica – in primo luogo verbovisiva – i propri principi strutturanti e distintivi risultano di fatto esclusi da ogni piena impiegabilità all'interno di un progetto di ricostruzione della storia del pensiero e delle idee del primo Novecento. Le ragioni di tale impostazione, oltre che nell'accennata fortuna che le *Cronache* hanno avuto nel campo critico dell'immediato secondo dopoguerra, vanno ricercate ancora nell'impostazione crociana che molti dei suoi protagonisti, complice una formazione che vi resta debitoria, continuano a perpetrare lungo i decenni successivi.⁴ Per tornare all'almanacco, una simile condizione rende di fatto

4 La conservazione, pur sottesa, dei precetti crociani da parte dei gruppi intellettuali emergenti si giustifica con il fatto che la loro matrice idealistica garantisce loro la stabilità teoretica adeguata all'intento sempre attuale di conquistare e conservare l'egemonia culturale, evadendo per suo tramite, e una volta acquisita, dal turbinio del mutamento storico. Arcangelo Leone De Castris individua nel concetto di poesia il centro focale di tale operazione: «La critica storicistica, poi divenuta senso comune di gran parte della critica universitaria e riferimento implicito della critica giornalistica e militante, ripresenta con tutta evidenza il presupposto ideologico della *poesia*, pur calato in un discorso che vorrebbe cercare la realtà, la personalità morale di un autore, e la storia, in realtà deformandola o nascondendola in gran parte in quello che resta in ultima istanza – per una critica così fondata – l'atto ineliminabile e totale della critica, cioè il giudizio di valore». (De Castris 1991, pp. 23-24). Chiaro

rado il parco di tentativi di sistematizzazione storica della sua pur pervasiva presenza primonovecentesca. Non è un caso che l'impegno più concreto e credibile in tal senso provenga da Enrico Falqui, critico avulso dall'approccio documentalistico promosso dal nuovo campo storicistico-marxista che, come visto,⁵ eleverà presto il metodo gariniano a proprio modello di indagine sul periodico, sulla rivista e sul quotidiano.

4. Enrico Falqui e il fascino della forma

A partire dagli anni Cinquanta, nel quadro del proprio operato di «scrupoloso catalogatore»⁶ della cultura scritta novecentesca, affidato dapprima alle pagine di quotidiani e riviste e poi alle dieci serie del suo *Novecento Letterario Italiano*, Enrico Falqui si dedica a più riprese, secondo una prospettiva originale, al problema critico posto dall'almanacco. L'attenzione tutta 'calligrafica' per la specificità formale dell'oggetto d'indagine, che Falqui esercita fin dagli anni Trenta su ramificazioni testuali diverse – dalla terza pagina all'antologia – gli apre infatti una strada parzialmente discosta dalla linea Croce-Garin, permettendogli di carpire alcuni tratti distintivi del genere. A proposito della ripresa delle pubblicazioni dell'*Almanacco Letterario Bompiani*, nel 1958, scrive:

Regola di pacchianeria imporrebbe di dar principio alla recensione con le prime battute del leopardiano *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggiere*. Fregola di saccenteria esigerebbe invece che si corresse a consultare la voce Almanacco dell'Enciclopedia italiana. Ma noi, non essendo afflitti né dall'una né dall'altra, faremo a meno della citazione e della scopiazzatura. E ci limiteremo a complimentare i solerti compilatori (Falqui 1970, p. 133).

Non troppo diversamente, sembra, da quanto promosso da Garin, Falqui rivendica primariamente un approccio critico che si ponga il problema

è che, a parità di fondamenti teoretici, pur in superficie difforni, la prospettiva critica su alcuni oggetti, tra cui il campo dei periodici e cosa vada in esso legittimato storicamente, esteticamente o meno, non cambia: l'almanacco vi resta di fatto escluso.

5 Di più: potremmo individuare un'autentica linea gariniana tra gli studi letterari dedicati al campo dei periodici, e basti quale riferimento l'esplicito rimando al suo magistero in sede prefatoria: da Luti a Mangoni, da Carpi a Langella, fino a Mondello. Paolo Giovannetti, in proposito, ha parlato di autentico filo rosso civile e nazionale negli studi italiani sul periodico, da questi inteso come «luogo di verifica immediata di contenuti extraletterari collettivi (quasi identitari), spazio privilegiato per ricognizioni di tipo ideologico, e anzi politico, per una sociologia dei comportamenti letterari che caratterizzano il Paese» (Giovannetti 2018, pp. 80-81).

6 La formula è di Augusto Hermet, precisamente in Hermet ([1941] 1987, p. 324).

di una valorizzazione pratica dell'almanacco: nessuna notazione etimologica o indagine sulla sua rappresentazione nel dominio letterario, quanto invece un immediato rimando alla pratica di sua costruzione. A differenza di Garin, tuttavia, Falqui non eleva il piano prassico a mediatore privilegiato di contenuti, interrogandosi piuttosto, per suo tramite, sull'identità della forma almanacchistica. Su tale fronte l'almanacco non gli appare soltanto frutto dell'impegno contingente dei suoi compilatori, ma l'esito di una «tradizione cordiale» che «smentisce la diceria che tutto sia destinato a finire in brutale rivoluzione» (*Ibidem*). Ancora, a interessare Falqui è il fatto che il filone almanacchistico sembri attraversare gli sconvolgimenti estetici della prima metà del Novecento – con riferimento alle mai troppo apprezzate avanguardie – senza subirne in alcun modo la furia iconoclasta e sovvertitrice. Questa elevazione dell'almanacco a modello di perpetuità di una tradizione dinnanzi agli sconvolgimenti della Storia si costituisce quale autentico *topos* della pur risicata critica dell'epoca in proposito, aspetto che al Falqui rondista della prima ora non può che andare a genio. Basti appurare come ciò conduca il critico non solo a individuare i tratti distintivi, a suo dire, del genere, ma a farsene viepiù difensore. Nel trattare dell'*Almanacco Letterario Bompiani* 1959, tale prospettiva si esplicita:

Chi metta a confronto i primi *Almanacchi letterari* con quest'ultimo dovrà rallegrarsi del progresso raggiunto anche dal lato editoriale. Bisogna fare in modo che il lato frivolo dei fatti e dei personaggi letterari prevalga sempre meno sul loro effettivo valore: e questa distinzione sarà opportuno tenerla sempre più presente anche nelle illustrazioni. Ugualmente occorre evitare il rischio di riuscire noiosi e di ripetere certi errori. All'uopo sarebbe ormai giusto avviare qualche studio intorno al differente configurarsi degli almanacchi letterari succedutisi nel Novecento (ivi, p. 135).

L'impegno di restituzione storiografica deve riflettere «il differente configurarsi» della tradizione almanacchistica, delineandosi quale pratica di cernita: evidenziare la funzione culturale dell'almanacco attraverso i suoi esiti più riusciti e ricondurla ad alcuni tratti formali specifici da restituire ai compilatori dell'oggi, garantendo così, all'indomani della Seconda Guerra, una loro prosecuzione virtuosa. Proposito che consegue dalla previa messa a fuoco di cosa sia invero un almanacco riuscito. Quali i criteri di costruzione, quale il tono, quale il pubblico di riferimento, quali le strategie persuasive, tutte caratteristiche che Falqui evidenzia sì, ma per negazione, informandoci anzitutto su cosa un buon almanacco effettivamente non sia. L'almanacco, ad esempio, non è certo a suo dire una collettanea, genere che Falqui, suo ampio conoscitore, tiene sempre discosto pur dinnanzi alle ibridazioni pur occorse, com'è il caso dell'*Almanacco della Voce*, «che fu piuttosto un'antologia» (Falqui 1970, p. 136), appunto, o del *Tesoretto*, che fu anch'esso più «di tipo antologico illustrato» (ivi, p. 137). E non è neanche un calendario, a scanso degli equivoci che abbiamo più volte rilevato:

In realtà non parrebbe che il suo uso dovesse durare più di quello di un calendario. A prolungarlo e renderlo resistente oltre il dodicesimo mese è la caducità stessa della sua funzione che, non appena scaduta, assume una valorizzazione documentaria, variabile a seconda della specie e della fattura, ma comunque legata alla datazione di un bilancio, di un riassunto, nonché di un gusto, di un gruppo, di un movimento, siano pure i più effimeri (ivi, p. 136).

L'identità almanacchistica coincide così con un valore d'uso *sui generis*, posto all'incrocio tra caducità materiale, propria del calendario, e tensione memoriale, affine, questa sì, al modello antologico. Tra i due poli emerge poi una valorizzazione pratica di lunga durata, nuovamente connotata in termini documentali: l'almanacco che ha esaurito il suo ciclo vitale sopravvive come testimonianza di un gusto contingente, florilegio da cui è possibile addurre materiale storiograficamente rilevante. Tra questi, ad esempio, il gioco delle parti insito in quello che Jurij Lotman avrebbe definito il *byt* (Lotman 1998), lo scontro pubblico tra posizioni intellettuali divergenti, cui conseguono fenomeni formali individuabili:

Un almanacco [...] sembra congegnato apposta per tirare a cimento i campioni delle superstiti o delle risorte fazioni avverse. I pronostici dovrebbero scontrarsi e dalla zuffa scaturire sentenze e massime, stornelli ed aforismi, proverbi e paradossi da riempirne altrettante pagine. (Ivi, p. 138)

Dispositivo generatore di una *parole* sentenziosa, quindi, frutto del dibattito tra ideologemi distinti la cui dimensione privilegiata resta sì l'oralità, ma che trova in esso uno spazio presso cui manifestarsi in una serie di *einfache former*, «forme semplici». Una caratteristica, quella di una prossimità dell'almanacco alla parola viva, condivisa con il modello di periodico novecentesco se inteso in termini gariniani, ossia come «palcoscenico privilegiato della storia» (Mondello 2000, p. 177), in cui le gesta dei maggiori protagonisti del campo dell'arte scorrerebbero con ineguagliabile immediatezza. Ciò che è notevole, però, è che pur se manifestantesi con una certa portata icastica, per Falqui la *parole* agonica nell'almanacco si concreta in primo luogo *sub specie formalis*, e cioè in proverbi, sentenze, stornelli, massime, dunque già mediata secondo caratteri specifici che limitano in certa misura la mistica della presa diretta. Di più: il tono stesso della polemica, in luogo di restituire una qualsivoglia istintività, è per Falqui anzitutto precipitato delle regole del gioco almanacchistico, e andrà intesa pertanto come un *divertissement*, un esercizio di stile, le cui ricadute reali vanno circoscritte:

Nessuno se la deve prendere a male se qualche pizzico e qualche frecciata colgono un po' troppo nel segno e scoprono altarini che, per amor di patria e per amor di quiete, sarebbe preferibile lasciar

coperti. Ma tant'è: la regola del giuoco comporta, senza scandalo, qualsivoglia tipo di scherzo, dal più ingenuo al più perfido, E se c'è a chi dispiace [...] dia retta a noi: ignori l'esistenza d'un simile almanacco. (Falqui 1970, p. 143).

L'ascendenza carnevalesca, il gusto per il rovesciamento parodico e la connotazione satirica propria dell'almanacco entrano così con Falqui per la prima volta nella costellazione critica novecentesca che siamo andati raccogliendo. Ma, come spesso accade in questi articoli, pur se sempre in grado di individuare elementi decisivi come questo a una puntuale delimitazione di genere, a mancare in Falqui è un concreto sforzo di loro messa in relazione. Limitandosi a denunciare squilibri dell'uno o l'altro carattere in vari almanacchi lungo il corso delle sue recensioni, Falqui ne ottiene un'immagine complessiva piuttosto rigida, in cui detti lineamenti finiscono per venir ordinati secondo un criterio gerarchico, tra elementi essenziali, dunque, e altri prettamente accessori:

Ma l'almanacco letterario non dovrebbe osservare particolari norme riassuntive e recare un'ordinata schiera di bilanci, compendi, riepiloghi dell'attività letteraria nell'annata trascorsa, che lo presentino e raccomandino come una specie di indice ragionato? Nei primi lustri non corrispose a tale requisito, pur senza escludere l'intromissione di una varietà che ne allietò gli schemi senza diminuirne né la capienza né l'esattezza? Così proseguendo, bisognerà andarseli a cercare altrove, con più fatica e con minore garanzia, elementi e dati che sarebbe stato molto comodo continuare a trovare regolarmente nell'*Almanacco Letterario* (lvi, p. 163).

L'identità almanacchistica, il suo tratto invariabile, posto come detto all'insegna del crociano valore d'Utile, si specifica in termini d'opera consultiva – e non è un caso, tra l'altro, che gli articoli qui citati vengano riproposti da Falqui nel secondo volume del suo *Novecento Letterario italiano*, dedicato a dizionaristi, bibliografi e antologisti –, ponendola così accosta alla produzione enciclopedica di gusto sette-ottocentesco, i cui superstiti modernisti sono dalla linea Croce-Garin, come detto, svuotati d'ogni portata ermeneutica. Si pone pertanto un'aporia di fondo: il primato della forma, nella prospettiva di Falqui, tiene fintanto che non venga messo a repentaglio il rapporto trasparente con il contenuto da lui considerato essenziale per un almanacco, affine al modello del prontuario, da valorizzarsi sia sincronicamente – giacché utile ogni anno a svariate categorie di lettori – che diacronicamente, per i posteri – in quanto fonte documentale di un gusto in movimento. Gli altri tratti distintivi, autentiche “zeppe” formali (Eco 2016), nonostante contribuiscano alla sua strutturazione, sono sacrificabili, finanche nocivi alla fruizione, lì dove la loro presenza si faccia eccessiva o in contraddizione con l'intento consultivo. Il buon almanacco sarà così quello che «saprà tener duro nel suo orientamento, senza cedere alle lusinghe e

alle distrazioni della piacevolezza e della frivolezza», e che «diventerà, ogni anno, con le sue rassegne e con i suoi bilanci, una sempre maggiormente utile opera di consultazione» (Falqui 1970, p. 149). Abbiamo già incontrato questo timore per l'ibridazione, la contraddizione e l'eterogeneità di componenti e d'intenti, ciò sia in Croce e Gramsci che in Garin. L'impegno critico di questi intellettuali, estremamente diversi per interessi e sensibilità, si arresta, relativamente all'inghippo posto dall'almanacco, dinnanzi al medesimo problema formale. Nell'escludere ciò che è per essi caotico intersecarsi di orientamenti eterogenei e contraddittori, privilegiano gli esiti in cui il rapporto forma-contenuto possa venir sussunto al modello linguistico crociano, in cui il primo polo del binomio sia subordinato a una quanto più trasparente espressione del secondo. A conseguirne è una più o meno evidente ristrettezza di sguardo – totale, come nel caso di Croce o Garin; parziale, per quanto compete a Gramsci e Falqui – sugli esiti formali del genere.

5. Verso una ridefinizione critica della forma periodica

Il quadro restituito dalle posizioni di Gramsci, Croce, Garin e Falqui mostra come la riflessione italiana sul periodico abbia per lungo tempo oscillato tra funzionalizzazione pragmatica, riduzione documentale e sospetto estetico, senza misurarsi pienamente con la specificità formale e mediale di questo ambito della produzione culturale. Tale configurazione, pur coerente con le rispettive genealogie intellettuali, ha generato un regime interpretativo che ha finito per selezionare solo una parte del campo, privilegiando le riviste militanti o storicamente testimoniali, e mantenendo invece ai margini quelle tipologie – come l'almanacco – la cui identità si definisce attraverso la combinazione di materiali eterogenei, la costruzione per montaggio, l'oscillazione fra documentazione e invenzione, fra retrospettiva e progetto. Il rinnovamento internazionale dei *Periodical Studies* (Latham e Scholes 2006; Philpotts 2015, Stead 2020), sviluppatosi negli ultimi due decenni, ha contribuito in modo decisivo a decostruire questi presupposti. Il passaggio da una concezione contenutistica del periodico a una prospettiva che ne assume la materialità, la cultura produttiva, le affordances medialità e le logiche compositive come oggetto primario di analisi consente infatti di includere forme tradizionalmente considerate laterali. L'almanacco, in questo scenario, non appare più come una derivazione minore del giornalismo popolare, né come un semplice repertorio, ma come un medium dotato di proprie modalità di modellizzazione del tempo culturale e dei modi della sua circolazione. La sua struttura, fondata sulla scansione annuale, la selezione e ricombinazione di materiali, l'accostamento di testi e iconografie, trova piena leggibilità proprio se collocata all'interno di una storia culturale dei media che valorizzi la discontinuità, l'ibridazione e la serialità come elementi produttivi, non come difetti. A questa apertura ha contribuito anche il confronto con modelli teorici estranei alla tradizione crociana, in particolare

con la semiotica della cultura e dei media. Il richiamo alla funzione modellizzante dei testi, alle dinamiche dialogiche e conflittuali della semiosfera, alla natura stratificata e polifonica degli oggetti culturali permette di ripensare il periodico non come superficie immediata della vita intellettuale, ma come dispositivo che organizza e orienta la memoria sociale. L'almanacco, letto attraverso queste lenti, diventa un luogo di condensazione semantica in cui forme semplici, materiali già circolanti e strategie di riuso concorrono a produrre un particolare regime di visibilità, spesso trascurato quando la critica privilegia categorie quali coerenza sistematica, compattezza autoriale o linearità dell'evoluzione dottrinale. Il percorso ricostruito mette dunque in luce la necessità di superare la dicotomia – sedimentata lungo tutto il secolo – tra ciò che nei periodici appare funzionale e ciò che appare formale, tra ciò che testimonia e ciò che compone. La tradizione critica novecentesca ha infatti teso a vincolare la possibilità stessa di una lettura dell'almanacco (e, più in generale, della scrittura periodica non militante) a un quadro epistemico che ne neutralizza i tratti più specifici: la retorica implicita, l'eterogeneità controllata, la tensione tra ordine e frammentarietà. Proprio questi elementi, tuttavia, ne costituiscono il contributo più rilevante alla storia della cultura: l'almanacco mette in scena – ogni anno, in una forma sempre diversa – un modello di organizzazione del sapere che sfugge al paradigma organicistico e testimonia invece di una logica culturale fondata sulla giustapposizione, sulla variazione e sulla memoria discontinua. Restituire pienamente questa complessità significa anche riconoscere l'urgenza di uno studio sistematico della forma almanacchistica all'interno del più ampio panorama dei periodici, urgenza che solo recenti contributi hanno cominciato a tematizzare. Il rinnovato interesse per la materialità editoriale, la crescente attenzione verso le pratiche di montaggio e le ricerche che trattano il periodico come un oggetto dotato di un proprio regime semiotico mostrano come sia ormai maturo il terreno per reinserire l'almanacco nel paesaggio critico da cui era stato escluso. In questo senso, la prospettiva qui delineata – attenta al montaggio, alla dimensione storica del supporto e alle sue logiche operative – si colloca nel solco di una riflessione che, pur radicata nella tradizione italiana, dialoga oggi con i più recenti studi sulla cultura periodica internazionale (Padalino 2025). Lungi dal rappresentare un semplice oggetto residuale, l'almanacco appare così come un laboratorio epistemico in cui si articolano tensioni decisive della modernità editoriale: tra memoria ed effimero, tra ordine e dispersione, tra funzione e forma. Ripensarne lo statuto significa infine riaprire il dossier, rimasto in sospeso per buona parte del Novecento, di che cosa faccia di un testo un attore della storia culturale e di quali forme – anche minori, anche ibride – possano contribuire alla costruzione e alla trasformazione di un immaginario collettivo.

Bibliografia:

Baldini A., *A regola d'arte. Storia e geografia del campo dell'arte italiano (1902-1936)*, Macerata, Quodlibet, 2023.

Bobbio A. A., *Le riviste fiorentine del principio del secolo. 1903-1916*, Firenze, Sansoni, 1936.

Contorbias F. (a cura di), *Giornalismo italiano. Vol. 1. 1860-1901*, Milano, Mondadori, 2007.

Croce B., *Introduzione*, in «La Critica: rivista di letteratura, storia e filosofia», 1, 1903, pp. 1-5.

- *Il giornalismo e la storia della letteratura*, in «La Critica: rivista di letteratura, storia e filosofia», 6, 1908, pp. 235-237.

- *I laureati al bivio*, in «La Voce», I, 8, 4 febbraio 1909, p. 1.

- *Contributo alla critica di me stesso*, Napoli, Ricciardi, 1918.

De Castris A. L., *La critica letteraria in Italia dal dopoguerra a oggi*, Bari-Roma, Laterza, 1991.

Dore R., *L'organizzazione della cultura e l'attività libraria: Gramsci sul lavoro educativo delle riviste*, in «Formazione & insegnamento», XIV, suppl. 2, 2016, pp. 27-46.

Eco U. *Le sporcizie della forma*, in Id. *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2016, pp. 215-227.

Falqui E., *Per una storia degli almanacchi letterari*, in *Novecento letterario italiano*, vol. II, Firenze, Vallecchi, 1970.

Garin E., *Cronache di filosofia italiana 1900-1943* [1955], Bari-Roma, Laterza, 1966. Id., *La filosofia come sapere storico* [1959], Bari-Roma, Laterza, 1990.

Giovannetti P., *Prima del Verri. Riviste milanesi di avanguardia negli anni Quaranta-cinquanta del Novecento*, in Id. (a cura di), *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, Milano, Mimesis, 2018, pp. 79-114.

Gramsci A., *Quaderni del carcere*, edizione critica a cura di Gerratana v., 4 voll., Torino, Einaudi, 1975.

Hermet A., *La ventura delle riviste* [1941], Firenze, Vallecchi, 1987.

Latham S., Scholes R., *The rise of periodical studies*, in «PMLA», 121, 2, marzo 2006, pp. 517-531.

Lotman J. M., *Chudožestvennyi ansambl' kak bytovoe prostranstvo*, in id., *Ob iskusstve. Struktura chudožestvennogo teksta. Semiotika kino I problemy kinoestetiki. Stat'i. Zametki, Vystuplenija (1962-1993)*, Sankt Peterburg, Iskusstvo-SPB, 1998, pp. 574-582.

Marsulli C., *Manifesto: appunti per una lettura critica. Retoriche, politiche, parodia*, in «Strumenti critici. Rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria», 1, 2021, pp. 129–154, doi: 10.1419/100303.

Mayo P., *Gramsci and the politics of education*, in «Capital & Class», 38(2), 2014, pp. 385-398, <https://doi.org/10.1177/0309816814533170>.

- *Gramsci: Poder, cultura y educación*, in «ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada», 4, 2020, pp. 23-45, doi:10.15366/actionova2020.4.002.

Mondello E., *L'avventura delle riviste: periodici e giornali letterari del Novecento*, Torino, Robin, 2002.

Padalino L., *Il testo ricorrente. Teoria e storia della forma-almanacco*, Napoli, Orthotes, 2025.

Philpotts M., introduzione a «*Victorian Periodicals Review*» special issue: *A Return to Theory*, Vol. 48, No. 3, 2015, pp. 307-311.

Stead É., *Sisyphes heureux: Les revues artistiques et littéraires. Approches et figures*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020

Storey J., *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 2nd ed., Athens (Ga.), University of Georgia Press, 1998

Todorov T., *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.

Ga

Recensioni, Riflessioni, interviste



La circolazione mondiale di Pinocchio:
prospettive di studio
Intervista a Giovanni Capecchi

di Giovanna Zaganelli

Giovanni Capecchi è professore associato di Letteratura italiana all'Università per Stranieri di Perugia e da tempo concentra la sua attività di ricerca su autori e temi cardine dell'Ottocento e del Novecento, dal sistema pascoliano alle scritture risorgimentali e alla letteratura della Grande Guerra, fino alle forme contemporanee del turismo letterario, ambito in cui dirige il Centro TULE. In anni recenti ha affiancato a questi interessi un ampio lavoro sulla fortuna di *Pinocchio*, culminato nell'*Atlante Pinocchio* (Treccani, 2024) e oggi esteso a nuove indagini dedicate alla circolazione del testo nelle culture regionali italiane. L'intervista che segue restituisce la struttura di questo progetto e ne mette in luce alcuni nodi interpretativi.

1. *Prof. Capecchi, potrebbe parlarci del suo "Progetto Pinocchio" così come si è venuto progressivamente componendo tanto rispetto al lavoro già uscito per la Treccani, Atlante Pinocchio, che alle prossime indagini in costruzione?*

Il progetto di ricostruire la diffusione di *Pinocchio* in tutto il mondo è stato avviato nel 2021 e ha portato nel 2024 alla pubblicazione dell'*Atlante Pinocchio*: è stato un lavoro impegnativo e di grande interesse, reso possibile dalla collaborazione di circa 150 studiose e studiosi internazionali. Che la storia di Pinocchio sia conosciuta in tutto il pianeta è un dato noto da tempo: ma un libro che provasse a

raccontare il lungo viaggio del burattino di legno dall'Est all'Ovest, dal Nord al Sud del mondo ancora mancava. La storia di Pinocchio è globale, ma ha anche aspetti locali molto interessanti. Per questo dopo l'*Atlante Pinocchio* e dopo la costituzione del "Laboratorio Pinocchio Tradotto" nato dalla collaborazione tra Università per Stranieri di Perugia e La Sapienza Università di Roma con l'obiettivo di proseguire a monitorare la diffusione del capolavoro di Collodi a livello internazionale, è nato anche un progetto che si intitola *Pinocchio nelle Regioni d'Italia* e che sto coordinando. Venti studiosi e studiosi si occuperanno di raccontare in che modo *Pinocchio* si è diffuso nelle culture regionali, partendo dallo studio delle versioni nei dialetti o nelle lingue locali ma anche ricostruendo altre vicende, che possono riguardare illustratori di *Pinocchio*, studiosi e commentatori importanti appartenenti alle varie zone d'Italia, giornali dedicati al burattino, spettacoli teatrali, monumenti.

2. *Prof. Capecchi, credo che possiamo parlare di diversi tipi di serialità che coinvolgono il capolavoro di Collodi. Esse hanno delle ripercussioni sullo sviluppo della narrazione. Può dirci qualcosa in merito?*

Le avventure di Pinocchio nascono come storia a puntate, uscita sul "Giornale per i bambini" a partire dal 7 luglio 1881. Il fatto di uscire a puntate ha ripercussioni di notevole rilevanza sulla narrazione. Innanzi tutto, Collodi, quando inizia a scrivere, non sa ancora come si svilupperà la storia: decide anzi, in un primo momento, di concluderla con il capitolo XV, quello dell'impiccagione del burattino; sarà per le insistenze dei lettori e dell'editore che riprenderà a raccontare le vicende di Pinocchio, che imboccano una strada fiabesca e magica che prima non avevano (la Bambina dai capelli turchini diventa Fata proprio nel capitolo XVI) e che assumono anche, progressivamente, un intento pedagogico più marcato. Dietro il Collodi che scrive a puntate la storia di *Pinocchio* c'è l'esperto giornalista che nell'arco di quasi quarant'anni ha pubblicato più di mille articoli e che ha imparato a muoversi nello spazio breve dell'articolo, che deve catturare fin dalle prime righe l'attenzione del lettore e deve risolversi nel giro di poche colonne a stampa. Pinocchio a puntate gode di questa felicità e rapidità di scrittura e anche della capacità di creare una *suspance* alla fine di ciascun episodio, per invogliare la prosecuzione della lettura e la ricerca della puntata successiva. Potremmo poi dire che Pinocchio è divenuto, dopo la morte del suo autore, un personaggio seriale: la sua storia è stata ri-raccontata da scrittori e studiosi di tutto il mondo e il burattino inventato da Collodi è divenuto protagonista di storie (le cosiddette "pinocchiate") che lo hanno portato in guerra, sulla luna, ad essere boxer, a diventare imperatore...

3. *Pinocchio è un'opera che possiamo definire visiva, e anche visio-naria. Qui penso, ad esempio, al saggio di Roberto Fedi, Collodi, i misteri, le fate (1990). Lei, prof. Capecchi, è d'accordo?*

Sono d'accordo. Oggi si parla di Pinocchio come di un romanzo "multimediale": utilizza questa definizione Daniela Marcheschi, ma anche altri studiosi, non solo italiani, hanno sottolineato questo aspetto. Il saggio di Roberto Fedi che lei rammenta è davvero animato dalla felicità di scrittura e dall'acume interpretativo. Fedi, tra l'altro, parlava di Pinocchio come di un libro "onnicomprensivo della realtà": in tale espressione viene sintetizzata la ragione principale della fortuna di questa storia nel mondo, una storia – per usare le parole del Premio Nobel per la letteratura Mario Vargas Llosa – che ha saputo rompere le barriere spaziali (arrivando ovunque) e quelle temporali (giungendo fino ad oggi con una freschezza e una modernità straordinaria).

4. *Prof. Capecchi, a proposito di serialità, è possibile individuare sul piano narrativo un collegamento tra la trama episodica che caratterizza il romanzo di Collodi e la struttura diaristica di Cuore di De Amicis?*

Sono due libri nati nello stesso periodo e nello stesso contesto sociale, politico e culturale: l'Italia da poco unita scopriva la realtà della scuola divenuta obbligatoria e aveva anche bisogno di testi destinati alla scuola. Per alcuni decenni *Cuore* ha avuto più fortuna di *Pinocchio*, in termini di vendite: poi *Pinocchio* ha preso il volo mentre il successo di *Cuore* si è affievolito. Non riuscirei a individuare molti altri punti di contatto tra i due libri, la cui serialità ha origini diverse: nel caso di *Pinocchio*, è stata dettata – come abbiamo visto – dalla sua uscita a puntate, nel caso di *Cuore* da scelte narrative fatte per costruire un romanzo che potesse essere popolare e, se vogliamo, "accessibile".



Achilles between Homer and Baricco, a Modern Hero from Ancient Times: Literary Seriality and the Reinvention of the Homeric Hero

Gregorio Ceccagnoli
Università degli studi di Perugia

Abstract

Questo studio propone una rilettura della figura di Achille che ne evidenzia la modernità, spostando l'attenzione dalle sue imprese belliche verso quegli aspetti che lo rendono un eroe contemporaneo piuttosto che esclusivamente classico. L'analisi parte da una riflessione teorica sul concetto di eroismo, esaminando come questo si sia trasformato nel passaggio dall'epica antica alla sensibilità moderna, e come la riscrittura intertestuale possa essere interpretata quale fenomeno seriale, dove ogni testo genera variazioni e iterazioni che dialogano con l'originale pur mantenendone i tratti distintivi. Il lavoro si concentra su due testi fondamentali: l'*Illiade* di Omero, nella traduzione di Maria Grazia Ciani, e *Omero, Illiade* di Alessandro Baricco. Attraverso un'analisi comparativa che privilegia il libro IX dell'opera omerica e il capitolo "Achille" della riscrittura baricchiana, emerge un ritratto inedito dell'eroe. L'attenzione si sposta dalle celebri ariste e dalla furia distruttrice verso dimensioni più intime e personali: la vulnerabilità emotiva, la

capacità di affetto, l'angoscia delle scelte, il conflitto interiore tra dovere e desiderio. Ciò che rende Achille una figura paradigmatica per il lettore contemporaneo non è la sua invincibilità sul campo di battaglia o la sua origine semidivina, ma proprio quegli elementi che lo umanizzano: la profonda amicizia con Patroclo, il rapporto conflittuale con Agamennone, la consapevolezza tragica del proprio destino, la capacità di piangere e di provare tenerezza. Sono questi tratti – sensibilità, premura, fragilità, autenticità emotiva – a costituire il nucleo dell'eroismo moderno. Pur riconoscendo il ruolo determinante di Achille nelle sorti della guerra di Troia, questa ricerca sceglie deliberatamente di privilegiare i momenti di pausa, di riflessione, di intimità. Sono questi frammenti apparentemente marginali a rivelare la complessità psicologica del personaggio e a renderlo straordinariamente vicino alla nostra epoca. La tradizione delle riscritture achillee costituisce essa stessa una forma di serialità letteraria, in cui ciascun autore riprende, varia e attualizza gli elementi fondanti del mito, creando una catena intertestuale che attraversa i secoli. L'eroe omerico, riletto attraverso questa prospettiva, si trasforma in uno specchio della condizione umana contemporanea, dove l'eroismo non risiede nella forza brutta ma nella capacità di sentire profondamente, di dubitare, di scegliere consapevolmente il proprio destino pur conoscendone le conseguenze tragiche.

Parole chiave: Eroe, Epica Omerica, Alessandro Baricco, Modernità, Riscrittura, Serialità.

This study proposes a reinterpretation of Achilles that highlights his modernity, shifting attention from his warlike deeds toward those aspects that make him a contemporary hero rather than exclusively a classical one. The analysis begins with a theoretical reflection on the concept of heroism, examining how it has transformed in the passage from ancient epic to modern sensibility, and how intertextual rewriting can be interpreted as a serial phenomenon, where each text generates variations and iterations that dialogue with the original while maintaining its distinctive features.

The work focuses on two fundamental texts: Homer's *Iliad*, in Maria Grazia Ciani's translation, and Alessandro Baricco's *Omero, Iliade*. Through a comparative analysis that privileges Book IX of the Homeric work and the "Achilles" chapter of Baricco's rewriting, an unprecedented portrait of the hero emerges. Attention shifts from the celebrated aristeia and destructive fury toward more intimate and personal dimensions: emotional vulnerability, the capacity for affection, the anguish of choices, the internal conflict between duty and desire. What makes Achilles a paradigmatic figure for the contemporary reader is not his invincibility on the battlefield or his semi-divine origin, but precisely those elements that humanize him: his profound friendship with Patroclus, his conflictual relationship with Agamemnon, his tragic awareness of his own destiny, his ability to weep and feel tenderness. These traits – sensitivity, care, fragility, emotional authenticity – constitute

the core of modern heroism. While acknowledging Achilles' decisive role in the fate of the Trojan War, this research deliberately chooses to privilege moments of pause, reflection, and intimacy. These apparently marginal fragments reveal the psychological complexity of the character and make him extraordinarily close to our era. The tradition of Achillean rewritings itself constitutes a form of literary seriality, in which each author takes up, varies, and actualizes the founding elements of the myth, creating an intertextual chain that spans centuries. The Homeric hero, reread through this perspective, transforms into a mirror of the contemporary human condition, where heroism resides not in brute force but in the capacity to feel deeply, to doubt, to consciously choose one's destiny while knowing its tragic consequences.

Keywords: Hero, Homeric Epic, Alessandro Baricco, Modernity, Rewriting, Seriality.

1. Introduction

Even though Achilles was the protagonist of an epic poem written around four thousand years ago, he is still considered a hero of great relevance today. As a matter of fact, Teti's son still sparks interest not only among many scholars from all around the world, who have produced essays and articles on the topic, but also in the hearts of contemporary authors who turn to an audience composed of readers who are not necessarily experts in classical culture. One famous example is the extremely successful novel titled *The Song of Achilles* published in 2011 by the American writer Madeleine Miller who emphasises the more human aspects of Achilles that bring his character very close to the modern sensitivity. These contemporary rewritings are part of a broader serial phenomenon: the continuous return to foundational myths across different eras, each iteration maintaining core narrative elements while introducing innovations that reflect the cultural moment of their creation. As Eco reminds us, humans have always readapted and replicated in ways that, while similar, brought with them new unique characteristics that made them original – a practice dating back to ancient artisanry. Seriality is not like duplicating two identical sheets of paper; rather, as in the case of Baricco's work, it creates something genuinely new (Eco 127-128). In my paper, I would like to focus on Baricco, an Italian author who proposes a sort of translation of the Homeric Iliad, following some very specific rules in order to make the ancient text as current as possible. Baricco dedicates a chapter to Achilles, allowing him to be the very narrator of the story itself, speaking his mind and telling us his emotions. This way the author makes Achilles a character in which the younger generations can easily identify

themselves. Through the comparison between the IX Book of Homer's Iliad and the *Achilles* chapter of Baricco's Iliad I would like to prove that the glorious but human traits of the ancient hero described by Homer still render his figure effective and charming even in today's society.

2. What is a hero?

In order to understand why Achilles may be considered a modern hero, we must first define what a hero is today. The Oxford English Dictionary provides us with different meanings of the word "hero". The oldest one refers to mythology and focuses on superhuman characteristics derived from a divine origin (*Oxford English Dictionary*, "Hero, n."). This concerns without any doubt the situation of Achilles, son of a goddess and stronger than the rest of the mortal warriors, as many elements in Homer tell us, such as his epithet "heaven-born" (Kline, 26) found, for example, in verses 488-489 from Book I: « αὐτὰρ ὃ μήνιε νηυσὶ παρήμενος ὠκυπόροισι διογενὴς Πηλεΐδης υἱὸς πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς ». However, this meaning is specific to mythology, in a lay context the second and the third meaning presented by the OED are more commonly employed. These meanings of the word leave behind the divine aspect of heroism and concentrate on courage and achievements that tend to help others or the society one lives in, such as a war hero (*Oxford English Dictionary*, "Hero, n."). But in the contemporary age the definition of hero seems to have gained a more individualistic connotation which highlights a gesture that doesn't necessarily provide an improvement for the community. Thus, in order to become a hero, it's more important to send a positive message, overcome our fears, show an act of love. David Bowie encapsulates the idea of being heroes in one of his most famous songs, "Heroes", where he sings about a young couple kissing each other on top of the Berlin wall just moments before being shot. It is not fundamental to leave a mark in history or change the tides of battle, but it's possible to be «heroes just for one day» living our last seconds in the arms of someone we love. Achilles, both when he fights for the community and when he retires from the war because offended, remains a hero because people can easily identify themselves in him, nowadays, perhaps, more in the latter case than the first one. He has to face his rage, bear the death of someone he loved, argue with his most trusted friends, all situations we can find ourselves into too, and that shake our daily lives even if we don't need to bring glory to our homeland. The Greek hero is the foundation for European literary heroes not because of their inhuman strength or godly speed, but because of his inner turmoil. This is why we consider Hamlet or Raskol'nikov heroes: their souls are exceptional, not their minds or their bodies.

3. Omero, *Iliade* by Alessandro Baricco

Baricco is one of the most popular and successful living Italian authors of this century. Born in 1959 in Turin he wrote many books that quickly gained international praise such as *Novecento* (1994), *Oceano Mare* (1993), *Seta* (1996) and *Mr. Gwyn* (2011). *Seta* was even translated into Dutch by Manon Smith, further showing his popularity abroad. Baricco is also known for founding and working as a principal in “Holden School”, a school in Turin that specialises in creative writing offering renowned courses to promising writers.

However, *Omero, Iliade* did not gain the same fame as his other works outside of Italy. This is because the book itself may be considered a very experimental translation of the Iliad and in other countries well-established translations of Homer’s poem were already circulating. But Baricco’s approach to handling the Iliad is what makes the book so special and unique. In the introduction of the text, he explains the reason why he embarked on such a task and what was his methodology. This project was thus born because the Italian author wished to read the Iliad in one session to a live audience but found the original poem way too long (Baricco 7). He then proceeds to explain that he had to carry out many cuts: first he eliminates the repetitions so characteristic of Greek Epic, then he avoids inserting the lists of names in the translation and third he removes the intervention of the gods (Baricco 7-8, 10). The last change is significant. By removing the gods, humans gain complete agency and their actions are the only driving force of the events. This detail transforms the narration radically as the protagonists are in control of their destiny, an idea which further modernises the text.

Without diving in too deep in stylistic and lexical changes, (although it’s interesting to mention his attention in trying to replicate a certain rhythm), it’s crucial to reflect on another element. In fact, Baricco switches from a third person narrator to a first-person narration (Baricco 9), giving our beloved Trojans and Greeks the ability to speak for themselves. We can now plunge into the situation effortlessly and the identification with the characters is instantaneous. Sharing Achilles’ struggles and feeling his heroic conflict is easy and natural. The structure of the book, divided into seventeen chapters, plays with the subjective narration, there aren’t the twenty-four Homeric books. Each chapter is named after one or more characters, and in one case after a river, who are the ones telling the story from their point of view in first person. We have primary characters, such as Achilles, Agamemnon and Patroclus, but also secondary ones, such as “la nutrice” (the nanny) or, as said before, even “il fiume” (the river) who share its view of the story.

4. Book IX of the Iliad

The events resumed in the chapter titled “Achilles” of Baricco’s text are taken from the IX Book of the Iliad, when a delegation of the Achaean princes composed by Ulysses, Ajax, Phoenix and two heralds are sent to the tent of

Achilles to try to reason with him in order to get him back in the war because the Trojans were threatening to defeat the Greeks once and for all. This situation was the consequence of Agamemnon's choice to deprive Peleus' son of a woman won in battle, Briseis. Homer describes Briseis as being as beautiful as Aphrodite (Homer, *Iliad* 19.282), which explains the reason why she was the favourite maid of Achilles. But women won in war were not simply battle spoils, they were a sign of honour and glory, besides sometimes creating a bond of affection with their captor. In multiple instances Achilles expresses his genuine love for the girl, such as in Book IX when he calls her "the darling of my heart", or « ἄλοχον θυμαρέα » (Homer, *Iliad* 9.334), an expression which includes the idea of wifehood. Without analysing gender roles in ancient times and the relationship between men and women, which nowadays could be questionable, such an offence could not be accepted by a high-ranking aristocrat of Phthia of divine birth. Achilles then chooses to stop fighting and to carry out his revenge against a leader he does not respect anymore. This will mean the Achaeans won't be able to win against the fierce Trojans led by Hector. The stakes are very, very high.

Among the elders, panic spreads; Agamemnon, King of Kings, is worried and different leaders try to propose solutions. In Agamemnon's tent the war is on everybody's mind. Agamemnon is desperately crying: « ὥς ὁ βαρὺ στενάχων ἔπε' Ἀργείοισι μετηύδα: ». Heroes in ancient Greece were not strangers to tears, in fact it was common for a fearsome warrior to show publicly his most private feelings. Although this doesn't specifically concern Achilles, we have another reason to consider classical heroism as modern, since in current times showing our emotions in front of a crowd can be itself an act of heroism. In Baricco the debate between leaders is not present. In Homer however the scene of the assembly occupies the first 180 verses and there we can witness another important skill of the modern hero: speech (Ball 53). Indeed, the only plausible solution the wise and old Nestor was able to find was to talk to Achilles offering him riches, titles, women and great gifts of sorts. This is the reason why Ulysses, Ajax and Phoenix were chosen for the mission. They were clever, good with their words and close friends with Achilles. In the hut of the Myrmidons the plan of the delegation is to first appeal to Achilles' mercy, telling him about the dreadful fate of the Greek if he doesn't join the fight, and then to offer the long list of gifts Agamemnon had previously promised. The delegation knows their diplomacy could be the difference between life and death. In this Book, Achilles has not appeared yet but, naturally, we already know much about him: he is proud, he is hurt, he has developed a bond of deep affection with his maid, as strange as this may sound to a modern audience, and he is living an inner conflict. He is extremely sensitive and emotional, a characterising element of the tragic hero (Ball, 54). The rest of the Book further confirms this portrayal of the hero. As a matter of fact, as soon as the messengers sent by Agamemnon enter the tent, Achilles is playing a beautifully ornamented lyre while Patroclus, dear friend and lover, is listening to him (Kline 181). The

way the supposedly enraged hero is presented is very warm and the scene could be described as domestic. The warrior is indulging in his passion for music, an important part of Greek culture (Strachan 268), with an instrument that is not merely functioning but also personalised and somewhat intimate. Patroclus is sharing this private moment with Achilles. A tender friendship is of great importance for a modern hero, especially if we reflect on the fact that those two fighters are not introduced while training with weapons or in hand-to-hand combat, but rather just enjoying a melody, and the value of friendship is respected the moment Achilles sees the other princes. He doesn't show any resentment or bitterness, but welcomes them and offers them a banquet: « 'Bring a larger bowl, son of Menoetius, mix a stronger drink, and give them both wine, these men I love dearly, who are here now under my roof.' » (Kline 182).

Our hero listens to Odysseus' proposal, but he stands his ground, and his answer is surprising for both a modern reader, because of his stubbornness, and for an ancient one, because in their society he was clearly missing out on the most glorious of destinies: dying in battle (Loraux 80-81). Achilles' wound is so deep that not even the desire of glory can mitigate its pain, hence why the hero gives up on the deed that would have made him immortal in the memory of the posterity. He starts speaking about a long and serene life in the palace of Phthia surrounded by his most cherished affections. He completely goes back on the choice he made before sailing for the war, a short life in exchange for everlasting greatness (Homer, *Iliad* 9.413-416). Achilles employs a striking metaphor to explain why he is tired of fighting for the Achaeans: « οὐδέ τί μοι περίκειται, ἐπεὶ πάθον ἄλγεα θυμῷ / αἰεὶ ἐμὴν ψυχὴν παραβαλλόμενος πολέμιζεν. / ὥς δ' ὄρνις ἀπτήσῃ νεοσσοῖσι προφέρῃσι / μάστακ' ἐπεὶ κε λάβῃσι, κακῶς δ' ἄρα οἱ πέλει αὐτῇ, » (Homer, *Iliad*, 9.321-324). He compares himself to a bird bringing food to his chicks leaving himself to starve. This goes against the societal norms of the Greeks which were aimed at the best for the community and introduces the idea of an individual wellness which is way more common in our contemporary society (Julian). The idea that the well-being of an individual could matter more than the welfare of the nation adds an egotistical aspect to the hero which highlights his uniqueness in terms of independence. But he goes further and criticises the whole idea of dying in battle and of sacrificing oneself for his compatriots exclaiming those brave warriors and cowards, at the end, share the same fate and honour (Homer, *Iliad*, 9.318-319). Such a statement could have been outrageous for a Greek citizen at the time, as we know a glorious death was the most auspicious achievement, as the dead would be remembered by poets and orators (Loraux 79). This makes sense as the pagan afterlife didn't make a distinction between good or bad people, as happens in the Abrahamic religions, but dooms everybody equally to wander without a body under the rule of Hades. Hence, rewards after death can only be gained if the posterity sings about us. We know this because Achilles tells us himself in another epic poem, the *Odyssey*, during the episode when Odysseus meets the dead (Omero, *Odissea* 11.488-494).

Another heroic attitude, probably more in the romantic sense as it puts the movements of the soul rather than the material goods in first place, it's the refusal of the gifts. Achilles does not care for land, titles or a noble wife, he is firm in his decision and doesn't give into lust or greed. He doesn't even care about the words of Phoenix, who has been a fatherly figure for him for the majority of his life. Fatherly affection and plea is not enough for our hero, who doesn't bend in front of his mentor's cry for help. It's not a matter of unsurmountable odds that renders the episode titanic, but rather the strong adherence to an idea and an unmovable will to follow one's decisions.

One last element I would like to bring to attention from Book IX is the presence of the gods. The gods cannot be directly found in the Book but men keep addressing them in many different occasions, from the moment when the elders are explaining that Ilium has the support of Zeus and that's the reason it's winning and can't be beaten (Homer, *Iliad*, 9.15-20), to the sacrifices made by Achilles in his tent before the banquet (Homer, *Iliad*, 9.220-222). Perhaps the power of the gods over the actions of the mortals and the events of the world is the characteristic a modern reader could find the hardest to relate to. The influence of the gods can be found throughout the poem, they shaped classical Greek society and were needed to achieve certain objectives (Willcocks 7). The detail we should deem more important is that, towards the end of the Book, Agamemnon says Achilles will start fighting again if « his own conscience demands it, and a god rouses him» (Kline, 194). It's simple to notice there are two coexisting conditions which can change the mind of the prince of Phthia; one is the intervention of a god, however in itself it's not enough, the free will of Achilles' is also required. Thus, the reader can still identify with the hero because his personal choice is essential to the fate of the war. The word "conscience" from Kline's translation is also very interesting, because the term gains value after the rise of psychology and implies a deeper, darker unconscious world which demarks modern heroes. The Greek term though is "θυμός" (Homer, *Iliad* 9.703), which is defined, according to the LSJ: Ancient Greek Lexicon, as « soul, spirit, as the principle of life, feeling and thought, esp. of strong feeling and passion ».

5. Achilles in Baricco

Alessandro Baricco begins his book with the premise that he is utilising the Italian translation of the *Iliad* by Maria Grazia Ciani to work on the epic poem because it was in prose and stylistically close to his sensitivity (Baricco 7). However, his text is original, it's not a translation, but a rewriting which changes the point of view. This operation inscribes itself within a long serial tradition of Achillean rewritings, where each author, from antiquity to the present, has contributed a new variation to the myth, maintaining recognizable core elements while adapting them to contemporary sensibilities. Can

we not define this literary endeavour as a form of what Eco calls “ricalco” (Eco 129)? Like Hollywood adaptations, it transposes a story into a novel form without fundamentally altering its essence. While Eco warns of the risk of plagiarism, immortal works such as the *Iliad* transcend this concern: Baricco’s interpretation offers a completely fresh perspective. He may be tracing an ancient outline, but with such precision and originality that the result is genuinely innovative.

Going back to the text, the famous incipit of Achilles’ rage narrated in third person by Homer becomes the tale of Chryseis told through her eyes. She lives the war as a prey and charges the narration with the terror a woman can feel in front of the violent clash between two leaders of the enemy army. The entire structure of the text is more modern, because it is much easier for the reader to participate in the emotions of the characters and live the events in first person. The divine plan, the *fil rouge* of the fate doesn’t exist anymore, but there are human beings who must face tragic situations despite their fragility. The seventh chapter is told through the eyes of Achilles and it’s the only case where the narration proceeds under the point of view of Thetis’ son. Compared to the IX Book of the *Iliad*, Baricco introduces some changes. First of all the narration begins immediately in the tent of Achilles when the five princes of the delegation are arriving (Baricco 63). Achilles tells us he’s playing a lyre whose sound was consoling his heart, which means there was some pain or sorrow to be healed. The entire scene of the assembly at the beginning of Book IX is removed from the text also because Achilles was not there, as the episode took place in the Achaean camp. Achilles is happy to receive the visit of his most trusted friends, and he welcomes them with benevolence. He offers them a sumptuous banquet after which Ulysses speaks. He explains the critical situation in which the Greeks find themselves, he warns the prince of Phthia that Hector kills many warriors every day and he worries about the fact that the Trojans would have soon won the war. At this point he invites Achilles to depose his anger and to go back to fight for his companions. Ulysses also mentions the father, Peleus, who invited his son to be mild before his departure and to keep avoiding fighting with the elders. In the end he lists the gifts gathered by the Greeks and offers the beautiful Briseis, whom Agamemnon is now ready to release with the promise she was still untouched. Agamemnon had also added the hand of one of his daughters to the list of gifts. The persuasive speech of Odysseus ends with an appeal to Achilles’ friendship: the warrior should go back to the battlefield at least to save his friends. Achilles interrupts Odysseus to avoid a waste of words, in fact he won’t change his mind, he will never go back to fighting. He doesn’t see a reason anymore to risk his life under the commands of a man he considers his worst enemy. The memory of the offence endured is still too alive and he is determined to sail with his ships to go back to Phthia. He wants to go back to his home; marry a woman his father will choose for him and live a long peaceful life. Lastly, he suggests to the others to also go back to their homes. Phoenix tries one last

approach, reminding Achilles how he had raised him and loved like a child. How could Achilles abandon him if he was like a father? Achilles offers him to join him in his trip back home. The five men of the delegation give up on their mission and Ajax advises everyone to go back to the Achaean camp. The chapter ends with Achilles imagining the return of the five princes to the Greek camp, their disappointment and the preoccupation depriving them of sleep (Baricco 63-69). This is what is reported in the seventh chapter of *Omero, Iliade*. Basically, the remaining key points already present in Homer are the description of Achilles playing the lyre with Patroclus, the banquet, the conversation between Achilles and Ulysses and the attempt of Phoenix to convince Achilles. The tale is much briefer because everything that concerns the references to the gods, lists and the repetitions are completely cut out. Moreover, the return of the delegation to the Achaean camp is only imagined by Achilles and resumed in a few words. The incisive style of Baricco also modifies the structure of the sentences. Where Ciani, following Homer, uses a complex construction rich in subordinates, Baricco adds strong punctuation marks to isolate the phrases and to create a more modern rhythm, easily carved in the mind of the reader. For example, while Ciani translates

«Giunsero infine alle tende e alle navi dei Mirmidoni e trovarono Achille che consolava il suo cuore suonando la cetra armoniosa, la cetra bellissima, cesellata, munita di un ponte d'argento, che dal bottino scelse egli stesso dopo aver distrutto la città di Eezione; con la cetra consolava il suo cuore, cantando gesta di eroi; di fronte a lui sedeva in silenzio Patroclo, solo, e attendeva che il discendente di Eaco ponesse fine al suo canto. Si fecero avanti i messi, li guidava il glorioso Odisseo, e davanti a lui si fermarono; stupito Achille si alzò dal suo seggio, tenendo in mano la cetra; si alzò anche Patroclo quando vide gli eroi». (Ciani, 381,383)

Baricco writes

«Arrivarono in cinque. Ulisse, davanti a tutti. Poi Aiace, grande guerriero, e Fenice, amato da Zeus. E due araldi: Odio ed Euribate. Io ero nella mia tenda e stavo suonando. C'era quella cetra, preziosa, che avevo scelto in mezzo al bottino, bellissima, col ponte d'argento, e io stavo suonando perché questo consolava il mio cuore: suonare e cantare avventure di eroi. Accanto a me, Patroclo ascoltava, in silenzio. Poi arrivarono loro». (Baricco, 63)

This fragmentation can also be an attempt to make the text more informal, colloquial and realistic, as pointed out by Losapio (Losapio 4).

6. The Contemporaneity of Achilles

Why did Baricco choose this passage of the Iliad? Why didn't he make Achilles tell his point of view in the famous incipit when his anger is born or in Book XXII when he has to face the great Hector, the strongest of all Trojans? Probably because it's the moment when we can see the most vulnerable and intimate aspects of our hero. One could argue that the encounter with Thetis should be considered the most emotional episode, but she is a goddess, and, as we have said, there are no gods in Baricco's work. Before explaining why Achilles is a modern hero, I would like to list the points that make a hero modern, following on from the beginning of this essay: a modern hero possesses a certain degree of individualism, has to face important choices, holds dear the value of friendship, is exceptionally sensitive and his traits lead him to suffer from solitude (Alagna). To sum it up, a modern hero holds characteristics a modern reader feels close to his heart. With this in mind, individuating a modern attitude in Achilles, especially when compared to other Greek heroes, is not a challenging task. From the beginning of the Book, he finds himself in his own tent, far away from the assembly (Ciani 381; Baricco 63). Wounded in his pride, he prefers to stay away from his peers. Everything that happens in the war doesn't interest him anymore. He prefers the intimacy of his tent to the clamour of the world; he needs tenderness to mend his heart. He's not the invincible warrior but a hurt man who is healing with love and music: at his side Patroclus and his lyre (Ciani 383; Baricco, 63). Baricco uses the term "consolare" proposed by Ciani, which translates the Greek "τερπόμενον" (Homer, Iliad, 9.186), that contains the idea of "delight" (Liddell and Scott).

In the Homeric text Achilles fraternally welcomes the delegation, as it is composed by people close to him. In fact, in verses 196-197 the words Achilles greets the five ambassadors with are extremely tender. In verse 197 he calls them « φίλοι ἄνδρες » and in verse 198 « Ἀχαιῶν φίλτατοί ». The presence in two consecutive verses of adjectives connected to a strong value of "φιλία" describe to us a hero who, even in his solitary indignation, feels the very human need of seeing his friends again. It almost looks like Achilles wants to hope that the delegation's visit won't have the hidden agenda of a request for help, but that it will be an act of genuine love. Unfortunately, he will end up disappointed with their opportunistic demands. In Baricco the great value Achilles assigns to friendship is emphasised by a structural choice. In point of fact, while Ciani stays loyal to the Greek text by keeping a certain distance between the terms "amici" and "più cari", the former placed at the beginning and the latter placed at end of the speech (Ciani, 383), Baricco, in his reformulation, brings the two adjectives closer which end up creating one group, one syntagma, able to reinforce the concept: « Li avevano scelti bene: tra tutti gli Achei erano quelli che mi erano più cari. "Amici" ... » (Baricco 63).

To Ulysses' request, who wants to convince the warrior to go back fighting, Achilles answers that his pain was still burning, that he did not intend to

humiliate himself in front of Agamemnon because he stole his gift of honour, Briseis. There is no remedy to this offence, not even the restitution of the girl. The hero does not care about the fate of the Achaeans, he only thinks about his pride, the interest of the collective does not prevail, his happiness is above everything. He questions the idea that the hero must sacrifice himself for his people. It's the crisis of the traditional heroism and the rupture of the epic code. Achilles is not a simple bloodthirsty warrior, but a man who wonders about the meaning of life and the rules imposed by society. In front of the role established by the system, Achilles rebels and affirms his own freedom of choice in the name of a profoundly modern individualism. He finds himself at a crossroad: to follow his duty or his personal realisation. It's an existential crossroad. Baricco loves creating characters divided between hard conflicting choices. For instance, in one of his most famous books, "Oceano Mare", one of the main characters, Thomas, must choose between staying with Elisewin and enjoying her love or pursuing his desire for revenge. In this sense Achilles seems suitable to the author's sensitivity. Besides, from Hamlet onwards, every great character of European literature has been characterised by the difficulty of the choices they had to make, torn by the knowledge of what was not chosen but could have been. Four thousand years ago Achilles is the first hero who must decide whether he wants to stay under the walls of Troy, die young and find glory or if he wants to go away, live a long life but without fame:

«Mia madre, Teti dai piedi d'argento, mi parla di due destini che mi conducono a morte: se resto qui a battermi intorno alle mura di Troia, non farò più ritorno ma eterna sarà la mia gloria; se invece torno a casa, nella patria terra per me non vi sarà gloria, ma avrò lunga vita, non mi raggiungerà presto il destino di morte.» (Ciani, 395)

In order to make his choice, the hero reflects on the destiny of men and on what really matters in life and he reaches the conclusion that success and riches are ephemeral values not worth dedicating his existence to:

«Che vantaggio c'è mai per chi combatte, sempre, senza tregua, contro qualsiasi nemico? Il destino è uguale, per il prode e per il vigliacco, uguale è l'onore, per il valoroso e per il vile, e muore ugualmente chi non fa nulla e chi si dà molto da fare: niente mi resta dopo aver tanto sofferto, rischiando in ogni momento la vita nel cuore della battaglia.» (Baricco, 65)

Achilles chooses as more important his family affections and his peace: «È a casa che voglio andare, è lì che voglio tornare, a godere in pace di ciò che è mio, con una donna al fianco, una sposa. » (Baricco 67).

7. Conclusion

Being able to choose our destiny, not only beyond the influence of the society we live in but also of friends and closest affections, is an extremely hard endeavour, which is the outcome of a profound reflection and of a truthful knowledge of ourselves. In a few words, it's a heroic task. In European culture Achilles is the first human being who shows us how we can do exactly this. In this respect he remains a model of courage even today and Homer's Iliad is confirmed as a text capable of deeply inspiring modern authors. The persistent return to Achilles' story through the centuries reveals an underlying serial structure in Western literature: each generation identifies recurring themes – heroism, choice, mortality – and reimagines them through new lenses, creating a continuous dialogue between past and present. This intertextual seriality ensures that ancient myths remain perpetually contemporary, as each rewriting both preserves and transforms the archetypal core of the narrative. I believe this work adheres to the two principles Eco establishes for what he calls a modern or moderate approach to adaptation:

“deve realizzarsi una dialettica tra ordine e novità, ovvero tra schematismo e innovazione; questa dialettica deve essere percepita dal destinatario. Esso non deve soltanto cogliere i contenuti del messaggio ma deve anche *cogliere il modo in cui il messaggio trasmette quei contenuti*” (Eco 135)

There must be a dialectic between order and novelty, or between schema and innovation; this dialectic must be perceptible to the audience. The audience must grasp not only the message's content but also the manner in which the message transmits that content (my translation).

I believe this paper has sufficiently demonstrated that Baricco adheres perfectly to both these principles, as the main novelty of his text lies precisely in “the manner in which the message transmits that content.” We may conclude by asserting that Baricco situates himself within a long history of seriality, perfectly embodying a modern approach to literary adaptation – one that perhaps allows these works to endure longer and gain even greater relevance in contemporary times.

Works Cited

Alagna M., *Individualismo moderno e solitudine ipermoderna*, Academia.edu, 2025, https://www.academia.edu/41622442/Individualismo_moderno_e_solitudine_ipermoderna.

Ball R., *Achilles: Tragic Hero*, in «*The Classical Outlook*», 44, 5, 1967, pp. 53-56.

Baricco A., *Omero, Iliade*, Milano, Feltrinelli, 2016.

Eco U., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, La nave di Teseo, 2018.

Hero, n., in *Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, www.oed.com/view/Entry/86264.

Homero, *The Iliad*, trad. di A.T. Murray, Cambridge (Mass.)-London, Loeb Classical Library, 1924, Perseus Digital Library, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0134>.

Julian R., *The Greek Polis and American Individualism*, Gutenberg College, 1 marzo 2002, <https://gutenberg.edu/the-greek-polis-and-american-individualism>.

Kline A.C., *The Iliad*, Poetry in Translation, 2009.

Liddell H.G., Scott R., *τέρπομαι*, in *LSJ Online*, Perseus Digital Library, <https://lsj.gr/wiki/τέρπομαι>.

Loraux N., *The 'Beautiful Death' from Homer to Democratic Athens*, trad. di D.M. Pritchard, in Pritchard D.M. (a cura di), *The Athenian Funeral Oration: After Nicole Loraux*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.

Losapio W., *Alessandro Baricco: A Modern Homer / Alessandro Baricco: Omero Modern*, Honors thesis, University of Connecticut, 2010, DigitalCommons@UConn, https://digitalcommons.lib.uconn.edu/srhonors_theses/117/.

Omero, *Iliade*, trad. di M.G. Ciani, commento di E. Avezzù, Venezia, Marsilio, 2024.

Omero, *Odissea*, trad. di A. Privitera, Milano, Mondadori, 2007.

Strachan J.H.M., *Music in the Life of the Ancient Greeks*, in «*The Classical Journal*», 38, 1, 1942, pp. 1-8.

Willcock M.M., *Some Aspects of the Gods in the Iliad*, in «*The Journal of the Classical Association of Victoria*», 8, 3, 1964, pp. 67-77.

θυμός, in *LSJ: Ancient Greek Lexicon*, lsj.gr/wiki/θυμός.



Recensione a
Il palinsesto della catastrofe.
La metafora tra lirica e scienza nel Barocco meridionale

di Luca Padalino e Andrea Agosta

Il presente numero di *Gentes*, dedicato com'è a serialità, periodicità e testualità effimera, offre l'occasione per rivolgere lo sguardo a quei contesti in cui la circolazione ricorrente di temi, immagini e forme dà luogo a sistemi espressivi riconoscibili. In questa prospettiva, le scritture barocche della catastrofe costituiscono un osservatorio privilegiato: la reiterazione di eventi naturali, la produzione rapida di testi d'occasione e la mobilità dei repertori metaforici creano infatti una trama seriale che unisce i singoli componimenti a un più ampio orizzonte culturale. È entro questo quadro che si colloca il volume di Antonio Perrone. Nel panorama degli studi sul Seicento meridionale – ormai attraversato da un rinnovato interesse per le forme di mediazione tra sapere scientifico e scritture letterarie – il suo volume si inserisce con piena legittimità come uno dei contributi più rigorosi e teoricamente consapevoli degli ultimi anni. Da tempo, infatti, la critica – da Lavocat ad Alfano, passando per gli esiti internazionali dei progetti sulla disastrologia e sulle scritture della calamità – insiste sulla necessità di superare una lettura puramente estetizzante del barocco, recuperando invece la sua vocazione enciclopedica e la sua capacità di integrare tradizione retorica, osservazione dei

fenomeni naturali e cultura scientifica pre-galileiana e galileiana. In questo quadro, la metafora non è più l'ornamento ridondante di un linguaggio manierato, ma un dispositivo conoscitivo capace di sondare la realtà laddove i linguaggi settoriali non bastano; il disastro, a sua volta, non è soltanto un tema poetico, ma un laboratorio privilegiato per osservare come la cultura secentesca articoli il rapporto tra esperienza, descrizione e invenzione. È proprio dentro questa costellazione teorico-critica che Perrone colloca il suo lavoro, ripensando radicalmente la poesia dei disastri del Vicereame napoletano non come repertorio stereotipato di immagini ma come un vero e proprio palinsesto cognitivo, dove si stratificano pratiche retoriche, dati scientifici, tradizioni mitografiche e dispositivi formali. In una prospettiva che dialoga implicitamente con la semiotica della cultura, il disastro può essere inteso allora come un momento di "esplosione" del sistema culturale, nel senso indicato da Jurij Lotman: un punto di crisi che interrompe la continuità dei codici e costringe la cultura a riorganizzarsi producendo nuove forme di senso. La metafora barocca, in questo contesto, lungi dall'essere semplice amplificazione o *ornatus*, diventa lo strumento che consente alla lirica di farsi scienza e alla scienza di assumere forma poetica, in un regime epistemologico in cui immaginazione e spiegazione non si escludono ma si intrecciano. Il libro risponde così a un'urgenza doppia: da un lato riconsiderare la lirica meridionale entro un quadro non localistico ma sistemico, dall'altro ripensare la metafora alla luce delle sue funzioni effettive nella produzione di significato, evitando semplificazioni oppostive (retorica vs. scienza, ornamento vs. contenuto).

Il primo capitolo costruisce con precisione il terreno storico e culturale su cui detta indagine si muove. Napoli emerge come un laboratorio intellettuale vivacissimo, formato da accademie in cui poeti, medici, naturalisti e filosofi condividono strumenti e metodi. Gli Svegliati, gli Oziosi e soprattutto gli Investiganti delineano un ambiente in cui l'osservazione empirica, la discussione filosofica e la scrittura poetica non sono compartimenti separati ma pratiche contigue. In questo contesto, l'eruzione del Vesuvio del 1631 diventa un evento cardine: non solo calamità materiale, ma catalizzatore di un immaginario e, insieme, di una vera e propria industria editoriale. Perrone lo mostra in modo convincente: il lessico dei primi testi vesuviani si consolida rapidamente in un sistema di ricorrenze – fiamme, globi, fumi, ardori, torrenti di fuoco – che sembra condurre verso la stereotipia, e invece diviene la base di un linguaggio condiviso, riconoscibile e produttivo. È qui che interviene la questione centrale: la necessità di rinnovare immagini logorate avviene attraverso un'apertura verso la scienza. L'autore offre esempi puntuali di come termini specialistici – anatomici, geologici, meteorologici – entrino nelle metafore e ne rigenerino il funzionamento semantico, trasformando la poesia in un campo di attività conoscitiva.

Il secondo capitolo approfondisce questa prospettiva ricorrendo alle poetiche meridionali, soprattutto a Giulio Cortese e Tommaso Campanella. Si tratta, a tutti gli effetti, del cuore teorico del libro: qui Perrone dimostra


come i due autori non solo legittimino la mescolanza tra scienza e poesia, ma la assumano come necessaria. Cortese insiste sul valore euristico delle immagini, sulla capacità della metafora di elevare i concetti e, al contempo, di conferirgli concretezza visiva. Campanella, dal canto suo, articola una poetica fondata sulla *fictio* come strumento per penetrare i segreti della natura: la finzione non è menzogna ma ipotesi, esercizio intellettuale, simulazione concettuale utile a interrogare l'ordine del mondo. In questo quadro, la distinzione tra analogia scientifica e analogia poetica – uno dei passaggi teorici più chiari del volume – permette a Perrone di far emergere la specificità del barocco meridionale: la poesia non espone né illustra semplicemente un fenomeno, ma lo moltiplica, lo problematizza, lo rende visibile e insieme enigmatico. È in questo regime di complessità che la lirica catastrofica acquista pieno statuto, diventando il luogo in cui mito, osservazione empirica e retorica si incontrano.

Il terzo capitolo porta il discorso a compimento, offrendo una sintesi che è anche una proposta metodologica. L'idea di "enciclopedia per immagini" è tra le più convincenti dell'intero saggio: analizzando testi dedicati alla peste del 1656 e al terremoto del 1688, Perrone mappa le ricorrenze, le trasformazioni e le derivazioni delle metafore, mostrando come ogni catastrofe riattivi, modifichi o stratifica immagini precedenti. Ciò che emerge è un vero e proprio sistema iconico-letterario: draghi alati, montagne partorienti, nubi sulfuree, acque bollenti, bighe infernali diventano elementi di un repertorio mobile, ricombinabile, che la tradizione poetica maneggia come moduli e che il lettore riconosce come costanti di un immaginario comune. Le due mappature semiotiche presentate da Perrone non sono un esercizio ornamentale, ma un contributo metodologico di peso: mostrano la possibilità di studiare la poesia barocca secondo una logica topica, non come accumulo di testi, ma come rete di trasformazioni figurali.

In prospettiva, il libro apre più questioni di quante ne chiuda – e questo è un merito. Dimostra che il rapporto tra letteratura e scienza nel XVII secolo non può essere ridotto a una dialettica oppositiva, e che la metafora, lungi dall'essere un dispositivo meramente estetico, svolge una funzione cognitiva nella cultura meridionale. Invita inoltre a ripensare la poesia dei disastri non come curiosità locale, ma come fenomeno transdisciplinare e transmediale, in cui convergono discorso religioso, osservazione naturalistica, cultura visuale e retorica tradizionale. Proprio per la solidità del modello proposto, il volume apre anche alla possibilità di mettere in dialogo la lirica catastrofica napoletana con scritture analoghe sviluppatesi in altre geografie italiane, in particolare nel Centro Italia e nell'area umbra, dove terremoti, epidemie e calamità naturali hanno ugualmente prodotto forme di elaborazione letteraria e simbolica ancora in larga parte da indagare secondo prospettive comparabili.

Il volume si distingue infine per la chiarezza metodologica: l'uso delle categorie retoriche, l'attenzione all'*enargheia*, la distinzione tra analogia scientifica e poetica, l'impiego della topica come strumento analitico sono

scelte efficaci, che segnano una direzione di ricerca nell'ambito degli studi sul barocco meridionale. In definitiva, *Il palinsesto della catastrofe* è un saggio solido, capace di restituire complessità senza indulgere in astrattezze, e di proporre una lettura della lirica secentesca che tiene insieme storia, scienza, retorica e filologia. Un libro che non offre solo nuove interpretazioni, ma un nuovo modo di vedere: e per questo merita di entrare stabilmente nel dibattito critico sul barocco italiano, oltrepassando i confini disciplinari tradizionali e aprendo con decisione la strada a un approccio comparativo e interdisciplinare alle scritture della catastrofe.



Rivista di Scienze Umane e Sociali
Journal of Humanities and Social Sciences

GENTES

12
■

