

# Superman è morto (ma Vincent Marino no)

## Luoghi, tipi, *topoi* e miti nel *period drama* contemporaneo

Andrea Bellavita

**Abstract.** *In its investigation of mass culture, Apocalypitics and Integrates proposes a series of reflections and interpretative categories relating to seriality, strongly linked to a precise historical and cultural industry frame. The first objective of the essay is to rethink them, and update them, to apply them to contemporary period drama. From this perspective, the concepts of kitsch, topos and myth take on a completely new value, which goes beyond the context of their original formulation. In particular, we will try to demonstrate that: the period drama is structurally connected to the idea of kitsch, it provides for the co-presence of a narrative topos and a historical topos, it allows for the overcoming of the idea of myth (in terms of death and consummation) thanks to its symptomatic value.*

**Riassunto.** *Nella sua indagine sulla cultura di massa, Apocalittici e integrati propone una serie di riflessioni e di categorie interpretative relative alla serialità, fortemente collegate a un preciso frame storico e di industria culturale. Il primo obiettivo del saggio è quello di ripensarle, e attualizzarle, per applicarle al period drama contemporaneo. In quest'ottica i concetti di kitsch, topos e mito assumono un valore completamente nuovo, che supera il contesto della loro formulazione originaria. In particolare si cercherà di dimostrare che: il period drama è strutturalmente collegato all'idea di kitsch, prevede la compresenza di un topos narrativo e di un topos storico, consente un superamento dell'idea di mito (in termini di morte e consumazione) grazie al suo valore indiziario.*

**Keywords.** Period Drama, Serial Fiction, Topos, Kitsch, Myth.

**Parole chiave.** Period Drama, Fiction Seriale, Topos, Kitsch, Mito.

**Andrea Bellavita** Professore associato di *Storytelling e fiction tv*, Vicedirettore del corso di laurea di *Storia e storie del mondo contemporaneo* presso l'Università dell'Insubria di Varese. Collabora a *Film TV*, *Cineforum.it*, *8 e ½*.. È autore di vari libri e saggi sul rapporto tra cinema e psicoanalisi. La sua attività di ricerca oggi è focalizzata sul period drama seriale e sulle strategie di adattamento transmediali.

**EMAIL:** andrea.bellavita@uninsubria.it

### 1. *Eco periods e period drama*

Rileggere, ancora una volta, *Apocalittici e integrati* nel 2024 ci consente di farlo vivere parallelamente su tre livelli temporali, seguendo un modello di stratificazione narrativa analogo alla serie *Dark* (2017-2020), che con ogni probabilità avrebbe suscitato l'interesse critico e il piacere spettatoriale di Umberto Eco. Livelli, o strati, temporali da considerarsi insieme come ere teorico-mitologiche degli studi sulla serialità e insieme come tappe dell'evoluzione creativa e produttiva della serialità stessa.

Il primo livello ha inizio con la data di uscita del volume, il 1964, ma si estende fino al decennio successivo, con la riedizione in formato tascabile del 1977, in cui Eco rimette mano, nella nuova introduzione, alla mitopoiesi dei saggi e alla loro ricezione critica, e ar-

riva fino al 1984, con *Tipologia della ripetizione* (Casetti 1984),<sup>1</sup> poi *L'innovazione nel seriale* (Eco 1985).

All'interno della produzione di fiction seriale statunitense, a cui riconosce lo statuto di sistema di industria culturale maturo, come *midcult*, e da cui trae i suoi esempi (*Lassie*, *Rin Tin Tin*, *All in the family*, *Starsky and Hutch*, *Colombo*), questo periodo coincide con l'età del *broadcasting* (Rossini 2016, 21-57),<sup>2</sup> caratterizzata dalla *serie episodica classica*:

[...] è un racconto che si svolge in episodi discreti, riproponendo sempre gli stessi personaggi e la stessa formula narrativa, ma strutturato in modo che anche chi ne veda una sola istanza sia in grado di seguire e comprendere le vicende: non c'è continuità narrativa tra un episodio e l'altro, non c'è memoria degli avvenimenti pregressi, se non in minima parte. [...] Realizzazione e distribuzione si svolgono in parallelo, spesso senza un'idea precisa del seguito né del finale: è una narrazione aperta, cioè concepita per durare potenzialmente all'infinito. (Rossini 2016, 34-35)

Sono i "peggiori telefilm" (Eco 1977, 33) cui fa riferimento MacDonald (1962), ma di cui già Eco riconosce la specificità di *serie* (Eco 1984, 128-130) e la variante di *saga* (Eco 1984, 130) come forma di ripetizione, e sui quali esercita quasi in parallelo la propria analisi anche Calabrese (Calabrese 1987, 31-51). Al contempo individua la peculiarità di *medium*, l'estensione trans-mediale (i punti di contatto con il fumetto e la musica popolare), il potenziale di soddisfacimento del piacere testuale da parte del pubblico (la *fame di ridondanza*, Eco 1977, 251), e insieme prefigura i limiti intrinseci del modello narrativo verticale, sempre a rischio di ripetitività e di inaridimento, fino all'estenuazione.

Facciamo coincidere il secondo periodo con il momento in cui la riflessione di Eco entra a far parte della formazione teorica e critica di chi scrive, a partire dalla metà degli anni '90. Nel frattempo *Apocalittici e integrati* è già diventato un "classico" dei *media studies*, poiché da profetico e sperimentale, lo studio dei meccanismi di progressiva serializzazione dell'audiovisivo (televisivo, ma anche cinematografico) si è fatto cogente e ineluttabile, e ne è la prova la rilevanza che queste posizioni pionieristiche mantengono ancora per tutti i primi anni 2000 (Innocenti & Pescatore 2008), fino al compendio di *Mondi Seriali* (Grignaffini & Pozzato 2008), in cui Eco "finisce" di scrivere di serialità, di fatto "smettendo" di scrivere di fiction (a lui) contemporanea (Eco 2008).

Sul piano editoriale-produttivo si passa alla *seconda età dell'oro*, all'epoca del narrow-casting e poi della *pay tv* (Rossini 2016, 58-109), in cui la serialità televisiva compie il passaggio definitivo dalla narrazione verticale come modello unico a tutte le varianti della narrazione orizzontale. Cambiano radicalmente le prospettive di analisi e di interpretazione, da quando, «come riassume Robert Thompson, "da quale parte negli anni Ottanta, la TV divenne arte" [Thompson 1996]» (Rossini 2016, 58):<sup>3</sup> della fiction seriale come *midcult* si incomincia a parlare in termini di *quality drama* e poi, per utilizzare una nozione che in

<sup>1</sup> Il saggio nasce come intervento al convegno *La ripetitività e la serializzazione del cinema e nella televisione*, organizzato a Urbino nel 1983 e curato da Francesco Casetti, che rappresenta il primo grande momento di riflessione collettiva da parte della comunità scientifica europea sulla serialità audiovisiva; tra i partecipanti (i cui interventi sono raccolti in *L'immagine al plurale*) oltre a Eco figurano Jacques Aumont, Seymour Chatman, Giorgio Tinazzi e Omar Calabrese, quest'ultimo con un contributo dal titolo *I replicanti*, poi in Calabrese (1987).

<sup>2</sup> Per semplicità facciamo riferimento al testo di Gianluigi Rossini, *Le serie TV*, anche per una ricognizione bibliografica sul tema.

<sup>3</sup> Poco importa che si voglia stabilire il termine *a quo* con *Hill Street Blues*, *Miami Vice* o *Twin Peaks*, o direttamente con la produzione HBO.

breve tempo è passato da superamento del paradigma a termine ombrello e poi *passepertout*, come *complex tv* (Mittel 2006, 2016),<sup>4</sup> caratterizzata dalla *narrative complexity*.

La posizione teorica di Mittel implica un esplicito superamento della nozione di *quality tv*,<sup>5</sup> a cui l'autore americano attribuisce una serie di criticità, a partire dall'assunto per cui il valore di un programma televisivo dipenda unicamente dal testo stesso, senza riferimento al contesto e al coinvolgimento dello spettatore. Al contrario, il prodotto "di qualità" si definirebbe per differenza rispetto all'offerta media (e, quindi, al *masscult*), perché caratterizzato da innovazione e stile extra-televisivo (cinematografico), perché intercetta il gusto anti-televisivo di un pubblico che "non guarda la tv" e che si auto-riconosce come "pubblico di qualità", secondo la definizione esemplare di Robert Thompson: «Il modo migliore per definire la televisione di qualità è stabilire ciò che non è. E non è televisione "normale"» (Thompson 1996, 13). Riprendendo la teoria della *poetica storica* che David Bordwell sviluppa a proposito del testo cinematografico, e secondo la quale l'evoluzione della forma testuale debba essere considerata all'interno dei contesti di produzione, circolazione e ricezione (Bordwell 1989, 2007), Mittel propone di sostituire il concetto di *valutazione*, come reperimento di valori intrinseci al testo, con quello di *giudizio*, come analisi di criteri estetici, caratteristiche testuali, circolazione culturale e fruizione, e quindi di considerare l'interazione tra gli aspetti formali della *complex tv* e il suo contesto.

È del tutto evidente che Eco non si confronta mai con questa nuova forma di narrazione televisiva caratterizzata da estetica funzionale e storytelling spettacolare (Mittel 2017, 84-103) che, per utilizzare categorie coerenti, predispone un lettore critico completamente nuovo:

Non guardiamo questo tipo di serie soltanto per essere trasportati in un universo narrativo credibile (cosa che comunque avviene), ma anche per osservarne gli ingranaggi e stupirci dell'abilità necessaria a far funzionare questi pirotecnici giochi narrativi. L'estetica funzionale delle serie tv complesse raggiunge il suo apice nei momenti spettacolari, ovvero in sequenze (o interi episodi) che potremmo considerare simili a "effetti speciali". [...] la televisione complessa propone una nuova modalità di spettacolo: *l'effetto speciale narrativo*. [...] Questi momenti spettacolari mettono in primo piano l'estetica funzionale, spostando l'attenzione sulla costruzione narrativa e spingendoci a meravigliarci di come gli autori siano stati in grado di farla funzionare; spesso questi momenti sacrificano il realismo a favore della consapevolezza degli spettatori, che si ritrovano a osservare i processi della narrazione come se si trattasse di un macchinario, piuttosto che abbandonarsi alla storia. (Mittel 2017, 86-87).

Sarebbe profondamente scorretto, e miope, anche in questa prospettiva di doppia ricostruzione storica, pensare che le riflessioni formalizzate da Eco in *Apocalittici e integrati* e *L'invenzione nel seriale* siano superate, soltanto perché sono cambiati, e radicalmente, sia la struttura testuale sia il sistema produttivo e distributivo della fiction seriale: prova ne sia il fatto che quelle posizioni continuano a essere interrogate e messe alla prova del tempo (Lorusso 2014, Bernardelli 2016a).

Al contrario, l'evoluzione dei modelli narrativi della fiction contemporanea verso strutture orizzontali, *multistrand*, inesorabilmente ibride, in cui il limite non è più in alcun modo l'episodio, né la stagione, ma dove il racconto si dipana serpentiforme tra plot orizzon-

<sup>4</sup> Ancora una volta utilizziamo il paradigma di Mittel come una bussola d'orientamento, ma si veda sul tema, nella produzione scientifica italiana, almeno: Pescatore (2018), Dusi & Grignaffini (2020), Fumagalli et al. (2021). Per un approfondimento sull'evoluzione della serialità premium a livello europeo rimandiamo a Barra & Scaglioni (2021).

<sup>5</sup> Si veda a questo proposito: Feuer et al. (1984), Collins Swanson (2000), Jancovich & Lyons (2003), McCabe & Akass (2007), Sewell (2010).

tali e verticali, *story arc* e *myth arc*, focalizzazioni e proliferazioni antologiche, dimostra plasticamente come tutti i limiti che Eco ravvisa nel modello episodico classico (e insieme tutti i suoi elementi di interesse) siano stati recepiti dall'industria culturale come problematici, e risolti in chiave trasformativa.

L'industria dunque, parallelamente alla teoria, ha perfettamente compreso in che modo la *fame di ridondanza* dello spettatore potesse facilmente trasformarsi in inappetenza e anemia, e ha definito un nuovo Spettatore Modello, con il quale sperimentare nuove forme di serialità.

Ne è dimostrazione, fuori dalla fiction televisiva ma non troppo lontano, il fenomeno a cui fa riferimento la prima metà del titolo di questo intervento: nonostante (e forse proprio a causa de) le "premure teoriche" di Eco circa la possibile consumazione di Superman, su cui torneremo in conclusione, l'eroe venuto da Krypton è morto. Lo *story arc* di *The Death of Superman* si sviluppa, come arco narrativo crossover tra le testate *Superman*, *Action Comics*, *The Adventures of Superman* *Superman: The Man of Steel*, dal dicembre 1992 all'ottobre 1993, e descrive perfettamente il modo in cui un sistema industriale storicamente molto fluido e flessibile come quello dei comics sia riuscito a rispondere al rischio di consumazione del proprio prodotto: uccidendo i suoi personaggi-miti, e riportandoli immediatamente in vita (non solo Superman, ma praticamente tutti i principali characters degli universi DC e Marvel sono morti e ritornati, almeno una volta...), spalmando la narrazione orizzontalmente nello spazio (le diverse testate) e nel tempo (la dissoluzione dei nessi e delle concatenazioni causali).

La seconda parte del titolo ci consente invece di arrivare al terzo livello temporale, nel quale collocare l'oggetto specifico di questo intervento: Vincent Marino è il protagonista di *The Deuce*, la serie creata da David Simon e George Pelecanos per HBO, dal 2017 al 2019.

Ci rivolgiamo dunque all'estrema contemporaneità, con arretramento cronologico non superiore all'ultima decade, in piena *età digitale* (per recuperare ancora la periodizzazione di Rossini 2016, 109-128) e in *streaming war* (per mantenere un registro da *comics universe*), in cui l'offerta di fiction seriale, e non più in alcun modo (solo) televisiva, ha raggiunto complessità inimmaginabile anche da un autore come Mittel. Insieme, ha stabilizzato un sistema di reciproca "convivenza narrativa" in un panorama costituito da broadcaster, narrowcaster, pay tv e streaming players, all'interno del quale una serialità verticale basata sulla ripetizione neo-classica (sit-com, procedural, antologiche...) trova il suo posto (e un pubblico quantitativamente molto più importante) di fianco a una serialità che ha superato tutti i dubbi (e le più segrete aspettative) evocati nelle pagine di Eco e Calabrese.

In questo frame editoriale ci occuperemo in particolare del genere del *period drama* seriale, con il quale si intenda la rappresentazione di un periodo diverso da quello del tempo di messa in onda (di norma precedente, ma con estensioni al presente e al futuro, nelle forme della distopia), nei confronti del quale lo spettatore possa percepire uno scarto, una differenza, un'alterità (Bellavita 2022a, 16; Woods 2022). La focalizzazione sulla dimensione percettiva, ci consente uno spostamento, essenziale, da una prospettiva di tipo cronologico e semantico, di "purezza" e oggettività del contenuto storico, a una di tipo pragmatico. È il confronto con la differenza, anche molto ravvicinata nel tempo, a innescare i due elementi essenziali di interesse spettatoriale: la sensatezza e la ragionevolezza della ricostruzione e del *worldbuilding* e il piacere di assistere a tale ricostruzione, come preconditione necessaria allo sviluppo narrativo. La Storia non è più soltanto serbatoio di racconti, e nemmeno fondale di ambientazione, ma terreno fertile per la *ri-scrittura*: una riscrittura del passato fondata sulla diversione, la distorsione, lo spostamento, il cambiamento di fuoco e di prospettiva. Un oggetto sul quale esercitare la ricerca continua e costante, di *extra-ordinarietà* e di *diversity* funzionali a conquistare l'attenzione del pubbli-

co: la pratica di scrivere e riscrivere la Storia, da spazio negoziale tra passaggio di informazioni e sollecitazione degli investimenti patemici, è diventata un modo per offrire storie inedite, impensabili, curiose, affascinanti e soprattutto controintuitive per lo spettatore, al quale è necessario esibire un *punctum* di interesse e di stupore, all'interno di un'offerta sempre più ampia e differenziata, in cui è difficile *farsi scegliere*, e in seconda istanza *farsi seguire*, cioè aggiungere fedeltà e permanenza. Ci troviamo di fronte a un panorama complesso, diversificato, declinato in soluzioni spesso antitetico fra loro, per il quale è difficile proporre chiavi interpretative trasversali e univoche, ma in cui è possibile fare emergere almeno una costante: negli ultimi due decenni, in tutti gli ambiti editoriali, dal generalismo mainstream alla produzione di nicchia, i caratteri e la funzione del *period drama* sono evoluti da un modello fondato sul riconoscimento e l'intermediazione a uno che ruota intorno alla scoperta e al ribaltamento delle attese. Da un "raccontami la Storia che conosco, attraverso le storie", sulla base di pre-narrazioni stabili e consolidate (la scrittura storiografica o culturale) a un "raccontami una storia nuova, su una Storia che non conosco". Al di là delle singole peculiarità, e della pluralità di patti negoziali stabiliti dai soggetti mediali con il proprio pubblico, registriamo un cambiamento radicale, ma diffuso, in cui tutti gli elementi semantici pertinenti alla Storia (l'ambientazione, gli eventi e i fatti, i personaggi) diventano oggetto di un'azione trasformativa, di una ridefinizione, più o meno raffinata o violenta, rispettosa o provocatoria, supportata da una ricerca documentaria spesso molto approfondita o dalla più anarchica torsione creativa e fantasiosa (fino al fantastico), con l'obiettivo di fornire allo spettatore un oggetto di interesse inedito, e anzi inaudito.

*The Deuce*, in estrema sintesi, racconta il mondo della criminalità legata all'industria del sesso (prostituzione, traffico di droga, pornografia) che si sviluppò a Manhattan sulla 42esima Strada nella zona attorno a Times Square (the Deuce, appunto, da "forty-deuce", 42) tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà degli anni Ottanta. Ma insieme racconta molto di più:

[...] al di là della pur maniacale cura rivolta ai dettagli d'epoca, bisogna tenere sempre presente che nell'ambito della cultura di massa idealizzazioni e revisionismi storici hanno più a che fare con il presente che stiamo vivendo che non con il passato che viene evocato. Vale a dire che il modo in cui una data era immagina il passato è di per sé sintomatico delle nostalgie, speranze e paure collettive che attraversano il momento storico in cui il prodotto culturale (serie televisiva, film o altro) viene creato e consumato. Questi due aspetti del *period drama*—l'evocazione di un'epoca passata e la sintomaticità del modo in cui quell'epoca viene evocata nel presente—si fondono in *The Deuce* nel modo più consono alla scrittura di Simon, cioè attraverso la costruzione di un mondo: una totalità definita e delimitata in cui tutto si tiene e le relazioni tra personaggi sono sempre da leggere in filigrana come relazioni strutturali e sistemiche tra diverse collettività. (Resmini 2022, 190)

La Storia, dunque, diventa uno sfondo, e insieme un plus funzionale, all'interno delle quali far abitare storie eccezionali (nella doppia funzione semantica di straordinarietà assoluta e di "fare eccezione rispetto alla norma"), che potrebbero tranquillamente svolgersi nel presente, o che ci consentono di illuminare questo stesso presente, mettendolo in crisi, interrogandolo, sconvolgendolo. E su questo sfondo si muove Vincent Marino nella sequenza finale dell'ultimo episodio della terza, e conclusiva stagione, dal titolo *Finish It*, dopo una lunga ellissi che, dagli anni '80, lo porta fino al 2019, anno della messa in onda. Invecchiato (ma non morto...), stanco, disilluso, Vincent incontra lungo la 42esima i fantasmi della Storia e delle storie di *The Deuce*, e da ultimo quello del fratello gemello Frankie. Non muore Vincent, come Frankie, e tutti gli altri *period characters*, tenuto in vita, come vedremo, nel flusso temporale alimentato dalla propria indiziarietà.

È proprio la capacità di interrogare criticamente sia il passato (rappresentato) che il presente (della rappresentazione) che colloca il *period drama* nell'alveo della Public History,<sup>6</sup> seppure in modo liminare e peculiare rispetto ad altre forme più consolidate: al *period drama* spetta il compito di contaminare l'immaginario storico condiviso, nell'assoluta libertà, e liceità, di esercitare la sua componente più *perversa* (Bellavita 2022a, 32).

Sulla base di questi presupposti, torniamo dunque a seguire l'andamento strutturale di *Apocalittici e integrati*.

## 2. Il *period drama* più *kitsch* che *midcult*

Nel saggio *Cultura di massa e "livelli"* la riflessione di Eco prende origine dalla distinzione operata da MacDonald intorno ai tre livelli intellettuali, *high*, *middle* e *lowbrow*, e dalla polarizzazione tra *masscult* (i "peggiori telefilm") e quel *midcult* «rappresentato da opere che paiono possedere tutti i requisiti di una cultura aggiornata e che invece, di fatto, della cultura costituiscono una parodia, una depauperazione, una falsificazione attuata a fini commerciali» (Eco 1977, 33).

Non solo riproporre oggi (è la lezione fondamentale contenuta in *Apocalittici e integrati*) la contrapposizione tra *cultura alta* e *cultura bassa* sarebbe totalmente sterile, ma nel campo della fiction seriale la questione diventa ancora più complessa. Limitiamoci a qualche stimolo problematico: se ammettiamo che il cinema d'autore appartenga alla *high culture*, come considerare le serie affidate a registi cinematografici? Qual è il discrimine: la partecipazione episodica piuttosto che il controllo del progetto? E come considerare allora *Twin Peaks: The Return*? In assoluto o rispetto alle prime due stagioni (che facevano esplicita professione di *midcult*)? E *Too Old to Die Young* di Nicolas Winding Refn o *The Young Pope* di Paolo Sorrentino)? Potremmo azzardare una macro-distinzione tra: serie verticale episodica (che non si discosta molto dall'idea originale di MacDonald), serie multistrand (un "midcult depurato" post-echiano) ed "esperienza autoriale" (in altra occasione avevo proposto la formula *mythology series*, Bellavita 2020a). In realtà è la domanda di base a essere mal posta, poiché la varietà e la polverizzazione di modelli, occorrenze editoriali, produttive e distributive, è tale che ogni tassonomia è destinata a risultare sterile in termini conoscitivi, e in più a essere "consumata" in fretta.

Non avremmo nessun problema, né ambizione teorica, ad accettare di considerare sempre il *period drama* come un'espressione del *midcult*, anche nelle sue forme apparentemente più "artistiche", o "d'avanguardia" o "poetiche", soprattutto se analizzato alla luce della prospettiva echiana riguardo al concetto di *kitsch*: il *period drama* contemporaneo è, nobilmente, onorabilmente, straordinariamente, consapevolmente, *kitsch*.

Consideriamo dunque tre aspetti fondamentali.

Il primo è quello relativo all'effetto: della «*prefabbricazione e imposizione dell'effetto*» (Eco 1977, 66) e della «*comunicazione che tende alla provocazione dell'effetto*» (Eco 1977, 72), dal momento che «il Kitsch pone in evidenza le reazioni che l'opera deve provocare, ed elegge a fine della propria operazione la reazione emotiva del fruitore» (Eco 1977, 73). Abbiamo già visto come una delle caratteristiche essenziali della *complex tv* sia proprio l'effetto prodotto dall'estetica funzionale e dallo storytelling spettacolare ma, secondo Mittel, in essa risiede una natura intrinsecamente melodrammatica:

<sup>6</sup> Si veda a questo proposito: Jordanova (2000), Kean & Martin (2013), De Groot (2015, 2016, 2017), Bertella Farnetti (2017), Ridolfi (2017).

La tv complessa dà luogo a una notevole commistione tra i generi, facendo sì che le regole e gli assunti di ogni categoria si intreccino, si fondano e rigenerino. Allo stesso modo, il melodramma è più una modalità che un genere: si tratta infatti di un approccio all'emotività, allo storytelling e alla moralità che attraversa parecchi generi e parecchie forme medialì. [...] Molti dei serial drama complessi che passano oggi in prima serata sono melodrammi seriali, e hanno quindi caratteristiche in comune con le soap; in termini di forma, produzione e analisi critica, le serie di prima serata e le soap mostrano anche delle differenze sostanziali che meritano di essere sottolineate. (Mittel 2017, 386-387)

Non è un caso che, proprio a partire da un titolo seminale come *Twin Peaks*, per il quale lo stesso Lynch ha più volte evocato l'ascendenza dai *serial* popolari degli anni '50, sia stato coniato il termine di *supersoap*, che potremmo applicare senza alcun dubbio ai prodotti più rappresentativi della contemporaneità, come *Succession* e la sua ideale versione horror *Il crollo della Casa Usher*. Lo stesso vale per il *period drama*: sono *supersoap* ad altro tasso melodrammatico non solo *The Deuce*, ma anche esempi di *complex tv* italiana come la trilogia 1992-1993-1994 o il più recente *Django*, e naturalmente prodotti a target più esplicitamente femminile quali *Bridgerton*, o in cui, come vedremo, un certo tipo di figura femminile sia risolto in *topos*, come *La fantastica signora Maisel*, *La regina degli scacchi* e *La legge di Lidia Poët*.

Il registro melodrammatico ed emotivamente *kitsch* può essere considerato quasi un carattere strutturale del *period drama* che, per "sopravvivere", cioè per evolversi e continuare a sviluppare un'attenzione e una curiosità da parte dello spettatore, deve unire all'investimento cognitivo un investimento patemico. In più, il coinvolgimento patemico del testo lavora dunque a due livelli: da una parte quello generato dal racconto (le azioni, i personaggi, lo sviluppo narrativo) e dall'altra quello innescato dal corpo a corpo con la rappresentazione e la lettura del passato; che può essere, di volta in volta, una lettura di *nostalgia* o al contrario decisamente critica, ansiogena o ansiolitica, ma sempre e comunque riflessiva (Bellavita 2022a).

Il secondo aspetto riguarda la polarizzazione tra avanguardia e *kitsch*:

Poiché non solo l'avanguardia sorge come reazione alla diffusione del Kitsch, ma il Kitsch si rinnova e prospera proprio ponendo continuamente a frutto le scoperte dell'avanguardia. Così questa, da un lato, trovandosi a funzionare suo malgrado come ufficio studi dell'industria culturale, reagisce a questa circonvenzione cercando di elaborare continuamente nuove proposte eversive – e questo è un problema che riguarda un discorso sulla sorte e sulla funzione dell'avanguardia nel mondo contemporaneo – mentre l'industria della cultura di consumo, stimolata dalle proposte dell'avanguardia, continuamente svolge opera di mediazione, diffusione e adattamento. (Eco 1977, 76)

Non è possibile conservare questa contrapposizione nel nostro ambito di studi, poiché la fiction seriale è connaturata all'industria culturale, ma è innegabile che esista una produzione di *complex tv* che svolge una *funzione d'avanguardia* all'interno (e dall'interno) del sistema produttivo: un "ufficio studi interno all'industria culturale" (la formula, aldilà del gioco con il testo di Eco, descrive perfettamente una routine sempre più diffusa all'interno delle società di produzione), estremamente limitata negli anni '60 e '70 ma ora ampiamente diffusa, che dialoga con analoghe spinte evolutive e «spinte eversive» che arrivano dal cinema, dalla letteratura di consumo, dalla videoludica... Per tornare all'ambito del *period drama*, se la "line up collaborativa" di Steve Spielberg e Tom Hanks, da *Salvate il Soldato Ryan* a *Band of Brothers* e *The Pacific* fino all'ultimo *Masters of the Air*, rappresenta una formula ampiamente consolidata di rappresentazione della Storia

americana ad alto tasso di emotività,<sup>7</sup> titoli come *The Good Lord Bird – La storia di John Brown* o *Lovecraft Country – La terra dei demoni*, agiscono sullo stesso contenuto (rispettivamente: la Guerra di Secessione, la segregazione razziale negli anni '50) in chiave critica de-strutturante, stravolgendo il passato archetipico, ibridandolo con il noir e l'horror, pervertendolo ed "evertendolo". Per fornirne una lettura nuova, inusitata, non scontata e non abusata.

Con Eco, potremmo dire: ambigua, in grado di generare sorpresa, non consumata.

Tutti tratti che in *Apocalittici e integrati* vengono attribuiti al messaggio poetico: «il messaggio che chiamiamo "poetico" appare invece caratterizzato da una ambiguità fondamentale» (Eco 1977, 92) e «l'ambiguità, realizzandosi come offesa al codice, genera una sorpresa» (Eco 1977, 98), destinata a consumarsi, dopo che il ricettore ha fatto un'esperienza iterata di percezione, nel *kitsch*:

In tal senso una definizione del Kitsch potrebbe suonare: è Kitsch ciò che appare consumato; che arriva alle masse o al pubblico medio perché è consumato; e che si consuma (e quindi si depaupera) proprio perché l'uso a cui è stato sottoposto da un gran numero di consumatori ne ha affrettato e approfondito l'usura. (Eco 1977, 100)

Potremmo affermare che uno dei caratteri del *kitsch* contemporaneo è proprio la ricerca costante (parossistica anche) della sorpresa e del raggiungimento di una *funzione poetica* (analoga a quella d'avanguardia) con cui continuare a stupire il proprio spettatore. Tornano a Mittel «la serie tv [complessa] fa del suo meglio per confondere e stupire lo spettatore», dunque è strutturalmente ambigua, lavora in termini di continua evoluzione del codice e del testo (a livello sintattico, semantico e pragmatico), al contrario della fiction seriale verticale classica, che agisce sulla ridondanza. È un affascinante cortocircuito: proprio perché *midcult* per eccellenza, la fiction seriale ha dovuto operare su di sé i processi di trasformazione del codice, per continuare a stupire, e quindi interessare il consumatore di massa, e allontanare la consumazione. Non tanto in chiave estetica o semiotica, e nemmeno soltanto *sociologica* (Eco 1977, 195), ma più decisamente socio-economica.

In termini ancora più espliciti il *period drama*, anche più degli altri generi della fiction, è sottoposto a un'obsolescenza programmata, poiché tra i propri elementi caratterizzanti ha quello della nostalgia, o quantomeno del confronto con il passato, che funziona in termini ansiogeni su un certo tipo di pubblico, e in modo contrario su altri. Se la fiction seriale "teme l'usura", allora è destinata a un processo di eterna trasformazione: dopo aver sfruttato la componente poetica e d'avanguardia, quando raggiunge il suo climax di *kitsch* deve tornare a ricercare l'ambiguità, anche dialogando con altre forme testuali di prossimità (cos'è stata la prima produzione "ambigua" di HBO, da *Oz* e *The Sopranos* fino a *The Wire* e *Deadwood*, se non un assorbimento delle forme di trattamento disforico di certi oggetti da parte del cinema?), e poi di nuovo venire usurata e poi di nuovo ripensarsi.

Sulla scorta di queste riflessioni, proponiamo dunque una rilettura (di certo ardua, ma potenzialmente affascinante) delle posizioni di Eco, creando una nuova equivalenza:

avanguardia : kitsch/midcult = storiografia : period drama (public history)

<sup>7</sup> Nondimeno in grado di fornire allo spettatore un incremento cognitivo rispetto alla conoscenza degli eventi storici: «*Band of Brothers* è quindi uno spaccato del conflitto, ma anche una storia di uomini, poiché ogni puntata offre il punto di vista di uno dei protagonisti della serie, le sue speranze, le sue paure, i suoi pensieri, che furono quelle di molti. E pur senza dimenticare quanto la Seconda guerra mondiale sia stata anche una guerra ideologica vinta dai giusti, attraverso tali esperienze si snodano molti dei grandi temi e degli interrogativi affrontati dalla storiografia.» (Orecchia 2022, 131).



Proviamo in quest'ottica a rileggere la celebre definizione elaborata da Eco (attraverso MacDonald) a partire da un brano de *Il vecchio e il mare* di Hemingway:

Il brano letto è un esempio di Midcult perché: 1) prende a prestito procedimenti dell'avanguardia e li adatta per confezionare un messaggio comprensibile e godibile da tutti; 2) impiega questi procedimenti quando sono già noti, divulgati, frusti, consumati; 3) costruisce il messaggio come provocazione di effetti; 4) lo vende come Arte; 5) pacifica il proprio consumatore convincendolo di aver realizzato un incontro con la cultura, in modo che esso non si ponga altre inquietudini. (Eco 1977, 81)

Seguendo la nuova equivalenza otterremmo che il *period drama*: 1) prende a prestito procedimenti della storiografia e della ricostruzione documentale e li adatta per confezionare un messaggio (e un prodotto culturale) comprensibile e godibile da tutti; 2) impiega questi procedimenti quando sono già noti, divulgati, frusti e consumati, a più livelli: sia recuperando i processi di ricostruzione della "storia scolastica", come enciclopedia comune di base, sia impiegando i modelli di racconto già ampiamente addomesticati in altri genere della fiction seriale al di fuori del genere *period drama*, esercitando ibridazione e stratificazione; 3) costruisce il messaggio (e il prodotto culturale) come provocazione di effetti ad altro coefficiente patemico; 4) lo vende come Storia (o perlomeno *public history*), o comunque come innovazione di genere e *storytelling spettacolare*, che impiega la Storia come *playground* per generare innovazione e cultura (industriale) della *diversity*; 5) pacifica il proprio consumatore convincendolo di aver realizzato un incontro con la Storia, in modo che esso non si ponga altre inquietudini.

Su quest'ultimo punto lo scarto tra il *midcult* proposto da Eco e il *period drama* come *midcult* e come *kitsch* è più profondo, poiché i prodotti di maggiore interesse sono proprio quelli in grado di generare inquietudine: se un "classico" come *Deadwood* si limita a generare inquietudini rispetto alla Storia americana, al suo mito di fondazione e all'immaginario che la accompagna, *The Deuce* genera inquietudini molto più profonde sul presente, sul processo di *gentrification* di Manhattan e della città di New York, sulle conseguenze del Neo-liberismo sfrenato (Resmini 2022). Al contrario, titoli come *Django* e *La legge di Lidia Poët* generano (in modo piuttosto semplicistico) inquietudini sul presente (la discriminazione razziale e quella di genere sono davvero, oggi, radicalmente differenti da quanto accadeva alla fine dell'Ottocento?), e automaticamente assolvono il passato: anche l'indiziarità rispetto al presente della ricostruzione storica contenuta nel *period drama*, si presenta inizialmente come forma di ambiguità ma, una volta cristallizzata nel modello, si trasforma in ridondanza.

Emerge, in modo sempre più evidente, quale sia la domanda fondamentale da rivolgere nello studio del genere: in che modo il *period drama* contemporaneo può rileggere e riscrivere il passato per riflettere in modo critico sul presente?

Questa posizione consente di superare, accogliendole, altre posizioni critiche di Eco. In primo luogo, quella sulla deriva divulgativa:

In tante di queste surcigliose condanne del gusto massificato, nell'appello sfiduciato a una comunità di fruitori intenti solo a scoprire le bellezze riposte e segrete del messaggio riservato della grande arte, o dell'arte inedita, non viene mai lasciato uno spazio per il consumatore medio (per ciascuno di noi in veste di consumatore medio) che alla fine di una giornata chiede a un libro o a una pellicola la stimolazione di alcuni effetti fondamentali (il brivido, la risata, il patetico) per ristabilire l'equilibrio della propria vita fisica o intellettuale. Il problema di una equilibrata comunicazione culturale non consiste nell'abolizione di questi messaggi, ma nel loro dosaggio, e nell'evitare che vengano venduti e consumati come arte. (Eco 1977, 84)

Nel caso dei testi in esame, è necessario distinguere con attenzione due piani differenti: da una parte la divulgazione come semplificazione, impoverimento, *biblia pauperum* dell'evento storico, che è ancora altra cosa dalla de-complessificazione e dalla facilitazione percettiva della *public history*, e dall'altra la divulgazione come rappresentazione mitica (lo vedremo) della Storia, da cui fa scaturire il valore indiziario sul presente.

Lo stesso accade a proposito della *citazione*, e non solo nell'ottica di un superamento analitico, come già Eco introduce ne *L'invenzione nel seriale* (calco, remake...) ma in modo più radicale: nel *period drama*, l'evento, il "dato storico" è già di per sé una citazione rispetto al lavoro storiografico, ma intorno al quale produrre un più di senso. Ambientando all'interno di un nuovo *luogo*: il *luogo storico*.

### 3. Tipi, topoi e luoghi storici

Diamo per scontati gli elementi fondamentali contenuti in *L'uso tipico del personaggio*, in particolare la differenza tra il personaggio come tipo (che Eco assume da Lukacs) e il personaggio come *topos*: questo secondo è più semplice, convenzionale, memorabile, e insieme meno illuminante rispetto al sistema socio-culturale nel quale è inserito, si fonda su riconoscimento del *già noto*, accondiscende alle aspettative del lettore, così come dello spettatore, dal momento che coincide con la strutturazione tipica della fiction seriale verticale ed episodica *pre-complex tv*.

In apertura, Eco fa riferimento, come prodromo alla sua successiva organizzazione, al concetto di "luogo" letterario, indicando come il ricorso ad esso «significa attingere, per mezzo della memoria, al repertorio dell'arte per mutuarne figure e situazioni introducendole nel contesto di un discorso critico, perorativo, emotivo» (Eco 1977, 187), anche nella prospettiva in cui «avendo usato la memoria dell'esperienza estetica per qualificare una nostra esperienza morale o intellettuale, la consapevolezza acquisita non rimane a livello contemplativo ma lavora in direzione pratica» (Eco 1977, 188).

Il riferimento al luogo funziona come percorso di avvicinamento al concetto di tipo, soprattutto quando il riconoscimento del luogo (morale) ci consenta di individuare nel personaggio un tipo morale (Eco 1977, 189). Ciò che compie il *period drama*, nel momento in cui mette in scena la Storia, non è dunque, necessariamente, un lavoro di tipo storiografico e documentale, ma piuttosto la condivisione con lo spettatore di un "luogo storico", ovvero un campo in cui lo spettatore possa riconoscere un repertorio misto di memorie storiche (le nozioni storiche di base sulla quale ha costruito la propria competenza cognitiva) e le memorie rappresentative (i film, i romanzi, le serie precedenti...) su cui si è convinto di aver costruito una enciclopedia suppletiva, sia di tipo cognitivo che patemico.

Consideriamo dunque, nonostante tutte le ipotesi di *scivolamento* e di *ribaltamento* di cui lo stesso Eco punteggia il suo ragionamento, una formula definitoria:

Definiremo allora opera d'arte la narrazione che produce figure capaci di farsi modelli di vita ed emblemi sostitutivi del giudizio sulle nostre esperienze. Le altre opere producono "tipi" che solo per consuetudine di linguaggio possiamo ancora dire tali: utili ed innocenti, essi ci soccorrono quali moduli immaginativi che si consumano nell'impressione non approfondita, e il loro impiego ha qualcosa della felicità inventiva con la quale da uno spunto di vita si trae una situazione narrativa. Questi prodotti letterari possiamo meglio definirli come dei topoi, dei luoghi, facili a convenzionalizzarsi ed impiegabili senza impegno. Il topos come modulo immaginativo viene applicato in quei momenti in cui una certa esperienza esige da noi una soluzione inventiva, e la figura evocata dal ricordo sostituisce appunto un atto compositivo dell'immaginazione che, pescando nel repertorio del già fatto, si esime dall'inventare quella figura o quella situazione che la vivacità dell'esperienza postulava. (Eco 1977, 212)

Tralasciamo qualsiasi speculazione sulla possibilità di inserire alcuni titoli della fiction seriale contemporanea nella categoria di “opera d’arte” (i già citati *Twin Peaks* e *The Wire*, e altri prodotti a essi variamente accostabili), e assumiamo che il personaggio del *period drama* ricada sempre nella tipologia del *topos*, non solo per le sue caratteristiche di memorabilità narrativa, ma soprattutto perché, per poter essere accettato in quanto tale dallo spettatore debba consentire un riferimento a un personaggio realmente esistito, sia nella forma della eccezionalità puntuale, che in quella dell’universalità. Anche considerando che da *topos* possa trasformarsi in tipo, come lo stesso Eco suggerisce nelle conclusioni al suo saggio e come prova a dimostrare in altri luoghi di *Apocalittici e integrati* a proposito di Steve Canyon, Superman e i Peanuts, il *period drama*, più ancora di qualsiasi altra occorrenza della fiction di genere, lavora sul freudiano *fort da*, è “decadente” o “alessandrino”. È *postmoderno* o, per recuperare categorie interpretative prossimo a quelle di Eco, *neo-barocco* (Calabrese 1987), particolarmente sensibile al *dialogismo intertestuale* (Eco 1985, 131-134).

Consideriamo l’esempio della trilogia 1992 – 1993 – 1994, in cui lo spettatore può immediatamente riconoscere (e confrontarli con lo *storytelling mediale* che ciascuno di essi ha offerto, o sofferto, durante la propria partecipazione alla vita pubblica recente): Silvio Berlusconi, Marcello Dell’Utri, Antonio Di Pietro, Francesco Saverio Borrelli, Gherardo Colombo, Piercamillo Davigo, Mariotto Segni, Gianni D’Alema, Mario Chiesa (solo per citarne alcuni), ma anche Lorella Cuccarini e Giovanni Rana o Massimo Boldi (interpretati da se stessi). A fianco, il Pietro Bosco interpretato da Guido Caprino è l’epitome di tutti i neo parlamentari *peones* della Lega Nord di quella fase storica, e insieme (anzi: proprio per quello), il simbolo di tutti gli esponenti di un certo *white trash padano* (frustrato, disilluso, tradito dalle istituzioni, carico di *ressentiment*) che, nella Storia, hanno consustanziano l’immaginario di una certa classe politica, così come la Veronica Castello di Miriam Leone è l’epitome dell’aspirante showgirl disposta al compromesso per raggiungere i propri obiettivi, autentico *topos* rappresentativo della narrazione collettiva degli anni ’90.

Per chi volesse poi, esercitare uno scavo più accurato:

alcune figure sono suggerite attraverso tipi inventati eppure trasparentemente allusivi, come l’Alberto Muratori interpretato da Giulio Brogi, padre (ig)nobile della sinistra dall’evidente imprinting scalfariano, o l’Amanda (*nomen omen*) di Dalila di Lazzaro, mosaico di tante favorite e concubine dei potenti. (Moccagatta 2022, 83)

Emerge così una caratteristica ricorrente del personaggio del *period drama*, ovvero la coalescenza di due diversi *topos*: il *topos* narrativo (che può assurgere alla connotazione di “tipo morale”) e il *topos* storico.

È esemplare il caso del modello “donna forte alle prese con il proprio sogno e la discriminazione di genere della propria epoca”: come anticipato, all’interno di questa categoria rientrano titoli di grande notorietà e successo presso il pubblico di massa, quali *La fantastica signora Maisel*, *La regina degli scacchi* e *La legge di Lidia Poët*, ma anche prodotti di nicchia (soprattutto per il mercato italiano), come *Physical* e *Self-made: la vita di Madam C. J. Walker*, o particolarmente eccentrici, come *Griselda*

Le protagoniste rientrano in un *topos* facilmente riconoscibile: una donna, che vive una situazione relazione di subordine e frustrazione, con una competenza precisa (il talento da *stand-up comedian*, la genialità nel gioco degli scacchi, la capacità di svolgere l’avvocatura investigativa, un’idea di *business* innovativa, come l’aerobica, la cura per i capelli afro, il narcotraffico), che riescono, nonostante tutto e tutti (gli uomini in particolare), a coronare il proprio sogno di realizzazione. È un modello narrativo estremamente diffuso, nella letteratura e nel cinema prima che nella fiction seriale, rispetto al quale lo spettatore svilup-

pa soddisfazione delle attese e piacere della ridondanza. La particolarità di questi titoli rispetto alle decine di altri analoghi è la collocazione in un preciso *frame* temporale, rispetto al quale il percorso di emancipazione non assume soltanto un valore paradigmatico, ma anche una extra-ordinarietà dettata dal rapporto tra l'arco narrativo e le condizioni della donna in un passato più o meno recente: Lidia Poët vede ostacolata la sua carriera di avvocato *perché* vive nella Torino del 1883, Midge Maisel viene ostracizzata come comica donna ed ebrea *perché* vive nella New York del 1958, così come C.J. Walker negli anni '10 del '900, Beth Armon negli anni '50, Griselda Blanco negli anni '70 e Sheila Rubin negli anni '80.

Il proliferare di titoli riconducibili a questa *tendenza*, insieme lavoro febbricitante di ricerca di *pioniere del passato* sempre nuove, indica in modo evidente che al *topos narrativo* si è affiancato un *topos storico*, descrivibile come "passato di discriminazione femminile all'interno del quale una donna forte è riuscita a fare la Storia".

Da una parte il rafforzamento del *topos storico sul topos narrativo*, consente al pubblico una "riconoscibilità in assenza di conoscenza": è talmente consolidata l'idea che esista un passato come quello appena descritto che lo spettatore accetta senza alcun problema anche racconti fortemente eccentrici, che difficilmente avrebbe contemplato all'interno della propria enciclopedia di fatti storici talmente rilevanti da meritare di essere raccontati. Dall'altra, ogni narrazione nel passato parla, in termini indiziari, del presente: Lidia Poët denuncia il soffitto di cristallo di ogni donna a cui non vengono riconosciuti i meriti lavorativi, Midge Maisel è antesignana del *metoo* nell'entertainment system, e tutte insieme descrivono la difficoltà del genere femminile ad emergere nel mondo del *business*, della competizione e, perché no, del crimine.

#### 4. (Come) una conclusione: il Superman storico (di massa) e la nebbia temporale

Nel saggio *Il mito di Superman*, Eco fa emergere tutte le criticità del "mito contemporaneo", ovvero del personaggio appartenente alla produzione seriale di cui viene riconosciuta «la innegabile connotazione mitologica» (Eco 1977, 228), ma che deve fare i conti con il suo essere calato all'interno della "civiltà del romanzo", in cui le attese del lettore sono focalizzate sull'imprevedibilità di *quello che avverrà* e non sul *già avvenuto* (Eco 1977, 229-230). È un problema, essenzialmente, di *consumazione*:

vinto l'ostacolo, e vinto entro un termine prefissato dalle esigenze commerciali, Superman ha pur sempre compiuto qualcosa; il personaggio, di conseguenza, ha fatto un gesto che si iscrive nel suo passato e grava sul suo futuro; in altre parole ha fatto un passo verso la morte, è invecchiato sia pure di un'ora, ha accresciuto in modo irreversibile il magazzino delle proprie esperienze. Agire, quindi, per Superman come per qualsiasi altro personaggio (e per ciascuno di noi) significa consumarsi. Ora Superman non può consumarsi, perché un mito è inconsumabile. Il personaggio del mito classico, si è visto, diventava inconsumabile proprio perché all'essenza della parabola mitologica apparteneva l'essersi egli già consumato in qualche azione esemplare; oppure gli era del pari essenziale la possibilità di una rinascita continua, simboleggiando egli qualche ciclo vegetativo o comunque una certa quale circolarità degli eventi e della vita stessa. Ma Superman è mito a condizione di essere creatura immessa nella vita quotidiana, nel presente, apparentemente legato alle nostre stesse condizioni di vita e di morte, anche se dotato di facoltà superiori. Superman [233] immortale non sarebbe più uomo, ma dio, e l'identificazione del pubblico con la sua doppia personalità (quella identificazione del pubblico con la sua doppia personalità (quella identificazione per cui è stata escogitata la doppia identità) cadrebbe nel vuoto. Superman deve dunque rimanere inconsumabile e tuttavia consumarsi secondo i modi dell'esistenza quotidiana. Possiede le caratteristiche del mito intemporale, ma viene accettato solo perché la sua azione si svolge nel mondo quotidiano e umano della temporalità, Il paradoss-

so narrativo che i soggettisti di Superman devono in qualche modo risolvere, anche senza esserne consci, esige una soluzione paradossale nell'ordine della temporalità. (Eco 1977, 233-234)

Ciò che viene proposto come questione essenziale non è soltanto un possibile adattamento del concetto di mito alla serialità industriale: quanto è teoricamente necessario, in fondo, utilizzare il termine *mito* a proposito del protagonista di un album a fumetti o di una serie televisiva? Le formalizzazioni alternative sono a portata di mano, dal *meme culturale* (Hutcheon 2006) al *mito a bassa intensità* proposto da Peppino Ortoleva (2019).<sup>8</sup>

Ortoleva propone una comparazione tra una concezione classica dei miti, e una più radicata nella contemporaneità. I primi, definiti "miti ad alta densità" sono caratterizzati da un rapporto fondato su distanza, messa in prospettiva e scostamento per differenza ed extra-ordinarietà tra l'oggetto del mito e il suo fruitore: una distanza temporale, una sovra-determinazione legata al concetto di sacro (sia come portatore di leggi e codici, che come organizzatore del rituale), e una ontologia del soprannaturale. Questo statuto di distanziamento viene superato, e anzi ribaltato, nella seconda categoria, definita "a bassa intensità": un tempo vicino a noi, storicizzato, databile e riconoscibile, un consumo libero da norme di osservanza formale, personale e de-sacralizzato, e una coincidenza (sostanziale) tra personaggi e fruitore (Ortoleva 2019: xiv-xv). Questi miti più leggeri, quotidiani, accessibili e fruibili con semplicità, trovano diritto di cittadinanza nell'ambito della circolazione mediale e della cultura pop, e descrivono perfettamente le forme testuali di cui ci occupiamo.

Una tipologia assimilabile a quella che Linda Hutcheon, assorbendo la terminologia del genetista Richard Dawkins (1976), definisce come *memi*, strutture narrative in grado di muoversi diacronicamente e transmedialmente, in virtù della propria efficacia strutturale e grazie a una costante ri-scrittura che ne rafforzano progressivamente la tenuta e la capacità di essere assorbiti e metabolizzati da diversi sistemi socioculturali.

Il tema, che ancora una volta Eco identifica con prodigiosa lucidità e che costituisce uno dei veri limiti dell'industria culturale rispetto all'*opera d'arte*, è quello della saturazione. Che può diventare elemento costitutivo della serialità verticale a "eterno presente" o "senza memoria", strutture a "alta ridondanza" (Bernardelli 2016b) quali il procedurale o la sitcom (l'esempio emblematico è rappresentato da *South Park*, dove in ogni episodio il piccolo Kenny muore, per poi ritornare, vivo e vegeto in quello successivo), o per la quale si possono adottare stratagemmi tattici quali il viaggio nel tempo, gli alter ego (i SuperBaby, SuperBoy e SuperGirl di Superman), le *imaginary tales* e le *untold tales*, che già rappresentano un prodromo di quanto sarebbe accaduto qualche decennio dopo all'interno dei grandi *comix universe* Marvel e DC.

Il problema della consumazione e della morte di Superman non deve quindi essere considerato soltanto nella chiave di mantenerne lo statuto mitico anche all'interno della serialità industriale, ma piuttosto di preservare dalla consumazione e dalla morte la stessa formula seriale.

Alla questione sollevata da Eco ha risposto, nell'arco di pochi decenni, lo stesso sistema dei comics, che ha abituato i propri lettori a "prendere familiarità con la morte": tutti i supereroi, da Batman a SpiderMan, da Capitan America a Flash, da Elektra a Supergirl, indipendentemente dal loro gradiente mitico, sono morti, e poi risorti, senza mai mettere in crisi la propria identità o la ricezione del pubblico, anzi rivitalizzandoli, nella vendita degli albi, sia durante il racconto del decesso che dopo la resurrezione. Ma sono forme di *morte* anche l'affidamento a grandi autori di storie o saghe autonome dalla continuità narrativa, il sistema dei *multiversi*, il progetto *Ultimate Marvel*.

<sup>8</sup> Su questo tema rimandiamo a Bellavita (2020b).

Riguardo la strutturazione e la gestione dei personaggi, il concetto di “morte di Superman”, da intendersi come rottura di un continuum, ha generato evoluzione dei modelli narrativi, approfondimento dei characters, maggiore tridimensionalità, capacità di rigenerazione e di allontanamento della saturazione.

Spostandoci dalla serialità a fumetti a quella audiovisiva, in *Apocalittici e integrati*, Eco identifica già tutti gli elementi potenzialmente più critici della narrazione seriale antecedente agli anni '90, non nel senso di abbassamento del prodotto creativo verso la *masscult*, ma piuttosto di saturazione: proprio l'evoluzione successiva dell'industria culturale dimostra che il suo “uomo eterodiretto” non era più in grado di apprezzare e sopportare *soltanto* quell'iteratività. Fermo restando che gli esempi di serialità verticale continuano a mantenere un ruolo fondamentale all'interno dell'offerta: la letteratura gialla ad iterazione è più fortunata che mai, *procedural* e *sitcom* rappresentano un punto fermo nella fruizione del pubblico (soprattutto nel recupero di titoli di *library* e nella multistagionalità piuttosto che nella creazione di titoli nuovi) e di fianco al *Marvel Cinematic Universe* continuano a proliferare strutture verticali immutabili.

All'interno di questo sistema, il *period drama* ci offre ancora una volta una riflessione ulteriore, perché offre una declinazione particolare di quella «nebbia temporale, in cui per il lettore non esistono più le normali coordinate temporali» (Bernardelli 2016b).

La “nebbia temporale” del *period drama* non è però fatta semplicemente di viaggi nel tempo, o meglio: il personaggio ha trovato un modo inedito di viaggiare nel tempo, che non consiste soltanto nello spostarsi “fisicamente” da un'epoca all'altra. E questo modo è rappresentato, ancora una volta, dalla funzione indiziaria del suo agire. Ovvero: il personaggio del *period drama* vive contemporaneamente sia nel passato diegetico che nel presente indiziario.<sup>9</sup> Agisce nel passato, ma le conseguenze della sua azione consentono allo spettatore una rilettura critica del presente, in cui il testo viene fruito.

La camminata di Vincent Marino sulla 42esima Strada attraverso il passato, i sogni, e il presente di Times Square, dagli anni '70 a oggi, è la figurativizzazione più perfetta della *nebbia temporale* del *period drama*, e non è un caso che i creatori, Simon e Pelecanos, dopo aver pensato in un primo momento di scegliere come sequenza di apertura, a cornice del racconto, abbiano deciso poi di collocarla alla fine, lasciando che la ridondanza del significato (*stiamo parlando dell'economia del porno per riflettere sugli effetti del Neoliberalismo oggi*) rimanesse polverizzata nella percezione dello spettatore fino all'ultimo attimo possibile.

In questa, chiarissima, foschia del racconto, le intuizioni di Umberto Eco si stagliano più luminose che mai, Vincent Marino, e tutti gli altri, conducono la loro esistenza di *topos*, rinunciando a qualsivoglia ambizione mitica. Sono uomini, non superuomini. Epigoni di un Superman (storico) di massa.

## Bibliografia

Bellavita, A. (2020a). *Twin Peaks: The Return. L'alba delle mythology series*. *Elephant & Castle*, 23, 4-24.

Bellavita, A. (2020b). Personaggio, mito, icona. *A League of Extraordinary Gentlemen e Penny Dreadful*. *Ocula*, 21, 180-198.

Bellavita, A. (2021). What if (only one man makes): Guerra Fredda e fiction seriale contemporanea. *Cinema e Storia*, 10, 1, 179-195.

<sup>9</sup> Sullo stesso tema ci permettiamo di rimandare a: Bellavita (2021), Bellavita (2022b), Gandini (2022).

Bellavita, A. (2022a). La Storia migliore è quella raccontata due volte. Riscrittura, spostamento e perversione del passato nel *period drama* contemporaneo. In A. Bellavita (a cura di), *La grande Storia e il piccolo schermo* (7-34). Milano/Udine: Mimesis Edizioni.

Bellavita, A. (2022b). Making 70s. *Mindhunter*: la Storia, una storia, le storie. In A. Bellavita (a cura di), *La grande Storia e il piccolo schermo* (209-232). Milano/Udine: Mimesis Edizioni.

Barra, L. & Scaglioni, M. (a cura di). (2021). *A European Television Fiction Renaissance. Premium Production Models and Transnational Circulation*. London: Routledge.

Bernardelli, A. et al. (a cura di). (2016a). Forms, Strategies and Mutations of Serial Narrative. *Between. Journal of the Italian Association for the Theory and Comparative History of Literature*, 6, 11.

Bernardelli, A. (2016b). Eco e le forme della narrazione seriale. Alcuni spunti per una discussione. *Between. Journal of the Italian Association for the Theory and Comparative History of Literature*, 6, 11.

Bertella Farnetti, P. et al. (a cura di). (2017). *Public History. Discussioni e pratiche*. Milano/Udine: Mimesis Edizioni.

Bordwell, D. (1989). Historical Poetics of Cinema. In R. Barton Palmer (ed.), *The Cinematic Text: Methods and Approaches* (369-398). New York: AMS Press.

Bordwell, D. (2007). *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.

Calabrese, O. (1987). *L'età neobarocca*. Bari: Laterza.

Collins Swanson, D. (2000). *The Story of Viewers for Quality Television. From Grassroots to Prime Time*. Syracuse: Syracuse University Press.

Dawkins, R. (1976). *The Selfish Gene*. London: Oxford University Press.

De Groot, J. (2015). *Remaking History: The Past in Contemporary Historical Fictions*. London: Routledge.

De Groot, J. (2016). *Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*. London: Routledge.

De Groot, J. (2017). *Public and Popular History*. London: Routledge.

Dusi, N. & Grignaffini, G. (2020). *Capire le serie TV. Generi, stili, pratiche*. Roma: Carocci.

Gandini, L. (2022). Il futuro del passato: *Deutschland 83*. In A. Bellavita (a cura di), *La grande Storia e il piccolo schermo* (203-208). Milano/Udine: Mimesis Edizioni.

Grignaffini, G. & Pozzato, M.P. (a cura di). (2008). *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*. RTI: Milano.

Feuer, J. et al. (a cura di). (1984). *MTM: 'Quality Television'*. London: BFI.

Innocenti, V. & Pescatore, G. (a cura di). (2008). *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, Linguaggio e temi*. Bologna: Archetipolibri.

Eco, U. (1977) [1964]. *Apocalitti e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Milano: Bompiani.

Eco, U. (1984). Tipologia della ripetizione. In F. Casetti (a cura di), *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione* (19-35). Venezia: Marsilio Editori

Eco, U. (1985). L'innovazione nel seriale. In U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi* (125-146). Milano: Bompiani.

Eco, U. (2008). Invenzione narrative e tecniche del discorso. Tra romanzo e Fiction TV, in Grignaffini, G. & Pozzato, M.P. (a cura di). (2008). *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction* (317-327). RTI: Milano.

Fumagalli, A. et al. (a cura di). (2021). *Storia delle serie tv. Vol. 1-2*. Roma: Dino Audino.

Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*, London: Routledge.

Jancovich, M. et al. (a cura di). (2003). *Quality Popular Television: Cult Tv, the Industry and Fans*. London: BFI.

Jordanova, L. (2000). *History in practice*. London: Arnold.

Kean, H. & Martin, P. (a cura di). (2000). *The Public History Reader*. London: Routledge.

- Lorusso A.M. (a cura di). (2014). Apocalittici e integrati: 1964 – 2014. *Studi culturali*, 2, 237-274.
- MacDonald, D. (1962). *Against The American Grain*. Random House: New York.
- McCabe, J. & Akass, K. (a cura di). (2007). *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: Bloomsbury Publishing.
- Mittel, J. (2006). Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, 58, 1, 29-40.
- Mittel, J. (2017). *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie TV*. Trad. it. di M. Maraschi. Roma: Edizioni minimum fax.
- Moccagatta, R. (2022). Italian tabloid. La Tangentopoli in noir di 1992 – 1993 – 1994. In A. Bellavita. *La grande Storia e il piccolo schermo* (75-88). Milano/Udine: Mimesis Edizioni.
- Orecchia, A.M. (2022). «Adesso so perché sono qui». *Band of Brothers*, la Seconda Guerra Mondiale tra fiction e storiografia. In A. Bellavita. *La grande Storia e il piccolo schermo* (114-132). Milano/Udine: Mimesis Edizioni.
- Ortoleva, P. (2019). *Miti a bassa intensità. Racconti, media, vita quotidiana*. Torino: Einaudi.
- Pescatore, G. (a cura di). (2018). *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie TV*. Roma: Carocci.
- Resmini, M. (2022). Periodizing drama. Appunti su *The Deuce*. In A. Bellavita. *La grande Storia e il piccolo schermo* (189-202). Milano/Udine: Mimesis Edizioni.
- Ridolfi, M. (2017). *Verso la Public History. Fare e rappresentare la storia nel tempo presente*. Pisa: Pacini.
- Rossini, G. (2016). *Le serie TV*. Bologna: il Mulino.
- Sewell, P.W. (2010). From Discourse to Discord: Quality and Dramey at the End of the Classic Network System. *Television & New Media*, 11, 4, 235-59.
- Thompson, J. (1996). *Television's Second Golden Age. From Hill St. Blues to ER*, Continuum: New York.
- Woods, F. (2022). *Period Drama*. Edinburgh: Edinburgh University Press

## Videografia

- 1992 (Accorsi, Fabbri, Rampoldi, Sardo 2015, Sky Atlantic)
- 1993 (Accorsi, Fabbri, Rampoldi, Sardo 2017, Sky Atlantic)
- 1994 (Accorsi, Fabbri, Rampoldi, Sardo 2019, Sky Atlantic)
- Band of Brothers* (Spielberg & Hanks 2001, HBO)
- Bridgerton* (Van Dusen 2020 -, Netflix)
- Crollo della Casa Usher, Il* (*The Fall of the House of Usher*, Flanagan 2023, Netflix)
- Dark* (Odar, Friese 2017-2020, Netflix)
- Deadwood* (Milch 2004-2006, HBO)
- Deuce, The – Le vie del porno* (*The Deuce*, Simon & Pelecanos 2017-2019, 3s, HBO)
- Django* (Fasoli & Ravagli 2023, Canal+/Sky Atlantic)
- Fantastica signora Maisel, La* (*The Marvelous Mrs. Maisel*, Sherman-Palladino 2017-2023, Prime Video)
- Griselda* (Miro 2024 -, Netflix)
- Hill Street Blues* (Bochco 1981-1987, NBC)
- Legge di Lidia Poët, La* (Iuculano & Orsini 2023 -, Netflix)
- Masters of the Air* (Shiban & Orloff 2024, AppleTV+)
- Miami Vice* (Yerkovich 1984-1989, NBC)
- Oz* (Fontana 1997-2003, HBO)
- Pacific, The* (Spielberg & Hanks 2010, HBO)



*Physical (Weisman 2021-2023, AppleTv+)*

*Regina degli scacchi, La (The Queen's Gambit, Frank & Scott 2020, Netflix)*

*Salvate il Soldato Ryan (Saving Private Ryan, Spielberg 1998)*

*Self-made: la vita di Madam C. J. Walker (Self Made: Inspired by the Life of Madam C.J. Walker, 2020, Netflix)*

*Soprano, I (The Sopranos, Chase 1999-2007, HBO)*

*South Park (Parker & Stone 1997 -, Comedy Central)*

*Succession (Armstrong 2018-2023, 4s, HBO)*

*Too Old to Die Young (Brubaker & Refn 2019, Prime Video)*

*Twin Peaks (Lynch & Frost, 1990-1991, 2s, ABC)*

*Twin Peaks: The Return (Lynch & Frost 2017, Showtime)*

*Young Pope, The (Sorrentino 2016, Sky Atlantic)*