

# **Blob, or the Novel at the Dawn of the Third Millennium: The Narrative Act Between Cinematography and the Media**

Marco Zulberti

marco.zulberti@gmail.com

The emergence of cinematography, radio, and Television in the early decades of the twentieth century revolutionized the relationship between the arts, not only the literary ones, and knowledge with the various economic and cultural elements that constitute mass society. At the core of this revolution was the narrative act, which until then had been considered the basic principle of all religious, philosophical, scientific, poetic, and artistic literature. From that moment on, the narrative act also became central to the media which, starting with cinema, began to recount not only the lives of rulers, the great nobility, politicians, and revolutions with Lenin, but also those of the common people, the marginalized, and the tramps, with Charlie Chaplin and Buster Keaton.

The power of the narrative act, until then dominated by the individual rhetorical skill of writers, philosophers, scientists, and theologians, was from that moment employed by veritable teams of scriptwriters and directors, to narrate and impose stories and subjects upon the masses, attracting them also with effects like fear and wonder, appealing more to instincts than to rationality.

The reaction of literature was almost immediate, as if those new arts had triggered a dialectic, generating the great masterpieces of the twentieth-century novel by James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka, Thomas Mann, and Robert Musil. Literary criticism immediately became aware of the fruitful relationship between literature and media; in its search for the main aesthetic values, it generated a proliferation of methods and orientations, mainly represented by structuralism and deconstructionism, which led it to a kind of paralysis, as two thinkers like Paul Valery and Walter Benjamin had anticipated. From all those studies, the only certain point, as critics such as Roland Barthes and Franco Brioschi noted, was the centrality of the narrative act, paradoxically applied even to deconstructing programs like *Blob*, which built a plot with fragments of television and cinema. A challenge between media and literature that has now become a dialectic, because ugliness always ends up triggering the search for beauty, of which true art and true literature are always an expression.

Keywords: narration, media, cultural industry, mass culture.

# Blob, ovvero il romanzo agli inizi del terzo millennio

## L'atto narrativo tra cinematografia e media

Marco Zulberti, [marco.zulberti@gmail.com](mailto:marco.zulberti@gmail.com)

Questo saggio affonda le sue radici nell'Università degli Studi di Milano, in un contesto di profonda riflessione sulla crisi della critica letteraria tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta. In quel periodo, l'applicazione rigorosa dello strutturalismo e del decostruzionismo mostrava i suoi limiti, non riuscendo più a cogliere e trasmettere pienamente il valore estetico e culturale del genere romanzo.

Il dibattito, che coinvolgeva attivamente studenti e professori, trovò i suoi epicentri nei corsi universitari dedicati al romanzo, tenuti da due figure chiave: il professor Franco Brioschi, docente di Storia della Critica Letteraria (con il corso "Il problema del romanzo nella critica del Novecento"), e il professor Vittorio Spinazzola, docente di Storia della Letteratura contemporanea (con "Il romanzo antistorico"). Entrambi affrontavano l'impellente necessità di recuperare il ruolo formativo e non eludibile della critica. Per Brioschi, in particolare, la riflessione prese avvio dai saggi di Giacomo Debenedetti (come *Critica e Autobiografia*), che aveva esortato il critico a usare il «rasoio»<sup>1</sup> non solo sul testo ma anche su se stesso, stimolando una profonda autocritica delle metodologie analitiche novecentesche.

Negli stessi anni in cui la critica riscopriva la centralità dell'atto narrativo, la televisione stava rivoluzionando la fruizione cinematografica, offrendo la possibilità di "gustare" i film comodamente seduti a casa. Tuttavia, questa nuova esperienza fu presto compromessa dalle interruzioni pubblicitarie. Questo shock spezzava il flusso narrativo e il campo estetico del film, causando un brusco e spesso negativo ritorno dello spettatore alla realtà con una profonda «variazione nella tonalità emotiva»<sup>2</sup>.

L'introduzione del telecomando accelerò drasticamente questo processo di frammentazione. Lo spettatore, infastidito o annoiato, poteva ora cambiare canale, interrompendo non solo la pubblicità, ma persino la linearità di determinate sequenze

---

<sup>1</sup> G. Debenedetti, *Il personaggio uomo. Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1987.

<sup>2</sup> E. Raimondi, *La comunicazione inautentica*, in *La retorica d'oggi*, Bologna, 2002, p.17.

dello stesso film. Questa "frenesia da telecomando" si trasformò rapidamente in una vera e propria nevrosi collettiva. Gli appassionati di cinema, spesso anche lettori di romanzi, si trovarono di fronte a una sequenza caotica di interruzioni e sovrapposizioni narrative. La tecnologia contribuiva così a demolire il vissuto emotivo dell'opera cinematografica, in un meccanismo analogo a come la critica novecentesca aveva destrutturato le opere letterarie, isolando ogni elemento comunicativo e generando una sorta di assoluta relatività del significato.

In questo contesto caotico e frammentato, nel 1989, fece la sua comparsa su Raitre il programma Blob. Basato su un montaggio surreale di spezzoni televisivi, la trasmissione creava una narrazione nuova, apparentemente casuale ma capace di generare significati inattesi, talvolta smascheranti e satirici, innescando una comicità viscerale. Blob si configurava come una risposta alla crisi della critica analitica, che poteva catalogarlo come un nuovo genere narrativo, offrendo una chiave di lettura *anche a ritroso* della storia culturale del Novecento. Metteva in luce la feconda dialettica che si era instaurata tra i media (stampa, cinema, radio, TV).

Questa interconnessione ha permesso ai diversi generi di sfuggire alla dittatura del gusto unico e dello stile dominante, dimostrando l'assoluta centralità dell'atto narrativo (o, per essere più precisi, delle *narrazioni*). Pur continuamente esposta a manipolazioni e strumentalizzazioni, la narrazione è sempre riuscita a rigenerarsi in nuove forme, sia nel romanzo che nel cinema, nella radiofonia e nella televisione.

Una ricchezza narrativa che smentisce ogni timore sulla "fine" di queste arti, anche quando le vendite di libri diminuiscono e le sale cinematografiche si svuotano. Romanzo e cinema si sono continuamente reinventati grazie alla tensione della logica linguistica verso un fine, del *logos* verso il suo *telos*, che proietta per la massa la prospettiva di un nuovo mondo.

### **La nascita dei media di massa e il loro impatto sociale**

Le proiezioni cinematografiche dell'*Affaire Dreyfus* (1899) e del *Voyage dans la Lune* (1902), opere del pionieristico regista francese Georges Méliès, diedero il via all'epoca dei mezzi di comunicazione tecnologici di massa. Preceduto dal grammofono, in pochi decenni al cinema si affiancarono prima la radio e poi la televisione. La radio ebbe una

diffusione enorme, tanto che nel 1931 contava già 270 stazioni solo in Europa, mentre la televisione iniziò le sue prime trasmissioni nel 1939.

Il successo di questi nuovi media era dovuto alla vitalità meccanica dell'atto narrativo, il quale non richiedeva più alle masse un esercizio intellettuale – come la capacità di leggere o di seguire uno spettacolo teatrale – ma semplicemente di abbandonarsi alle immagini al sonoro degli altoparlanti, per essere coinvolte in una narrazione senza la mediazione di un intellettuale o di un artista.

L'invasività soprattutto della radio, che raggiunse le terre più lontane, andò a colpire l'attenzione degli strati più popolari della società, che fino a quel momento non avevano avuto un ruolo culturalmente attivo nella dialettica storica tra i vari poteri politici, economici e religiosi, se non nelle rivolte per il pane, sempre represse nel sangue.

Di questo rapporto diretto che saltava la mediazione degli intellettuali e degli scrittori si accorsero ben presto le istituzioni, che da quel momento iniziarono a presentare al popolo, attraverso questi strumenti, gli sfarzi della nobiltà e delle monarchie regnanti e il rigore del potere politico e militare, attraverso la celebrazione dei riti della classe dominante e della stessa nazione. Una relazione che faceva a meno del consenso o del dissenso del poeta Vate, riferimento per la nazione, e degli scrittori famosi che fino a quel momento erano stati i veri detentori non solo del potere critico ma anche di quello formativo e morale.

La comparsa di questi mezzi tecnologici sconvolse anche il tradizionale ruolo del *pater familias*: colui che, a tavola durante la cena, comunicava le notizie a tutta la famiglia. Egli fu progressivamente sostituito da questi macchine parlanti che collocati nei luoghi più intimi delle abitazioni della media borghesia, aprivano una finestra sulla vita dei potenti, introducendo una *fiction*, un *medium* che nel tempo rese antiquato persino l'atto serale della lettura delle favole da parte della nonna, messa a tacere dalla fantasia tecnologica dei cartoons.

È da notare come la parola robot derivi da *robota* (lavoro forzato in ceco) e sia comparsa per la prima volta nel 1920 nell'opera teatrale *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)* di Karel Čapek. In essa, i robot erano servi artificiali creati per svolgere lavori pesanti e ripetitivi al posto degli esseri umani. Ma il cinema, la radio e infine la televisione si sostituirono più che al lavoro pesante, al lavoro pensante degli scrittori, sottraendogli il ruolo di divulgatori della cultura.

La tecnologia inoltre offriva all'alta borghesia, che si trovava alla dirigenza della grande industria operante nei vari settori industriali come quello minerario, ferroviario, navale e automobilistico la possibilità di raggiungere direttamente le masse, assoggettandole con i fasti e la meraviglia del progresso e della ricchezza diffusa dal capitalismo con la visione diretta del potere economico attraverso il cinema. Sono i dialoghi ne *L'uomo senza qualità*, di Robert Musil a ricordare ai suoi lettori questa perdita di potere degli scrittori, fino a quel momento i veri depositari della cultura letteraria, artistica ed estetica.

I volti e le voci degli imperatori, delle regine e degli uomini di governo, fino a quel momento affidati alla ritrattistica di corte e all'ormai affermata arte fotografica, trovarono un subdolo alleato nel cinema e nella radio. Diffusi da questi nuovi media, i loro volti, che apparivano comunque artisticamente kitsch, sia in senso estetico che intellettuale, permisero di mostrare chi detiene il potere politico in un momento storico in cui si diffondevano le idee del socialismo, sostenute da una critica militante che aveva raggiunto gran parte dell'opinione pubblica cittadina grazie ai romanzi di Victor Hugo, Charles Dickens, Émile Zola e Giovanni Verga. Le tele di Edward Munch e le caricature di Otto Dix, ritrassero bene questo tipo di estetica decadente.

Gli stessi grandi scrittori, caratterizzati dall'impegno civile e riconosciuti delle élite, da quel momento furono costretti a misurarsi con i nuovi mezzi di comunicazione che avevano fatto dell'atto della narrazione il modo per ripresentare, e reinterpretare, una realtà del potere fino a quel momento affidata unicamente all'occhio, cronachistico e talvolta accondiscendente, dello storico che si limitava a registrare gli eventi.

Alle decisioni politiche dei governi non serviva più il riconoscimento mediato dalla classe intellettuale. Comparve un inatteso rapporto con la massa che ora passava attraverso i nuovi media, che costruivano una verità presentata accattivante come in un'opera narrativa. Utilizzando la stessa tecnica retorica a cui si era affidata fino a quel momento la letteratura, i nuovi media costruivano narrazioni che producevano effetti per sottomettere la popolazione, per meravigliarla, come avrebbe detto Giacomo Leopardi.

Il cinema e la radio, con le proprie sceneggiature, erano in grado di emanciparsi dall'estetica e con essa dai classici valori di bello e di vero, che avevano fino a quel momento rappresentato l'identità della cultura artistica occidentale. Non fu una semplice

coincidenza il fatto che da quel momento la storia declinasse verso il drammatico Novecento, il *secolo breve* dell'ideologia teorizzata da Eric Hobsbawm, e lo scoppio delle due guerre mondiali. Sulla perdita di contatto con il vero annota Ezio Raimondi: «Tanto nella retorica quanto nella poetica, una delle categorie principali, quando si giunge ad affrontare il momento della “eloquizione” e dello “Stile”, è quella della metafora, il meccanismo che è alla base della costruzione delle immagini. E' ancora una volta Nietzsche, in alcune pagine celebri di *Verità e menzogna in senso extramorale*, a impostare il problema per noi»<sup>3</sup>.

La notizia dell'assassinio del principe Rodolfo a Sarajevo nell'estate del 1914, grazie ai media cinematografici, fu diffusa quasi istantaneamente non solo in tutte le capitali europee, ma in tutto il mondo, annunciando il probabile scoppio della guerra, come una concatenazione quasi scientifica di causa ed effetto, trascinando in questo vortice anche gli artisti e i poeti meno attenti. Futurismo e dadaismo eccitati dai media incarnarono e innescarono questo rovesciamento.

Walter Benjamin scrive ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1939):

Il fascismo tende a un'estetizzazione della vita politica. Alla violenza esercitata sulle masse, che vengono schiacciate nel culto di un duce, corrisponde la violenza di un'apparecchiatura, di cui esso si serve per la produzione di valori culturali. Tutti gli sforzi in vista di un'estetizzazione della politica convergono in un punto. Questo punto è la guerra. [...] L'estetica della guerra si presenta nel modo che segue: se l'utilizzazione delle forze produttive viene frenata dall'ordinamento attuale dei rapporti di proprietà, l'espansione dei mezzi tecnici, dei ritmi di lavoro, delle fonti di energia, spinge verso un'utilizzazione innaturale. Questa utilizzazione avviene nella guerra, la quale con le sue distruzioni, fornisce la dimostrazione che la società non era sufficientemente matura per fare della tecnica un proprio organo, e che la tecnica non era sufficientemente elaborata per dominare le energie elementari della società. [...] Invece di incanalare fiumi, essa devia la fiumana umana nel letto delle trincee; invece di utilizzare gli aeroplani per spargere le sementi, essa li usa per seminare le bombe incendiarie sopra le città; nell'uso bellico dei gas ha trovato un mezzo per distruggere l'aura in modo nuovo<sup>4</sup>.

Il manifesto di Marinetti per la guerra coloniale d'Etiopia del 1935, mostra questa impressionante estetica rovesciata rappresentata dal mito della guerra:

---

<sup>3</sup> E. Raimondi, *La retorica d'oggi*, Bologna 2002, p.37.

<sup>4</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, p. 46.

La guerra è bella perché – grazie alle maschere antigas, ai terrificanti megafoni, ai lanciafiamme ed ai piccoli carri armati – fonda il dominio dell'uomo sulla macchina soggiogata. La guerra è bella perché riunisce in una sinfonia il fuoco dei fucili, le cannonate, le pause tra gli spari, i profumi e gli odori della decomposizione. La guerra è bella, perché crea nuove architetture, come i grandi carri armati, le geometriche squadriglie aeree, le spirali di fumo elevatisi da villaggi bruciati e molto altro ancora. I poeti e gli artisti del futurismo si ricordino di questi principi, di un'estetica della guerra, affinché da essi venga illuminata la loro lotta per una nuova poesia e una nuova plastica<sup>5</sup>!

### **S'indebolisce il ruolo intellettuale dello scrittore.**

La conseguenza fu che nel giro di pochi decenni, il rapporto che si era costruito tra le aristocrazie e scrittori come Charles Baudelaire e Thomas Mann, che avevano collaborato con le loro opere a costruire la coscienza morale della società europea, soprattutto francese e tedesca, si era quasi completamente dissolto. Da quel moneto si verificò un rovesciamento tra potere politico e scrittori a causa del distacco dai lettori, come non si registrava dai tempi dell'assolutismo di Luigi XIV, mentre alle masse giungevano i proclami della politica e della classe dominante.

Non fu necessaria la censura e le condanne nei tribunali dell'Inquisizione, anche se poi fascismo e nazismo ne fecero uso: fu il pubblico stesso ad abbandonarli ormai orientato dai messaggi diffusi dai nuovi mezzi di comunicazione.

Mentre nell'Ottocento il rapporto tra scrittori e pubblico si era allargato all'intera società, quando il ruolo mediatico principale era rappresentato dall'industria tipografica, comprese le classi meno istruite come commercianti e piccoli artigiani, ora questo legame si allentò quasi fino a scomparire per la facilità e rapidità di contatto con cui questi media giungevano alle masse.

Non è un caso che il primo lungometraggio di Georges Méliès riguardasse proprio l'affare Dreyfus, un tema che aveva spaccato la classe intellettuale francese. In quell'occasione, Émile Zola, nel suo ruolo di scrittore di successo, si era schierato pubblicamente contro le istituzioni. A fine Ottocento il ruolo dello scrittore era ancora quello di un pensatore sdegnoso che incarnava l'animo intellettuale più profondo della nazione, un'autorità che nessuno, nemmeno il monarca o il despota, osava contestare.

---

<sup>5</sup> Ibid., p. 47. Cfr. L. De Maria, *Introduzione*, pp.XLV-XLVI in F.T.Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1969.

Pertanto la concorrenza della *fiction* tecnologica non ebbe effetto sulla narrazione letteraria di quel periodo storico o sulla qualità delle opere, ma ne indebolì solamente il ruolo.

La novità risiedeva nella strumentalizzazione della narrazione: l'arte della scrittura letteraria e l'atto del narrare, fino a quel momento considerati inscindibili, furono separati dai nuovi media, che sostituivano le parole scritte nelle pagine di un romanzo, con immagini e voci che invece raggiungevano gli occhi e le orecchie del pubblico di massa. Questo detronizzò la letteratura dal suo secolare ruolo egemonico.

La fotografia, arte a cui riserva osservazioni sulla sostituzione dell'occhio del pittore con quello del fotografo proprio Benjamin, e poi il cinema e la radio resero visibili le favolose vite dei monarchi, al punto da metterle sotto tiro del terrorismo. Attentati e uccisioni dei regnanti aumentarono proprio a partire dalla seconda metà dell'Ottocento a partire da quello ad Alessandro II di Russia (1881), a Elisabetta di Baviera (1898), a Umberto di Savoia (1900), fino a quella del principe Rodolfo d'Asburgo a Sarajevo (1914).

Dopo la caduta della nobiltà degli imperi centrali dopo il 1918, il cinema iniziò a diffondere le immagini vittoriose degli atleti, i successi delle élite imprenditoriali e finanziarie con le crescite vertiginose dei mercati azionari, ma soprattutto i volti e le ambizioni delle figure politiche a guida della rivoluzione russa (1917) o della marcia su Roma (1922). Da quel momento i media elevarono una materia ordinaria e materiale, oggettivamente brutta in un sostituto formale del bello e del vero, un surrogato dell'arte.



L'anima narrante di questi nuovi strumenti non era più al servizio di valori basati sulla conoscenza storica, ma delle ideologie politiche, invadendo un campo che era stato tradizionalmente monopolio della letteratura e dell'arte. Un isolamento e una melanconia che possiamo ritrovare non solo nei personaggi dei romanzi di autori come Kafka, Musil, Svevo e Moravia, ma anche nelle loro stesse biografie.

Lo stravolgimento dei valori sociali introdotto da finzioni costruite con una retorica "robotica" generò un'arte artificiosa, inautentica, scardinando il legame con l'ispirazione naturale dell'artista e la logica delle sue passioni, facendo deragliare la cultura dal suo secolare percorso verso la verità relativa del non sapere socratico, strada su cui si era mossa la storia della società europea fino a quel momento.

### **La dialettica del romanzo con i media e l'evoluzione degli stili letterari**

Il genere romanzo dopo la crisi del positivismo visse un momento di transizione durante il quale emersero orientamenti come spiritualismo e decadentismo, innescando nei primi anni del Novecento nella letteratura una nuova tendenza formale. Nonostante l'avvento dei nuovi media il romanzo non perse la sua centralità, e seppe rinnovarsi profondamente orientandosi verso l'indagine psicologica e la psicoanalisi, approcci portati alla ribalta da Sigmund Freud, offrendo agli scrittori nuovi orizzonti dove esplorare la complessità della psiche umana, influenzando anche le tecniche narrative.

Messo inconsciamente alle strette dalle regie dai sostenitori di un neo – hegelismo politico, il romanzo invece che scomparire, visse una delle stagioni più intense e creative della sua storia. Non è un caso che negli stessi decenni in cui si sviluppano cinema e radio, l'impasse del romanzo decadente fu superata dalla pubblicazione di opere come *Alla ricerca del tempo perduto* (1913) di Marcel Proust, *La metamorfosi* (1916) di Franz Kafka e *l'Ulisse* (1922) di James Joyce che scaturirono da una profonda esplorazione della soggettività maschile e femminile. Autori che spostarono il focus del romanzo dall'azione esterna, alla complessità del mondo interiore, mostrando la capacità dell'arte narrativa di reinventarsi di fronte alle sfide della tecnologia dei media.

La transizione dalla cultura romantica ottocentesca a quella esistenziale del primo Novecento fu il risultato della riflessione artistica sulla profonda crisi di valori che aveva colpito la società industriale dopo la fine della prima Grande Guerra. Le radici di

questo cambiamento erano già emerse quando iniziò a sgretolarsi la monoliticità del clima positivista con il decadentismo e il simbolismo. La spinta originaria verso la libertà artistica del romanticismo, aveva già provocato una prima frammentazione stilistica prima dell'avvento del cinema e della radio. Ma ora, con le opere di Musil, Kafka, Joyce, il romanzo comincia a impostare una molteplicità di forme e stili, non riscontrabile con la storia letteraria precedente. Questo processo di settorializzazione delle forme e degli stili, fu reso possibile anche dalla già avvenuta industrializzazione dell'editoria, che facilitò la pubblicazione e diffusione di numeri sempre più alti di libri e autori.

Le opere Marcel Proust e James Joyce non furono solo un indice del disagio, ma espressioni di una profonda rivoluzione formale che modificò radicalmente la struttura del romanzo ottocentesco trasformandolo in quello del Novecento. Queste opere ridefinirono la teoria del personaggio, lo sviluppo temporale della trama, la localizzazione spaziale e la voce narrante, esplorando la complessità della coscienza umana e la frammentazione della realtà. Le destrutturazioni letterarie continuarono anche in altri generi. In particolare, il Teatro dell'Assurdo, emerso a metà del Novecento, mise in discussione l'intera struttura drammatica tradizionale con opere come *La cantatrice calva* (1950) di Eugène Ionesco e *Aspettando Godot* (1952) di Samuel Beckett. Questo movimento, pur non essendo una diretta conseguenza del Modernismo, condivise la stessa spinta verso la ricerca di nuove forme espressive, riflettendo il senso di alienazione e assurdità del mondo postbellico. A metà del Novecento, la sperimentazione formale del romanzo raggiunse nuove vertici con autori come William S. Burroughs con le sue tecniche di disarticolazione del testo, o le inversioni temporali di Philip K. Dick, che esploravano i confini della realtà.

Queste non furono il sintomo di un genere che vacillava o abdicava, ma piuttosto la dimostrazione di una straordinaria capacità di adattamento e rinnovamento. Di fronte all'avvento e alla crescente popolarità del cinema e della televisione, il romanzo non si ritirò, ma al contrario si ridefinì, concentrandosi sulle proprie uniche qualità: l'approfondimento della psiche umana, la complessità della struttura narrativa e la libertà formale, dimostrando una vitalità che è giunta fino ai nostri giorni.

### Rivoluzione formale e dispersione del gusto.

Se prima della comparsa del cinema, c'era apparentemente un gusto prevalente nella narrazione letteraria a cui corrispondeva una *Weltanschauung* estetica dominante al punto che si può affermare che il Barocco fu seguito dal Neoclassicismo e questi dal Romanticismo, con la comparsa dei mass media e l'industrializzazione dell'editoria, si registra la frammentazione del gusto con la nascita quasi contemporanea di movimenti come Decadentismo, Simbolismo, Futurismo e Dadaismo.

Dai primi anni del Novecento la metamorfosi e diversificazione del gusto non era un fenomeno esclusivo dell'alta aristocrazia e della borghesia ma espressione anche della piccola borghesia e delle classi produttive e lavoratrici. La diffusione della narrazione determina la scomparsa di un unico *zeitgeist* rappresentato da uno stile maggiore, espresso da uno scrittore come poteva apparire D'Annunzio nei primi due decenni del Novecento, ma favorisce la sua scissione in molteplici tendenze del gusto anche all'interno della massa e non solo nelle élite.

L'avvento del cinema ha accelerato e reso ancora più capillare questo processo di democratizzazione dell'atto narrativo, rendendo la narrazione un bene di consumo di una massa. Ma quest'accelerazione nei cambiamenti del gusto popolare minacciava la sopravvivenza degli stessi modelli che fino a quel momento avevano caratterizzato gli ideali e i valori dell'aristocrazia al governo delle nazioni. La rivoluzione russa era forse stata alimentata da questa metamorfosi dovuta ai media. I filmati di Lenin che arringa la folla ancora oggi manifestano tutta la loro carica emotiva nonostante i sottotitoli. Per questo motivo era necessario tenere sotto controllo le nuove tecniche cinematografiche e radiofoniche.



Se da una parte la battaglia contro la retorica dei vari movimenti letterari a partire dal romanticismo aveva visto nella comparsa del cinema una sorta di alleato furono stranamente proprio le istituzioni italiane nel 1913 a varare il 25 giugno 1913, la prima Legge sul Cinema che istituiva l’Ufficio Centrale di Revisione per controllare il flusso della narrazione delle pellicole destinate alla proiezione pubblica, al fine di prevenire «la visione di spettacoli osceni o impressionanti o contrari alla decenza, al decoro, all’ordine pubblico, al prestigio delle istituzioni e delle autorità». Questo limitò la libertà dei primi intellettuali, critici e polemisti che scrivevano le sceneggiature, creando primi squilibri, favorendo una retorica piegata al servizio del potere politico. Scrive Raimondi: «La retorica diviene una logica negativa, una logica del falso»<sup>6</sup>.

Se nel 1914 la cinematografia con l’attentato di Sarajevo giustificò e favorì lo scoppio della prima guerra mondiale, le dittature nei decenni successivi utilizzarono cinema e radio per soggiogare le masse, attraverso la narrazione senza narratori. Se osserviamo la cinematografia degli Anni Venti e Trenta in Europa sarà decisamente meno libera e critica rispetto a quella prodotta negli Stati Uniti.

### **Scoppia una supernova nella critica letteraria**

Lo sviluppo formale dei romanzi nei primi decenni del Novecento oltre a segnare una svolta radicale nella letteratura, innescò un profondo rinnovamento nel campo della critica. I nuovi romanzi, con le loro esplorazioni formali, costrinsero i critici a ripensare gli strumenti tradizionali dell’analisi testuale, che prese forma in un intenso sforzo teorico che coinvolse non solo il romanzo, ma anche il teatro e la poesia. Questo processo portò alla nascita di nuovi metodi d’indagine a partire dal Formalismo russo, grazie a studiosi come Viktor Šlovskij, che in *L’arte come artificio* (1913), fu uno dei primi a rilevare come l’immagine fosse il cuore dell’esperienza estetica. Non a caso, Šlovskij fu anche un attento studioso del cinema riconoscendo in esso una nuova arte narrativa e primo biografo del regista russo Sergej Eisenstein.

Dopo queste prime indagini, la critica si arricchì di una varietà di approcci che andavano dallo strutturalismo di Ferdinand De Saussure (linguistico e fenomenologico), alla psicanalisi, all’ermeneutica di Hans George Gadamer, alla semiotica di Umberto

---

<sup>6</sup> E. Raimondi, *La comunicazione inautentica*, in *La retorica d’oggi*, cit., p.25.

Eco, al decostruzionismo di Jacques Derrida fino alla teoria della ricezione di Robert Jauss.

Figure centrali di questo rinnovamento furono Michail Bachtin e Erich Auerbach. Il primo con *Epos e Romanzo* (1938) espose le sue teorie sul pluri-dialogismo e sulla polifonia presenti nel romanzo che va considerato come un'arena in cui voci e ideologie sociali si sovrappongono e scontrano.

Contemporaneamente, anche l'estetica si interessò sempre più intensamente alla narrazione con opere di filosofi come Max Dessoir, Benedetto Croce, John Dewey, Martin Heidegger, Theodor Adorno e Paul Ricœur che esplorarono il rapporto tra l'arte e l'esperienza, contribuendo alla costruzione di un quadro teorico estremamente complesso<sup>7</sup>, come mostra la serie di studi usciti per tutto il secolo.



Da questo intreccio tra teoria della letteratura, filosofia del linguaggio ed estetica, sono così sorte analisi linguistiche e neo-retoriche che hanno toccato campi che sono distanti tra loro che vanno dalla psicologia alla linguistica, dalla storiografia fino all'economia, basti pensare al concetto marxiano di sovra-struttura. Il genere romanzo sottoposto a questa *congerie* è stato smontato, sezionato, trattato a seconda dello strumento come *segno* o come *opera*, come *testo* o come *spartito*, fino ad essere distillato in una lunga serie di molecolebase, poi custodite in alambicchi da laboratorio,

---

<sup>7</sup> *Estetica e scienza generale dell'arte* (1906) di Max Dessoir, *l'Estetica* di Benedetto Croce, *Arte come esperienza* (1934) di John Dewey, *Discorso sull'Estetica* (1936) di Paul Valery, *L'origine dell'opera d'arte* (1936) di Martin Heidegger, *Teoria Estetica* di Theodor Adorno, *Fenomenologia dell'esperienza estetica* (1953) di Michel Dufrenne, *Verità e metodo* (1960) di Hans Gadamer, *Esperienza estetica ed ermetica letteraria* (1977) di Jauss, *Tempo e racconto* (1983) di Paul Ricoeur e *L'atto della lettura. Per una teoria della risposta estetica* (1987) di Wolfgang Iser.

su cui sono state poste etichette come Anisocronie<sup>8</sup>, Ellissi, Silessi, Diegesi, Stile, Ordine, Durata, Frequenza, Modo, Voce, Personaggio, Tipo, Tono, Trama e molte altre.

Una volta smontata la struttura e le figure retoriche, analizzate la psicologia e la logica, catalogate le forme, distinti i sintagmi dai segni e dai simboli, analizzata la differenza tra verità e validità, cosa resta del romanzo? Non si è così compiuto, come aveva avvertito Paul Valery nell'anti romanzo *Monsieur Teste* (1926), l'errore di cercarne l'essenza ultima, quale risultato di una funzione matematica, di una scomposizione in serie del matematico Jean Baptiste Fourier? Qual era in origine la sua identità? Cosa rendeva quel testo ora smontato un'opera letteraria?

In questa mole di risultati non si trovava una sintesi che sapesse restituire un'identità da attribuire al termine letteratura. Sommando e rimontando i risultati di un secolo di ricerche e teorie, si raggiungevano risultati sempre diversi dalle ipotesi di partenza. Si scoprì che non era possibile ridurre la letteratura a un'unica sostanza, ad un unico principio fondamentale indicabile con una semplice etichetta.

Si è passati da un'analisi critica del romanzo come opera (un'entità unica, chiusa in sé stessa) a un'analisi del romanzo come testo (un sistema aperto di segni che il critico deve decifrare e scomporre). Questa scomposizione mise in evidenza la complessità della narrazione nel romanzo moderno, che non si affida più semplicemente a una trama lineare, ma a una complessa rete di relazioni interne.

L'unico punto su cui la ricerca intorno alla letteratura sembrava trovare tacitamente un accordo fu quello dell'atto narrativo, quell'atto di cui si erano impossessati i mass-media ad inizio secolo e che Vladimir Propp aveva già distillato nella sua *Morfologia della fiaba* nel 1928 a Leningrado che fu un pioniere di questo approccio. Egli dimostrò che, al di là delle differenze superficiali, i racconti popolari seguono una struttura invariabile basata su funzioni dei personaggi, spesso indicativi di una sorta di archetipo. Il suo lavoro influenzò lo stesso strutturalismo di Bachtin, la narratologia e l'analisi dei media, dal cinema ma prima di tutto i cartoons della Walt Disney Company che fu fondata non casualmente nel 1923.

Tuttavia, dopo aver smontato e analizzato ogni singolo elemento del romanzo, la critica si trovò di fronte a una domanda cruciale: quale fosse la sua vera essenza?

---

<sup>8</sup> G. Genette, *Figure III*, Einaudi, Torino 1992, pp.135-161.

## Forme della narrazione secondo la durata

---



**Romanzo    Film    Cartoons              Fumetto              Blob    Radiocronaca**

Al di là delle distinzioni tra romanzi, poesie, film, fumetti e persino la pubblicità, c'era un nucleo comune: l'atto di raccontare una storia. Quando scompare il nesso logico tra le parole con cui si costruisce la storia, si racconta la vicenda, si descrive un sentimento, scompare la stessa forma romanzo. Ma la narrazione rimane al centro anche dei moderni mezzi di comunicazione che vanno dal cinema al fumetto.

Fu naturale che dopo l'intensa stagione delle analisi critica l'esiguità dei risultati ottenuti andasse a indebolire molti indirizzi critici emerso a cavallo degli anni Sessanta e Settanta innescando un periodo di profonda riflessione. Era necessario abbandonare lo sviluppo di nuovi metodi e riflettere sull'identità della critica in quel preciso momento storico e sugli strumenti elaborati durante il secolo.

Il calo d'attenzione, causato da questa crisi, fu riconosciuto soprattutto da Roland Barthes che in *Critica e Verità* (1968), stimolato dalle critiche di Raymond Picard con «Ma perché oggi la critica?»<sup>9</sup> parafrasò la celebre domanda di Martin Heidegger «Che cosa è l'opera d'arte?». Con Barthes, l'attenzione si spostò dalla storia e dalla società, alla materialità del testo, visto come un sistema di segni da decifrare che può assumere più significati tra cui quello letterale visibile e quello mitico che rimane nascosto.

Il romanzo pertanto, non è un mero mucchio di parole come potrebbe far pensare sembrare la critica strutturalista, ma un organismo linguistico complesso, in cui la concezione classica della trama lineare e il personaggio vengono superati da una narrazione che usa metafore, miti e significanti, che permettono alla critica di riconoscere una coerenza interna anche in opere decisamente innovative.

---

<sup>9</sup> R. Barthes, *Critica e verità*, Einaudi, Torino 2002, p.17.

Questo recupero di una visione organica del romanzo consentì alle nuove generazioni di studiosi di liberarsi dalle convenzioni sperimentali e di avvicinarsi alla letteratura recuperando il ruolo non solo estetico della critica ma anche formativo.

La letteratura, sfruttando le tesi di filosofi come Ludwig Wittgenstein e matematici come Kurt Gödel, doveva uscire dall'illusione di trovare la propria validità dentro se stessa mediante una critica identificata come una derivata del gusto, ma osservarsi da un piano esterno, obbligando lo studioso ad uno sguardo che comprendesse anche la filosofia del linguaggio, l'estetica e la logica.

Si deve a questa nuova fase la comparsa della critica *analitica*, che si distinse da quella *militante*, perché cercava di osservare anche se stessa. Era necessaria una critica della critica, un autoanalisi, che maturò a partire dagli anni Ottanta. La coscienza di una profonda critica fu resa evidente anche da un'opera come *Eutanasia della critica* (2005) di Mario Lavagetto.

### **Critica analitica e natura della narrazione: le ricerche di Brioschi e Moretti**

I due studiosi italiani Franco Brioschi e Franco Moretti raccolsero l'invito a riflettere sulla critica di Barthes e, a partire dagli anni Ottanta, cercarono di proporre una profonda riflessione sulla crisi della critica letteraria. Entrambi si concentrarono sulla relazione triangolare tra il romanzo, la critica e i nuovi media, come il cinema, con l'obiettivo di definirne la natura attraverso un confronto con le varie correnti della critica del Novecento. Sostanzialmente, la loro analisi si basò sugli studi di Nelson Goodman<sup>10</sup>, Thomas Pavel<sup>11</sup>, Gérard Genette<sup>12</sup>, e Tzvetan Todorov<sup>13</sup>, e su opere basilari quali *l'Ulisse*, *Alla ricerca del tempo perduto* e *La metamorfosi*.

Seguendo le ultime riflessioni di Roland Barthes, che recuperò la vita del simbolo e, quindi, dell'opera letteraria, il metodo di Brioschi, già descritto nell'introduzione a *La mappa dell'impero* (1983), si precisa nel suo saggio più teorico *Continuo, discreto, denso, articolato; il simbolo come unità sintattica* (1995). Qui, l'*impasse* in cui la critica era caduta negli anni Settanta viene superato sulla scia dell'anti-platonismo di Goodman, di cui aveva tradotto *I linguaggi dell'arte*.

---

<sup>10</sup> N. Goodman. *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1991.

<sup>11</sup> T. Pavel, *Mondi di invenzione: realtà e immaginario narrativo*, Einaudi, Torino 1992.

<sup>12</sup> G. Genette, *Nuovo discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1987.

<sup>13</sup> C. Todorov, *I generi del discorso*, Firenze 1993.

Il ruolo del critico è quello di recuperare la vita del simbolo poetico, «svelando come, dove e perché, quella precisa opera ha preso forma», poiché la letteratura e la poesia, «al di là del principio del piacere»<sup>14</sup>, hanno un proprio *telos*. L'atto della spiegazione critica deve inoltre preoccuparsi che la tavola semantica utilizzata sia in grado di mappare e comunicare il senso più profondo e individuale dell'opera. Brioschi riteneva che, nel caso di codici in cui lo scarto tra simbolo e significato è "continuo" o "denso", si determini un errore che blocca l'azione responsabile del critico, il quale deve spiegare l'opera. Il critico deve rimanere militante e non può rinunciare alla spiegazione o al commento, come accadeva in alcuni eccessi della critica contemporanea. Per commentare, la critica deve utilizzare linguaggi in grado di articolare i significati e renderli evidenti e comprensibili. Il suo ruolo deve rimanere "militante", responsabilmente impegnato a spiegare come l'atto narrativo sia sempre correlato all'ambiente, nel quale anche i mass media operano e dal quale subiscono un'influenza.

Nel saggio Brioschi scrive:

Finché questi segni, questi stereotipi, archetipi continuano ad essere concepiti come entità indipendenti, di qui alla dottrina della Parola per Parola non mi riesce di vedere una così grande distanza: né il cammino seguito in proposito da Derrida, mi sembra così estraneo alla tradizione linguistica e semiotica da cui un tempo aveva preso le mosse. Ontologizzazione del linguaggio, derealizzazione del mondo. Il nesso accomuna ortodossia strutturalista ed eresia post-strutturalista più di quanto non vorrebbero farci credere i reciproci anatemi<sup>15</sup>.

La proliferazione delle metodologie critiche è direttamente proporzionale al numero di stili e opere innovative: più un'opera introduce elementi nuovi, più stimola l'elaborazione di nuove teorie interpretative. Rifacendosi a Nelson Goodman, Brioschi aderisce a una visione "nominalistica" che considera le opere letterarie come entità organiche, che si possono spiegare attraverso i classici elementi retorici che affiorano dalla loro lettura, che non devono essere sezionati, ma confrontati con quelli presenti in altre opere. Per trovare una logica unitaria nella storia della letteratura, è necessario che all'analisi testuale si affianchi il momento della fruizione, come sostiene la teoria della ricezione, dove anche la linguistica, la semiotica e la psicologia di massa hanno un loro

---

<sup>14</sup> F. Brioschi, *La poesia senza nome*, Arnoldo Mondadori, Milano 2008.

<sup>15</sup> F. Brioschi, *Continuo, discreto, denso, articolato. Il simbolo come unità sintattica*, in *Il testo, l'analisi, l'interpretazione*, cura di M. D'Ambrosio, Napoli 1995, pp.96-97.

ruolo. Per questo, la critica deve comprendere il legame esistente tra l'opera e l'ambiente in cui viene concepita e dove oggi i mass media hanno un ruolo importante. In *Elementi di teoria letteraria* (1984), Brioschi e Di Girolamo scrivono:

Ci si chiede da tempo se almeno sul piano metodologico non sarebbe il caso di mettere un po' d'ordine. Una distinzione largamente accreditata è quella, ad esempio, fra "metodi intrinseci e "metodi estrinseci": gli uni preposti all'analisi del testo nella sua oggettività, gli altri volti a esplorarne i rapporti con i dati esterni. I primi [...] poiché si prestano all'adozione di procedure formalizzate [...] potrebbero finalmente acquisire uno statuto scientifico di certezza dimostrativa<sup>16</sup>.

Nel caso del romanzo cita la lezione di Debenedetti: «Tutti i canoni ereditati dalla tradizione sono sottoposti a un criticismo corrosivo che ne svela la sostanza di artificio»<sup>17</sup>. Qualche anno dopo, Moretti, in *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine* (1994), prendendo ispirazione da René Wellek, affrontò il problema in direzione opposta, elaborando il concetto di "cattedrale letteraria" per identificare quelle opere che incorporano l'interazione tra forme letterarie e tecniche cinematografiche. Le grandi opere del Novecento, indicate come «opere mondo», assorbono una tale molteplicità di formule retoriche da rivelare un plurilinguismo, e una pluri-discorsività, inediti. Queste policromie stilistiche polisenso culturalmente impure, transnazionali e aperte al consumo e alla sperimentazione. Secondo Moretti, la complessità di queste opere è autoreferenziale, ovvero non ha bisogno di un'analisi critica per mostrare il suo valore. La loro qualità intrinseca genera un relativismo teorico che si manifesta in una molteplicità di interpretazioni possibili. Due diverse teorie critiche possono, infatti, usare la stessa opera per dimostrare la propria validità. Moretti sostiene che il romanzo moderno non è epico per la grandezza dei suoi eroi, ma per la ricchezza formale della sua architettura strutturale. Questo processo colse impreparata la critica, che impiegò quasi un secolo per elaborare una "neo-retorica" e comprendere le complesse interazioni tra letteratura e mass media. La critica ha così smesso di essere una voce unica che decide il valore di un'opera e si è trasformata in un'arena di prospettive diverse, ognuna valida. Scrive Ezio Raimondi: «Questo tipo di retorica, che assume il volto della ragionevolezza di una razionalità moderna, nasce anche da una

---

<sup>16</sup> F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, 1984, p. 47.

<sup>17</sup> Ibid., p. 201.

nuova idea della storia, lontana dalle progressioni idealistiche, il cui fine si l'uomo nel suo tentativo di migliorarsi»<sup>18</sup>.

Nel Novecento, la teoria letteraria e il gusto si sono dissociati, diventando due facce della stessa medaglia. Il valore di un'opera non è più stabilito da un criterio teorico prestabilito, ma viene riconosciuto ex post dal suo successo e dalle teorie che in essa trovano un fondamento. Un romanzo diventa tanto più rilevante quanti più critici vi fanno riferimento per convalidare le proprie teorie, creando una sorta di universalità. Questo processo ha messo alla prova il romanzo fino a ridurne l'essenza al suo nucleo più profondo: l'atto narrativo. Esempi come la *Divina Commedia* mostrano come un'opera di valore continui a generare teorie critiche, anche al variare del tempo, dello stile e del gusto, confermandone la duratura importanza artistica, dovuta alla sua stratificazione semantica.

### Tempo e Narrazione

Identificare l'atto narrativo come l'azione centrale dei mezzi di comunicazione di massa significa attribuire al cinema, alla radiocronaca, alle notizie quotidiane e persino alle previsioni economiche il valore di una narrazione, e paradossalmente di una *fiction*, quasi delegittimandole.

Lo sviluppo industriale e tecnologico che ha subito l'informazione a partire dalla stampa e in seguito con la radio, cinema, televisione e più recentemente internet, ha modificato drasticamente il ruolo del romanzo inteso come l'oggetto libro relegato al consumo individuale di specifiche culture sociali, politiche e culturali minoritarie o dissidenti lontane dai mass-media.

Questo fenomeno si è verificato in particolare nei regimi dittatoriali, dove il romanzo ha continuato a mantenere quel ruolo critico alternativo alla cultura ufficiale evitando di perdere quella vitalità che lo aveva caratterizzato nella cultura occidentale. Il romanzo ha iniziato a rappresentare élite e minoranze culturali quali espressioni della vicenda umana e dei suoi valori universali. Un processo che era iniziato quando gli autori dei romanzi di opposizione a inizio Novecento provenivano prevalentemente dalla classe e dalla cultura borghese che, inadatta ai tempi della produttività moderna e ideologica, si

---

<sup>18</sup> E. Raimondi, *La rinascita delle retorica*, in *La retorica d'oggi*, cit., pp.75-86.

proponeva essa stessa come classe in crisi nei soggetti dei romanzi, come ci mostra Musil. Una condizione che ci era stata anticipata da Karl Marx nei suoi *Manoscritti economico-filosofici del 1844* sull'alienazione e confermata un secolo dopo da Herbert Marcuse nel suo saggio *L'uomo a una dimensione*, dove lo scrittore constata il proprio fallimento rispetto alle interpretazioni di Vilfredo Pareto sulla modernità produttiva dell'*homo economicus*.

Lo sviluppo economico e industriale aveva condotto la società a una profonda diversificazione culturale. Non esisteva più un'unica classe che godeva dei tempi e dei privilegi della borghesia settecentesca e ottocentesca. A quel punto i ritmi di fruizione e di consumo dell'arte sono estremamente più ridotti di quelli lenti e riflessivi richiesti dalla lettura di un romanzo. Quello della riduzione moderna del tempo a disposizione per la riflessione e la cultura, ha ridimensionato il ruolo stesso della cultura contemporanea rispetto ad altre attività più ludiche, divertenti e popolari.

In questo accorciamento dei tempi la modernità ha favorito i rapidi cortocircuiti narrativi della comunicazione istantanea con gli SMS, mentre La musica, il cinema, le arti visive e la poesia si sono avvantaggiate rispetto al romanzo, perché richiedono tempi di fruizione differenti rispetto al romanzo.

I capolavori di Joyce e Proust, sul fronte dei tempi di fruizione, rappresentarono una sorta di eccesso opposto raggiungendo un vertice rispetto a quella lunga progressione nei tempi che era iniziata già nell'età barocca, quando il romanzo a sua volta aveva accorciato i tempi della forma epica. I lunghi tempi di lettura dell'*Ulisse* e della *Recherche* toccarono un confine, rispetto ai quali il romanzo ruppe l'orizzonte per una ulteriore sviluppo dell'articolata gamma di possibilità narrative del romanzo, che poi sono state effettivamente esplorate per tutto il Novecento.

Una volta messa in opera la provocazione anti-letteraria e portata al limite della logica la scrittura come nella poesia d'Avanguardia, anche l'interesse del pubblico per la novità si esaurì. E la forma romanzo dovette ricomporsi, ritornando a forme narrative più collaudate e tradizionali. La vita del racconto surrealista ed ermetico degli anni Trenta ebbe poca durata.

Si trattò anche nel romanzo di una sorta di ritorno all'ordine in cui la novità non risiedeva più negli elementi retorici di composizione della narrazione, quanto nell'ambientazione geografica e antropologica. Un processo visibile anche in quegli

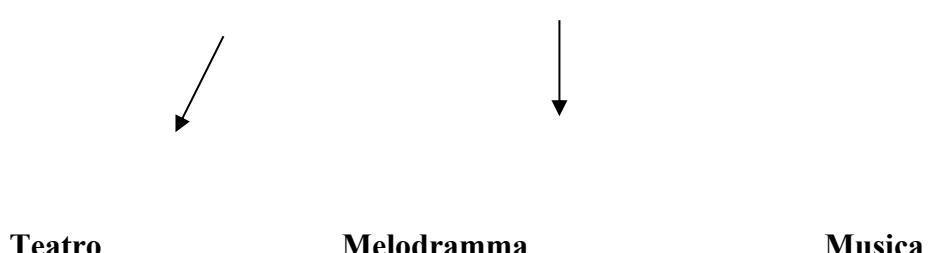
spazi sociali autonomi e underground, dove il romanzo ha continuato a sopravvivere come testimonianza di minoranze politiche, culturali, linguistiche e sociali.

Per questo oggi i capolavori del romanzo contemporaneo sono spesso legati a diversità etniche, religiose e razziali, rappresentando mondi e culture lontane, che appartengono a tutte le regioni del mondo, una forma narrativa occidentale che è diventata universale.

### **Tempo ed espressione**

In questo senso si può comprendere l'universalizzazione del Premio Nobel per la Letteratura, che negli ultimi decenni ha riconosciuto le forme del romanzo classico di fine Ottocento in culture non occidentali, piuttosto che continuare a riconoscere opere sperimentali nate all'interno della cultura occidentale. In altre parole, a livello internazionale, si è dato valore più alle strutture narrative classiche, premiando di fatto romanzi che si sono inseriti come epigoni nella traccia del romanzo occidentale.

### **Narrazione (Forme lunghe)**



In questo recupero della narrazione classica vi è anche il ritorno alla rivalutazione del tempo lungo e riflessivo, che occorre per la sua lettura, situazioni possibili solo per chi vive in ambienti e spazi adeguati. Se all'inizio del Novecento si era creata una profonda sintonia tra la forma del romanzo e i tempi della sua ricezione da parte dei lettori, questo doveva tornare ad essere necessario anche alle masse di lettori che vivono la contemporaneità.

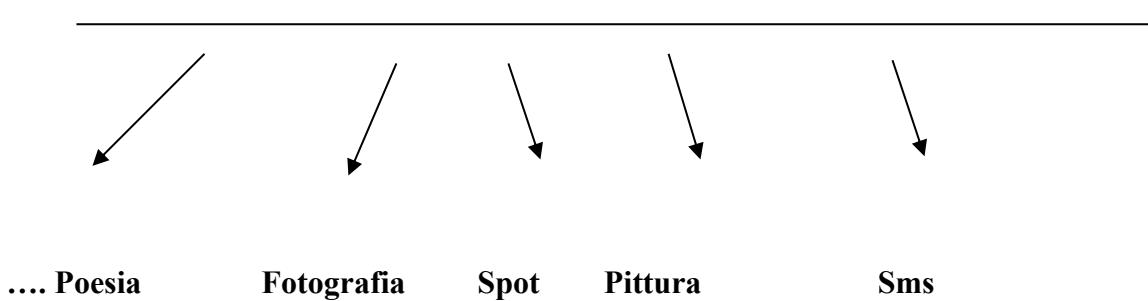
Fino alla fine del Settecento, leggere era considerato un privilegio esclusivo dell'aristocrazia e del clero. Solo nell'Ottocento, il tempo per la lettura divenne accessibile anche all'alta borghesia e solo in seguito a quella più popolare. Nessuna

possibilità di lettura era riservata al popolo dei piccoli commercianti, degli artigiani, degli operai e dei contadini. Il loro tempo non si adattava a una lettura prolungata e oziosa: quando consumava cultura si doveva limitare alle forme narrative brevi dei testi delle ballate, canzoni, oppure le cantilene, i proverbi, e qualche filastrocca popolare, molto spesso anche di tema volgare.

Questa differenza della durata breve del tempo di ricezione per le classi più popolari ha favorito l'attrazione delle masse verso la narrazione nei media, dove un romanzo che richiederebbe ore per essere letto e assimilato, viene raccontato nel tempo breve e accessibile a tutti di una proiezione.

La poesia, la pittura e la musica in questa prospettiva temporale hanno tempi di fruizione decisamente più brevi rispetto al romanzo, perché la loro struttura è impostata più sull'espressione che sul discorso, dove l'atto linguistico dell'arte<sup>19</sup> si affida alla proposizione, alle regole, al significato, o al gesto del pittore che trasferisce direttamente sulla tela o sullo strumento musicale. Mentre il tempo nel romanzo si dilata in pittura e nella musica scende quasi a zero come si osserva su alcune tele dell'arte contemporanea e in campo musicale dove John Cage, in 4'33" regna il silenzio. Il tempo della narrazione si concentrano nell'espressione che giunge al suo fruttore come lampo attraverso un'azione o un'immagine.

### Espressione (Forme brevi)



I mass-media, sfruttando i tempi ridotti del sonoro e dell'immagine hanno reso il "bello" artificiale, accessibile a una parte della popolazione che altrimenti non sarebbe mai venuta a contatto con queste arti, la cui esperienza artistica era un privilegio esclusivo delle classi borghesi, sviluppando solo in un secondo tempo il gusto.

---

<sup>19</sup> J. Searle, *Atti linguistici*, Bollati, Torino 1992, p. 47.

L'impatto della musica e dell'arte contemporanea nella loro carica espressiva innescano solo a posteriori il gusto anche nelle masse. Si rovescia anche il rapporto tra cultura artistica ed estetica.

Le narrazioni popolari, sebbene tradizionali e fantasiose, erano legate alle forme della lingua dialettale e a una retorica basata su elementi fantastici, in cui prevalevano il grottesco e gli effetti di ridondanza e disequilibrio tipici dell'oralità. Nelle case dei villaggi di campagna alla sera vecchie zie zitelle, o il *paterfamilias* in persona, raccontavano la *fisica* che veniva recitata nelle corti e nelle stalle della fattoria e nelle corti tra urla e spaventi. V'è una scena nell'*Albero degli Zoccoli* di Ermanno Olmi che rappresenta questo momento dove il vecchio spaventa i bambini con il racconto di fantasmi.

Tra la seconda metà dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento, cultura e modernità rappresentarono un momento di profondo cambiamento storico per la società occidentale. La sincronizzazione sociale accelerò il suo corso, banche e mercati intensificarono gli scambi e i tassi di interesse divennero via via mensili, giornalieri, orari. L'accelerazione dei tempi, dopo la massa lavoratrice, iniziò a interessare anche la media borghesia. Anche in queste classi in ascesa (commercianti, imprenditori e notabili) si manifestò un'accelerazione nel tempo della fruizione artistica. La competizione, ormai diffusa a tutti i livelli della società sviluppata, non rispettò più nemmeno le antiche ritualità borghesi, presso le quali il genere romanzo aveva trovato la sua massima espressione.

Il primo a esprimere questo disagio fu Charles Baudelaire, che segnalò alla piccola borghesia come l'avvento della modernità avrebbe minacciato il suo accesso al godimento delle arti e della letteratura. Il disagio che aveva pervaso la letteratura si trasferì anche al cinema, che condannò questa perdita del tempo naturale dei ritmi sociali con film come *Metropolis* (1926) di Fritz Lang.

Le industrie iniziarono a incrementare la produzione e che la vecchia borghesia agiata fu costretta a consumare in quantità sempre maggiori ogni tipo di prodotto meccanico e tecnico. La conseguenza fu lo stravolgimento dei progetti esistenziali individuali anche delle classi più agiate e l'emergere di un sentimento di inettitudine. Il film, con la sua visione distopica di una società industriale, condanna la disumanizzazione in un mondo dominato dalle macchine e dal consumo di massa.

Questa situazione si ritrova ampiamente denunciata nei caratteri patologici dei personaggi dei romanzi non solo di Luigi Pirandello. Le trame che vanno da *Madame Bovary* (1856) fino a *Gli indifferenti* (1929) di Alberto Moravia, rappresentano la crisi di una classe sociale fino a quel momento protetta dai privilegi.

Anche Svevo è turbato da questo nuovo mondo e, al contrario del movimento futurista, denuncia nelle ultime righe de *La coscienza di Zeno* (1923) tutti i limiti e i probabili pericoli di questa invadenza della cultura strettamente tecnologica. Chi non riuscì ad adattarsi, come Federigo Tozzi in *Tre croci* (1919), denuncia il proprio insuccesso, la propria inettitudine e l'incapacità di sopravvivere anche di un piccolo borghese. La propria identità si perde e si annebbia; d'ora in poi, a causa di una cultura produttiva che basa il valore dell'esistenza da quanto reddito si è in grado di produrre e, paradossalmente, anche da quanto si è in grado di consumare, sfiorando i temi tardodecadenti dell'*Uomo senza qualità* (1930) descritto da Musil.

### **La retorica nei mass-media e neo-retorica nel romanzo**

La valorizzazione della propria esistenza e la monetizzazione delle attività umane, determinano una netta separazione tra la sensibilità universale e le qualità particolari di ogni individuo. L'uomo non è più considerato per le sue attitudini o per i propri talenti naturali perché non possono essere valutati, quantificati o mercificati.

Un'esistenza alienata attende chi non è in grado di adeguarsi. Questo processo è diventato il destino d'intere generazioni che appartengono alla media e alta borghesia, che tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento non hanno più ritrovato il loro ambiente e la loro dimensione, manifestando un dramma a tratti patetico, perché più psicologico che effettivo e ben rappresentato nelle vite dei personaggi letterari di quel tempo. L'alienazione come crisi individuale si diffuse anche nelle classi più elevate, e la separazione dalla propria immanenza divenne sempre più evidente, netta e ineluttabile.

Anche nella classe degli scrittori, erede per filiazione o per mecenatismo delle agiatezze della borghesia, si avvertì la separazione definitiva tra l'esistenza individuale e il proprio *telos*, il proprio fine, soprattutto nei regimi totalitari come quello russo. I casi di Valdimir Majakovskij, Boris Pasternak e Michail Bulgakov sono indicativi della

perdita di centralità della figura dello scrittore quando le opere non incontrano il consenso nemmeno della critica a causa del controllo politico dell'editoria.

Nei primi decenni del Novecento quando la letteratura sperimentava nuove forme narrative, il cinema e la radio sotto il controllo della politica rimanevano fermi all'utilizzo di un atto narrativo monologico, che adottava uno stile ufficiale fondato sulla retorica classica cercando di rivolgersi alla massa, rivolgendosi a un pubblico popolare che non possedeva una moderna formazione intellettuale. Si trattava di una retorica semplice e diretta, orientata alla comunicazione di massa piuttosto che all'esplorazione sperimentale dello scrittore. Chi non ricorda lo stile retorico uniforme dei cinegiornali degli anni Trenta, poi ripreso dalla televisione negli anni Sessanta, fino a giungere ai giorni nostri alla celebre "Tele-Kabul" del TG3 italiano nei primi anni Ottanta?

In questo senso, cinema e radio hanno agito come strumenti di comunicazione di massa che intendevano raggiungere il pubblico per diffondere messaggi in modo chiaro e univoco attraverso l'utilizzo di uno schema narrativo consolidato, evitando la sperimentazione e la complessità tipiche del romanzo moderno come in Kafka e Joyce.

Passata alla televisione, anche nel cinema anche questa retorica semplice e discorsiva fu progressivamente abbandonata a favore di forme sempre più libere, fino allo sperimentalismo, soprattutto nel cinema, prodotto soprattutto dalle case cinematografiche indipendenti. Questo particolare processo aprì una nuova sfida al romanzo, che nel Novecento aveva già raggiunto una sorta di epica polifonica.

Basta entrare in una libreria e osservare come oggi i libri non siano più divisi solo per generi, ma i romanzi anche per temi: giallo, fantascienza, storici, sentimentali, *new Age*, spirituali ed etnici. A ogni sezione corrisponde un capolavoro e, molto spesso, anche il film se non la serie televisiva di riferimento.

Siamo, come profetizzava Bachtin, a una polifonia di narrazioni in cui non solo le grandi case editrici ma anche le *major* cinematografiche e televisive continuano a rielaborare e ripresentare ad ogni stagione una narrazione semplice, preoccupate non tanto dagli incassi per gli incassi al botteghino, quanto al mantenimento di un indice di gradimento del modello culturale dominante che deve rimanere orientato all'ordine e al progresso del liberismo economico e del mercato, dove anche il sociale diventa un *affaire*.

## Decadenza del romanzo

La relazione tra romanzo e cinema si è fatta strettissima, al punto che non esiste più una correlazione di causa ed effetto tra l'opera letteraria e la sua rappresentazione cinematografica. Questa dinamica si è ormai trasferita sulle piattaforme di streaming come Netflix, Prime Video, Disney Plus+, Apple TV e Infinity, che programmano e finanzianno narrazioni e autori in un continuum senza sosta, appunto infinito.

Sono gli scrittori a denunciare questo disagio, ormai sostituiti da squadre di sceneggiatori, che non riescono più a scuotere e a sorprendere le coscienze perché ormai vivono in un mondo che li ingloba come ingranaggi, persino nella critica. L'inettitudine e l'incapacità di adattare le proprie attitudini naturali a un sistema reso pervasivo dalla tecnica ha determinato il decadimento sociale dell'individuo, parallelamente a quello dello scrittore e del genere romanzo che era in grado di descriverlo in modo naturale. L'idea contemporanea di efficienza comunicativa e produttiva costringono sul "letto di Procuste" non solo lo scrittore in quanto scrittore, ma anche in quanto uomo che avverte di essere inautentico.

Nonostante la crescita dell'inettitudine (l'incapacità di adattarsi ai nuovi ritmi imposti dalla società industrializzata) fosse stata denunciata e resa evidente alla massa paradossalmente proprio dal cinema nei prima anni Venti e Trenta dalla comicità di Buster Keaton in film come *Hard Luck* (1921), dai registi surrealisti come Luis Buñuel con un *Un chein andalu* (1929) poi questa visione critica si è spenta con l'avvento del maccartismo negli anni Cinquanta.

In questo scenario il film che rappresenta il confine tra la libertà di espressione e la messa sotto controllo del cinema fu *Tempi Moderni* (1936) di Charlie Chaplin, che appare come una denuncia della disumanizzazione del lavoro dove il protagonista deve affrontare la sua impotenza e le sue difficoltà di vivere in un mondo dominato dalle macchine e dal ritmo frenetico della produzione di mezzi di trasporto come l'automobile, il treno, la nave che paradossalmente sono usati per curarla. La nevrosi si cura viaggiando come in un sogno a occhi aperti, verso con l'Orient Express o l'Algeria con la nave come ci ricorda André Gide.

Se l'alta borghesia non aveva più il tempo per leggere un libro, la riflessione critica si sposta sulle riviste e sul quotidiano, che da foglio informativo letto solo dagli

intellettuali, diventa oggetto di consumo di massa, dove prevale l'effetto del titolo sul contenuto, Contemporaneamente il romanzo, diventa un oggetto industriale, stampato in milioni di copie, fino a diventare un oggetto di arredamento del proprio salotto, che posto nella libreria mostra all'ospite il titolo sulla costa.

Le classi intellettuali si adattano pertanto alla comunicazione breve perfetta per i tempi brevi della nuova informazione, che riduce a *fiction* e a propaganda le notizie, rischiando di ridursi a semplici slogan.

Negli anni Trenta l'industrializzazione della stampa favorì anche la nascita di numerose riviste letterarie, che si diffusero non solo nelle metropoli come Londra, Parigi, Milano ma anche in città dove il dibattito culturale era più intenso come Firenze, fino a coinvolgere anche le cittadine più piccole e periferiche, tra cui si distinsero alcune come l' «Eroica» che fu fondata a La Spezia nel 1911, da Ettore Cozzani e Franco Oliva.



Il grammofono, il cinema, i quotidiani e le riviste ridussero pertanto i tempi di fruizione delle opere e la piccola borghesia popolare, composta da piccoli commercianti e artigiani, ebbe l'opportunità di conoscere la storia, la musica e l'arte, attraverso questi mezzi. Non era più necessario avere un salotto riccamente arredato dove sedersi in una poltrona e on calma avere il tempo e l'attenzione per poter leggere una trama, tema come afferma Debenedetti in *Personaggi e destino. La metamorfosi del romanzo contemporaneo*.

Ora basta avere una radio, leggere un breve articolo su una rivista oppure andare al cinema: lì c'è un motore elettrico che gira automaticamente i quadri delle foto come

pagine. Lì c'è un attore che si è studiato la parte ed ora la recita. Situazioni durante le quali si ha il privilegio anche di potersi distrarre, per guardarsi intorno, e giunti al punto più emozionante della trama, tornare a guardare per abbandonarsi emotivamente alle scene del film immedesimandosi nel protagonista che si innamora della segretaria come sognava il ragionier Fantozzi che si era addormentato durante la proiezione de *La corazzata Potëmkin* (1925) di Èjzenštejn.

### Propaganda e cinema

Di questa prima perdita di artisticità si accorge tra primi Georges Duhamel, quando in *Scènes de la vie future* (1930) denuncia come il cinema sia diventato:

un passatempo per iloti, una distrazione per creature incolte, miserabili, esaurite dal lavoro, dilaniate dalle loro preoccupazioni [...], uno spettacolo che non esige alcuna concentrazione, che, non presuppone la facoltà di pensare [...], che non accende nessuna luce, nel cuore non suscita alcuna speranza, se non quella, ridicola, di diventare un giorno, a Los Angeles, una *star*<sup>20</sup>.

Duhamel denuncia il condizionamento ipnotico che subisce la mente dello spettatore che viene manipolato durante la proiezione di un film: «Non sono già più in grado di pensare quello che voglio pensare. Le immagini mobili si sono sistamate al posto del mio pensiero»<sup>21</sup>.

Sono affermazioni che influenzano Walter Benjamin che a sua volta mette in risalto quest'azione di omologazione, di catarsi, che subisce la massa dei fruitori a causa del cinema:

Effettivamente il flusso associativo di colui che osserva queste immagini viene subito interrotto dal loro mutare. Su ciò si basa l'effetto di shock del film, che, come ogni effetto di shock esige di essere accolto con una maggiore presenza di spirito [...] Se «l'opera d'arte, era chiamata principalmente a soddisfare un'esigenza: quella di suscitare la pubblica indignazione. [...] Si confronti la tela su cui viene proiettato il film con la tela su cui si trova il dipinto. Quest'ultimo [il cinema] invita l'osservatore alla contemplazione; di fronte ad esso lo spettatore può abbandonarsi al flusso delle sue associazioni<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit, p. 44. Cfr. G. Duhamel, *Scènes de la vie future*, Paris, 1930.

<sup>21</sup> Ibid. p.43.

<sup>22</sup> Ibid.

Per Benjamin il film sfrutta l'effetto dinamico di prospettive inattese, che stravolgon o la presa estetica sullo spettatore ancora privo di capacità critica.

Puntando su questo meccanismo emotivo il cinema riesce a orientare l'agire sia etico che morale delle masse, imponendo modelli estranei alle stesse esistenze di quegli individui incauti spettatori. In *Massa e potere* (1960) è Elias Canetti a descrivere bene la costituzione emotiva della solo dopo una «scarica»: «prima non si può dire che la massa davvero esista: essa si costituisce mediante la scarica» e l'ideologia con la religione, opera una sorta di sua domesticazione.

Su questa verginità, su questa mancanza di coscienza critica propria dell'individuo nella massa, le ideologie del primo Novecento hanno fondato il loro dominio negli stessi decenni, che si è sviluppata la propaganda politica diventata poi pubblicità commerciale. Se la propaganda diffonde modelli di vita politici, la pubblicità favorisce la diffusione del consumismo, rendendo ancora una volta evidente la perdita del proprio fine individuale come denuncia negli anni Sessanta Herbert Marcuse nell'*Uomo ad una dimensione*.

Per questo motivo, l'arte cinematografica è diventata uno strumento di propaganda nelle mani di sistema ideologico dividendo le masse in categorie politiche come affermava Carl Smith<sup>23</sup> o quelle psicologiche di Umberto Eco in *Apocalittici e integrati* (1964). Ne è scaturita un'operazione culturale che ha lentamente coinvolto la storia globale. La rivoluzione russa, reinterpretata e filmata da Sergej Ejzenštejn, è stata trasmessa a milioni di russi analfabeti.

Anche in Occidente le cose non sono andate meglio. Un esempio su tutti: Walt Disney collaborò con il maccartismo per denunciare attori e registi a Hollywood. Il film del 1938, *Biancaneve e i sette nani* (1937), con le sue musiche e i suoi colori incantati, invitava i bambini di tutto il mondo a cantare *Andiam, andiam, andiam a lavorar*. Quel film, concepito dopo la crisi finanziaria del 1929, era ambientato in castelli simili a quelli di Ludwig di Baviera (Hohenschwangau, Neuschwanstein, Linderhof). I personaggi, vestiti ambiguumamente alla tedesca, rappresentavano i simboli virtuosi dell'operosità tedesca allora dominata dal Nazismo. La storia, tuttavia, ci ha insegnato che quanto più perfette erano le sinfonie di Wagner e quanto più lucidi i pavimenti del Reichstag, tanto più nefaste erano le conseguenze di un pensiero fortemente teorico.

---

<sup>23</sup> C. Smith, *Le categorie del politico*, Il Mulino, Bologna 1972

Luchino Visconti ha offerto una sintesi allucinante e edipica di questo nella sua *Gotterdammerung* del 1969.

Anche i film americani degli anni Cinquanta avevano un carattere fortemente ideologico. Questo si manifestava nell'arredamento delle case, nei vestiti, nei maxi-frigoriferi, nelle automobili, nelle borsette, negli occhiali da sole e persino nelle sigarette fumate in quantità insopportabile dal piccolo Bogart. Se i nostri padri non avevano certo case così, oggi molti di noi ne possiedono una molto simile. Questi modelli hanno rappresentato l'obiettivo e il sogno per intere generazioni. Quelle donne e quegli uomini erano i miti di riferimento per i nostri padri e, in parte, anche per noi. Nel nostro vissuto collettivo, sia i cartoni animati di Walt Disney che questi film si sono radicati in profondità nella nostra formazione culturale, plasmandoci fin da bambini, molto prima di sederci sui banchi di scuola. Forse, in futuro, il cartoons *Biancaneve* andrebbe vietato ai minori?

### **Formazione affidata alla radio e alla televisione**

Se il romanzo e la letteratura hanno avuto, e possiedono tuttora, un ruolo nella formazione culturale di chi percorre un percorso di studi, i moderni mass media come la radio e la televisione hanno avuto un ruolo determinante nella formazione della cultura dei popoli e nella unificazione delle lingue principali. La possibilità di giungere nel silenzio dei villaggi e delle provincie più remote hanno anche imposto una sincronizzazione con la vita efficiente e produttiva delle città, con le sue industrie e le sue celebrazioni anche sportive.

Quando la nazionale italiana a Berlino negli anni Trenta calciava un pallone contro l'Uruguay, un intero paese che si trovava a decine migliaia di chilometri viveva l'evento simultaneamente. E se la radio ha funzionato come un enorme quarzo, come ricorda il quadro surrealista *La persistenza della memoria* (1931) di Salvador Dalì, la televisione, prima con la sua retorica ufficiale in bianco e nero e poi, in un secondo momento, con la sua commerciabilità consumistica, ha sincronizzato i linguaggi ed elevato le parole simbolo (e le sigle come dice Marcuse), a totem concettuali utilizzati a livello globale.

I ritmi artificiosi della modernità grazie alla narrazione di cinema e radio, si sono inseriti, in modo subdolo e senza particolari travolgiamenti, nei ritmi naturali dei popoli che vivono anche nei continenti più lontani, e con essi il sempre più massiccio consumo

di narrazioni, sotto forma sonora, visiva e scritta, decretando una sorta di progressiva perdita di preminenza culturale da parte del genere romanzo, che dagli anni Cinquanta e Sessanta, ha dovuto convivere con gli altri media. E' Valery profeticamente ad avvertirci: «Come l'acqua, il gas o la corrente elettrica, entrano grazie a uno sforzo quasi nullo, provenendo da lontano, nelle nostre abitazioni per rispondere ai nostri bisogni, così saremo approvvigionati di immagini e di sequenze di suoni, che si manifestano a un piccolo gesto [accendere la radio o la televisione o schiacciare il telecomando n.d.a.], quasi un segno, e poi subito ci lasciano»<sup>24</sup>.

Per questo il bambino fin dalla sua tenera età, dagli anni Sessanta, prima ancora d'imparare a leggere e scrivere, aveva subito sistematicamente l'imprinting di messaggi preconfezionati trasmessi da cartoons e dalla pubblicità, questi mezzi ci presentavano l'atto narrativo come un surrogato dell'arte cinematografica. Scrive Raimondi: «Il pubblicitario è del resto un grande studioso di retorica<sup>25</sup>». La trasmissione del *Carosello* alle 21, nell'unico canale televisivo nazionale, era il segnale di andare a letto, e nella frammentarietà di quei cinque spot con le sue interruzioni e salti pubblicitari, v'era già un format antesignano di Blob.

Il momento della lettura del primo romanzo che prima avveniva quasi sistematicamente nelle famiglie agiate, ora era affidato alla sensibilità del singolo ragazzo, e spesso affidato alla prima adolescenza nelle case dotate almeno di una piccola libreria, con i gialli del commissario Maigret comprati dal padre e mai letti, una scoperta e conquista della letteratura affidata alle occasioni e non alla formazione sistematica.

Ora alla luce di questa situazione è lecito chiedersi oggi qual è l'identità del romanzo? Esiste ancora quella forma narrativa nonostante questa continua metamorfosi? E in che cosa è identificabile? Tutte le arti hanno subito in questo secolo una sostanziale destrutturazione; dalla pittura, alla scultura dove è rimasto un legame con i materiali. Ma non si può effettuare scultura con dei colori, né dipingere con il marmo. A che cosa si riduce la narrazione se saltano anche i rapporti logici semantici della parola con le immagini delle cose rappresentate da una pittura come osserva Michel Foucault nel suo profetico saggio se non «Esse sono irriducibili l'uno con

---

<sup>24</sup> W. Benjamin, op. cit, p.21. Cfr. P. Valery, in *Il dono dell'Ubiquità*, in *Scritti sull'arte*, Guanda, Milano 1994, pp.107-108.

<sup>25</sup> E. Raimondi, *La comunicazione inautentica*, in *La retorica d'oggi*, cit. p.31.

l'altra: vanamente si cercherà di dire ciò che si vede: ciò che si vede non sta mai in ciò che si dice»<sup>26</sup>.

In *La Natura della narrativa* (1966), Scholes e Kellogg hanno identificato la funzione dell'atto narrativo, spingendosi oltre il piano strettamente letterario per includere anche il cinema. Per un paradosso affascinante, in questo universo di finzione narrativa viene inclusa anche la partita di calcio<sup>27</sup>, così come veniva raccontata dal telecronista. I commenti radiofonici e televisivi di Nando Martellini, Paolo Valenti e Sandro Ciotti erano autentici capolavori che, nella loro carica espressiva, brevissima, incantavano un intero popolo, quasi fossero inni al gioco del calcio o poesie come quelle antesignane di Umberto Saba.

La fruizione della narrazione passando dalla radio alla televisione con la visione diretta anche delle azioni di gioco, perse quella sua funzione immaginativa poetica ed eroica, perché lo sguardo dello spettatore correndo dietro la palla inquadrata dalla telecamera, non deve più immaginare l'azione ma la vede registrando anche le differenze tra quanto narrato e quando effettivamente accade. La telecronaca narrativa che accompagna la partita, rispetto alla radiocronaca rappresenta pertanto un'interpretazione di secondo grado, una derivata della partita stessa, quasi inutile, assume i caratteri di un monologo. Al quel punto si può guardare e la telecronaca senza ascoltare la voce del giornalista.

La narrazione radiofonica di Ciotti era una vera e propria *fiction*, sulla quale un intero popolo di appassionati immaginava la stessa azione in migliaia di visioni diverse tra loro. Le immagini, che invece accompagnano la telecronaca, hanno fatto perdere il suo valore immaginativo originario, potremmo dire emotivamente artistico, rilevando un'afasia, uno scarto, tra la visione diretta della partita, e quello che e racconta il monolinguismo del commentatore che a questo punto non può mentire, e nemmeno farci sognare perché smascherato dall'oggettività delle immagini. Una reazione a questa perdita è stata rappresentata negli anni Novanta dall'esperimento condotto dalla Gialappas Band, che durante i mondiali di calcio negli Stati Uniti nel '94, comparve il commento alle partite condotto da più spettatori con toni tra il serio e il sarcastico. Inserendo questa un sorta di pluri-narrazione delle partite, riaccese l'interesse della massa, grazie a una ricchezza che Bachtin intravedeva nelle moderne forme romanzo.

---

<sup>26</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano 1994, p.23.

<sup>27</sup> R. Scholes, R. Kellogg, *La natura della narrativa*, Bologna 1970, p.357.

Anche la comunicazione radiofonica e televisiva, esattamente come i romanzi d'inizio Novecento, scopriva lentamente la poli narrazione, come vediamo oggi nel talk-show, una scoperta inattesa perché pilotata più dai dell'audience, che dalla razionalità della critica, e in linea con la stessa crisi della narrazione che aveva colpito il romanzo, quando perde il suo grado di *fiction* e riduce il campo della sua interpretazione a cronaca.

Oggi possiamo osservare come in qualsiasi telecronaca sportiva vi siano due tre alle volte quattro commentatori, che creano non solo narrazione ma anche dialogo, espressioni diverse, manifestando le caratteristiche dei singoli giornalisti nella veste di narratori.

Problemi retorici ed estetici, che un tempo sembravano appartenere al mondo distaccato della letteratura, poi si sono riscontrati anche nella narrazione dei mass media, segno che i problemi che sorgono nella logica del linguaggio appartengono all'intera sfera della comunicazione.

Qual è stato il contributo formativo della versione televisiva dell'*Odissea* con Irene Papas per il grande pubblico? Quante persone, ma anche studenti a parte qualche estratto, avrebbero letto l'intero poema senza questa trasposizione? Che idea avrebbe la gente comune dell'epica omerica, se non un'immagine vaga legata ai soli nomi di Ulisse e Achille, esempi di miti del passato dai contorni non proprio così chiari?

In questo contesto, Scholes e Kellogg, quando hanno preannunciato il passaggio dalla letteratura al cinema, non potevano prevedere l'impatto dei nuovi strumenti interattivi, come il telecomando, il videotape, i file, il computer e internet. Questi strumenti sembrano aver confermato le cupe profezie del Grande Fratello di George Orwell in *1984* (1948), delineando un futuro in cui il profilo dell'individuo è costantemente sotto osservazione.

L'atto narrativo, inteso come strumento retorico, si è progressivamente diffuso dai media tradizionali, come il cinema e la radio, per poi passare in modo sempre più massiccio agli schermi televisivi. Successivamente, grazie all'introduzione di supporti come il videotape e il DVD, ha assunto una forma di consumo privato, simile a quella di un libro.

### ***Blob* espressione del romanzo moderno**

Una sintesi dello sviluppo della narrazione attraverso cinema, radio e televisione è rappresentata da *Blob*, il programma ideato da Enrico Ghezzi, che riceve un crescente riconoscimento del suo valore perché ha posto l'atto narrativo al centro della sua struttura, generando un interesse simile a quello che Brioschi e Moretti avevano individuato nei confronti dei grandi romanzi.

La sua originalità è già stata commentata, tanto che la sua natura fenomenologica ed esemplare è stata adottata come modello da altre trasmissioni, fino a diventare oggetto di studio anche della critica televisiva.

Il fascino di questa narrazione è che in questa trasmissione scompaiono regista, sceneggiatore e attore, per lasciare il posto a un tele-utente virtuale che tesse casualmente, come un scrittore involontario, un dialogo, con la trama con il telecomando. L'unica struttura semantica è costruita dall'atto di schiacciare il tasto comandato da un giudizio istantaneo, emotivo, puramente estetico. Niente di volutamente narrativo alle origini. La conseguenza è che *Blob* è paradossalmente uno dei programmi meno soggetti all'uso del telecomando. Quando si guarda *Blob* non serve cambiare canale.

Ma se Bachtin fu tra i primi a indicare nella pluri-discorsività il valore 1 del romanzo moderno, in *Blob*, si va oltre la semplice sovrapposizione linguistica: la narrazione diventa multi-narrazione dove personaggi in situazioni completamente diverse, contribuiscono a formare una frase compiuta partendo da una parola e da frammenti slegati tra loro come un collage. In questa costruzione si ritrovano gli echi dello strutturalismo di Šklovskij, dell'esistenzialismo di Heidegger, dell'irrealtà di Goodman, e degli effetti drammatici di Poe o grotteschi di Buster Keaton, tutti evocati nel montaggio fenomenologico e apparentemente casuale di Ghezzi.

La trama prende forma dal montaggio di parole esclamate e frasi pronunciate in situazioni a distanza e separate tra loro nel tempo storico e nello spazio. In *Blob* la parola esprime tutto il suo senso ontologico, fondante, autonomo, si presenta come un *moloch* dotato di valore assoluto che si articola e prende un senso in relazione a quelle altre parole o situazioni la seguono. Una parola richiama un'immagine e a sua volta ne evoca un'altra. Questo susseguirsi di richiami crea il possibile fenomenologico che

Husserl, nelle sue *Lezioni sulla sintesi passiva*<sup>28</sup>, aveva definito come elemento determinante nella formazione dell'esperienza.

Nel montaggio delle sequenze sia televisive che cinematografiche si verificano condizioni non solo di pluri-linguismo, polisemia, ma anche di pluri-situazionalità e pluri-scenograficità. La loro sovrapposizione costruisce una serie infinita di possibilità, come nelle macchine medievali per costruire le profezie, dove la parola diventa il mattone ontologico con cui si costruisce una trama che si sviluppa il senso. Le opere mondo di Moretti, nella loro stratificazione polifonica ed enciclopedica, e le «epiche del moderno» di Brioschi, come possibili interpretazioni del mondo, in Blob assumono il valore di un'opera derivata dal mondo, intuitiva e ludica, in cui il soggetto narrante è sostituito da una combinazione casuale di eventi, che non fa piangere, ma piuttosto sospendere il giudizio e riderne.

Per i suoi strumenti retorici e stilistici, questo concatenarsi di immagini e parole rappresenta la nascita di un nuovo genere, forse un anti-genere, ostico da poter essere analizzato sia dalla critica letteraria che da quella estetica. DI fatto un modello difficilmente inquadrabile nei generi su cui la critica letteraria deve riflettere, ha raggiunto il polo opposto di quello status che era stato attribuito alle cattedrali letterarie del genere romanzo.

Nato alla fine del Novecento, nel momento in cui letteratura e media hanno stabilito un profondo legame dialettico, Blob contribuisce a svelare il nucleo più nascosto non solo della *techné* ma anche dell'estetica letteraria. Segna una tappa fondamentale nell'arte narrativa e mediatica, riassumendo sia lo sviluppo tecnologico dei media che svelando l'essenza dei meccanismi più profondi della retorica, che vengono ridotti alle filastrocche popolari in un continuum infinito di rimandi tra le cose e le parole di foucaultiana memoria, tra simboli e immagini, tra gesti e sensi. In questo modo, Blob descrive gli intrecci di una trama apparentemente priva di senso, ma che in realtà riempie il vuoto del mondo che ci circonda.

Questa ulteriore frammentazione porta a un quesito: esisterà ancora una storia della letteratura o si dovrà, come aveva profeticamente intuito Brioschi nel suo monumentale *Manuale di Letteratura Italiana. Storia per generi e problemi*, analizzare i generi in modo più specifico? In quell'opera, Brioschi affidato a Guido Guglielmi, l'ideatore di

---

<sup>28</sup> E. Husserl, *Lezioni sulla sintesi passiva*, a cura di P. Spinnici, Milano 1993, pp.41-47.

Blob quando era direttore della Terza rete della Rai, l'analisi del romanzo sperimentale e a Vittorio Spinazzola quella della narrativa d'intrattenimento, che si spinge fino all'analisi della narrazione pubblicitaria, considerata essa stessa un genere che mescola espressione e finzione.

### Conclusioni

Oggi i media continuano a utilizzare l'atto narrativo rafforzato da una sofisticata struttura retorica che utilizza anche gli strumenti della psicologia, invadendo ogni campo dell'informazione. Dai giornali, alla radio alla televisione, fino ai moderni social, questo controllo si è diffuso in ogni trasmissione, in ogni serie televisiva, in ogni film, seguendo l'iter di produzione di un prodotto industriale, ma che possiede le caratteristiche di un bene intangibile, pertanto ingannevole perché si affianca e sovrappone a quelli veri culturali, sostituendoli. Un prodotto che segue determinati format e indirizzi preconfezionati e che viene immesso nei circuiti secondo schemi prefissati e programmati un anno prima. Sceneggiati, libri e film sono pertanto come prodotti industriali come i cinepanettoni da proiettare ad ogni scadenza stagionale.

Come già nel Ventennio, quando i cinegiornali mostravano un'impostazione ideologica, oggi le notizie sembrano seguire un copione ciclico, preconfezionato, simile a quello dei prodotti della *fiction* cinematografica, riducendo gli spazi per un giornalismo obiettivo e critico, contrariamente a quanto si auspicava da Alberto Ronchey in *Giornale Contro* (1985).

Il telegiornale che rappresentava la trasmissione più autorevole e qualificata, e che era diventata oggetto, un decennio prima di Blob, della graffiante comicità di Alighiero Noschese, oggi è diventato un prodotto *fiction* con una scaletta prefissata che passa dalla cronaca politica, a quella nera fino a quella economica, sportiva e culturale, dove troviamo situazioni ricorrenti e surreali, appunto *fiction*, dove l'osservatore passivo, sembra già conoscere il contenuto della prossima, prima ancora che venga trasmessa. Questi accostamenti tra notizie drammatiche e ottimistiche, provocando quel pericoloso senso di distacco di cui parlava Susan Sontag ne *Davanti al dolore degli altri* (2003) che suscita quel senso di disgusto sarcastico e grottesco poi amplificato da Blob.

La massa degli utenti, dopo aver abbandonato gli scrittori dopo la comparsa dei nuovi media, sulla scia di questa cattiva retorica, fugge anche da questa informazione i

preconfezionata e si rifugia nei social, dove ogni individuo costruisce la propria narrazione, che sfocia nelle teorie più fantasiose e pericolose come la negazione dei risultati scientifici, il complottismo politico, finanziario economico, e religioso, che a loro volta alimentano filoni letterari cavalcati dalla stampa libera. L'effetto è quello di allontanare invece che avvicinare gli individui tra di loro, sempre più isolati e inautentici, perché predeterminati dalla narrazione che assume l'aspetto di una derivata matematica<sup>29</sup>. In questo paradosso si manifesta il destino stesso del romanzo contemporaneo, che, come la tecnica, riflette la distanza crescente dell'uomo dai propri fini. Si formano così milioni di micro-epiche, marginali, che cercano un micro teatro, dove rappresentare la loro fiction, situazione profetizzata da Andy Wahrol negli anni Sessanta, quando grazie ai media disse «in futuro tutti saranno famosi per 15 minuti». Se con Proust, secondo Genette, nello stesso romanzo si era passati dalla «microstruttura» alla «macrostruttura»<sup>30</sup> con la modernità si ritorna alla molteplicità delle singole esistenze teorizzata nella critica da Brioschi nel suo saggio *Un mondo di individui* (1999) e nella letteratura da Claudio Magris dove grazie ad una sorta d'ingrandimento ottico, ogni racconto esistenziale in *Microcosmi*<sup>31</sup>, viene elevato alla narrazione letteraria come aveva fatto in *Un altro mare* (1991), scoprendo nella vita degli individui, nella loro solitudine e anonimato, un percorso che si dibatte tra quello di un immaginario Ulisse, e un involontario Don Chisciotte.

Nonostante questa frammentazione della narrazione nei media e nei social, che genera un senso quasi apocalittico, permane un nucleo di senso che sopravvive nella logica stessa del linguaggio. Ed è proprio questa vitalità, nonostante tutte le sue privazioni e metamorfosi, che permettere all'arte di sottrarsi a ogni limite e di riemergere da qualsiasi situazione in nuove forme, tornando alla perplessità di Aristotele dove nella *Poetica* di fronte a narrazioni ora in versi ora in nude parole, non sa definire il genere, che si trova «fino ad oggi senza nome»<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> M. Heidegger, *La questione della tecnica*, Firenze 2017.

<sup>30</sup> G. Genette, *Figure III*, Einaudi, Torino, p. 91.

<sup>31</sup> C. Magris, *Microcosmi*, Milano 1997.

<sup>32</sup> Arist., *Poetica*, Rizzoli, Milano 2006, p.119