

**LA RASSEGNA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA**

DIRETTORE: Enrico Ghidetti

COMITATO DIRETTIVO: Novella Bellucci, Alberto Beniscelli, Franco Contorbia, Giulio Ferroni, Gian Carlo Garfagnini, Quinto Marini, Gennaro Savarese, Luigi Surdich, Roberta Turchi

DIREZIONE E REDAZIONE:

Enrico Ghidetti, Via Scipione Ammirato, 50 - 50136 Firenze; e-mail: periodici@lelettere.it

SEGRETERIA SCIENTIFICA E REDAZIONE:

Elisabetta Benucci

AMMINISTRAZIONE:

Casa Editrice Le Lettere, via Duca di Calabria 1/1 - 50125 Firenze

e-mail: staff@lelettere.it

www.lelettere.it

IMPAGINAZIONE: Maurizio Borrani

DIRETTORE RESPONSABILE: Giovanni Gentile

ABBONAMENTI:

LICOSA - Via Duca di Calabria, 1/1 - 50125 Firenze - Tel. 055/64831 - c.c.p. n. 343509

e-mail: licosa@licosa.com

www.licosa.com

Abbonamento 2016 (numero doppio)

SOLO CARTA: Italia € 200,00 - Estero € 230,00

CARTA + WEB: Italia € 250,00 - Estero € 300,00

Tutti i materiali (scritti da pubblicare, pubblicazioni da recensire, riviste) dovranno essere indirizzati presso la Casa Editrice Le Lettere. Manoscritti, dattiloscritti ed altro materiale, anche se non pubblicati, non saranno restituiti.

Iscritto al Tribunale di Firenze n. 1254 - 25/7/1958

Stampato nel mese di giugno 2016 dalla Tipografia ABC - Sesto Fiorentino (FI)

Periodico semestrale

SOMMARIO

SITUAZIONE DEGLI STUDI SULLA LETTERATURA ITALIANA

A cura di Giulio Ferroni

Parte prima

PROSPETTIVE E RAPPORTI

GIULIO FERRONI, <i>Introduzione</i>	7
GUIDO BALDASSARRI, <i>L'italianistica nel sistema universitario nazionale</i>	16
GIULIANA BENVENUTI, <i>Il fronte degli studi culturali</i>	28
PASQUALE STOPPELLI, <i>Filologia, edizione dei testi</i>	44
EMANUELE ZINATO, <i>Nessuna militanza? Le nuove posizioni della critica</i>	55
VITTORIO COLETTI, <i>Linguistica e critica letteraria</i>	69
GINO RUOZZI, <i>Le edizioni dei classici italiani</i>	78
PAOLO DI STEFANO, <i>La letteratura italiana nei giornali</i>	86
ANTONIO SCURATI, <i>L'assedio spezzato. Letteratura e tv nel nuovo millennio</i>	99
ANTONELLO FABIO CATERINO, <i>La letteratura in rete e gli strumenti digitali</i>	111
MATTEO NAVONE - GIORDANO RODDA, <i>Editoria accademica e rivoluzione digitale</i>	124
CARLO ALBARELLO, <i>Tenacia e improduttività della letteratura nella scuola: ricognizioni di un docente</i>	145

Parte seconda

FUORI D'ITALIA: LA SITUAZIONE DEGLI STUDI E L'ORIZZONTE ACCADEMICO

THEODOR CACHEY JR., <i>America amica-amara: sugli studi di letteratura italiana nell'America del Nord</i>	159
ALESSANDRO MARTINI, <i>Situazione degli studi sulla letteratura italiana in Svizzera</i>	186
ANDREA FABIANO - DAVIDE LUGLIO, <i>L'Italianismo in Francia: alcune osservazioni</i>	201
CLODAGH BROOK - GIULIANA PIERI, <i>L'italianistica in Gran Bretagna: tra interdisciplinarietà e tradizione</i>	207
MARC FÖCKING, <i>L'italianistica in Germania</i>	217
MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, <i>Gli studi di letteratura italiana nella Spagna del XXI secolo</i>	233
RITA MARNOTO, <i>Studi sulla letteratura italiana in Portogallo: una modernità incompiuta</i> ..	265
PIOTR SALWA, <i>L'italianistica in Polonia</i>	275
JIRÍ ŠPIČKA, <i>Lo studio della letteratura italiana nella Repubblica Ceca</i>	282

Parte terza

LO STATO DEGLI STUDI STORICO-LETTERARI

DONATO PIROVANO, <i>Duecento</i>	289
GIULIO FERRONI, <i>Dante</i>	301
ILARIA TUFANO, <i>Trecento</i>	311
ITALO PANTANI, <i>Quattrocento</i>	322
RENZO BRAGANTINI, <i>Cinquecento</i>	336
ROBERTO GIGLIUCCI, <i>Seicento</i>	344
BEATRICE ALFONZETTI, <i>Settecento</i>	359
SILVIA TATTI, <i>Primo Ottocento</i>	369
UGO M. OLIVIERI, <i>Secondo Ottocento</i>	379
RAOUL BRUNI, <i>Novecento e oltre. Appunti per un (provvisorio) bilancio</i>	393

L'ASSEDIO SPEZZATO. LETTERATURA E TV NEL NUOVO MILLENNIO

I. L'assedio. Questa è stata, fino a ieri, la metafora prevalente. La figura grazie alla quale il letterato si è aiutato a vivere l'età della televisione. Ci si è sentiti assediati. Giusta o sbagliata che fosse la metafora, oggi l'assedio è stato spezzato.

L'assedio, però, non si spezza su quei versanti del confronto tra letteratura e televisione che negli ultimi due decenni del Novecento avevano prolungato la "presa di contatto" tra due compagini che in Italia, fin dall'apparire della televisione nel 1954, si erano percepite come nemiche.¹ Gli anni '00 portano una frattura che, come vedremo, terremota gli assetti della contrapposizione tradizionale lungo una linea di faglia diversa da quella della tettonica novecentesca. Sui vecchi fronti, invece, nulla di nuovo. Le "regole d'ingaggio" non cambiano: da quel lato il nuovo secolo e millennio non manifestano nessuna novità, salvo il precipitare di fenomeni ossidionali già osservati da lungo tempo.

Proprio al volgere del millennio, in un bilancio sui rapporti tra letteratura e televisione, Aldo Grasso sismografava autorevolmente tre faglie principali: la linea del giudizio morale e del coinvolgimento personale dello scrittore in televisione, la linea dell'influsso del linguaggio televisivo su quello letterario, la linea editoriale di pubblicazioni generate o promosse dal discorso televisivo.² In questi ambiti, da allora, nulla di nuovo. Solo l'approfondirsi – o, l'aggravarsi, se preferite – di solchi pluridecennali.

«L'invasione di libri generati, direttamente o indirettamente, dalla televisione», descritta da Grasso, che fossero «prodotti meramente "replicanti" del piccolo schermo o operazioni dotate di maggior dignità»,³ è proseguita inarrestabile. La sola differenza è che adesso i personaggi televisivi, o veicolati dalla televisione, non pubblicano più libri di varia ma scrivono romanzi. Nient'altro che la fase successiva dell'"invasione", quindi. La televisione, dopo aver dato il colpo di grazia al corrente programma culturale incentrato sulla cultura libresco, nei programmi di intrattenimento sedicente colto di prima e seconda serata conserva intatta la sua forza di "metamezzo", cioè di medium capace di diffondere gli altri media a condizione di piegarli alle proprie modalità comunicative.

Anche gli influssi del linguaggio televisivo su quello letterario proseguono se-

¹ Per i decenni precedenti si veda A. GRASSO (a cura di), *Schermi d'autore. Intellettuali e televisione (1954-1974)*, Roma, Rai-Eri, 2002.

² Cfr. A. GRASSO, *Letteratura e televisione*, in N. BORSELLINO e L. FELICI (a cura di), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, Milano, Garzanti, 2001, pp. 698-725.

³ *Ivi*, p. 716.

condo un tran tran tipico dei decenni d'assedio. Gli esordi di quella che negli anni '90 era apparsa ad alcuni come una «nuova generazione di scrittori»,⁴ nutrita dalla placenta catodica e tenuta a battesimo dal costante confronto e recupero dei linguaggi televisivi, messi oggi in prospettiva storica si rivelano per quello che sono e furono: solo un altro e diverso sintomo della medesima psicosi ossidionale.⁵ Se fino agli anni '70 lo scrittore "sotto assedio" si era fatto un dovere di disprezzare, ignorare e temere la televisione, a cominciare dagli '80 una nuova generazione di scrittori mentalmente assediati si compiace di gradire, civettare, duettare con la televisione. Vista oggi, la riproduzione mimetica dei linguaggi televisivi di allora appare come un chiaro sintomo di una conflittualità che, forclusa, assume marcate movenze mimetiche – e succubi – nei confronti del "nemico". Prima si disprezza la tv a mezzo stampa, poi si fa televisione *on the page*. La vecchia storia della polarizzazione tra attrazione e repulsione, tra disforia ed euforia, tra seduzione e disgusto. Tutto qui. Nessuna maturazione, dunque, lungo questa linea. Ancora infanzia, ancora eterna adolescenza.⁶

Anche per ciò che concerne il giudizio morale e il coinvolgimento personale dello scrittore, niente di nuovo sul fronte televisivo. Gli anni duemila confermano che, proprio a causa dell'effimero mini-divismo di cui è investito lo scrittore, non a dispetto di esso, il letterato soccombe nella competizione storica tra diversi media. Anche in questo caso si prolunga ed estenua un processo storico di vecchia data: se nella prima metà dell'Ottocento il romanziere doveva competere con i giornali del mattino, a partire dalla seconda metà del Novecento dovrà competere con la televisione (e poi con internet). Il letterato, in quanto figura pubblica – ma anche in qualità di soggetto e oggetto di giudizio morale – esce sconfitto da ciò che Peter Sloterdijk definisce «conflitto mediatico per l'uomo»,⁷ la lotta fra i diversi media e le relative strategie di comunicazione dell'umano.

Colta entro questa prospettiva, la televisione genera un cosmo autoderisorio, sovraeccitato e simbolicamente violento che accelera il generale declino dell'uomo pubblico nella sua veste tradizionale.⁸ In questo cosmo, l'intellettuale è degradato ai lavori manuali. Gli vengono strappate le mostrine del suo antico rango. Diviene un soldato semplice – spesso soldatino di latta – nello sterminato esercito della loquacità di massa. La "neotelevisione", che domina la scena a partire dagli anni '80, punta a rispecchiare il quotidiano, la realtà vicina, insiste sul voler stare assieme, promet-

⁴ È di questo avviso lo stesso Grasso che individua la "novità" soprattutto in Aldo Nove e nei cosiddetti "cannibali", cfr. ID., *Letteratura e televisione*, cit., p. 708. Lungo questa medesima linea anche F. GUERNACCIA, *Cronache di una guerra persa. Tv e scrittori, nuove forme di convivenza*, in A. GRASSO, *Storie e culture della televisione italiana*, Milano, Mondadori, 2013, pp. 181-193.

⁵ Questa stessa "diagnosi" era stata, a dire il vero, già formulata anche in presa diretta. Proprio a proposito dello "scrivere televisivamente" di Aldo Nove, Giulio Ferroni, citato anche da Grasso, aveva parlato di una letteratura che "si sente alle corde rispetto a forme culturali più veloci e più visibili" e che per questo "sembra potersi fare strada solo con la provocazione o con l'eccesso". Cfr. G. FERRONI, *Abbasso i seguaci di «Pulp Fiction»*. Meglio la moralità della trasgressione, «Corriere della sera», 30 aprile 1996.

⁶ Un discorso a parte meriterebbe l'evoluzione della rappresentazione letteraria dell'universo televisivo, evoluzione che probabilmente culmina in *Troppi paradisi* di Walter Siti, opera d'indubbia maturità letteraria che, non a caso, di televisivo – oltre a un certo nichilismo ironico – ha l'argomento, non certo il linguaggio. Su questo tema, si veda P. GIOVANNETTI, *Retorica dei media. Elettrico, elettronico, digitale nella letteratura italiana*, Milano, Unicopli, 2004.

⁷ Cfr. P. SLOTERDIJK, *Non siamo ancora stati salvati. Saggi dopo Heidegger*, trad. it., Milano, Bompiani, 2004, p. 245.

⁸ Cfr. R. SENNETT, *Il declino dell'uomo pubblico*, trad. it., Milano, Bruno Mondadori, 2006.

te la riscossa dell'uomo della strada. Prossimità, convivialità, flusso, conversazione leggera. Niente più rapporto pedagogico, niente più distanza professorale (e nemmeno professionale), nessuna distinzione di contenuti, nessuna gerarchia di ranghi. Al comando c'è "uno di noi" ora che siamo tutti, senza eccezione, "uno di noi".⁹

La strategia di sopravvivenza – spesso soltanto una tattica suicida – adottata dal letterato degradato è una e bina: lo scrittore immerso nel flusso televisivo si deintellettualizza. In due modi. Il primo – che si diffonde a partire dagli anni '80 – è quello di gettarsi, lui custode della parola auratica, a corpo morto nella chiacchiera isterica, nel vociare narcisistico, nel polemismo universale, intronandosi al centro di quel teatro delle opinioni che sottrae terreno alla verifica e alla prova, fa cadere l'aspetto concettuale di ogni discorso, fonda il potere della parola sugli affetti, sulla vertigine sensoriale, indice plebisciti sui consumi. È il paradigma dell'iconoclasta (alla Aldo Busi, per intenderci). Nel sacrario della civiltà dell'immagine, l'iconoclasta, idolo tra gli idoli, si scaglia contro ogni culto dell'immagine, in un vaniloquio completamente privo di lascito o di seguito intellettuale, autorizzato dalla presunta superiorità formale di un'opera letteraria che quasi nessuno dei suoi spettatori leggerà mai.

L'altra strategia è quella della *parresia*, la libertà di parola come etica della verità, la sfrontata franchezza, il coraggio e la sincerità della testimonianza che sosteneva i martiri cristiani nella loro professione di fede di fronte al pubblico dei giochi gladiatori venuto a vederli sbranare dai leoni. Il "parresiaste" non fonda l'autorità del proprio sapere sulla mediazione conoscitiva, sui libri letti o scritti ma sulla mera testimonianza che il pubblico investe di un crisma quasi sacro riconoscendo in lui il luogotenente della propria inesperienza ("Lui può parlare perché ha vissuto; io no"). L'intellettuale alla Pasolini ancora affermava "io so, sebbene non abbia le prove"; il "parresiaste" si limita ad affermare "io c'ero". La nuda esistenza fa aggio sul sapere. Viene così meno la terzietà del sapere tra autore e lettore, docente e discente, sapiente e ignorante, il dono impersonale e verticale che i primi elargivano ai secondi. Una volta si andava dall'autore all'opera, adesso l'opera è solo un breve tramite, talvolta un velo appena, verso la persona dell'autore. È il momento dei libri basati su una presunzione di sincerità assoluta di tipo autobiografico.

Per tutti questi motivi, la stragrande maggioranza degli scrittori della generazione dei nativi televisivi, e di quella successiva, rifiuta in pubblico per sé la qualifica d'intellettuale: un ingombro che frena lo slancio francescano con cui ci si dà in pasto ai lettori come i martiri cristiani che facevano professione di fede un attimo prima di esser dati in pasto ai leoni. Rifiutano la definizione d'intellettuali e non lo sono.

II. Sono gli assediati, non gli assediati, a spezzare l'assedio. La metafora regge perché lungo la quasi totalità della sua circonferenza la cittadella letteraria continua ancora oggi a sentirsi assediata. L'assedio della tarda modernità televisiva e massmediatica non è, quindi, tolto né respinto.

C'è un punto, però, e uno soltanto, in cui si apre un varco che si apre verso l'esterno e a opera di chi sta fuori. Questo punto si chiama Grande Serialità Televisiva (le maiuscole sono programmatiche). Attraverso quel varco le soldataglie letterarie

⁹ Ho approfondito questo aspetto in A. SCURATI, *Il neo-scrittore nella neo-televisione*, in S. LUZZATTO e G. PEDULLÀ (a cura di), *Atlante della letteratura italiana. Volume Terzo. Dal Romanticismo a oggi*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 982-988.

e televisive finalmente convergono e confluiscono verso un piano aperto e comune.

Per Grande Serialità Televisiva s'intende il prodotto di un'innovazione profonda nel linguaggio del racconto per immagini che, a partire dagli anni '80, negli Stati Uniti rinnova ed esalta i generi fenzionali. Nasce allora quella che nell'ambito degli studi mediali si definisce, per via di negazione, "Quality Tv": «La Tv di qualità è meglio definita da quel che non è. Non è la Tv normale»¹⁰. Si tratta, in buona sostanza, di «un telefilm dalla serialità interepisodica, multi trama, con un cast articolato, dedito a temi controversi, capace di ibridare i generi, con una coscienza stilistica e metalinguistica, realizzato da nomi di chiara fama».¹¹ La svolta si ha negli USA quando la serie *Hill Street Blues* introduce la continuità narrativa interepisodica in modo che ogni singolo episodio mantenga una sua autonomia con una storia autoconclusiva (*anthology plot*) ma contemporaneamente presenti una continuità narrativa e un'evoluzione cronologica di vicende legate a una corallità di personaggi che si prolungano per più e episodi e più stagioni (*running plot*). È la sublimazione della cosiddetta "continuity", la narrazione che si sviluppa per linee evolutive e ininterrotte, integrando al proprio interno il mosaico dei singoli segmenti del flusso televisivo entro una temporalità strutturalmente aperta.¹²

Da quel momento in avanti la complessità narrativa delle serie Tv cresce in maniera esponenziale: il livello strutturale moltiplica trame e sottotrame, l'intreccio aumenta in complessità sia per vie orizzontali sia per vie verticali, il quadro dei legami e dei richiami si addensa, il cast dei personaggi si moltiplica, la corallità del racconto cresce in misura proporzionale, i generi s'ibridano, la complessità ricade sul piano tematico in termini di anticonformismo, ambiguità, esplicitzza, crudezza realistica e su quello stilistico in termini di ricerca di una esibita identità visuale. Il risultato è un testo "iperdiegetico", non lineare, a dinamica temporale aperta. Un testo che, dopo aver rigettato ogni chiusura, si abbandona a una *endlessly deferred narrative*, un costante differimento narrativo che, retto dall'"arco mitico" su cui si sostiene l'architettura della serie stagione dopo stagione, prolunga potenzialmente a infinito la propria sospensione di senso invocando un'ermeneutica perpetua e inconclusa.

L'espansione del «visibile e del narrabile televisivo»,¹³ candida il "testo espanso" della iper-serialità televisiva a imporsi come perfetto campione della nuova estetica richiesta dalle trasformazioni tecnologiche di fine millennio. La nuova testualità televisiva si dimostra, infatti, capace di generare flussi di visione multimediali e migrazioni di spettatori crossmediali scorrendo a perfezione nell'alveo dell'universo digitale, per sua natura disperso e amorfo. Il testo del racconto televisivo si configura, così, come un Testo Origine che «si costruisce come prodotto

¹⁰ Cfr. R. J. THOMPSON, *Television's Second Golden Age*, Syracuse (NY), Syracuse University Press, p. 13.

¹¹ S. CARINI, *Il testo espanso. Il telefilm nell'età della convergenza*, Milano, Vita e Pensiero, 2009, p. 40.

¹² La più eccentrica, ironica e pregnante definizione della "continuity" televisiva ci è stata fornita, forse, da David Lynch, geniale pioniere della Grande Serialità Televisiva: «L'idea di continuità in televisione è formidabile... Non dover mai dire addio... La televisione è un teleobiettivo, mentre il cinema è un grandangolo. Al cinema si può mettere in scena una sinfonia, mentre in televisione ci si deve limitare a un cigolio. Unico vantaggio: il cigolio può essere continuo», citato in D. CHION, *David Lynch*, Torino, Lindau, 1995, pp. 118-119.

¹³ Cfr. R. EUGENI, *Innovazione con giudizio. Simboli e immaginari della fiction pay*, in M. SCAGLIONI e L. BARRA, *Tutta un'altra fiction*, Roma, Carocci, 2013, p. 113.

primario, già modulato e concepito, però, come capostipite del grappolo, del reticolo, dello sciame, a volte del cerchio, dei prodotti connessi, adatti a un qualunque differente sistema di distribuzione e a un qualsivoglia terminale d'uso dell'utente finale».¹⁴ Ecco, dunque, che il testo della Grande Serialità Televisiva, attraverso un *overflow* comunicativo che oltrepassa i limiti del piccolo schermo, diviene il campione di quella “cultura convergente” promossa dalla “rivoluzione digitale”.¹⁵

L'espansione non si limita, però, ad abbracciare le diverse piattaforme mediali ma si estende alle estasi temporali: il racconto televisivo seriale, svolgendosi su tre livelli temporali – l'episodio, la stagione e la serie nella sua interezza – si approssima più di qualsiasi precedente forma d'arte all'estensione del tempo vissuto «ampliando a dismisura le potenzialità narrative e gli universi di senso compressi nella ristretta dimensione temporale del film e aggiungendo la forza dell'immagine alle grandi narrazioni del romanzo».¹⁶ Lungo questa strada, il confronto con il film e con il romanzo comincia, a sua volta, a non formularsi più in termini di contrapposizione ma di espansione, non come trasposizione pedissequa o cattiva imitazione ma come estensione di potenzialità insite nei media e nelle forme espressive tradizionali.¹⁷ Ciò lo si deve al fatto che, pur avendo incrociato “il progresso tecnologico”, la svolta nella storia recente del linguaggio televisivo è avvenuta, non dimentichiamolo, sul terreno atavico della narratività,¹⁸ substrato comune alle sovrastrutture espressive tanto del cinema classico quanto della letteratura romanzesca.¹⁹ Su quel terreno, la Grande Serialità Televisiva, pur venendo dopo, non è “seconda a nessuno”. Non c'è dubbio, infatti, che serie tv come *Game of Thrones* o *True Detective* siano oggi alle frontiere mondiali dell'arte del racconto.

Ora che la grandezza della novità televisiva è stata attestata, varrà forse la pena di chiedersi che cosa in questa grandezza vada perduto. E lo si dovrà andare a cercare proprio nella zona di massimo contatto tra le due forme espressive che fino a ieri si volevano distinte se non, addirittura, separate lungo linee di inimicizia. «Dove c'è pericolo cresce anche ciò che salva», scriveva secoli fa' un poeta. Vale ancora in epoca di rivoluzione digitale e vale, forse, anche l'inverso.

La zona di massimo contatto tra letteratura e televisione nell'orizzonte dischiuso dalla Grande Serialità si ha, ovviamente, nelle serie tratte da opere letterarie e nella loro successiva, peculiare dinamica di diffusione transmediale. A differenza di ciò che accadeva con gli adattamenti cinematografici di romanzi o racconti – sempre in qualche misura “accidentali” – il passaggio tra opera letteraria e serie televisiva soddisfa una specifica vocazione del processo comunicativo nel contesto

¹⁴ S. CARINI, *Il testo espanso*, cit., p. 29.

¹⁵ Cfr. H. JENKINS, *Cultura convergente*, trad. it., Milano, Apogeo, 2007.

¹⁶ D. CARDINI, *Il tele-cinefilo. Il nuovo spettatore della Grande Serialità televisiva*, «Between», vol. IV, n. 8, novembre 2014.

¹⁷ Per apprezzare quanto sia stata profonda la frattura, è interessante notare che Aldo Grasso, pur essendo stato in seguito tra i primi e più autorevoli interpreti dell'importanza “ultra-letteraria” delle nuove serie tv, nel suo bilancio dei rapporti tra letteratura e tv del 2000 ancora non le menzionava. Tra i numerosi studi che Grasso ha dedicato all'argomento si veda l'esplicito *Buona Maestra. Perché i telefilm sono diventati più importanti del cinema e dei libri*, Milano, Mondadori, 2007.

¹⁸ Cfr. S. BRANCATO, *Le narrazioni post-seriali*, pp. 11-38, in ID. *Post-serialità. Per una sociologia delle tv-series*, Napoli, Liguori, 2011, p. 34.

¹⁹ Non a caso, queste narrazioni seriali convocano una nuova figura di spettatore che “si discosta decisamente dalla televisione tradizionale” e che per lo più fruisce del prodotto tv su diverse piattaforme. Si veda a questo proposito D. CARDINI, *Il telecinefilo*, cit.

digitale: l'*overflow* culturale e mediale tipico dell'universo digitale assume qui la forma di ciò che Henry Jenkins ha definito *transmedia storytelling*: «Un processo per cui elementi integranti di una racconto di finzione vengono dispersi sistematicamente attraverso molteplici canali di trasmissione, con lo scopo di creare una esperienza coordinata e unificata di intrattenimento. Idealmente, ogni medium dà il proprio contributo specifico allo sviluppo della storia».²⁰ Non soltanto, dunque, la ripetizione o trasposizione di un racconto su di un altro *medium* ma l'affido della sua prosecuzione e del suo senso ad altri testi attraverso diversi media.

Questo genere di affabulazione transmediale realizzerebbe, poi, più in generale, l'essenza del sistema mediatico in epoca digitale definita dal concetto di «ri-mediazione» secondo il quale, nello stadio storico attuale, la «rappresentazione di un medium all'interno di un altro» non sarebbe un artificio occasionale ma «una caratteristica fondamentale dei nuovi media digitali», un vero e proprio principio immanente della loro evoluzione che mirerebbe – stando a Bolter e Grusin – alla produzione di convergenze numerose in una pluralità di forme piuttosto che alla loro omogeneizzazione.²¹

Questo scenario epocale e globale trova nel panorama locale italiano una formidabile occasione di verifica speculativa nella serializzazione di *Gomorra*. Piaccia o non piaccia, il libro di Roberto Saviano rimarrà l'opera letteraria che ha segnato in Italia il primo decennio del Ventunesimo secolo. La produzione di una serie televisiva ispirata a essa da parte di una Tv digitale a pagamento segna a sua volta, con il precedente di *Romanzo Criminale*,²² l'avvento nel sistema produttivo mediale italiano della Grande Serialità Televisiva che ha virato in forme cooperative quella che fin dai tempi di Walter Benjamin abbiamo imparato a pensare come «concorrenza storica tra i diversi media». Insomma, quel che in termini meteorologici si definirebbe «la tempesta perfetta».

Noi la leggeremo qui dal punto di vista esclusivo di ciò che in essa va perduto. Il punto di vista è quello della rimozione del tragico nella cultura contemporanea.²³

III. Non è il cinema a scrutare il mondo criminale per raccoglierne i comportamenti più interessanti. Accade esattamente il contrario. Le nuove generazioni di boss (...) non trascorrono le giornate in strada avendo come riferimento il guappo di zona, non hanno il coltello in tasca, né sfregi sul volto. Guardano la tv.²⁴

²⁰ Cfr. H. JENKINS, *Transmedia Storytelling*, <http://www.henryjenkins.org>.

²¹ Cfr. J.D. BOLTER e R. GRUSIN, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, trad. it., Milano, Guerini, 2002, p. 10.

²² Precedente meno significativo dal nostro punto di vista perché nel caso di *Romanzo Criminale* il testo letterario-matrice rientra a pieno nelle convenzioni della narrativa di genere, il che lo predispone a diventare televisione. Il «caso *Gomorra*» è, invece, altamente significativo sia perché il testo letterario si muove nel territorio di confine tra finzionale e fattuale, sia perché il suo autore, Roberto Saviano, ha incarnato anche il più influente tentativo degli anni '00 di portare la parola letteraria in televisione attraverso la persona dello scrittore nella figura del «parresiasta».

²³ La questione della «morte della tragedia» interroga con insistenza la cultura accademica europea almeno dalla fine degli anni '50. È cioè coeva alla diffusione della televisione. In ambito letterario fu posta con forza per primo da GEORGE STEINER, *Morte della tragedia*, trad. it., Milano, Garzanti, 1965 (1961), in ambito mass-mediologico da EDGAR MORIN, *Lo spirito del tempo*, trad. it., Roma, Meltemi, 2005 (1962), preceduto, da un certo punto di vista, dalle riflessioni di André Bazin della metà degli anni '50 sull'ontologia dell'immagine cinematografica e sul «montage interdit».

²⁴ ROBERTO SAVIANO, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 272-73.

Così Saviano commenta la leggenda secondo la quale il boss di Casal di Principe Walter Schiavone si sarebbe fatto costruire una villa identica a quella del gangster cubano Tony Montana, interpretato da Al Pacino in *Scarface*, il celebre film di Brian De Palma. Una leggenda che Saviano, calato nei panni del giovane e audace reportagista, va a verificare di persona introducendosi nelle proprietà del boss sottoposte a sequestro.

Letto a posteriori, questo capitolo di *Gomorra* in cui si tematizza l'impollinazione tra realtà criminali e immaginario televisivo (*Scarface* giunge ai boss casalesi attraverso il flusso Tv) sembra precoinizzare il destino ultimo del libro, atteso da una serializzazione che lo restituirà, chiudendo il cerchio, al circuito dei consumi mediali caratterizzati dalle dinamiche emulative del fandom.²⁵

In questo stesso capitolo di *Gomorra* è racchiuso, però, anche il motivo che rende potente il libro di Saviano in quanto già a sua volta prodotto di una ri-mediazione. Come è noto, infatti, Saviano non scopre nulla di inedito o di inaudito riguardo alla realtà camorristica sul piano meramente informativo. Attinge invece a un vasto repertorio di testi giornalistici e giudiziari – largamente diffusi e ampiamente ignorati dall'opinione pubblica nazionale – ri-mediandoli entro una forma letteraria sospesa tra reportage e romanzo, tra documento e invenzione. Ed è proprio questa messa in scena romanzesca di archivi mediali cronachistici a produrre una narrazione che ha dimostrato di possedere la rarissima qualità di apparirci credibile proprio perché “vera” nella accezione aristotelica della verità poetica, superiore alla mera concordanza fattuale, tipologia quest'ultima nella quale non sembra poter rientrare la visita desolata e oltraggiosa, e probabilmente immaginaria, dell'alter ego autofinzionale dell'autore Roberto Saviano alla villa immaginifica dei boss Casalesi emuli di Al Pacino/Scarface.²⁶

Il pathos testimoniale, questa è la novità apportata da Saviano alla opaca massa inerte d'informazioni giornalistiche e giudiziarie sui fatti camorristici. È questa la pietra filosofale che le tramuta in una materia preziosa e scintillante. L'interstizio sentimentale aperto dal personaggio-narratore tra realtà e immaginario consente agli occhi del lettore di «riagganciare il fatto reale».²⁷ È questo accecamento emozionale che “autentica” agli occhi dei lettori le immagini di crimini mafiosi paradossalmente “falsificate” dalla loro reiterata sovraesposizione mediatica. Quando, poi, la persona dell'autore viene a coincidere pienamente con il personaggio-narratore a seguito delle minacce camorristiche a Saviano, il cerchio si chiude: il libro *Gomorra* acquisisce in ogni sua riga valore documentale perché ha procurato al suo autore la condanna a morte della Camorra e, di conserva, ogni pronunciamento di Saviano, su qualsiasi argomento, acquisisce valore testimoniale. La parola letteraria impegnata ricade sulla vita e la vita, minacciata, viene data in pegno a garanzia della parola. Il discorso entra in un circolo di retroazione tra letterario ed extralet-

²⁵ Non vi è dubbio, infatti, che “Gomorra La Serie” abbia tutte le caratteristiche del potenziale cult per il sottobosco delinquenziale, soprattutto giovanile. Alcune delle polemiche che ne hanno accompagnato l'uscita hanno, infatti, evidenziato questo aspetto. Sul *fandom* in generale quale modalità fruitiva specifica della serialità televisiva, si veda M. SCAGLIONI, *Tv di culto. La serialità televisiva americana e il suo fandom*, Milano, Vita e Pensiero, 2006.

²⁶ Così come non sembrano rientrarvi parecchi altri episodi ascrivibili a invenzione letteraria, a cominciare dalla potente immagine dei cadaveri cinesi piovuti da un container con cui il libro si apre.

²⁷ Comincio qui a servirmi di termini e concetti elaborati da Pietro Montani nel suo *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza, 2010, che nelle pagine seguenti diventerà centrale per la mia argomentazione.

terario, si muove d'ora in avanti in una dimensione veritativa, anche quando mediato dalla televisione, di norma a essa estranea.

La scena della visita/incursione alla villa di Schiavone/Scarface è emblematica di questa potenzialità già insita nella testualità di *Gomorra* libro. Filtrata lungo l'intero suo corso dall'espressione del tumulto della coscienza infelice dell'autore indignato e ribelle, l'incursione si conclude con uno sfogo lirico simboleggiato, sul piano del narrato, dalla concretezza escrementizia di una evacuazione fisiologica:

Mi cresceva dentro una rabbia pulsante, mi passavano alla mente come un unico blob di visioni smontate le immagini degli amici emigrati, quelli arruolati nei clan e quelli nell'esercito, i pomeriggi pigri in queste terre di deserto, l'assenza di ogni cosa tranne gli affari, i politici spugnati dalla corruzione e gli imperi che si edificavano nel nord dell'Italia e in mezz'Europa lasciando qui soltanto mondezze e diossina. E mi venne voglia di prendermela con qualcuno. Dovevo sfogarmi. Non ho resistito. Sono salito con i piedi sul bordo della vasca e ho iniziato a pisciarci dentro. Un gesto idiota, ma più la vescica si svuotava più iniziavo a sentirmi meglio.²⁸

L'autore Saviano svuota sul piano stilistico fino al lume più interno la propria cavità coscienziale mentre, sul piano narrativo, il personaggio Saviano svuota, ornando, la propria vescica. Così facendo, il testo letterario risponde all'oscenità criminale della sanguinaria carnevalata mimetica camorristica con altra, antagonistica oscenità. Restituisce il colpo.

Il risultato è una permutazione della trinità classica epico/tragico/lirico. In un mondo collassato nella degradazione universale, il luogo che fu del lirismo – soppiantato da un espressionismo a corso forzoso – viene ora occupato da una inevitabile estetica dell'oscenità personale. Ma la legge della “oscenità per oscenità”, unita alla epicizzazione sentimentale dell'io lirico civilmente impegnato, traccia, in ultima ipotesi, un nuovo sentiero verso la catarsi tragica. L'impegno testimoniale che lo scrittore campano interpone tra realtà fattuale prelevata dagli archivi mediatici e la sua rielaborazione letteraria ripaga il proprio debito nei confronti della realtà, e lo fa aprendo un interstizio critico virtuoso, non illusionistico, nel quale avviene la purificazione dei sentimenti di pietà e terrore dei lettori. Una doppia “oscenità” – criminale e sentimentale – resuscita la tragedia.²⁹

IV. “*Gomorra* La serie” è indubbiamente un prodotto televisivo di qualità. Tutti i suoi ingredienti – la recitazione, la regia, la scrittura, la fotografia, la scenografia etc. – sono di prima scelta. Il risultato d'insieme apparenta poi, sotto il profilo narrativo, questo prodotto nostrano alla Grande Serialità Televisiva americana. Il piatto, dunque, è gustoso e ben servito. Ma torniamo – malinconicamente, se volete – a chiederci: cosa va perduto?

Ci aiuta a capirlo il concetto di «immaginazione intermediale» formulato da

²⁸ R. SAVIANO, *Gomorra*, cit., p. 272.

²⁹ Il personalismo autoriale efficacemente inscenato dal dispositivo (in parte) romanzesco di *Gomorra* funziona, insomma, a quest'altezza (poiché in seguito finirà per alimentare una vera e propria mitologia personale), da antitesi virtuosa alla pericolosa tendenza al prevalere di un “immaginario finzionalizzato” nel cosmo camorristico/consumistico descritto da Saviano. La nozione di “immaginario finzionalizzato”, da intendersi come sfaldatura delle frontiere specifiche tra sogno, realtà e finzione causata da una circolazione “alterata” tra immaginario individuale, immaginario collettivo e finzione narrativa, viene teorizzata in MARC AUGÉ, *La guerra dei sogni. Esercizi di etno-fiction*, trad. it., Milano, Elèuthera, 1998.

Pietro Montani. L'idea di partenza è che «solo muovendo da un confronto attivo tra i diversi formati tecnici dell'immagine (l'ottico e il digitale, per esempio) e tra le sue diverse forme discorsive (finzionale e documentale, per esempio), si possa rendere giustizia dell'alterità irriducibile del mondo reale e alla testimonianza dei fatti, mediatici e non, che vi accadono».³⁰ Il confronto tra “*Gomorra La Serie*” e *Gomorra* il libro è, in questo caso, illuminante perché il romanzo non-romanzo di Saviano è divenuta una sorta di bandiera di ciò che Montani definisce «resistenza della realtà a farsi totalmente saturare dall'immagine audiovisiva» e della virtù letteraria di saper testimoniare la sua «insuperabile differenza rispetto alle forme mediatiche che la rappresentano».³¹

Innanzitutto, ciò che va perduto nello spazio di gioco intermediale che si apre tra libro e serie tv è la funzione testimoniale. La televisione sopprime il testimone. Il protagonismo-personalismo autoriale, che nel caso del libro aveva ridestato dal loro torpore mediale i risaputi e anestetizzati fatti di cronaca camorristica, viene nuovamente obliterato dalla struttura narrativa adottata dalla serie tv che azzerava l'attrito riflessivo e sentimentale del filtro autofinzionale. La mossa, probabilmente resa necessaria dallo specifico del linguaggio tv come lo era stata da quello cinematografico nel film omonimo di Matteo Garrone, ha nel caso della serie Tv un indubbio effetto di normalizzazione dell'immaginario mediale. Eliminato il narratore interno, il racconto assume, infatti, la forma convenzionale del conflitto tra due antagonisti criminali, Ciro l'Immortale e Jenny Savastano. Se in passato la mafia-story televisiva all'italiana era stata «una fabbrica di eroi antimafia», e se “*Gomorra La serie*” propone invece soltanto eroi negativi, ciò accade perché è eliminato dalla scena l'unico eroe antimafia del libro, vale a dire Roberto Saviano medesimo.³² Sopprimendo l'ego autoriale-finzionale viene meno anche il pathos testimoniale che nel caso del libro aveva funto da dispositivo di autenticazione della realtà narrata. Rimaniamo esiliati nel regno del vero come momento del falso, avrebbe detto qualcuno.

In questo modo, la realtà cessa di “fare attrito”, viene affogata nell'impasto confusivo tra documento e simulazione spettacolare. E qui si ha il passaggio cruciale. “*Gomorra La serie*”, infatti, non opta risolutamente per il regime di rappresentazione finzionale nel quale la finzione si dichiara tale accettando le regole di quel gioco linguistico. Rimane, invece, nell'interregno tra fattuale e spettacolare, nello spazio d'indecidibilità tra documento e invenzione ma lo abita priva di quel dispositivo di rielaborazione passionale e cognitiva garantito nel libro dall'identità autobiografica tra nome dell'autore, del personaggio e del narratore.

Questo statuto ibrido, sospeso, e in questo caso illusionistico, dell'immagina-

³⁰ P. MONTANI, *L'immaginazione intermediale*, cit., p. XIV.

³¹ *Ibid.*, p. 13. Il libro di Saviano ha avuto, infatti, una parte non secondaria nella fortuna critica dello slogan del “ritorno alla realtà”. Si veda su ciò R. DONNARUMMA *et al.* (a cura di), *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, «Allegoria», n. 57, pp. 7-93. Per una ricostruzione del dibattito che ne è scaturito, si veda M. GANERI, *Reazioni allergiche al concetto di Realtà*, in H. SERKOWSKA (a cura di), *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 51-68. Nello stesso volume si veda anche R. DONNARUMMA, *Angosce di derealizzazione. Fiction e non-fiction nella narrativa italiana di oggi*, pp. 23-50. Per una tesi antitetica a quella di chi scrive, A. CASADEI, *La letteratura dell'esperienza. Storie di ordinaria gomorra*, in AA. VV., *Il romanzo della politica. La politica nel romanzo*, a cura di Ranieri Polese, Parma, Almanacco Guanda, 2008.

³² Sulla mafia-story all'italiana si veda M. P. POZZATO, *La fiction italiana*, Roma-Bari, Laterza, pp. 128 e sgg. Per quel che concerne la scrittura della serie, il nome di Saviano figura nel ruolo di ideatore e di co-sceneggiatore.

rio alimentato dalla serie tv è dovuto al suo costante, esibito, richiamarsi alla cronaca criminale. Se nella lunga e fortunata storia della fiction italiana di mafia era stato sempre possibile «distinguere tra fiction che svolgono trame di pura immaginazione, indipendentemente dal fatto di riecheggiare l'attualità in modo più o meno manifesto, e le fiction le cui trame si richiamano in maniera esplicita, e comunque trasparente e riconoscibile, a personaggi ed eventi di cronaca contemporanea o del passato»,³³ con "Gomorra La serie" questa possibilità di distinzione viene sistematicamente cancellata non perché la serie tv crei un mondo che è dato in un regime di separazione tra *fiction* e *faction* ma perché lo precipita nel regime della loro strutturale confusione.

È lo spirito del tempo, è il trionfo di ciò che chiameremmo *fictual*, la crisi della nuova confusione normativa (non facoltativa, si badi bene) tra *fictional* e *factual*.³⁴ La serializzazione disautenticante e anestetizzante del nocciolo tragico della testimonianza letteraria rientra, cioè, nella strategia d'incrementazione del visibile in un regime di rielaborazione dell'immagine rispetto alla quale il discernimento tra reale/finzionale non solo è impossibile ma è addirittura irrilevante, o, meglio ancora, impertinente. Il *fictual*, sperimentato dall'*infotainment* di guerra alla fine del Novecento,³⁵ si allarga ora alla *docufiction* di mafia. La serializzazione televisiva di *Gomorra* prodotta da Sky³⁶ fa con la cronaca ciò che la copertura della Cnn della Prima guerra del Golfo fece con la Storia: la finzializza in uno spettacolo al cui spettatore non è più richiesto di distinguere tra reale e fittizio. La «indifferenza referenziale» che ne discende staglia l'uomo contemporaneo del mondo occidentale contro l'orizzonte del nostro tempo come epoca del trionfo dell'immaginario. Sotto questo cielo confusivo, la tragedia, se intesa come forma di rappresentazione artistica e di comprensione mediata della sofferenza umana, non è più possibile. Si accede, al massimo, a una catarsi a bassa intensità.³⁷

Verosimilmente, infatti, l'impasto di artifici drammaturgici e materia narrativa ad alto tasso di contenuti informativi e cronachistici messo in scena da "Gomorra La serie" non indica l'inclinazione del pubblico a essere messo di fronte alla tragedia delle guerre di Camorra, di civiltà o di religioni. Al contrario, l'esperienza che si fa, a livello di consumo spettacolare di massa – o di nicchia – di atrocità criminali quando filtrate da una serie tv docudrammatica, rientra anch'essa in quella diffusissima cultura del diniego che consente a tutti noi di restare sostanzialmente inerti di fronte alle immagini del dolore trasmesse ogni giorno in tv e su internet. Si tratta ancora di quel meccanismo psichico che Freud definiva *denegazione*: un ritorno soltanto parziale del rimosso. Le grandi tragedie criminali, o umanitarie, del nostro tempo, rimosse dalla coscienza collettiva perché oscurate/opacizzate dai mezzi d'informazione, trovano nel *fictual* un ritorno solo affabulatorio. Investono, cioè, in pieno la facoltà immaginativa dei lettori, lasciando però inattive le facoltà

³³ M. P. POZZATO, *La fiction italiana*, cit., p. 124.

³⁴ Per il concetto di "fictual" mi permetto di rimandare ad A. SCURATI, *Dal tragico all'osceno. Narrazioni contemporanee del morente*, Milano, Bompiani, 2012, pp. 54 e segg.

³⁵ Cfr. A. SCURATI, *Televisioni di guerra. La guerra del Golfo come evento mediatico e la nascita del telespettatore totale*, Verona, Ombre Corte, 2003.

³⁶ Sul modello produttivo di Sky si veda M. SCAGLIONI e L. BARRA, *Tutta un'altra fiction. La serialità pay in Italia e nel Mondo. Il modello Sky*, Roma, Carocci, 2013.

³⁷ Cfr. G. PEDULLÀ, *In piena luce. I nuovi spettatori e il sistema delle arti*, Milano, Bompiani, 2008, pp. 219 e segg. La nozione di «indifferenza referenziale» proviene da Montani.

intellettive e morali. Gli orrori reali superano, così, il doppio filtro di rifiuto e di sinteresse ma a patto di essere fruiti con le modalità dei prodotti di finzione, funzionando come «allucinazioni positive» (fantasie, miti, favole).³⁸

C'è una scena in particolare che esemplifica tutto ciò. Nella nona puntata della prima stagione di “*Gomorra La Serie*” gli autori decidono di richiamarsi al terribile caso di Gelsomina Verde, una innocente ragazza di 22 anni che nel 2004, durante la cosiddetta “guerra di Secondigliano” fu sequestrata, torturata, uccisa e incenerita dai soldati di un clan che davano la caccia a un suo ex fidanzato.

In questo snodo narrativo come in molti altri il rimando referenziale alla realtà cronachistica non è affatto sospeso. Tutt'altro. Il richiamo è, infatti, esplicito, nei dettagli fattuali – il ritrovamento del cadavere nell'auto incendiata, il diminutivo della vittima cui si permuta una sola vocale: da Mina diventa Manu – e nelle forme medialità. Gli spettatori della serie vengono, infatti, a conoscenza della sorte atroce toccata alla ragazza attraverso un finto servizio giornalistico che il fidanzato camorrista – Daniele, nella finzione – braccato dai suoi assassini, vede in televisione. Il più atroce dei delitti viene dunque rappresentato attraverso un *mockumentary* incastonato in una fiction. Per alcuni istanti, il falso testo documentale – che simula a perfezione la videografica e lo stile comunicazionale di un servizio telegiornalistico proprio di Sky, cioè della rete che firma anche la serie! – è trasmesso a tutto schermo, generando una perfetta illusione di “realtà”. La Tv, inabissandosi nella rappresentazione di se stessa, proprio mentre simula l'intensificarsi della sua referenzialità, la recide. La trasmedialità, in questo caso, si risolve in iper-televisione. Nessuno onora più il debito nei confronti delle vittime reali.³⁹

Mai come in questo momento la finzione si approssima, infatti, alla fattualità cronachistica. Eppure, proprio in questo momento la manipolazione drammaturgica osata da sceneggiatori e regista raggiunge il livello massimo. L'età della disgraziata è abbassata da ventidue a tredici anni per aggravare il patetico, il romanzo sentimentale è profuso a piene mani (nella finzione i ragazzini fanno l'amore per la prima volta la notte stessa dell'omicidio e Daniele identifica il cadavere attraverso il ritrovamento di un anello con una coroncina di brillanti, suo pegno d'amore), l'intrigo narrativo è complicato a dismisura (Manu è massacrata da Ciro l'Immortale perché l'ingenuo fidanzatino ha eseguito su suo mandato un omicidio rientrando in un diabolico piano di presa del potere criminale). Insomma, eventi fittizi introdotti con il solo fine d'infittire la trama d'invenzione sono presentati entro l'aura della “realtà”, o ricreati al solo scopo di rendere più avvincente la narrazione, proprio quando questa entra nella zona bruciante di massimo contatto con la sofferenza umana effettivamente patita. La morte atroce di Gelsomina Verde diviene un mero, ancillare pretesto per un'addizione narrativa. Il cadavere incenerito di una ragazza di 22 anni, che il libro di Saviano aveva richiamato in vita per te-

³⁸ Cfr. S. COHEN, *Stati di negazione. La rimozione del dolore nella società contemporanea*, trad. it., Milano, Carocci, 2002, pp. 47 e segg.

³⁹ Ho approfondito questo tema nel già citato *Dal tragico all'osceno. Sulla progressiva indifferenziazione tra vittima e carnefice quale caratteristica essenziale della tonalità estetica oggi dominante*, si vedano le analisi di A. MAZZARELLA, *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Gbraib*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011 e ID., *Il male necessario. Etica ed estetica sulla scena contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014. Più in generale, per una decostruzione della retorica e della ideologia vittimaria alimentate dall'irrealtà mediatica, si veda D. GIGLIOLI, *Critica della vittima*, Milano, Nottetempo, 2014.

ANTONIO SCURATI

stimoniarne tragicamente lo scempio e dargli, in questo modo, una sorta di pietosa sepoltura letteraria, viene ricacciato nel suo limbo di fantasma mediale e lì, dissepellito, resta insepolto.

Per concludere, la Grande Serialità televisiva ha, indubbiamente, molte virtù (e sia detto senza ironia). Ma la pietà letteraria, la capacità di vivere con il caro estinto, la vocazione a conservare il ricordo di persone che sarebbero altrimenti dimenticate, non è tra queste. La televisione dell'accumulo e del "troppo", il testo espanso della iperdiegesi seriale, la sua narrazione abbondante, il suo racconto differito a infinito, la sua temporalità dilatata, la sua continuità "spietata" non consentono di raccogliersi sulle spoglie mortali di un singolo individuo. Ogni giorno un delitto e un delitto al giorno. Questa la legge del tempo della cronaca, tempo corto. Ogni stagione ha i suoi morti. Questa la legge della grande serialità che lo narra.

Antonio Scurati