



c * o * s * t * e * l * l * a * z * i * o * n * i



Giorgio
de Marchis

E... Quem é o autor desse crime?

Il romanzo d'appendice in Portogallo
dall'Ultimatum alla Repubblica
(1890-1910)

1.

CULTURA E SOCIETÀ IN PORTOGALLO TRA ULTIMATUM E PRIMA REPUBBLICA

1.1. PREMESSA

Questo studio si propone di ricostruire il panorama della letteratura apendicistica edita in Portogallo negli anni compresi tra il 1890 e il 1910; ossia, nel periodo che va dall'*Ultimatum* britannico fino all'instaurazione della Prima Repubblica portoghese. A tale scopo, sono stati analizzati tutti i romanzi apparsi in questo ventennio su tre autorevoli quotidiani di Lisbona.

L'analisi delle opere ha evidenziato, non solo l'evoluzione delle proposte e delle strategie editoriali adottate dai tre quotidiani, ma anche la sostanziale continuità di gusto e sensibilità di un sistema paraletterario che, nel corso di venti anni, si è mantenuto, al di là di alcune marginali innovazioni, significativamente uniforme. Da questo punto di vista, la coesione formale e contenutistica del *corpus* conferma il carattere fortemente conservativo, proprio dell'estetica paraletteraria, ma indirettamente ribadisce l'omogeneità culturale di due decenni della storia portoghese che risultano non solo contigui ma, soprattutto, affini e collocabili all'interno di un'unica fase critica della storia nazionale:

Os finais de Oitocentos corresponderam a um momento de crise de confiança da elite política e intelectual portuguesa, crise do sistema rotativista que acabaria, a prazo, por comprometer a própria sobrevivência da monarquia constitucional. [...] No último decénio do século experimentaram-se diversos tipos de governação, dos governos extraparlamentares e suprapartidários à ditadura administrativa exercida por uma das facções partidárias (os Regeneradores de Hintze Ribeiro / João Franco), passando pela alternância no poder dos velhos partidos rotativos. Num contexto em que se aprofunda-

va o divórcio entre a «classe política» e o país real, criaram-se as condições para que a crise da monarquia constitucional se acentuasse e viesse, a curto trecho, a dar lugar à I República.¹

Se, come si vedrà, la crisi finisecolare in Portogallo non è solo politica e, soprattutto, come scrive Campos Matos, «no caso português – tal como no espanhol relativamente ao desastre de 1898 – a consciência da crise antecede em muito a eclosão da conjuntura difícil de 1890-92», è però indubbio che l'avvento della Repubblica del 1910 sia l'inevitabile conseguenza di una *crise de confiança* prodotta dall'umiliazione nazionale patita dalla monarchia portoghese nel 1890 poiché, come scrisse «uma das figuras mais interessantes do movimento republicano português entre 1890 e os finais da República»², il pubblicista João Chagas: «Começou-se por gritar, abaixo a Inglaterra; acabou-se por gritar, viva a República»³.

Da questo punto di vista, non vi è alcun dubbio che in quest'arco di tempo vi siano momenti particolarmente traumatici – la rivolta repubblicana di Porto del 31 gennaio del 1891; il triennio dittatoriale che va dal 1894 al 1897, con le misure repressive adottate dai governi Hintze Ribeiro e João Franco; la radicalizzazione dei conflitti sociali sotto il governo João Franco del 1906 e, infine, il regicidio del primo febbraio del 1908⁴ –, ma è l'intero ventennio a potersi certamente interpretare come una crisi

¹ S. Campos Matos, *A crise do final de Oitocentos em Portugal: uma revisão*, in S. Campos Matos (coord.), *Crises em Portugal nos séculos XIX e XX*, Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2002, p. 115.

² J. Medina, *Varões republicanos. Quatro retratos de vultos políticos da I República: Machado Santos, Afonso Costa, João Chagas e Sidónio Pais*, «Clio» (1997), p. 164.

³ Cit. in A. Carvalho Homem, *O «Ultimatum» inglês de 1890 e a opinião pública*, «Revista de História das Ideias», 14 (1992), p. 8. Il legame è confermato anche da Pulido Valente, che ritiene gli avvenimenti del 1890 una delle tappe fondamentali della conquista del potere da parte del Partito Repubblicano: «As cinco etapas fundamentais da ascensão do Partido ao poder foram, no consenso geral, as comemorações do centenário de Camões, em 1880; o *ultimatum* inglês, em 1890; a “questão dos tabacos” de 1903-5; a ditadura de João Franco de 1906-7; e o escândalo dos “adiantamentos” de 1906-7». V. Pulido Valente, *O poder e o povo. A revolução de 1910*, Lisboa, Gradiva, 1999, p. 20.

⁴ Nello spettro interpretativo che si cercherà di delineare nelle prossime pagine, particolarmente significativo è che a questo elenco di picchi critici faccia riscontro un susseguirsi di celebrazioni, tese a enfatizzare la grandezza del passato nazionale: 1880, III centenario della morte di Camões; 1882, I centenario della morte di Pombal; 1885, V centenario della morte di D. Afonso Henriques; 1885, V centenario della battaglia di Aljubarrota; 1894, V centenario della nascita dell'Infante D. Henrique; 1895, VII centenario della nascita di S. António; 1897, II centenario della morte di Padre António Vieira; 1898, IV centenario della scoperta della via delle Indie; 1900, IV centenario della scoperta del Brasile. Cfr. S. Campos Matos, *Historiografia e memória nacional 1846-1898*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, pp. 428-471.

vasta e complessa – non tanto politica, istituzionale o economica, quanto morale, così come Silva Cordeiro aveva intuito sin dal 1896⁵ – a cui la fragile repubblica instaurata il 5 ottobre del 1910 non seppe, né poteva, porre rimedio⁶.

⁵ «Comprar votos, livrar recutas, tirar a este um emprego para o dar àquele, sa-lariar espíões e jornais, captar por quaisquer meios as boas graças dos satélites de um rei ou de um presidente de república – tudo isto nos parece boas manhas enquanto redonda em proveito do nosso partido: o primeiro dever de um governo, para chegar a fazer alguma coisa útil, é conservar-se; e como há-de ele resistir à pressão de tantos interesses em conflito, de tantas resistências que conspiram a derrubá-lo, senão com as mesmas armas, corrompendo, comprando, subornando, intrigando? Então a nossa moral é proximamente a de Maquiavel [...]. Enquanto a humanidade não alargar o círculo da moral individual ao ponto de o fazer coincidir com o da moral social, esta contradição é inevitável e, através de monarquias ou repúblicas, Maquiavel continuará sendo o evangelista de todos os governos. Não procuremos pois em reformas políticas a solução destas antíteses. Só reformas sociais, graduais mas profundas e habilmente articuladas a um plano racional de educação pública poderão resolvê-la alargando sucessivamente aquele círculo. Para isso as crises económicas, trazendo aquela contradição, em estado agudo, à supuração da consciência colectiva, oferecem um ensejo de saneamento e um incentivo a reformas sociais, mais urgentes que as de ordem política». J.A. da Silva Cordeiro, *A crise em seus aspectos morais*, Lisboa, Cosmos, 1999, pp. 209 e 210.

⁶ La natura critica del periodo è determinata da un totale disfacimento della *domesticità* del mondo. L'*Ultimatum* – che, come si vedrà, non è tanto la causa scatenante di una crisi, quanto l'esito di un pluridecennale processo critico di deterioramento dell'eredità culturale acquisita – non viene, infatti, percepito come la fine di *un* mondo ma come come la fine *del* mondo; così, la percezione diffusa dell'esaurimento, dopo il 1890, di qualsiasi possibile alternativa (reazione determinata dalla retorica imperialista che, nell'ultimo quarto del XIX secolo, aveva indissolubilmente legato il destino della nazione ai suoi possedimenti africani) genera un'assoluta angoscia del divenire che, a sua volta, innesca una reazione psicopatologica, che si manifesta mediante stereotipie catatoniche: «In generale ogni momento del divenire è nuovo, e quindi critico per la presenza. Al limite, la difesa radicale da questo rischio esteso a tutti indiscriminatamente i momenti del divenire, a tutta la storia, consiste nel rifiuto di qualsiasi contenuto dell'esperienza, di qualsiasi iniziativa, di qualsiasi adattamento. [...] Una difesa caratteristica è la stereotipia o ritualismo, cioè, l'affidarsi alla ripetizione di serie identiche di atti in certo senso metastorici». E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 138 e 139. Il ritualismo dei numerosi «centenari» finisecolari appare, così, finalizzato all'uccisione momentanea della Storia, all'interruzione del fluire storico, attraverso pause metastoriche in cui «il mutare viene finalmente accolto, ma ridotto alla ripetizione dell'identico, cioè ad un mutare che è tale solo in apparenza, perché in effetti è "eterno ritorno" della identica serie di mutamenti successivi, un iniziare ed un seguire che sistematicamente si annullano attraverso il ritorno allo stesso identico inizio». *Ivi*, p. 136. La percezione della crisi, viene, inoltre, ulteriormente acuita dalla propaganda repubblicana, che applicò a un evento catastrofico un modello apocalittico. Come ricorda Placanica, infatti, la catastrofe «è tutto ciò che rompe una continuità sovvertendone la qualità». A. Placanica, *Storia dell'inquietudine. Metafore del destino dall'Odissea alla guerra del Golfo*, Roma, Donzelli, 1993, p. 74. Il tratto caratterizzante è, dunque, la natura «sovversiva» dell'avvenimento catastrofico – in base al quale

Il fatto che i venti anni analizzati siano espressione di un'età critica caratterizzata da violenti conflitti politici ha, però, inevitabilmente condizionato anche la scelta dei supporti giornalistici dei romanzi d'appendice. Se, infatti, il «*Diário de Notícias*» rappresentava quasi una scelta obbligata, data la sua importanza in termini di autorevolezza e popolarità⁷, la decisione di prendere in considerazione un giornale di ridotta circolazione come il «*Diário Ilustrado*»⁸ si giustifica solo all'interno dello

il manifestarsi del nuovo (l'*Ultimatum*) appare in funzione della distruzione del vecchio (il regime monarchico-costituzionale) – cui è del tutto estranea la prospettiva di rigenerazione (il paradigma di morte e risurrezione) propria, invece, della concezione apocalittica della storia. Dopo un primo momento di smarrimento, il Partito Repubblicano diffuse e sfruttò un'interpretazione capziosa dell'*Ultimatum* come ultima degradazione (distruzione del vecchio ovvero *Finis Patriae*) alla quale era indispensabile far seguire l'instaurazione della Repubblica (manifestazione del nuovo), intesa come palinogenesi nazionale in una dimensione totalmente diversa: «[...] il concetto di *katastrofé* concentra in sé qualcosa di intensamente dinamico, distruttivo-costruttivo: è il precipitare di una situazione verso il suo opposto qualitativo; questo processo si fonda, più che sulla preliminare distruzione del vecchio, sulla nascita del nuovo in funzione di distruzione del vecchio. L'esito della catastrofe è analogo a quello del paradigma apocalittico (per cui prima scompare il vecchio), ma il procedimento potrebbe essere inverso». *Ivi*, p. 75.

⁷ Ispirato al «*Petit Journal*» di Moïse Polydore Millaud, il «*Diário de Notícias*» (1865–) venne fondato da Tomás Antunes ed Eduardo Coelho il primo gennaio del 1865. Grazie alla riduzione a 10 réis del costo del giornale (il prezzo medio era 40 réis) e all'abile sfruttamento degli introiti pubblicitari, il «*Diário de Notícias*» inaugurò il giornalismo popolare portoghese: politicamente neutrale (*noticioso*), economico e di facile lettura rispetto ai quotidiani militanti dell'epoca. I progressi tecnici in campo tipografico e il ricorso a venditori ambulanti (*ardinas*) permisero, inoltre, a questo giornale di imporsi rapidamente come il quotidiano con il maggior numero di lettori in Portogallo, (nel 1879, il «*Diário de Notícias*» era anche il terzo quotidiano a livello europeo per numero di inserzioni pubblicitarie, dopo il «*Times*» e il viennese «*Tagblatt*»), passando rapidamente dalle 5000 copie iniziali alle 26.000 copie del 1885.

⁸ Il «*Diário Ilustrado*» (1872-1910) era un quotidiano monarchico fondato da Pedro Correia da Silva nel 1872 e vicino al Partito Regenerador. Dal 1902 fino al 1910, suo ultimo anno di pubblicazione, il giornale fu l'organo del Partito Regenerador-Liberal fondato da João Franco. Sotto la direzione di Álvaro Pinheiro Chagas, il «*Diário Ilustrado*» raccolse l'eredità di altri due raffinati quotidiani di Lisbona, il «*Diário da Manhã*» e il «*Correio da Manhã*», entrambi diretti, durante alcuni anni, da Manuel Pinheiro Chagas, imponendosi come uno tra i più importanti *quotidianos de categoria* che, benché poco diffusi a livello popolare (non si potevano, ad esempio, comprare singoli numeri del «*Diário Ilustrado*» ma era necessario sottoscrivere un abbonamento almeno mensile), godevano di un notevole prestigio nell'alta società filo-monarchica della capitale: «Pedro Correia era generoso. A sua idéia do *Diário Ilustrado*, uma fôlha na qual se estampava, quotidianamente, uma gravura, demonstrava habilidade, mas o melhor dos rendimentos era o “High Life”, onde se inscreviam tôdas as notas da sociedade. Vêr o seu nome naquela secção do *Diário Ilustrado* equivalia à categoria de pessoa fina. O êxito foi surpreendente». R. Martins, *Pequena história da imprensa portuguesa*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1942, p. 72.

scontro che, nel Portogallo degli anni a cavallo tra il XIX e il XX secolo, oppone monarchici e repubblicani. In questo senso, mentre il quotidiano fondato da Eduardo Coelho si presenta come un *noticiário universal*, politicamente neutrale, il «Diário Ilustrado» è, invece, l'organo ufficiale del Partito Regenerador-Liberal o *Franquista*, che João Franco aveva fondato nel 1901, in nome di una svolta bismarckiana da dare al dispotismo regio e di una ridefinizione del *rotativismo*, che il Partito Regenerador non approvava. A questa autorevole e sofisticata «voce» monarchica è parso, infine, opportuno affiancare una testata ostile alla Corona e, all'interno della variegata (ma spesso effimera) galassia dei quotidiani vicini all'ideologia repubblicana, «O Século»⁹ – per quanto fortemente criticato dai sostenitori della nuova svolta rivoluzionaria da imprimere all'azione del Partito, soprattutto dopo il fallimento della rivolta di Porto del 1891 – rappresentava, senza dubbio, l'unico giornale in grado di competere per diffusione con il «Diário de Notícias». Attraverso la scelta di questi tre quotidiani di Lisbona, si è cercato di coprire, quindi, un ventaglio il più possibile ampio ed esaustivo delle principali ideologie politiche presenti nel Portogallo dell'epoca¹⁰, in modo da poter vagliare l'ipotesi di even-

⁹ Fondato nel 1880 da Sebastião Magalhães Lima e da altri quattro soci, «O Século» (1880-1978) fu, almeno fino al 1896, l'organo del Partito Repubblicano e il principale giornale dell'opposizione al regime monarchico. La moderna organizzazione della redazione, la pubblicazione di numerosi romanzi d'appendice e l'innovazione dell'edizione domenicale – più ampia (8 pagine) e illustrata, apparsa per la prima volta il 28 dicembre del 1890 in 32849 copie – permisero un costante aumento della sua tiratura, inferiore solo al «Diário de Notícias» che, però, aveva una minore diffusione a livello nazionale. Dopo il passaggio di Magalhães Lima a «A Vanguarda» e le dimissioni, nel 1899, dei dieci redattori, che fondarono «O Diário», «O Século», sotto la guida di José Joaquim da Silva Graça, assunse sempre più l'aspetto di una vasta e diversificata impresa commerciale, lasciando ai quotidiani fondati da João Chagas e, soprattutto, a «O Mundo» di França Borges, il compito di veicolare l'ideologia sempre più rivoluzionaria del Partito Repubblicano. Tuttavia, come scrive Ana Maria Rodrigues, Silva Graça, «nos tempos que antecederam a proclamação da República, apenas se limitou a intuir o momento certo para recomeçar os ataques à instituição monárquica, inflectindo o rumo do jornal. Assim, firmado na opinião pública, *O Século* voltou a fazer uma política claramente republicana, reservando largos espaços para a informação de comícios e sessões de propaganda. No entanto, com o advento da República, o ânimo combativo do jornal abrandou». A.M. Rodrigues, *Deambulando pela história d'«O Século»*, in *Pelos séculos d'«O Século»*, Lisboa, Insitúto dos Arquivos Nacionais - Torre do Tombo, 2002, p. 31. Infine, dopo essere stato, almeno fino al 1962, uno dei baluardi del Salazarismo, il giornale, in pieno dissesto economico e lacerato al suo interno da profonde spaccature ideologiche, chiuse nel febbraio del 1978.

¹⁰ Ovviamente, non è stato possibile completare l'intera gamma politico-ideologica del Portogallo finisecolare. Così, benché si faccia riferimento all'interno di questo studio alle pubblicazioni apparse nelle appendici di alcuni organi repubblicani più estremisti

tuali condizionamenti ideologici nell'acquisto di opere straniere o nella selezione di romanzi originali da parte dei diversi quotidiani.

Uno dei principali obiettivi di questo studio è, infatti, la determinazione, attraverso l'analisi contrastiva del *corpus* romanzesco raccolto, dei tratti pertinenti del romanzo d'appendice repubblicano o monarchico e, in un'ottica più ampia che trascende le influenze di carattere ideologico, il riconoscimento delle specificità della letteratura d'appendice portoghese all'interno dell'indifferenziata offerta romanzesca dei quotidiani militanti e *noticiosos* del Portogallo finisecolare.



diretti da João Chagas («A Marzelheza»), non si pretende affatto d'aver esaurito il panorama delle varie correnti interne al repubblicanesimo; allo stesso modo, non è stato ancora possibile prendere in considerazione i giornali socialisti e anarchici. Sul versante opposto, invece, la scelta de «Diário Ilustrado» è, sì, rappresentativa dell'ideologia dei partiti monarchici tradizionali, ma non completa l'arco dei movimenti conservatori che facevano riferimento, oltre che ai quattro schieramenti principali – Regenerador, Progressista, Regenerador-Liberal e Dissidência Progressista – anche ai Legittimisti, al Centro Católico, al Partido Nacionalista e ai Círculos Católicos de Operários.

2.

IL ROMANZO D'APPENDICE

Una proposta di definizione e periodizzazione

2.1. PREMESSA

«No folhetim, não pode ser, porque se não pode interromper o romance, nem eu quero que o estudo crítico sobre tão grande homem apareça nesses baixos do jornal, destinados à imaginação e à novela»¹. Questa breve considerazione – che Eça de Queirós, il 23 maggio del 1888, scrive all'amico Oliveira Martins, proponendo la pubblicazione della *Correspondência de Fradique Mendes* sulla rivista «Repórter» – si può considerare esemplare dell'ambiguo rapporto che la cultura ottocentesca instaura con il romanzo d'appendice. Se da una parte, infatti, come afferma lo stesso autore del *Mistério da estrada de Sintra*, non è possibile interrompere il susseguirsi degli episodi che riempiono il *rez-de-chaussée* del giornale, poiché da tempo ormai il romanzo d'appendice «s'est imposé comme principal mode de publication du roman et comme appui indispensable du journal»²;

¹ J.M. Eça de Queirós, *Correspondência*, Lisboa, Livros do Brasil, 2000, p. 119.

² L. Queffélec, *Le roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 37. In effetti, solo nel primo decennio del XX secolo, con la comparsa delle collane specializzate in narrativa popolare, l'oggetto-libro abbandona definitivamente la sfera del lusso e la fruizione ristretta ed elitaria a cui i suoi costi proibitivi lo avevano relegato. Per avere un'idea di come il libro si caratterizzi, lungo tutto l'Ottocento, per una diffusione limitata, condizionata dal suo prezzo eccessivo, sarà sufficiente confrontare alcuni dati: nel 1838, un volume in-ottavo costa in media 7,50 franchi, mentre la paga giornaliera di un operaio è al massimo di 3 franchi; nel 1900, un operaio parigino può guadagnare al giorno fino a 10 franchi (in provincia mai più di 6) ma il libro rimane, con i suoi 3,50 franchi a volume, una spesa in ogni caso eccessiva. È vero che tra il 1850 e il 1860 vengono lanciate alcune collane economiche (come la

dall'altra, in nome di presupposti estetici che condannano qualunque pratica di lettura eccessivamente indisciplinata ed empatica si evita, però, di frequentare con eccessiva disinvoltura, tanto da autore come da lettore, uno spazio considerato sinonimo di letteratura deteriore.

Tuttavia, il rifiuto queirosiano di pubblicare la sua opera nei bassifondi romanzeschi della prima pagina di una rivista risulterebbe incomprendibile, se ci si limitasse a considerare romanzo d'appendice tutto ciò che nel XIX secolo viene edito ricorrendo al mezzo di pubblicazione privilegiato della narrativa ottocentesca. Prima di tutto è necessario, infatti, operare una scrematura all'interno di un *corpus* narrativo, altrimenti eccessivamente ampio, partendo dalla considerazione che, nonostante il successo commerciale della nuova formula editoriale generi un'immediata e indiscriminata diffusione di tale modalità di pubblicazione, non si deve, tuttavia dimenticare che, anche «se todos os romances, em média, passam a ser publicados em folhetim, nem todos são romances-folhetim»³. Il presupposto fondamentale di tale asserzione è quello di non considerare il supporto un criterio significativo per stabilire la natura di ciò che oggi viene considerato romanzo d'appendice ma che, già all'epoca di Eça de Queirós, si avvertiva come qualcosa di diverso dal testo letterario; si tratta, in sostanza, di riconoscere le diverse tipologie letterarie che, nell'Ottocento, occupano lo stesso spazio editoriale, escludendo a priori l'esistenza di letture socialmente esclusive (il lettore popolare attraverso verticalmente l'intero spettro sociale), ma riconoscendo che nuovi letto-

«Bibliothèque des Chemins de Fer» di Louis Hachette) ma solo nel 1905, con la creazione da parte di Fayard della celebre collana «Le livre populaire» a 65 centesimi a volume (cui seguiranno: «Le livre national rouge» di Tallandier, «Le petit livre» di Ferenczi e «Les chefs-d'oeuvre illustrés» di Rouff), la separazione tra editoria popolare e letteraria si farà netta, tanto dal punto di vista del contenuto come dell'aspetto paratestuale, e l'epoca del libro come oggetto di lusso si potrà considerare definitivamente conclusa: *Chaste et flétrie*, il primo romanzo della collezione Fayard, supererà le 100.000 copie, mentre *La Joueuse d'orgue*, pubblicato nella collana popolare di Tallandier, raggiungerà le 120.000 con una tiratura media di ogni volume di 60.000. Per quel che riguarda il mercato editoriale portoghese, eccezion fatta per le nove collezioni popolari lanciate, tra il 1870 e il 1881, dalla Empresa Horas Românticas di David Corazzi, sulla scia della «Bibliothèque pour tous» di Lemer e di altre analoghe iniziative francesi, la situazione è sostanzialmente identica e riassumibile nella celebre frase di Castilho: «[...] os livros eram muita ciência para poucos homens, os jornais são um pouco de ciência para todos». Un confronto tra le due realtà deve, però, necessariamente tenere conto anche dei rispettivi tassi di analfabetismo, per i quali rimando alla nota 39 del primo capitolo, e la presenza più o meno diffusa sul territorio nazionale di società di lettura, biblioteche circolanti e biblioteche di fabbrica.

³ M. Meyer, *Folhetim. Uma história*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996, p. 60

ri consumano (e, quindi, indirettamente, producono) nuovi testi, a loro volta condizionati dalle nuove forme che li veicolano. Senza tale precisazione, non solo si finirebbe per fraintendere l'imbarazzo dell'autore di *O crime do padre Amaro*, ma risulterebbe anche incomprensibile il fatto che il primo romanzo d'appendice, apparso sul giornale parigino «Le Siècle» il 5 agosto del 1836, sia una traduzione francese del *Lazarillo de Tormes* e che l'autore del primo *roman-feuilleton* originale sia quello stesso Balzac che, come ricorda Bianchini, «è colui che meno possiede il temperamento adatto al *feuilleton*: meno ancora di George Sand che fu costretta anch'essa ad usare quello che era allora il *mass medium* per eccellenza»⁴. Infine, stringendo eccessivamente il nodo che lega la narrativa d'appendice al proprio supporto e la letteratura popolare ai suoi canali di distribuzione, si rischierebbe di trarre considerazioni assurde come quella di ascrivere – considerato come la fortuna francese de *Il capitale* sia legata anche alla sua pubblicazione, nel 1872, in *livraisons* settimanali, venduti a dieci centesimi ciascuno – anche Karl Marx alla famiglia dei *feuilletonnistes*, scrittori a tal punto deprecati dal filosofo tedesco da invocare per loro il ricorso alla censura⁵.

Il romanzo d'appendice, quindi, non è tanto una specifica modalità di pubblicazione della narrativa quanto l'esito letterario di un atto creativo determinato, da un lato, dal legame strettissimo tra forma letteraria e giornale, dall'altro, dalla necessità dell'autore e dell'editore di appagare interamente l'orizzonte d'attesa del lettore. In quest'ottica, è possibile, pertanto, suddividere il *corpus* sterminato dei romanzi apparsi nel *folbetim* in due gruppi: romanzi pubblicati *in* appendice e romanzi

⁴ A. Bianchini, *La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1988, p. 61.

⁵ A parte la celebre lettura de *Les mystères de Paris* in cui Marx ed Engels criticano la truffa ideologica operata da Sue, faccio riferimento a un articolo del 1842 in cui si intravede un'allusione ai mestieranti delle lettere, rei di aver accettato la sotto-missione dell'artista alla legge del profitto e la verifica delle vendite come principale criterio valutativo dell'opera d'arte: «La stampa è forse fedele al suo carattere, agisce in conformità della sua nobile natura, se si abbassa a essere mestiere? Lo scrittore deve certamente lavorare per poter esistere e scrivere ma non deve assolutamente esistere e scrivere per poter lavorare. [...] La prima libertà della stampa consiste nel non essere un mestiere. Allo scrittore che la degrada a mezzo materiale spetta, come punizione di questa mancanza di libertà interiore, la privazione della libertà esteriore, cioè la censura; del resto già la sua esistenza è una punizione. Senza dubbio la stampa esiste anche come mestiere, e allora non è cosa che riguarda lo scrittore ma il tipografo e l'editore. Ma qui non si tratta della libertà di lavoro per tipografi e editori, bensì della libertà di stampa». K. Marx, *Dibattiti sulla libertà di stampa e sulla pubblicazione delle discussioni alla Dieta*, nel vol. *Scritti politici giovanili*, a cura di L. Firpo, Torino, Einaudi, 1975, pp. 120-121.

scritti per l'appendice⁶. Il primo gruppo risulta troppo vasto e variegato per poter costituire un'unità significante; del secondo, invece, è plausibile proporsi di tracciarne una storia e un profilo – evitando di riconoscerli un genere letterario ma ipotizzando, come già sostenuto da Anne-Marie Thiesse, l'esistenza di un modello narrativo ideale, in grado di fondare una tradizione vincolante e, così facendo, determinare un *continuum* romanzesco che, senza soluzioni di continuità, attraversa l'intero arco del XIX secolo:

Il n'y a pas à proprement parler un *genre* du roman-feuilleton et l'on ne peut que constater la relative diversité d'une rubrique où paraissent des textes romanesques bien différents. En revanche, on décèle à la lecture de grandes ressemblances entre les feuilletons publiés dans les divers journaux populaires commerciaux, au point que l'on est amené à supposer l'existence d'un modèle commun, constituant l'armature de ces romans.⁷

Una sovrapposizione tra *roman-feuilleton* e Ottocento perfettamente coincidente, soprattutto se si confrontano i limiti forniti da Arnold Hauser al XIX secolo:

L'Ottocento, o l'epoca che con questo termine comunemente si intende, comincia intorno al 1830. Soltanto al tempo della monarchia borghese cominciano a delinearsi le basi e le linee generali del secolo [...]. Da Stendhal a Proust, dalla generazione del 1830 a quella del 1910, noi siamo testimoni di una continua, organica evoluzione intellettuale. Tre generazioni si affaticano con gli stessi problemi; per settanta, ottant'anni il corso della storia non devia [...]⁸

con quelli all'interno dei quali è possibile ricondurre la narrativa d'appendice, la cui storia si snoda proprio tra il terzo decennio del XIX secolo e il secondo decennio del XX, tra la Monarchia di Luglio di Luigi Filippo d'Orléans e quella *Belle Époque* bruscamente interrotta dallo scoppio del-

⁶ Particolarmente suggestiva, in quest'ottica, è la distinzione proposta da Olivier Martin tra scrittura paraletteraria, intesa come esperienza collettiva, e scrittura letteraria frutto di un'esperienza individuale: «[...] le but principal de l'auteur "populaire" est de rechercher la plus grand faveur du public, de vouloir la fortune en se calquant sur les désirs, les préoccupations de ses lecteurs; alors que l'auteur "littéraire" fait surtout grand cas d'une expérience personnelle, et non d'une expérience collective, et que chez lui, le fait de tirer de l'argent, au maximum, de son oeuvre, est moins prépondérant». Y. Olivier-Martin, *Histoire du roman populaire en France de 1840 à 1980*, Paris, Albin Michel, 1980, p. 36.

⁷ A.M. Thiesse, *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Seuil, 2000, p. 123.

⁸ A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, II, Torino, Einaudi, 1977, p. 238.

la Prima guerra mondiale. Una storia che – anche in uno studio come questo, che mira alla definizione del profilo del *folhetim* romanzesco finisecolare in Portogallo – dovrà necessariamente essere per lo più francese; non solo perché è in Francia che nasce il *roman-feuilleton*, ma anche perché, nel XIX secolo, Parigi esercita un ruolo predominante nella diffusione mondiale della cultura, arrivando a esportare fino a 1/5 della sua produzione editoriale⁹ e imponendo, anche nella narrativa d'appendice, una voga mondiale dei suoi autori¹⁰. Una situazione che, per quanto riguarda il Portogallo della fine dell'Ottocento, trova conferma in una lettera che Antero de Quental, il 20 maggio del 1888, scrive al poeta italiano Tommaso Cannizzaro:

A literatura francesa é a única que em Portugal tem as suas *grandes entrées*, e mais do que isso, pois Portugal, literariamente, é quase uma Província da França. Os jornais políticos publicam romances em folhetim, mas é quase tudo traduzido do francês; pouquíssimos das outras línguas, e esse pouco horrivelmente mal.¹¹

⁹ La posizione predominante del libro francese nel mondo crescerebbe ulteriormente se si considerasse anche l'incidenza della pirateria editoriale (principalmente belga) che, almeno fino alla Convenzione Internazionale del Diritto d'Autore del 1886, rappresentò una fetta tutt'altro che modesta del mercato del libro. A mo' d'esempio, mi limito a segnalare come di ogni romanzo di Paul de Kock arrivassero regolarmente in America, tra il 1840 e il 1850, tra i 20.000 e i 30.000 esemplari contraffatti. Per quanto concerne la pirateria editoriale ottocentesca, si veda F. Godfroid, *Aspects inconnus et méconnus de la contrefaçons en Belgique*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, 1998.

¹⁰ Anche in Italia trova conferma l'indrenabile «espansionismo» dell'appendice francese: «Nelle tre sezioni in cui si articola la “Biblioteca romantica” (la “economica”, a 1 lira il volume; la “tascabile”, a 50 centesimi; l’“illustrata”, con prezzi varianti da 1 a 6 lire), risulta evidente la preferenza accordata alla narrativa d'appendice francese, in tutta la varietà dei livelli di elaborazione stilistica e di connotazione ideologica». G. Zaccaria, *Giornalismo, editoria, romanzo d'appendice*, nel vol. *La fabbrica del romanzo (1861-1914)*, Genève - Paris, Slatkine, 1984, p. 20. Tra gli appendicisti puri che figurano nel catalogo del 1895 della Sonzogno (proprietaria anche de «Il Secolo», quotidiano milanese la cui fortuna è legata alla decisione di pubblicare ogni giorno due diverse appendici francesi che, in seguito, venivano vendute in dispense e infine in volume dalla stessa casa editrice) figurano, tra gli altri: Belot, Bourrier, Bousсенard, Dumas (24 opere), Gaboriau, Guérault, Malot, Montépin (14), Ohnet, Ponson du Terrail (36), Pont-Jest, Sue (15), Verne (21), Zaccone (13). In una prospettiva, invece, iberica, il predominio degli appendicisti francesi trova conferma anche nell'Ottocento spagnolo. Cfr. A. Bianchini, *op. cit.*, pp. 268-277; D. Jimenez, *1840-1850: projections et valorisations du roman populaire français en Espagne*, in *Le Roman Populaire en Question(s)*, Limoges, Pulim, 1997, pp. 333-347.

¹¹ A. de Quental, *Cartas*, III, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2009, p. 157.

Un'egemonia culturale francese confermata anche dal raffronto dei romanzi pubblicati nel corso di un ventennio (1890-1910) da tre quotidiani di Lisbona (*Figura 2.1.*): «Diário de Notícias», «O Século» e «Diário Ilustrado». Rimandando a un secondo momento lo studio più dettagliato di tale materiale, mi limito ora a segnalare soltanto come, delle 293 opere apparse sui tre giornali, ben 156 siano di autori francesi (una percentuale pari al 53,2% del totale, che arriva, però, al 68,4%, se si prende in considerazione esclusivamente il «Diário Ilustrado», e sale fino al 90,1% sul repubblicano «O Século»); 61 romanzi vengono presentati come anonimi (20,8%)¹² e appena 54 testi sono firmati da scrittori portoghesi (18,4%)¹³. I rimanenti titoli si distribuiscono, con percentuali quasi insignificanti, tra letteratura italiana (2,7%), spagnola (2%), statunitense (1%), boera, messicana, norvegese, russa e giapponese (0,3%).

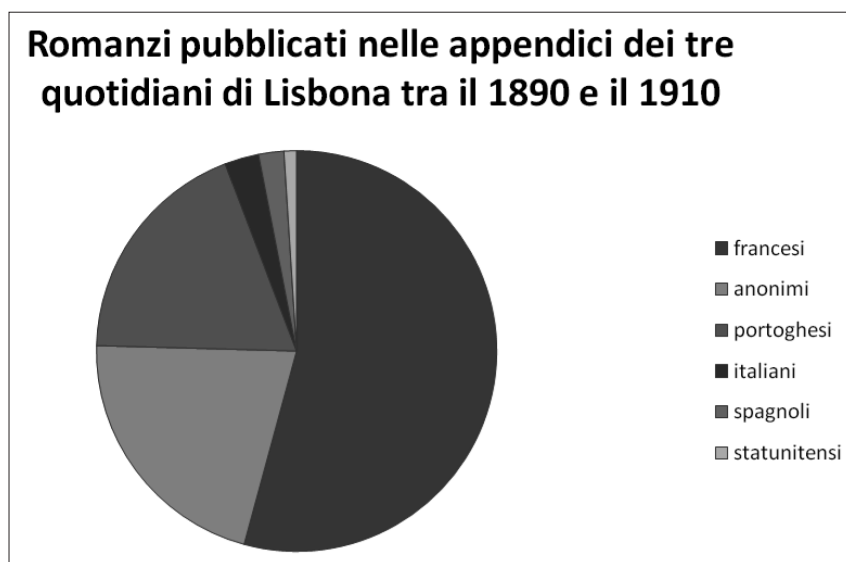


Figura 2.1.

¹² Come si vedrà in seguito, poi, buona parte di questi testi sono evidentemente tradotti dal francese.

¹³ Percentuale non particolarmente elevata che nasconde, tra l'altro, il fatto che ben 10 di questi titoli sono racconti di pochi episodi scritti da Eduardo Coelho e pubblicati dal «Diário de Notícias». Nel caso non considerassimo questi testi, la percentuale delle opere portoghesi scenderebbe al 15,4%.

È inevitabile, quindi, che la storia del romanzo d'appendice debba essere la storia del *roman-feuilleton* francese (non in Francia, ma francese) poiché questo secolo di narrativa popolare è, per lo più, un susseguirsi di traduzioni, di adattamenti, di imitazioni, di rifiuti e di reazioni a un modello transalpino predominante. Come conferma Emilio De Marchi, in un'esemplare pagina di paraletteraria ansia dell'influenza, nel 1888 si traduceva ovunque quasi sempre dal francese ma si scriveva sempre come (o contro) i *feuilletonnistes* d'oltralpe:

Questo non è un romanzo sperimentale, tutt'altro, ma un romanzo *d'esperienza*, e come tale vuol essere preso. Due ragioni mossero l'autore a scriverlo. La prima, per provare se sia proprio necessario andare in Francia a prendere il romanzo detto d'appendice, con quel beneficio del senso morale e del senso comune che ognuno sa; o se invece, con un poco di buona volontà, non si possa provvedere da noi largamente e con più giudizio ai semplici desideri del grande pubblico. [...] L'esperimento ha dimostrato già a quest'ora le due cose, cioè che anche da noi si saprebbe fare come gli altri, e col tempo forse meglio per noi; e poi che il signor pubblico è meno volgo di quel che l'interesse e l'ignoranza nostra s'ingegnano di fare.¹⁴

Per quanto riguarda i limiti cronologici, il *roman-feuilleton* nasce a Parigi nel 1836, grazie all'intuizione di due editori che seppero cogliere l'evoluzione in atto nella società e, soprattutto, le possibilità di sviluppo economico che una serie di fattori aprivano nel campo della stampa quotidiana: la rivoluzione industriale, la riduzione dell'orario lavorativo, l'inurbamento di massa e i progressi della lotta all'analfabetismo dovevano, infatti, necessariamente creare i presupposti per la richiesta e il soddisfacimento di una domanda di lettura socialmente allargata¹⁵. Ciò che Émile de Girardin e Armand Dutacq per primi comprendono è che lo sviluppo favorisce l'emancipazione delle forme creative dall'arte¹⁶ e che, una volta ridotto

¹⁴ E. De Marchi, *Il cappello del prete*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2003, p. 27.

¹⁵ Nel tracciare la storia del romanzo d'appendice si è soliti ricordare esclusivamente la famigerata Legge Riancey del 1850 la quale, per limitare dopo il 1848 la pericolosità sociale del *feuilleton*, stabilì un'imposta di 1 centesimo a copia per ogni giornale che pubblicasse anche romanzi; tuttavia, tra gli elementi determinanti per la sua nascita, va ricordata anche la Legge Martignac del 1828, la quale «allège les journaux des tra-casseries policières, mais leur impose certaines conditions pécuniaires que les poussent vers l'usage de la réclame et l'invention du feuilleton roman». M. Angenot, *Le roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1975, p. 21.

¹⁶ Come scrive Benjamin, «comincia l'architettura come costruzione tecnica. Segue la riproduzione della natura nella fotografia. La creazione fantastica si prepara a diventare pratica come grafica pubblicitaria. La letteratura si sottometta al montaggio nel

a merce offerta sul mercato, il prodotto artistico ha successo solo se l'autore soddisfa i gusti del pubblico (evidentemente assai meno *unknown* di quanto ritenesse, nel 1858, Wilkie Collins¹⁷):

Il fenomeno assume evidenza particolare nel caso dei romanzi d'appendice, che per apparire sulle colonne dei quotidiani devono rispondere a determinate caratteristiche di linguaggio, struttura e contenuti, tali da garantire il successo rinnovando di puntata in puntata l'interesse del pubblico. L'attività letteraria subisce così una contraddizione di enorme portata. Lo scrittore si vede avanzare richieste prima sconosciute: non la glorificazione di una dinastia o di una causa politica, ma il confezionamento di un prodotto dotato di certi requisiti merceologici. L'editore controlla intimamente i procedimenti tecnico-espressivi [...]. In compenso all'autore viene offerta la possibilità di estendere la sua fama come mai era accaduto prima.¹⁸

Se il limite superiore di questa breve storia del romanzo d'appendice è facilmente collocabile nel primo di luglio del 1836 – giorno in cui esce a Parigi «La Presse», quotidiano diretto da Girardin, il cui costo d'abbonamento, dimezzato rispetto agli altri giornali, nonché la pubblicazione, in uno spazio fino ad allora dedicato ad argomenti frivoli e vari (sciarade, programmi di spettacoli teatrali, articoli di moda, effemeridi, etc.), di avvincenti romanzi che miravano a richiamare il maggior numero di lettori e, quindi, il maggior numero di inserzioni pubblicitarie a pagamento –, più difficile risulta stabilire un limite inferiore altrettanto netto. La Prima guerra mondiale può, tuttavia, essere considerata, da questo punto di vista, una frontiera forte, un discrimine significativo; non tanto perché il romanziere recuperi, in seguito, una qualsivoglia forma di autonomia dal mercato, quanto perché «è precisamente al momento della prima guerra mondiale che la letteratura popolare comincia a subire la concorrenza del cinema, e il racconto per immagini, sotto le sue diverse forme, non smetterà di acquistare importanza per tutto il XX secolo»¹⁹. A partire dal

feuilleton». W. Benjamin, *Baudelaire e Parigi*, nel. vol. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1999, p. 160.

¹⁷ W. Collins, *The unknown public*, nel vol. *My miscellanies*, I, London, Sampson Low, son & Co., 1863, pp. 169-191.

¹⁸ V. Spinazzola, *Emilio De Marchi romanziere popolare*, Milano, Edizioni di Comunità, 1971, p. 9

¹⁹ D. Couégnas, *Paraletteratura*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, p. 158. Considerati i livelli di alfabetizzazione raggiunti in Europa verso il 1890, Martyn Lyons giustamente parla di un'«età d'oro» per il libro in Occidente, faticosamente raggiunta ma anche presto messa in discussione dalla rapida diffusione di nuovi mezzi di comunicazione: «Verso il 1890, tuttavia, l'alfabetismo si era quasi uniformemente attestato sul 90% e l'antico divario fra uomini e donne era scomparso. Era l'«età d'oro» del libro in Occidente: la

primo dopoguerra, infatti, i nuovi mezzi di comunicazione di massa (la radio, il cine-romanzo, il fumetto e il fotoromanzo) relegheranno il *roman-feuilleton* in una posizione marginale. Volendo, comunque, stabilire una seconda coordinata cronologica (che, in questo caso, sarà più simbolica che effettiva) si potrà adottare come limite inferiore il 2 agosto del 1914 quando «la plus grande partie des journaux ne paraissent plus que sur deux pages, exclusivement consacrées aux nouvelles de la guerre et aux grands événements nationaux. Les feuilletons en cours sont brutalement interrompus et ils resteront éternellement en suspens. Il faudra attendre de longs mois pour que l'on retrouve des numéros de quatre pages où figure un feuilleton»²⁰.

Prima di tentare una periodizzazione di questi ottanta anni di narrativa popolare, sarà necessario, però, identificarne gli antecedenti e ipotizzare un'origine in grado di giustificare l'immediato successo che la formula riscosse. Il presupposto di tale indagine è, infatti, che «il romanzo d'appendice non avrebbe ottenuto così solida presa sul pubblico e così vasta eco in tutte le classi sociali se, fin dal suo primo apparire, non avesse potuto contare su un armamentario, in certo senso, bell'è fatto, su certi colpi o sistemi o trucchi a effetto sicuro»²¹.



prima generazione che aveva accesso alla letteratura di massa era anche l'ultima a vedere il libro quale mezzo di comunicazione incontrastato, dalla radio o dagli apparecchi elettronici del XX secolo». M. Lyons, *I nuovi lettori nel XIX secolo: donne, fanciulli, operai*, in G. Cavallo - R. Chartier (a cura di), *Storia della lettura*, Roma - Bari, Laterza, 2009, pp. 371-372.

²⁰ A.M. Thiesse, *op. cit.*, p. 114.

²¹ A. Bianchini, *op. cit.*, p. 22.

3.

ANALISI DEI TESTI

3.1. PREMESSA

Il romanzo d'appendice, così come è stato delineato nel precedente capitolo, può essere considerato, in quanto opzione editoriale, la modalità dominante della narrativa popolare ottocentesca e, in quanto fenomeno letterario, l'espressione moderna di una linea stilistica alternativa alla modernità romanzesca. L'indagine sulle origini e la proposta di periodizzazione rispondono alla volontà di collocare il Testo nella Storia e, al tempo stesso, alla necessità di considerare il *roman-feuilleton* un immenso poliedro difficilmente esplorabile nella sua totalità. Ciononostante, pur rifiutando l'ipotesi di ricondurre questo secolo di narrativa popolare all'immagine di un enorme ma uniforme monolite, è comunque indubbio che, al di là delle variazioni diacroniche, esista un *continuum* paraletterario di forme e contenuti, dal quale gli appendicisti raramente hanno ritenuto di dover (o poter) abdicare. Al fine di tracciare una sorta di tipologia del *romance folhetim* portoghese di fine secolo, si pone, pertanto, il problema di determinare quali siano le «invariabili» dell'appendice e, soprattutto, in cosa consista la natura paraletteraria della loro tradizione.

Il primo settembre del 1967, inaugurando il convegno sulla paraletteratura organizzato a Cerisy-la-Salle, Jean Tortel si chiedeva che cosa fosse la paraletteratura¹. Così facendo, lo studioso francese, non solo delimitava l'area dei lavori dei partecipanti alle giornate successive, ma rinnovava un più che secolare dibattito, cominciato il primo settembre del 1839

¹ J. Tortel, *Che cos'è la Paraletteratura?*, in *La paraletteratura* cit., pp. 41-59.

da Sainte-Beuve, con il celebre articolo sulla letteratura industriale². Se in oltre un secolo di studi la «Questione paraletteraria» era stata già ampiamente discussa, Cerisy-la-Salle rappresentò, però, uno stimolo alla ripresa delle ricerche e al loro rinnovamento novecentesco – come conferma la vastissima e variegata bibliografia sul tema posteriore al 1967. Tuttavia, il quesito di Tortel è oggi tutt'altro che risolto e sarà necessario partire dalla sua domanda e da alcune risposte per cogliere la peculiare natura del romanzo popolare ottocentesco in quanto forma chiusa in prosa.

Sainte-Beuve, ancor prima del successo dei *Misteri* di Sue, considerava ormai il panorama letterario compromesso; l'instaurazione della democrazia letteraria – facilitata dalla Legge Martignac del 1828, fomentata dai quotidiani a 40 franchi e difesa dalla «Société des Gens de Lettres» – aveva portato, infatti, alla fine del sistema aristocratico e alla scomparsa di quei valori condivisi dagli autori che ancora non dovevano scrivere per vivere: il disinteresse e lo spreco. Con impressionante lucidità intellettuale, il critico della «Revue des Deux Mondes» mostrava di aver perfettamente compreso la riorganizzazione del sistema letterario secondo le leggi del mercato, ormai in atto nella Francia della metà dell'Ottocento: il riconoscimento del diritto d'autore, l'avvento della stampa popolare, la perdita di credibilità della critica letteraria a causa della dipendenza dell'editore dall'inserzionismo pubblicitario, la pirateria editoriale, l'influenza del supporto sullo stile romanzesco (i romanzi-fiume ma anche l'eccessivo ricorso al dialogo) e, infine, l'organizzazione sindacale a tutela dei diritti degli autori.

Non è necessario concordare su tutto con il suo autore per riconoscere che *De la littérature industrielle* sia un saggio seminale, profetico e indispensabile per comprendere l'intero dibattito paraletterario. D'altronde, quando, riflettendo sull'inedito rapporto tra cultura e democrazia, Sainte-Beuve afferma:

Il faut bien se résigner aux habitudes nouvelles, à l'invasion de la démocratie littéraire comme à l'avènement de toutes les autres démocraties. Peu importe que cela semble plus criant en littérature [...] ³

² C.A. de Sainte-Beuve, *De la littérature industrielle*, in *La querelle* cit., pp. 25-43. Sainte-Beuve non fu il primo a scrivere un saggio critico sul fenomeno del *roman-feuilleton* ma il suo testo è senza dubbio la riflessione ottocentesca più celebre sulla letteratura d'appendice. In poche pagine, il più illustre critico del XIX secolo descrive, seppur da una prospettiva indubbiamente apocalittica, i cambiamenti in atto nel panorama letterario francese e le inevitabili conseguenze sulla produzione causate dal passaggio nella ricezione dal Lettore al Pubblico.

³ *Ivi*, p. 31.

non sta, forse, preannunciando la riflessione di Dwight Macdonald sulla cultura di massa e sulle ragioni per cui, in ambito culturale, si riflettano sempre negativamente le conquiste sociali e politiche della democrazia⁴?

L'articolo di Sainte-Beuve è, poi, di grande interesse anche perché rappresenta uno dei primi tentativi di riorganizzare gerarchicamente la letteratura dopo il crollo settecentesco del sistema letterario aristocratico. All'interno, ormai, del nuovo e inevitabile paradigma orizzontale e storicista, il critico francese riafferma, infatti, la tradizionale opposizione tra letteratura alta e letteratura bassa, sostenendo la necessità di una scala verticale delle opere e di un discrimine netto e impermeabile tra due modi diversi e incompatibili di intendere l'arte:

[...] deux littératures coexistent dans une proportion bien inégale et coexisteront de plus en plus, mêlées entre elles comme le bien et le mal en ce monde, confondues jusq'au jour du jugement: tâchons d'avancer et de mùrir ce jugement en dégageant la bonne et en limitant l'autre avec fermeté.⁵

Ogni successiva lettura critica del romanzo popolare sarà necessariamente condizionata dall'accettazione o dal rifiuto di tale bipartizione; così, Tortel, nella sua analisi della Paralletteratura d'immaginazione, ha riconosciuto immediatamente l'impossibilità di tracciare delle frontiere nette, negando allo stesso tempo la legittimità di ogni sua definizione *a negativo*, nonché il ricorso a scale normative gerarchizzanti:

[...] se la paralletteratura è un fenomeno sociale rilevante per le tendenze collettive che essa rileva e l'influenza che esercita e se, d'altronde, contiene abbastanza elementi da permetterci un certo approccio con l'inconscio e l'immaginario, allora non possiamo più ridurla a una caricatura o una semplice imitazione mal riuscita delle letterature; dobbiamo invece sapere se essa possieda proprie leggi d'espressione e di funzionamento.⁶

Se, dunque, le interpretazioni ottocentesche, impostando il problema nei termini di un assoluto manicheismo di valori estetici (Arte/Non-arte), ri-

⁴ «La separazione tra Arte Popolare e Alta Cultura in compartimenti stagni corrispondeva alla linea netta tracciata un tempo tra la plebe e l'aristocrazia. L'eliminazione di questa linea, per quanto auspicabile politicamente, ha prodotto infelici risultati culturali. L'Arte Popolare possedeva una sua autentica qualità, ma il Masscult è, nella migliore delle ipotesi, un riflesso volgarizzato dell'Alta Cultura, e, nella peggiore, un incubo culturale, un *Kulturkatzenjammer*. E mentre un tempo l'Alta Cultura poteva rivolgersi soltanto al *cognoscens*, ora deve tener conto anche dell'*ignoscens* persino quando gli volta le spalle». D. Macdonald, *Masscult e Midcult*, Roma, E/O, 2002, p. 65.

⁵ C.A. de Sainte-Beuve, *op. cit.*, p. 43.

⁶ J. Tortel, *Che cit.*, p. 49.

velano sì le inquietudini della classe dominante nei confronti del lettore popolare (la folla, protagonista di tanti incubi intellettuali decimononici, qui chiamata pubblico e dedita a pratiche di lettura sovversive e selvagge), ma non chiariscono la natura del fenomeno paraletterario – la critica novecentesca è stata costretta a reimpostare la questione alla luce del dibattito più vasto sulla validità, o meno, della Cultura di Massa. L'obiettivo – quando l'analisi non è stata risolta nei termini di un inutile reazionarismo culturale o di un altrettanto vano relativismo, volti entrambi al disinnescamento di qualsivoglia criterio di valutazione – è stato quello di definire i tratti pertinenti di un'ideale tipologia della narrativa d'appendice, che permettesse di valutare le opere alla luce non di un modello sorpassato di Umanesimo (la solitudine dell'uomo rinascimentale di contro alla folla berciante che consuma l'episodio giornaliero del romanzo agli angoli delle strade; la silenziosa *humanitas* dello studiolo di S. Agostino del Carpaccio contro il frastuono della catena di montaggio implicito nell'aggettivo *industrielle*⁷), ma delle strutture inventive, narrative ed espressive proprie della letteratura dell'età delle masse.

Lo studio del romanzo d'appendice, inteso come una delle prime manifestazioni di un consumo culturale nuovo, espressione di una società radicalmente diversa dal passato, trarrà allora maggior profitto dalle riflessioni di quanti non hanno vissuto tale rivolgimento sociale nei termini di un inquietante assedio posto dalla barbarie alla civiltà. Pertanto, il presupposto dell'indiscutibile carenza morale dell'uomo-massa diagnosticato da José Ortega y Gasset invalida ogni sua successiva considerazione sui fenomeni culturali prodotti dalla nuova civiltà. Il *folletín* letto attraverso *La rebelión de las masas* non potrà essere altro che un'ulteriore conferma del diritto alla volgarità intellettuale esercitato dal primitivo tecnologico, le cui idee «non sono autenticamente idee, né il loro possesso è cultura»⁸. Infatti, nel momento in cui Ortega y Gasset nega la capacità di pensare all'uomo-medio, considerando la sua coscienza un inutile assortimento di luoghi comuni, pregiudizi e parvenze di idee, ciò che viene negata è la stessa possibilità creativa della società di massa, la legittimità intellettuale di qualsiasi opera prodotta da un oggetto che, innalzatosi rozzamente a

⁷ Come ricorda Umberto Eco, riferendosi al concetto feticcio di *industria culturale*: «Cosa di più riprovevole dell'accostamento tra l'idea di cultura (che implica un privato e sottile contatto d'animo) e quello di industria (che evoca linee di montaggio, riproduzione in serie, pubblica circolazione e commercio concreto di oggetti fatti merce)?». U. Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 1999, p. 7.

⁸ J. Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 62.

ruolo di soggetto, si rifiuta di riconoscere istanze superiori. L'opposizione irrisolvibile definita da Sainte-Beuve ritorna, pertanto, nel pensiero del filosofo liberale spagnolo ulteriormente accentuata; gli esiti sociali, politici e culturali (e, dunque, anche la moderna narrativa popolare) della ribellione delle masse non sono più forme degradate di una tradizione superiore ma l'esito della sua sterile negazione:

[...] non bisogna nobilitare la crisi attuale considerandola come il conflitto fra due morali o civiltà, l'una caduca e l'altra albeggiante. [...] questo personaggio [l'uomo-massa] non rappresenta un'altra civiltà in lotta con l'antica, ma una mera negazione, che cela un effettivo parassitismo.⁹

Allo stesso modo, per lo studio dei *feuilletonnistes*, fuorviante sarà anche l'uso indiscriminato del concetto-feticcio (nella definizione di Eco) di Industria Culturale elaborato da Horkheimer e Adorno; perché, sebbene esso non sia sinonimo di cultura popolare¹⁰, le conclusioni dei due pensatori tedeschi rischiano di ricondurre ogni espressione culturale di massa (tra cui facilmente anche il romanzo d'appendice) all'interno di un «sistema di non cultura» retto da una razionalità piegata al dominio e all'asservimento delle masse. Considerare, infatti, la ripetitività congenita della narrativa d'appendice il frutto di una strategia manipolatoria volta a mascherare, mediante un'illusoria possibilità di scelta, una politica di riduzione di rischi economici e di ottundimento dei sensi dei consumatori, falsa (almeno in parte) la natura del *roman-feuilleton* e nega, ancora una volta, il riconoscimento culturale ai prodotti di una società in cui il sovvertimento di tutti i valori tradizionali ha coinvolto anche quelli (piaccia o meno è indifferente) letterari. Al primitivo ribelle di Ortega y Gasset i due filosofi tedeschi sostituiscono l'adulto-undicenne ma, che si ponga l'accento sulla pressione dal basso, oppure si insista sull'oppressione dall'alto, l'esito delle riflessioni condurrà, comunque, a un comune rifiuto di qualsivoglia riconoscimento culturale:

Ciò che una volta, senza ombra di retorica, poteva chiamarsi cultura voleva mantenere viva, come espressione di dolore e di contraddizione, l'idea di una vita autentica; comunque non rappresentare il semplice esistere e le ca-

⁹ *Ivi*, p. 177.

¹⁰ «Nei nostri appunti avevamo parlato di “cultura di massa”. Sostituimmo l'espressione con quella di “industria culturale” per eliminare fin dall'inizio l'interpretazione consueta ai sostenitori di questo fenomeno: che si tratti cioè di una cultura che nasce spontaneamente dalle masse stesse, di una forma contemporanea di arte popolare». T.W. Adorno, *Riassunto sull'industria culturale*, in G. Petronio, *Letteratura di massa* cit., p. 5.

tegorie dell'ordine divenute convenzionali e non più impegnative, di cui l'industria culturale la riveste come se fosse vita autentica e quelle categorie ne fossero la misura. A ciò gli avvocati difensori dell'industria culturale replicano che essa non produce affatto arte: ma anche questo è ideologia, in quanto vorrebbe evitare la responsabilità di ciò che costituisce l'essenza di essa. Ma un crimine non diventa migliore solo perché si riconosce crimine.¹¹

Ciò non toglie che determinate intuizioni di Horkheimer e Adorno – il primato della formula sulla forma, la standardizzazione dei prodotti, la liquidazione del tragico e il predominio della pseudoindividualità – siano estremamente utili per l'analisi del romanzo popolare ottocentesco. Così come – benché anche Dwight Macdonald non abbia accettato, su un piano esclusivamente culturale, il crollo di un sistema organizzato su distinzioni gerarchiche rigide, rifiutando così di riconoscere la validità dell'arte della società di massa¹² – sarà comunque indispensabile ricorrere alle sue considerazioni sul Midcult per comprendere le ragioni del *Kitsch* di tanta narrativa d'appendice.

Negazione della civiltà, sistema di non-cultura, anti-arte non sono, però, che le inevitabili conseguenze di analisi fortemente condizionate dal rifiuto di attribuire all'uomo della società di massa una capacità sia creativa che selettiva. Lì dove Ortega y Gasset vede un ammutinamento di primitivi insubordinati, che si rifiutano di obbedire a istanze superiori, Horkheimer, Adorno e Macdonald scorgono l'operato di abili manipolatori al servizio del capitale di una cieca autorità ma, in fondo, tutti riconoscono, tanto nel ribelle come nell'ilotà asservito, il profilo infantile di un essere umano (gli adulti undicenni dei due pensatori tedeschi, il bimbo viziato di Ortega y Gasset) incapace di articolare un messaggio autonomo; non il soggetto di una coscienza individuale, quindi, ma un oggetto indistinto e passivo, permeabile a ogni sollecitazione del mercato:

C'è un fatto che, bene o male che sia è il più importante nella vita pubblica europea dell'ora presente. Questo fatto è l'avvento delle masse al pieno potere sociale. E siccome le masse, per definizione, non devono né possono dirigere la propria esistenza, e tanto meno governare la società, vuol dire che

¹¹ *Ivi*, p. 12.

¹² «Il Masscult è scadente in un modo nuovo: non ha neppure la possibilità teorica di essere buono. Fino al XVIII secolo la cattiva arte era della stessa natura della buona arte, era prodotta per lo stesso pubblico, e accettava gli stessi modelli. La differenza consisteva unicamente nel talento individuale. Ma il Masscult è qualcos'altro: non è semplicemente arte fallita, è non-arte. È addirittura anti-arte». D. Macdonald, *op. cit.*, p. 22.

l'Europa soffre attualmente la più grave crisi che tocchi di sperimentare a popoli, nazioni, culture.¹³

Se l'industria culturale, oggi, può disporre a suo piacere dell'individualità e farne tutto quello che vuole, è solo perché in essa, da sempre, si è riprodotta e rispecchiata l'intima frattura della società. Nei volti degli eroi del cinema e dei privati confezionati secondo i modelli delle copertine dei rotocalchi, si dissolve un'apparenza a cui nessuno presta più fede, e la passione sviscerata per quei modelli ideali si nutre della segreta soddisfazione generata dal fatto che si è finalmente esonerati dalla fatica dell'individuazione, anche se il suo posto e [sic] preso da quella – ancor più affannosa e sfibrante – dell'imitazione.¹⁴

Una società di massa, al pari di una folla, è appena in embrione e incapace di creare. Gli atomi che la compongono non coesistono in base alle preferenze o alle tradizioni individuali e neppure in base agli interessi, ma in modo puramente meccanico, come limature di ferro di diverse forme e dimensioni che siano attratte da una calamita che agisca sull'unica qualità che esse hanno in comune.¹⁵

Un'analisi del romanzo popolare a cavallo tra il XIX e il XX secolo, fondata su tali presupposti, non può che condurre alla formulazione, come si vedrà, di giudizi estremamente negativi su un fenomeno considerato una spia della più vasta catastrofe generale. Sarà necessario, pertanto, costruire una griglia interpretativa che – oltre a riconoscere senza esitazioni l'indiscutibile degrado a cui la narrativa d'appendice si sottomette – rifletta anche una maggiore simpatia nei confronti delle esigenze e dei nuovi valori espressi dalla società industriale. Per evitare la banale (e, direi, rassicurante) riduzione del *roman-feuilleton* a merce preconfezionata offerta sugli scaffali del mercato letterario, sarà bene abbinare alle interpretazioni precedentemente citate le considerazioni di Antonio Gramsci e Walter Benjamin sul ruolo nazional-popolare del letterato in un contesto artistico spogliato ormai dall'«aura»¹⁶.

¹³ J. Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 3.

¹⁴ M. Horkheimer - W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi, 1980, p. 167.

¹⁵ D. Macdonald, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶ La conferma che, in questa sede, non si stia tentando una rivalutazione aprioristica e miope della narrativa d'appendice viene anche dal ricorso al pensiero di due autori che, per quanto attenti alle prerogative di un contesto inequivocabilmente nuovo, non mancarono di ribadire la natura deteriore del *roman-feuilleton*: la sottomissione, nell'appendice, della letteratura al ritmo della catena di montaggio e la sua conseguente riduzione a merce fu, infatti, considerata dall'autore de *Il dramma barocco tedesco* uno dei monumenti pericolanti della borghesia; Gramsci, invece, riferendosi a *Il conte di*

Partendo dal presupposto fondamentale della sempre maggiore importanza delle masse nella società moderna e dalla necessità di avvicinare i suoi nuovi protagonisti all'opera d'arte, Benjamin non può che riconoscere il valore progressivo della tecnica e vedere con favore la fine di alcuni concetti tradizionali quali: creatività, genialità, eternità e mistero. Secondo il pensatore tedesco, la fine dell'esistenza unica e irripetibile, nel luogo in cui si trova, dell'opera d'arte libera l'oggetto dalla sua guaina (l'«aura») e compromette definitivamente i presupposti della concezione aristocratica dell'arte, modificandone così l'intera funzione¹⁷. Sciolto il nesso progresso-volgarità, viene promossa una politicizzazione del fatto artistico, impensabile senza un previo riconoscimento della natura positiva della nuova realtà. Evidentemente si può obiettare, come fa Adorno, che l'industria culturale non generi opere libere dall'aura ma solo prodotti ammantati da un'aura putrescente, ma sarà comunque necessario partire da questo rinnovato rapporto delle masse con l'arte (un rapporto nuovo, positivo e, talvolta, artistico) per ridefinire la letteratura popolare alla luce dell'interpretazione gramsciana. Così come Benjamin insiste sulla necessità di avvicinamento tra masse e arte, anche Gramsci, infatti, muove dal presupposto che non vi possa essere progresso se prima non si è colmato il divario esistente tra intellettuali e nazione. Alla luce di tale esigenza, si assiste, anche negli scritti del comunista italiano, a una ridefinizione della categoria di Bello (in sostanza, alla sua politicizzazione) che, in sé, non appare più sufficiente a giustificare l'opera d'arte – la quale ha bisogno, per essere tale, di un contenuto intellettuale e morale che sia l'espressione delle aspirazioni più profonde della nazione-popolo. Le ragioni della persistente «popolarità» in Italia della letteratura d'appendice francese sono attribuibili, infatti, secondo Gramsci, all'incapacità dei nostri letterati di abbandonare una tradizione libresca e condividere con il popolo un'identità di concezione del mondo. Incapace di soddisfare le esigenze intellettuali dei lettori popolari, la «classe colta» italiana ha rinunciato al proprio compito storico di elaboratrice di un moderno umanesimo laico e di una coscienza morale nazionale. Una indispensabile (e auspicabile) sintonia con gli autori che i lettori italiani ritrovano nella letteratura popolare francese che «rappresenta invece, in maggiore o minor grado, in un

Montecristo, riconobbe in quest'opera esemplare anche un potente narcotico sociale, in grado di attutire il senso del male tra le masse.

¹⁷ «L'opera d'arte diventa una formazione con funzioni completamente nuove, delle quali quella di cui siamo consapevoli, cioè quella artistica, si profila come quella che in futuro potrà venir riconosciuta marginale». W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1996, p. 28.

modo che può essere più o meno simpatico, questo moderno umanesimo, questo laicismo a suo modo moderno»¹⁸. Per questa ragione – pur riconoscendo il carattere oppiaceo della «letteratura mercantile», in cui la moralità non è ingenua e spontanea ma dosata meccanicamente dall'esterno come ingrediente in grado di garantire un sicuro riscontro economico –, Gramsci sottolinea l'importanza, per una cultura nazionale-popolare, della rinuncia a ogni preconcetto elitista e aristocratico nei confronti del *roman-feuilleton*:

Anche se si dovesse cominciare con lo scrivere «romanzi d'appendice» e versi da melodramma, senza un periodo di andata al popolo non c'è «Rinascimento» e non c'è letteratura nazionale.¹⁹

Senza l'ausilio di Benjamin e Gramsci non si arriva alla fondamentale distinzione, proposta da Petronio, tra Letteratura di Consumo e Letteratura di Massa; al distinguo, cioè, tra una connotazione (la quale fa riferimento a un fenomeno deterioro, presente in ogni età, di riduzione a formule di forme originali) e una definizione (che di per sé non comporta alcun giudizio di valore, in quanto indicativa solo della produzione letteraria propria di un'organizzazione sociale detta, appunto, «di massa»). Negare anche solo la possibilità di un Umanesimo di Massa porta a privilegiare, nell'analisi della letteratura popolare moderna, il solo presupposto commerciale di tale narrativa e, quindi, ad esempio, a porre l'accento sulle ragioni esclusivamente economiche della sua *ripetitività*:

La monotonia del sempre uguale governa anche il rapporto al passato. La novità della fase della cultura di massa, rispetto a quella tardo-liberale, consiste appunto nell'esclusione del nuovo. La macchina ruota, se così si può dire, *sur place*. Mentre è già in condizione di determinare il consumo, scarta ciò che non è stato ancora sperimentato come un rischio inutile.²⁰

L'assolutizzazione dolosa dell'imitazione (crepa interiore della cultura borghese, secondo Schulz-Buschhaus²¹) ritorna, così, anche nelle rifles-

¹⁸ A. Gramsci, *op. cit.*, p. 130.

¹⁹ *Ivi*, p. 79.

²⁰ M. Horkheimer - T. W. Adorno, *op. cit.* p. 142. Una standardizzazione per inerzia ribadita anche da Macdonald: «Artisti e scrittori hanno sempre manifestato la tendenza a ripetersi, ma il Masscult (e il Midcult) rendono altamente redditizio questo fatto, e in effetti penalizzano coloro che non vi si attengono». D. Macdonald, *op. cit.*, p. 56.

²¹ A una teoria moderna che privilegia come valore centrale della letteratura il *Nouveau* si contrappone una prassi imposta dal mercato che «ha condotto ad un predominio compatto, mai conosciuto prima, della letteratura imitativa, che si avvale abilmente di

sioni di Roland Barthes, che oppone alla ripetizione eccessiva delle musiche incantatorie e delle litanie (il *nembutsu* buddista) la ripetizione senza entusiasmo dello stereotipo massificante:

La forma bastarda della cultura di massa è la ripetizione vergognosa: si ripetono i contenuti, gli schemi ideologici, la cancellatura delle contraddizioni, ma si variano le forme superficiali: sempre libri, trasmissioni, film nuovi, attualità, ma sempre lo stesso senso.²²

E, infine, riportando l'analisi all'ambito letterario, si arriva alla celebre proposta di Tzvetan Todorov di distinguere tra Letteratura e Paraletteratura in base alla possibilità di ricondurre tutte le opere della seconda a un genere e alla ferrea applicazione delle sue regole:

[...] non riconosciamo a un testo il diritto di figurare nella storia della letteratura o in quella della scienza se non in quanto introduca un cambiamento nell'idea che ci facevamo fino a quel momento dell'una o dell'altra attività. I testi che non soddisfano a questa condizione passano automaticamente in un'altra categoria: in quella della letteratura detta «popolare», «di massa» nel primo caso; in quella dell'esercizio scolastico, nel secondo. (A questo punto un confronto nasce spontaneo: da un lato il prodotto artigianale, l'esemplare unico; dall'altro quello del lavoro in serie, dello stereotipo meccanico). Ma per tornare alla materia che è la nostra, solo la letteratura di massa (romanzi gialli, di appendice, di fantascienza, ecc.) dovrebbe evocare la nozione di genere che invece sarebbe inapplicabile ai testi propriamente letterari.²³

Ipotesi – ribadita, pochi anni più tardi, nel saggio dedicato all'analisi del romanzo poliziesco²⁴ – che, però, ha sollevato più di una perplessità poiché, come ha notato Daniel Couégnas, i mediocri epigoni della Letteratura non diventano automaticamente autori «popolari».

alcuni schemi convenzionali [...] Questa contraddizione tra teoria (che avvalorava pateticamente l'innovazione trasgressiva) e realtà (che prosegue, in malafede, però, l'imitazione) è, secondo me, la crepa interiore della cultura borghese». U. Schulz-Buschhaus, *op. cit.*, p. 15.

²² R. Barthes, *op. cit.*, p. 106. La diagnosi di una spregiudicata strategia di «ripetizione senza entusiasmo» riguarda anche altri ambiti artistici che, però, a differenza della letteratura, provano assai meno imbarazzo a riconoscere i propri fini commerciali: l'industria cinematografica e l'industria musicale. Per quanto riguarda il degrado imposto dal sistema hollywoodiano imperante, si veda W. Winston Dixon, *I venticinque motivi per cui è finito il cinema americano*, «Lo straniero», 8, 48 (giugno 2004), pp. 86-95.

²³ T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977.

²⁴ «Il capolavoro letterario abituale, in un certo senso, non rientra in alcun genere, se non nel proprio; mentre capolavoro della letteratura di massa è precisamente quell'opera che meglio si inquadra nel suo genere». T. Todorov, *Tipologia del romanzo poliziesco*, nel vol. *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, Milano, Bompiani, 1995, p. 8.

In sostanza, Todorov ripropone la medesima disposizione gerarchica teorizzata più di un secolo prima da Sainte-Beuve, in cui l'esemplare unico²⁵ modellato dall'artigiano è un'Opera degna di figurare nei manuali di storia letteraria, mentre tutto il resto sono romanzi prodotti meccanicamente con procedimenti propri di una catena di montaggio, destinati al consumo anonimo di un pubblico di massa, ghiotto di stereotipi e incapace di orientarsi all'interno del nuovo genere inaugurato dalla «grande opera».

Tutte le analisi del romanzo popolare, che insistono sulla sua natura commerciale, si arenano in questo irrisolvibile conflitto tra Arte e Merce, determinato dal riconoscimento dell'indubbia esigenza di standardizzazione imposta ai prodotti paraletterari. Tuttavia, dopo aver ribadito ancora una volta l'imprudenza di ogni delimitazione troppo netta tra due campi in costante rapporto dialettico, appare necessario riprendere l'analisi della narrativa popolare, partendo dalla definizione che Jean Tortel a Cerisy-la-Salle diede della Paraletteratura d'immaginazione:

Contiene all'incirca tutti gli elementi che costituirebbero la letteratura tranne l'inquietudine rispetto al proprio significato e la messa in causa del proprio linguaggio.²⁶

Una relazione molto confortevole con la scrittura che, tra l'altro, si direbbe speculare al carattere non problematico dei suoi eroi e delle sue trame; espressione perfetta, sul piano formale, di quell'interpretazione conciliatoria del modello aristotelico attuata da autori che Eco ha considerato più demagogici che popolari²⁷. Volendo, però, elaborare una griglia interpretativa ideale – adatta non solo al *corpus* dei testi che costituiscono l'oggetto di questa ricerca ma a un'ideale tipologia invariabile della narrativa d'appendice –, credo sia opportuno considerare proprio la *ripetitività* il principale tratto distintivo di tale letteratura, senza per questo pretendere

²⁵ Un'originalità che però, puntualizza il critico, è comunque solo relativa perché «Oggi è difficilmente immaginabile che si possa difendere la tesi secondo la quale tutto, nell'opera, è individuale, prodotto inedito di una aspirazione personale, fatto senza alcun rapporto con le opere del passato». T. Todorov, *La letteratura* cit., pp. 8-9.

²⁶ J. Tortel, *Che* cit., p. 51.

²⁷ «Una costante resterà a distinguere il romanzo popolare dal romanzo problematico: ed è che sempre si dipanerà nel primo una lotta del bene contro il male che si risolverà sempre o comunque (sia lo scioglimento intriso di felicità o di dolore) in favore del bene, il bene rimanendo definito nei termini della moralità, dei valori, dell'ideologia corrente. [...] il romanzo popolare tende alla pace, il romanzo problematico mette il lettore in guerra con se stesso. Questa è la discriminante; tutto il resto può essere (e spesso è) in comune». U. Eco, *Le lacrime* cit., p. 13.

di ridurla a mera espressione di dinamiche esclusivamente commerciali. Non si tratta tanto di negare i condizionamenti del mercato editoriale a cui si sottopongono i *feuilletonnistes*²⁸, quanto di voler inquadrare la loro scarsa propensione al Nuovo all'interno delle esigenze proprie di una linea stilistica alternativa – la quale, più che dai singoli testi, è caratterizzata dal ricorso a un linguaggio formulare che nega in sé la moderna impermanenza delle cose²⁹. Esigenze che, evidentemente, prestano il fianco a procedimenti di omologazione industriale, ma che impongono di distinguere tra *imitazione* (intesa come adesione alle norme di una poetica non ancora moderna) e *standardizzazione* (intesa come adeguamento coatto a un livello medio di produzione finalizzato alla riduzione dei costi) e, quindi, di considerare il *roman-feuilleton* il frutto dell'incontro tra le due pulsioni³⁰.

²⁸ Come fa, per esempio, Roberto Barbolini che, nella sua appassionata difesa della «classicità» della letteratura di genere, ignora deliberatamente la logica delle formule che orienta l'invenzione del singolo autore, all'interno di una dialettica inesorabile della domanda e dell'offerta: «[...] gli scrittori di genere sono forse gli ultimi che rispettano le regole. In una parola: gli ultimi classici. Vi siete mai chiesti che cosa cercasse Borges (e prima di lui Chesterton) nel romanzo poliziesco? Precisamente il racconto ben fatto, che obbedisce ai precetti di "auctoritates" rassicuranti: pensate a un'istituzione come il Detection Club, che riuniva i maggiori scrittori di classici gialli all'inglese, oppure S.S. Van Dine, novello Boileau, con le sue Venti Regole inderogabili per un poliziesco di classe. [...] i generi bassi, nati dalla costola tumorosa del romanticismo, anche quelli apparentemente più granguignoleschi e orrifici, funzionano oggi secondo una struttura e una normativa classiche, basate sulla *technè* e sull'imitazione di modelli esemplari». R. Barbolini, *Via col vento e le chitarre dei Who*, nel vol. *Stephen King contro il Gruppo 63*, Ancona, Transeuropa, 1998, p. 22.

²⁹ Si veda a riguardo quanto scrive Florence Dupont, nel suo serrato e polemico confronto fra cultura evenemenziale dell'oralità e cultura monumentale della scrittura: «Omero era un linguaggio, la competenza degli aedi di Chio; *Dallas* è la competenza dei registi di *Dallas*, il *feuilleton* è dunque un linguaggio potenzialmente produttivo all'infinito per quello o quelli che ne detengono i diritti. La fine non è prevista nel principio, come succederebbe nel caso di un testo. È dunque il genere *feuilleton* che fa di *Dallas*, come di tutte le altre telenovelas, un "parlare dell'essere". Si potrebbe dire la stessa cosa delle serie televisive. Il regista, che ovviamente spera di vendere il maggior numero possibile di episodi, farà una telenovela o una serie, un linguaggio e non un testo, s'inserirà in un tempo circolare, userà una dizione formulare». F. Dupont, *Omero e Dallas*, Roma, Donzelli, 2006, pp. 99-100.

³⁰ Da questo punto di vista, l'*imitazione* potrebbe essere considerata un'esigenza avvertita dall'autore e, quindi, interna al processo creativo dell'opera, mentre la *standardizzazione* sarebbe una direttiva imposta dall'editore (o dall'autore ai suoi «negri») e, pertanto, esterna al processo creativo. Difficile valutare il ruolo svolto dal lettore in tale dinamica: Macdonald lo considera condizionato nelle sue aspettative dall'offerta, vittima di un sistema che gli fa desiderare ciò che ha e non avere ciò che desidera; Daniel Couégnas lo ritiene, invece, parte integrante attiva di un processo creativo in cui l'aspettativa del lettore imprime il proprio marchio sul testo, concordando, così, con quanto affermato da Gustave Lanson già nel 1904: «[...] il pubblico commissiona l'opera che

Da questo punto di vista, Giuseppe Petronio rifiuta di considerare la *ripetitività* un carattere tipico della letteratura di massa perché, confutando i sostenitori della *standardizzazione*, pone l'accento sull'*imitazione*, riscontrandola anche in fenomeni precedenti la rivoluzione romantica, come l'epica greca, carolingia, nibelungica, serbo-croata, il romanzo cortese, la tragedia greca, e via dicendo. Al contrario, Mikel Dufrenne, insistendo sul ruolo svolto dai mezzi di produzione e sul soddisfacimento del consumo, non può che sottolineare l'incidenza prevalente della *standardizzazione*:

Non si tratta d'inventare qualcosa di nuovo, ma di applicare all'infinito ricette che hanno fatto fortuna. L'arte di massa è anche un'arte essenzialmente conservatrice; nessuna riflessione che rischi d'inibirla, nessuno sforzo d'invenzione che rischi di comprometterla.³¹

Considerare predominante, se non addirittura esclusiva, l'influenza della *standardizzazione* nel processo creativo della moderna letteratura popolare può, come si è visto, risultare fuorviante e, in taluni autori, sospetto. Saremmo quasi tentati di affermare che l'occupazione da parte delle masse dei luoghi più prestigiosi della società, tra i quali anche la sfera culturale, genera la necessità di ridefinizione, anche in questo campo, di un sistema gerarchico ed esclusivo. Come si è già detto, infatti, nell'ambito della generale e inarrestabile diffusione dell'alfabetizzazione di massa, l'accesso al testo scritto smette di essere un tratto socialmente distintivo e l'avvento del lettore popolare spaventa la classe dominante che, per una sorta di illegittima difesa, risponde alla sua alfabetizzazione negando la validità culturale e sociale delle sue letture; para-letture, appunto, attraverso le quali non è possibile legittimamente affermare la propria emancipazione, ma solo rientrare in quel pubblico *canaille* che Thomas De Quincey, nel 1848, considerava composto da «una grande maggioranza di uomini dotati di scarso ragionamento e rassegnati passivamente all'istinto del piacere immediato»³². L'accusa di *standardizzazione* mossa contro la letteratura popolare è, quindi, solo l'ultima delle invettive pronunciate contro un uso destabilizzante della lettura e l'enfasi posta su tale aspetto nell'analisi della narrativa popolare può essere la spia di una nostalgia segregazionista ed elitaria della fruizione culturale³³.

gli verrà presentata: lo fa senza saperlo». G. Lanson, *La storia letteraria e la sociologia*, nel vol. *Il fenomeno letterario*, Roma, Archivio Guido IZZI, 2001, p. 79.

³¹ M. Dufrenne, *Esiste un'arte di massa?*, in G. Petronio, *Letteratura di massa* cit., p. 79.

³² T. De Quincey, da *Oliver Goldsmith*, in S. Perosa, *op. cit.*, p. 240.

³³ Hanna Arendt considerava il «nuovo filisteismo» il principale responsabile di una strategia di segregazionismo culturale promossa dalla moderna borghesia europea e

Allo stesso tempo, però, è indubbio che l'influsso delle logiche di mercato finisca con lo svilire i prodotti della letteratura mercantile. Risultano, quindi, squilibrate, ora in favore dell'*imitazione*, anche le letture che tendono a considerare la moderna letteratura popolare una sorta di epica contemporanea e metropolitana e i suoi autori gli ultimi seguaci della *technè* della tradizione. L'imitazione dei petrarchisti o dei neoclassici non è, infatti, la stessa degli appendicisti perché quest'ultima è ormai fortemente condizionata da esigenze di fatturato. Sia gli uni che gli altri valorizzano la ripetizione a scapito dell'inedito ma i romanzieri d'appendice, per far consumare le proprie opere a lettori ormai imbevuti di modernità, celano la propria invariabilità profonda dietro trasformazioni formali superficiali. L'*imitazione* non è più palesemente valorizzata ma truffaldinamente sfruttata (perché contaminata, ormai, dalle prerogative della *standardizzazione*) da parte di chi ormai sa che potrà vendere un romanzo simile al precedente solo se questo sembrerà diverso e nuovo.

Il modello interpretativo che si cercherà di applicare al *corpus* dei romanzi pubblicati nelle appendici di tre quotidiani portoghesi tra il 1890 e il 1910 confermerà la *ripetitività* come l'elemento formale deliberatamente valorizzato dai narratori d'appendice e i singoli tratti della griglia ribadiranno la tendenza alla ripresa, alla ridondanza e all'iterazione insistente come il principale marchio paraletterario del *roman-feuilleton*. Tuttavia, il ritorno del Simile sarà motivato da ragioni diverse, a seconda che prevalga l'ingerenza della *standardizzazione* o quella dell'*imitazione*: l'invariabilità del paratesto editoriale (come dei suoi singoli elementi), per esempio, sarà riconducibile a esigenze esterne al processo creativo e, quindi, determinate dalla *standardizzazione*; l'uniformità dei personaggi, degli scenari e delle situazioni narrative sarà, invece, maggiormente condizionata da fattori interni alla creazione e dovrà essere, dunque, considerata espressione, per quanto spuria, di una dizione formulare pre-moderna che presiede alla *testualità* del *roman-feuilleton*.

finalizzata alla riduzione della Cultura a strumento di ascensione sociale: «[...] mentre dapprima il filisteo disprezzava gli oggetti della cultura come cose inutili, a un certo momento il filisteo colto si dette a perseguirli, riconoscendovi una valuta con la quale comprare una posizione sociale superiore o acquisire maggior stima di se stesso». H. Arendt, *La crisi della cultura: nella società e nella politica*, nel vol. *Tra passato e futuro*, Milano, Garzanti, 1991, p. 264. In quest'ottica, una volta assurta a protagonista della scena sociale, la borghesia «filistea», vedendo minacciato il proprio monopolio culturale dall'alfabetizzazione di massa, si sarebbe difesa ridefinendo i termini di ciò che è Cultura (intesa come strumento di affermazione e prestigio sociale), e riducendo ciò che poteva essere ora consumato «dal basso» a squallido e innocuo prodotto dell'industria dell'*entertainment* (della quale, tra l'altro, deteneva le redini).

L'ambiguità della narrativa d'appendice è data, quindi, dall'aderenza a una poetica che, da un punto di vista artistico, va considerata anacronistica ma che, se si considerano le moderne strategie della comunicazione e del *marketing*, si rivela estremamente attuale. Così, per quanto dilatato, smisurato e interminabile possa essere, il romanzo a puntate resta una forma chiusa, iterata e vincolata alla valorizzazione dei punti forza del racconto, che «non sono affatto quelli in cui sta accadendo qualcosa di inaspettato; quelli sono i punti-pretesto»³⁴. In bilico tra consuetudine e sorpresa, scisso tra rispetto e scarto della regola, la scrittura per il *feuilletonniste* diviene, così, «uno straordinario impasto di libertà e costrizione»³⁵ e l'esito finale del suo lavoro non potrà che essere il risultato di un conflitto tra disciplina formale e indisciplinazione immaginativa; uno *choc* che – anche letto alla luce del continuo processo di diastole e sistole (persistenza e rifiuto) che caratterizza il rapporto dell'autore nei confronti del valore normativo della parola – non può che mandare in corto circuito le opere di questi narratori, provocando qualcosa che potremmo definire un infarto narrativo.

Per concludere, esiste un'ambigua, ma rigorosa, «ortodossia metrica» d'appendice, ma esistono, però, anche delle differenze: *Le comte de Montecristo* non è *La vendetta d'una pazza* perché, anche nei *rez-de-chaussée* dei giornali, «l'autore di genio è colui che sa risolvere i condizionamenti in possibilità»³⁶.



³⁴ U. Eco, *Apocalittici* cit., p. 249.

³⁵ J. Tortel, *Che* cit., p. 51.

³⁶ U. Eco, *Apocalittici* cit., p. 161.