

Autore Modello e racconto seriale

Una stretta relazione tra Autore Modello e coerenza del testo è palesemente alla base dell'ipotesi sostenuta in Eco[1979], ricevendo comunque chiara ed esplicita espressione in Eco[1990:34], dove si sostiene che "la ricerca sulla intenzione dell'autore e quella sulla intenzione dell'opera coincidono. Coincidono, almeno, nel senso che autore (modello) e opera (come coerenza del testo) sono il punto virtuale a cui mira la congettura".

In questi termini, è naturale che non si possa parlare di interpretazione e di testo se non si postula un principio di coerenza, principio che trova nell'Autore Modello un'espressione in termini di intenzionalità (dell'opera, non dell'autore empirico): l'opera esiste ed è interpretabile in quanto presuppone un'intenzionalità coerente, di cui è a sua volta il dispiegamento. La prima qualità di un'interpretazione è il rispetto della coerenza dell'opera - anche là dove numerose interpretazioni differenti sono ugualmente legittime.

Intendo in queste pagine esplorare il rapporto tra Autore Modello e coerenza all'interno di un ambito in cui queste due stesse nozioni perdono la nettezza e la distinzione che possiedono quando si parla del testo letterario. L'ambito, esso stesso più volte affrontato da Eco, è quello della narrativa seriale a fumetti (cfr. per esempio Eco[1964] e Eco[1985a/b]).

La serialità a fumetti. Come prodotto seriale il fumetto nasce e continua a vivere sino ad oggi. Legato sin dalla sua origine alla periodicità delle pubblicazioni su cui compariva, solo da non molti anni è riuscito a costruirsi anche una dimensione di racconti autoconclusivi, evidentemente più vicini alla forma narrativa autonoma del racconto o del romanzo - ma non è di questi che ci occuperemo.

Possiamo esporre ora una breve tassonomia di forme seriali del fumetto - estremamente parziale e del tutto ad hoc - riallacciando le varie forme al loro significato storico.¹ Ci limiteremo dunque a distinguere vari livelli intermedi tra una *serialità iterativa* (nella quale ogni nuovo episodio, pur conservando personaggi e/o temi, prescinde completamente da tutti gli altri episodi, che lo precedano o lo seguano, e si colloca in un momento del tempo comunque assoluto) e una *serialità a saga* (nella quale gli episodi sono allineati secondo una progressione narrativo-temporale che li rende parti di una temporalità unica, alla quale ciascun episodio è di conseguenza relativo). L'opposizione è parallela a quella standard degli studi anglo-americani tra *series* e *serial*, ma, a differenza di quella, va qui intesa come espressione di due estremi di un continuo, all'interno del quale è virtualmente possibile riempire ogni posizione. Se infatti dalla serie iterativa ci spostiamo verso la saga troveremo la *serie a spirale* (in cui una meccanica iterativa si giustappone a una progressione temporale tra gli episodi, che vengono ad essere narrativamente indipendenti - o quasi - ma temporalmente connessi) e la *quasi-saga* (in cui in una struttura sostanzialmente continua anche da un punto di vista narrativo sono frequenti gli episodi che hanno inizio, sviluppo e fine, e potrebbero essere fruiti anche in relativa autonomia), nonché le ulteriori posizioni intermedie tra queste.

Il fumetto nasce come serie iterativa, e ha bisogno di tempo per evolversi in direzione della saga. Le prime serie a spirale compaiono già con i primi del secolo, quando la vocazione umoristica dominante nei comics si piega occasionalmente verso dimensioni fantastiche. Solo con la nascita del fumetto di avventura, alla fine degli anni venti, e l'abbandono, in questa produzione, di ogni vocazione umoristica, si arriva alle quasi-saghe delle strisce quotidiane e delle tavole domenicali degli anni trenta. Con la nascita del comic book - pubblicazioni periodiche dedicate ai comics - invece, è la serie iterativa a ricevere nuova vita: l'albo permetteva e favoriva, infatti, le narrazioni autoconclusive, di poche pagine, mentre la pubblicazione quotidiana o settimanale privilegiava le storie lunghe, dai confini poco definiti.

Sui comic book concentreremo la nostra attenzione, concentrandoci sul genere dominante nelle loro pagine, il fumetto di supereroi. Dalla fine degli anni trenta, il modello iterativo rimarrà dominante al loro interno per numerosi anni, almeno sin quando durerà la supremazia della casa

¹ La tassonomia riprende, modificandole, le proposte che si trovano in Eco[1985b] e Calabrese[1984] e [1989]. Una sua formulazione più estesa si trova in Barbieri[a venire].

editrice DC Comics; ma verrà sostituito da un modello a spirale nei primi anni sessanta, quando la Marvel Comics conquisterà il mercato con *Fantastic Four*, *Spider-Man* e numerose altre testate. Negli anni ottanta, alcune di queste serie Marvel si evolveranno poi in direzione di una serialità a quasi saga, seguite da analoghe scelte della concorrente DC.

Ma l'aspetto determinante della serialità Marvel, che aveva comunque già meno coerenti presupposti nella produzione DC (e che in seguito anche la DC ha pienamente accolto) è quello che vede il configurare l'insieme delle proprie testate, e delle serie corrispondenti, come narrante disparati eventi che appartengono a un unico universo, con fondamentali relazioni di contemporaneità e successione anche tra eventi di serie diverse. Così, per esempio, i *Fantastic Four* possono fare occasionali comparse nelle storie di *Spider-Man* o di *Silver Surfer* o degli *Avengers*, e viceversa; e anche quando questo non succede, gli autori sono ben attenti a coordinare la comparsa sulle varie testate di eventi di portata tale da non poter passare inosservati a chi si trovi nei paraggi.² L'uso frequente di tali cross-over, ovvero degli eventi trasversali alle serie, fa sì che esista quella che viene chiamata una *continuity* in ciascuno degli universi dei personaggi Marvel e DC, ovvero una storia generale, relativamente ai vari momenti della quale vanno situate le storie particolari dei personaggi. Esiste insomma, in ciascuno dei due universi, una soggiacente struttura generale di saga, un flusso temporale sovrastante che comprende e integra gli eventi e i loro flussi temporali particolari.

Temporalità, serialità e coerenza. Ho avuto modo altrove³ di esporre con maggiore dettaglio le caratteristiche di questa saga, e le differenze che contrappongono il modello Marvel a quello DC. Quello che mi interessa in questa sede è mostrare come una struttura a saga di questo genere porti ad alcune incoerenze temporali non recuperabili interpretativamente.

Si tratta del fatto, su cui si è ironizzato a lungo, che i personaggi di queste saghe non invecchiano, e continuano ad affrontare i propri avversari ostentando più o meno la stessa età che

² Gli esempi citabili sono innumerevoli. Di facile reperibilità possiamo indicare i due seguenti: in *Amazing Spider-Man* del giugno 1986 compare Daredevil, perseguitato da Kingpin, signore del crimine, con riferimento alle vicende al momento in corso su *Daredevil* (in Italia, rispettivamente su *L'Uomo Ragno*, n.70, e *Fantastici Quattro*, nn.37-43); il "Marvel Mutant Massacre Rap" si sviluppa, nel 1986, sulle testate *Uncanny X-Men*, *X-Factor*, *The New Mutants*, *The Mighty Thor* e *Power Pack* (in Italia è parzialmente pubblicato su *X-Marvel*, nn. 13-14).

³ Cfr. Barbieri[a venire].

ostentavano chi cinquanta chi trent'anni fa. Il problema non sarebbe affatto grave se la struttura delle singole serie fosse semplicemente iterativa: in tal caso infatti non ci sarebbe alcuna relazione temporale definita tra le singole storie, e non esisterebbe alcuna *continuity*, anche là dove gli universi si considerassero omogenei, permettendo un qualche genere di cross-over tra le serie. Un cross-over senza *continuity* generale istituisce una contemporaneità locale tra serie diverse, ma questa non pone a sua volta il problema di una localizzazione all'interno di un ordine temporale più vasto. Poiché invece le serie sono temporalmente connesse, avendo strutture a spirale o a quasi saga, tale ordine temporale esiste, ponendo problemi di durata e ordinamento delle singole vicende.

Ancora: se l'universo dei supereroi fosse del tutto separato da quello reale, si potrebbe comunque ipotizzare una sua autonomia temporale, un procedere del tempo al suo interno differente dal nostro, oppure una vita dei personaggi di altra lunghezza che la nostra. Ma così non è, ed è anzi costitutivo dello stesso genere supereroi il fatto che le vicende abbiano come sfondo la nostra stessa quotidianità, ben riconoscibile per ambienti, mode, comparsa di personaggi pubblici (come il Presidente degli Stati Uniti) tutti chiaramente caratterizzati come quelli del momento. E di conseguenza ciascuna nuova storia di Batman (DC), come ciascuna nuova storia di *Daredevil* (Marvel), accade oggi, ovvero a una distanza temporale trascurabile dalla data della sua pubblicazione.

Infine, è pur vero che esistono spiegazioni di carattere narratologico, sociologico o psicologico, in grado di ridare coerenza temporale alla saga superomistica; è cioè vero che possiamo facilmente giustificare queste contraddizioni osservandole da un punto di vista esterno alla narrazione stessa. Ma questi testi, a differenza di quelli letterari colti, non prevedono una lettura critica di questo genere; in altri termini, il Lettore Modello del comic book di supereroi non ha la possibilità del backtracking critico, e non potrebbe mai accettare l'idea che l'Autore Modello abbia introdotto quelle contraddizioni per qualche scopo che non sia linearmente narrativo. Egli è costretto dunque ad assumerle, eventualmente lasciandole nell'ombra, oppure tempestando di lettere perplesse le redazioni, che saranno ovviamente incapaci di fornire risposte soddisfacenti senza uscire dalle tematiche stesse dei racconti.

Il quadro è nel complesso il seguente: ogni mese, per ciascuno dei due universi editoriali Marvel e DC, escono un certo numero di episodi di serie differenti e collegate. Salvo esplicite disconferme, tutti gli episodi, per esempio, di questo mese sono relativi al medesimo presente, e vanno considerati contemporanei, inserendosi in una *continuity* costituita dall'ordinamento

temporale di tutti gli episodi precedenti. Ma tale ordinamento vive una doppia temporalità, con una componente interna dovuta al succedersi degli eventi dei racconti, e una componente esterna collegata alla periodicità di pubblicazione, che istituisce la successione dei presenti da storicizzare. Se sulle corte durate tale doppia temporalità è relativamente improblematica, viceversa sulle lunghe durate è una continua fonte di contraddizioni e paradossi, che costringono gli sceneggiatori a una serie di arrangiamenti narrativi che possono avere varia frequenza e incidenza. Così come accade con la rappresentazione dello spazio prodotta dalla prospettiva rinascimentale, anche la rappresentazione del tempo prodotta dal racconto presenta delle aberrazioni laterali quando il campo di visione diventa troppo ampio. In questi casi l'autore è costretto o a intervenire con delle correzioni che occultino, almeno in parte, l'aberrazione, oppure ad assumerla e a suddividere l'immagine complessiva in diverse immagini più limitate. In entrambe i casi quello che ci va di mezzo sono la coerenza e l'unità del punto di vista.

Autore Modello e assenza di coerenza. Se ritorniamo ora allo stretto legame, di cui si faceva cenno all'inizio, tra coerenza del testo e Autore Modello, saremo portati a concludere che, almeno per quanto riguarda la temporalità complessiva di queste saghe, non è possibile ipotizzare alcun Autore Modello.

E' vero che, a ben guardare, si potrebbe scorgere assai di più, e il fatto che, in tanti anni di produzione si siano succeduti tanti autori diversi alla creazione delle varie serie, con relative contraddizioni tra le interpretazioni dello stesso personaggio date dagli uni e quelle date dagli altri, potrebbe far pensare che non sia possibile ipotizzare un Autore Modello in generale dietro alle saghe di supereroi, limitando la coerenza ai singoli episodi, o al massimo ai loro immediati dintorni. Tuttavia, pur con tante contraddizioni, resta facile trovare un livello di coerenza generale per ciascuno dei due universi editoriali, e una intenzionalità unica, un Autore Modello: empiricamente, questo criterio unificante può essere fatto risalire all'istanza della casa editrice stessa, unica vera autrice delle saghe nel loro complesso.

Ma rispetto all'incoerenza temporale questo espediente non può essere utilizzato, e non è possibile ipotizzare alcuna intenzionalità alle sue spalle: si tratta di un risultato inevitabile, legato a caratteristiche contingenti del genere, un risultato che viene a costituire però un punto importante, un luogo di tensioni narrative, che devono essere volta per volta risolte. E' come se, nel luogo deputato alle intenzionalità espressive - cioè il testo - ci trovassimo improvvisamente di fronte a

una necessità fisica, del tutto fuori luogo e non affrontabile con gli strumenti qui in uso, ma non per questo trascurabile o eliminabile.

Decidere che la saga nel suo complesso non costituisce un testo ci creerebbe - pur risolvendone l'incoerenza temporale - una serie di problemi contingenti. Quale delle sua parti sarebbe allora un testo? L'episodio? Ma allora la continuità narrativa tra un episodio e il successivo andrebbe considerata come extratestuale, e la continuità dell'identità dei personaggi non troverebbe base su cui fondarsi. Un determinato numero di episodi? E quale numero di episodi sarebbe allora preferibile a quale altro? Potremmo decidere che è un testo ogni sequenza di episodi sufficientemente ristretta da non generare incoerenze temporali: ma, di nuovo, come spiegheremmo allora la continuità dell'identità al di fuori dei limiti del testo? Insomma, risolvere in questo modo l'incoerenza temporale genererebbe delle incoerenze narrative assai più pericolose.

Possiamo allora lasciare l'incoerenza nell'ombra, non prenderla in considerazione. Se, come fa la Marvel, si accentua leggermente la distanza tra il mondo immaginario e quello reale, è possibile che la tensione temporale non raggiunga mai punte insopportabili come quelle che costringono la DC a riformulare periodicamente le coordinate temporali del proprio universo.⁴ Ma un'incoerenza occultata, narcotizzata, non è per questo del tutto assente: lo stesso Autore Modello è costretto a lasciare in ombra la parte corrispondente di sé, per non rivelarne l'inesistenza. Potremmo forse anche dire che assenza dell'Autore Modello e messa in ombra degli aspetti incoerenti del testo sono due modi di descrivere lo stesso fenomeno interpretativo, o meglio, non-interpretativo. La resistenza all'interpretazione che si accompagna all'incoerenza può ben essere vista come vacanza di un'intenzionalità espressiva, e dunque come un luogo ermeneuticamente vuoto, da lasciare nell'ombra.

⁴ All'incirca ogni quindici-venti anni, dalla nascita di Superman sino ad oggi, la DC Comics ha riformulato più o meno radicalmente le coordinate temporali del proprio universo, ridatando implicitamente o esplicitamente l'origine dei suoi personaggi. L'ultimo episodio di questo genere, e più radicale di tutti quelli che l'hanno preceduto, ha avuto luogo nel 1985, quando con la miniserie *Crisis on Infinite Earths* (pubblicata anche in Italia nel 1991), una battaglia per la salvezza dell'universo ha portato gli eroi all'"alba del tempo", facendo sì che, come conseguenza di questo fatto, tutta la storia dell'universo risultasse modificata sin dalla sua origine. Quegli stessi eroi, in questo universo post-crisis, hanno dunque storie personali chi leggermente chi radicalmente diverse da quelle che avevano prima: le loro storie precedenti non sono infatti mai esistite, e la storia è stata riscritta senza alcun residuo di un passato editoriale ufficialmente abolito.

E tuttavia la pregnanza del problema impedisce all'accantonamento di avere un effetto definitivo: l'aspetto non riconducibile alla coerenza, non interpretabile come intenzionalità dell'Autore Modello riemerge con una certa costanza, come un'acqua sotterranea che produca polle improvvise. E, nonostante il suo carattere di irriducibilità, convive ugualmente, seppur sotto un umore dialettico, con gli aspetti più palesemente intenzionali.

Narrazione non verbale e coerenza: il problema dei tempi verbali. La serialità su cui pone le basi la mia riflessione vive all'interno del linguaggio del fumetto; probabilmente - non ho elementi a sufficienza per darlo come una certezza - anche nelle saghe televisive possono verificarsi fenomeni di incoerenza temporale dello stesso tipo. Ritengo invece, al contrario, che il problema finirebbe per porsi in termini piuttosto differenti in una analoga serialità letteraria.

Le condizioni elencate sopra perché la questione si ponga (continuità temporale interna, legame stretto con il mondo reale e la sua - esterna - continuità temporale, inappropriatezza di una lettura "critica") sembrano a prima vista poter essere rispettate con facilità da qualsiasi linguaggio narrativo. Sembra cioè che, in qualsiasi linguaggio vengano eventualmente tradotte le nostre saghe di supereroi, il problema dell'incoerenza temporale si ripresenterebbe al medesimo modo.

Ma il linguaggio verbale possiede uno strumento che non può non utilizzare, e di cui invece tanto il fumetto quanto la televisione (o il cinema) possono benissimo fare a meno: mi riferisco al sistema dei tempi verbali. Ogni enunciato della lingua presuppone ed esprime infatti un punto di vista temporale in cui l'enunciazione si pone, e la scelta del tempo verbale dipenderà dal rapporto tra tempo dell'enunciazione e tempo dell'enunciato, oltre che da, naturalmente, tutta una serie di altre determinazioni. Comunque sia, l'enunciato verbale dichiara sempre implicitamente la prospettiva temporale da cui viene considerata l'azione descritta.

Che accettiamo o non accettiamo la posizione di Weinrich[1964], secondo cui l'opposizione tra presente e passato remoto (e altre, parallelamente a queste) non è un'opposizione riguardante il tempo, bensì il tipo di discorso, commentativo o narrativo, resta comunque il fatto che anche all'interno della sua posizione permangono opposizioni di carattere intimamente temporale tra i tempi verbali, come quella tra presente e futuro, quella tra passato remoto e condizionale, e così via. Ogni enunciato, dunque, dichiara inevitabilmente il rapporto temporale tra il tempo dell'evento nominato e quello del presente dell'enunciazione.

Unica eccezione è il tempo verbale presente, nel suo uso "storico", fondato su quel residuo di neutralità temporale che resta al presente dal fatto di essere il tempo fondamentale, e dunque quello meno marcato. Ma il presente non è - potrebbe ricordarci Weinrich - un tempo del racconto, bensì del commento; il che non vieta al presente di raccontare, ma attribuisce a quel racconto uno statuto particolare. Sono al presente i riassunti, per esempio; lo sono talora i resoconti di azioni concitate e quelli di eventi storici; non lo sono, nel loro complesso, i romanzi e i racconti di finzione - e nei rari casi in cui questi lo sono, sono anche talmente marcati da questo strappo alla regola da fare del presente tutt'altro che un tempo neutro.

Nella narrazione a fumetti i tempi verbali possono essere - e di solito sono - completamente esclusi; a meno che non ci sia, infatti, una "voce narrante" che accompagna le azioni verbalmente, la temporalità dell'azione raccontata non ha alcun legame con quella dell'atto di raccontare. Potremmo dire che il fumetto si svolge normalmente in un "presente assoluto", che non soffre dei limiti imposti al presente verbale dal fatto di essere uno (se pur il principale) tra molti altri tempi che potrebbero essere usati al suo posto. Nel fumetto non vi sono altri tempi se non il presente, e quindi non vi sono tempi, nel senso dei tempi verbali.

Mentre il racconto verbale lascia perciò nella dimensione temporale una traccia implicita del proprio soggetto dell'enunciazione, nella medesima dimensione il racconto a fumetti non lascia alcuna traccia, occultando completamente la prospettiva enunciazionale. Per il Lettore Modello di una storia a fumetti le vicende si evolvono, dunque, esattamente come si evolvono le vicende reali, senza la mediazione di un racconto, cioè senza la mediazione del punto di vista temporale del narratore. Scomparso tale punto di vista, la rappresentazione di ciascun evento può ben coincidere temporalmente con l'evento stesso nel proprio mondo di finzione - e lo può proprio perché è scomparsa la mediazione del narratore, che garantisce, con il proprio raccontare, una distanza.

Gli eventi "raccontati" accadono dunque insieme con la loro rappresentazione, contemporaneamente ad essa, esattamente come nelle saghe televisive, o anche, più tradizionalmente, nel teatro, dove siamo ben consapevoli (e felici) di dimenticare la rappresentazione in sé per immergerci nel rappresentato. C'è dunque una linea di presente degli eventi che attraversa tutta la storia di ogni supereroe, potenzialmente presente anche quando respinta nel passato sia dalla consapevolezza interna all'universo di finzione sia dalla consapevolezza esterna che ci fa riconoscere delle contemporaneità che per noi non sono più tali. Si tratta di qualcosa di più del "rendere presenti eventi passati" che caratterizza l'azione drammatica

(teatrale o cinematografica), in quanto questo "rendere presente" si accompagna a un'opposizione finzione/realtà che nel caso dei nostri fumetti di supereroi non c'è: il passato "reso presente" dalla rilettura di un episodio passato è tanto di finzione o tanto reale quanto il presente dell'episodio presente - ma resta comunque palesemente passato, perché come tale viene trattato dal presente.

Abbiamo quindi un'incoerenza nell'incoerenza, una contemporaneità dell'incontemporaneo all'interno dell'incompatibilità già rilevata tra tempo interno e tempo esterno internalizzato. L'eclissi dell'Autore Modello è strettamente legata a questa duplice incongruenza: è l'assenza del suo punto di vista, che sarebbe ordinatore, a permettere a tutti i tempi di essere contemporaneamente presenti (e dunque anche passati e futuri). E' perché, in questo ambito, non è possibile individuare un progetto, un'intenzionalità ordinatrice, che il testo sembra dissolvere alcune delle sue prerogative. Eliminata l'intenzionalità di un soggetto, per quanto teorico, che dia forma a monte, quello che resta è l'intenzionalità di un altro soggetto formante, non meno teorico, ma a valle, il Lettore Modello.

Il testo fuori dai limiti dell'Autore Modello. Ci sono testi che è difficile associare a un'intenzionalità, per quanto teorica, per quanto rivelino palesemente strutture e organizzazioni al loro interno. Se volessimo considerare testo una città, per esempio, chi sarebbe il suo Autore Modello? Verrebbe da rispondere che lo si potrebbe figurativizzare con la società che ci vive, o perlomeno con la sua corrispondente modellizzata. Ma la città, anche se certamente comunica - e ammesso che ne possiamo ricostruire una comunicazione coerente - non è stata comunque costruita con l'intenzione di comunicare, nel suo complesso. Il suo Lettore Modello, cioè, non comprende l'opzione di considerare l'esistenza di un Autore Modello, la cui intenzionalità venga trasmessa. E anche volendolo fare, che cosa significherebbe un'intenzionalità ove il soggetto intenzionale sia una società nel suo complesso?

Tornando a noi, e ai nostri imperituri personaggi dei fumetti, siamo così arrivati a delineare un quadro in cui fa parte del Lettore Modello l'accettazione di una situazione narrativamente incoerente, ovvero di una situazione che esclude che le si possa imporre un Autore Modello, e questo proprio all'interno e nel cuore di una testualità narrativa peraltro piuttosto normale, con tanto di coerenza e di Autore Modello ipotizzabili nel suo complesso. Questa situazione fa sì problema, ma non per questo viene rifiutata; viene discussa ma accettata.

Nella nostra esperienza quotidiana l'assenza di Autore Modello è un fatto normale, e non per questo viene pregiudicata la comprensibilità del mondo che ci circonda. Non c'è bisogno di

ipotizzare soggetti inconsci per parlare di comunicazione non intenzionale, perché tale comunicazione riguarda anche, e principalmente, cose che non hanno nessun titolo di intenzionalità: che cosa significa comprendere la forma di un albero, il rumore dell'acqua che scorre, l'odore del pane? Tutte queste comunicazioni riguardano contesti nei quali si può ben pensare a un Lettore Modello che non si pone affatto il problema della presenza di un Autore Modello, perché tale presenza è irrilevante - eppure parliamo di comprensione non meno che nel caso opposto.

E, se dubitiamo che sia corretto parlare di "comunicazione" in casi come i suddetti, che cosa significa comprendere una vicenda a cui assistiamo o partecipiamo, nella quale entrano in gioco sì le eventuali intenzionalità dei soggetti implicati, ma nessuna intenzionalità superiore ordinatrice? E' il Lettore Modello di queste vicende a esserne l'ordinatore unico.

La scomparsa dell'Autore Modello non significa in ogni caso che il lettore sia libero di leggere nel testo qualsiasi cosa; l'apparenza di libertà è una vera e pura apparenza. Non siamo legati a un'intenzionalità dietro al testo (perché non c'è un autore reale) né a una nel testo (perché non c'è un Autore Modello), ma siamo legati lo stesso, perché l'intenzionalità del lettore è costruita con la medesima materia concettuale con cui anche il testo è costruito - e se così non fosse, il testo sarebbe incomprensibile, forse addirittura impercettibile.

Certo, l'intenzionalità è una garanzia di coerenza a priori - e tuttavia, in quanto lettori, noi siamo perfettamente abituati a costruire la coerenza a posteriori, eventualmente scartando qualcosa. Sono state sviluppate, nei decenni passati, delle logiche dette paraconsistenti⁵, che permettono la presenza di incongruenze in un sistema, a patto che non vi vengano sviluppate le parti che le contengono; le incongruenze restano così nell'ombra, come dinamizzatori potenziali per il momento accantonati. Là dove nessun Autore Modello interviene con la sua intenzionalità a spianarci la via dorata della coerenza testuale, il Lettore Modello viene previsto come un onesto lavoratore, che raccoglie tutto quello che può dal testo, senza pretendere intenzionalità nascoste, accantonando per un eventuale uso futuro quello che fa troppo problema.

Tale Lettore Modello non prevede ermeneutiche, non prevede letture seconde; non le prevede perché non presuppone intenzionalità comunicative. E' uno spettatore che, come ogni spettatore, ricostruisce un mondo a partire dai frammenti che si trova di fronte. Se in un testo verbale è difficile escludere l'Autore Modello - poiché il soggetto dell'enunciazione resta comunque vicino e

⁵ Cfr. Marconi[1979]

presente negli enunciati - in un testo a fumetti, o teatrale o filmico, l'Autore Modello può ben essere l'ultima delle preoccupazioni. Se dunque un'unità dev'essere presupposta non è quella di nessun soggetto, seppur teorico, la cui coscienza (magari inconscia) funga da criterio, ma è l'unità - certamente sfaccettatissima, problematica e solo a posteriori ricostruibile - di un codice culturale, che si manifesta, quella sì, anche nel luogo delle contraddizioni irrisolubili.

Riferimenti bibliografici

- Barbieri, Daniele [a venire] "Tempo e serialità. I limiti della narratività nel comic book americano di supereroi", *Carte Semiotiche*.
- Calabrese, Omar [1984] "I replicanti", in: Casetti, Francesco (a cura di) *L'immagine al plurale*, Venezia, Marsilio, 1984.
- Calabrese, Omar [1989] *L'età neobarocca*, Roma-Bari, Laterza.
- Casetti, Francesco [1984] (a cura di) *Un'altra volta ancora. Strategie di comunicazione e forme di sapere nel telefilm americano in Italia*, (con scritti di Casetti, Colombo, De Berti, Lipari, Negri, Piana), RAI-VPT, Roma.
- Eco, Umberto [1964] *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani.
- Eco, Umberto [1979] *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.
- Eco, Umberto [1985a] "Il tempo dell'arte", in *Sugli specchi*, Milano, Bompiani 1985.
- Eco, Umberto [1985b] "L'innovazione nel seriale", in *Sugli specchi*, Milano, Bompiani.
- Eco, Umberto [1990] *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- Marconi, Diego [1979] *La formalizzazione della dialettica*, Torino, Rosenberg & Sellier
- Weinrich, Harald [1964] *Tempus*, Stuttgart, W. Kohlhammer. Tr.francese *Le temps*, Paris, Seuil, 1973.