

Daniele Barbieri

Tempo e serialità

I confini della narratività nel comic book americano di supereroi

Il racconto seriale, non escluso quello a fumetti, presenta una serie di caratteristiche peculiari rispetto a quello autoconclusivo, caratteristiche che riguardano la sua forma narrativa stessa, ma anche caratteristiche nel suo modo di trattare lo scorrere del tempo. Questo è particolarmente evidente quando si analizzano serialità di lunga durata come quelle del *comic book* americano di supereroi, dove finiscono addirittura per emergere dei paradossi temporali legati alla natura stessa della serialità – paradossi che, tuttavia, lungi dal disgregare le strutture narrative seriali, finiscono addirittura per diventarne una componente cruciale.

1. Il comic book di supereroi

La storia del *comic book* di supereroi inizia nel 1938, con Superman, un personaggio della rivista *Action Comics* che riscosse in tempi incredibilmente brevi un enorme successo - tanto da essere subito seguito da un'intera legione di altri eroi, con caratteristiche più o meno simili alle sue. Il boom sarebbe durato all'incirca sino alla fine della guerra, per esaurirsi progressivamente nei tardi anni Quaranta, lasciando come superstiti poche testate e pochi eroi, tra cui lo stesso Superman e il Batman, entrambi appartenenti alla medesima casa editrice, la DC Comics.

Il comic book è una forma di pubblicazione seriale a fumetti, di scadenza solitamente mensile, formato medio-piccolo, a colori su carta piuttosto scadente e di immediato consumo, impostosi in America a partire dalla metà degli anni Trenta, per ospitare storie di respiro e continuità maggiori di quelle che erano sino ad allora comparse sui quotidiani. L'esordio di Superman nel 1938 fece del comic book il principale veicolo di pubblicazione dei supereroi, e dei supereroi il genere di gran lunga dominante nel comic book.

La crisi dei fumetti di supereroi degli anni Cinquanta si risolse con il rilancio della Marvel Comics all'inizio dei Sessanta, quando Jack Kirby riprese a collaborare con essa, dando vita ai *Fantastic Four*, a *Spider-Man*, a *The Avengers*, *The X-Men*, *Daredevil* e a moltissimi altri eroi, che

riconquistarono il mercato, e impostarono uno standard di forme grafiche e narrative che continua per molti versi a durare ancora oggi.

Il panorama del comic book di supereroi degli ultimi quarant'anni, che rappresenta il corpus di questa indagine, vede dunque fondamentalmente la contrapposizione di due grandi case editrici, la DC Comics e la Marvel Comics, ciascuna con la propria linea di personaggi, e ciascuna con alcune caratteristiche narrative specificamente proprie.

È facile osservare che esistono perciò personaggi, nel comic book di supereroi, che proseguono la loro vita editoriale da sessant'anni, e altri da quaranta; ne esistono altri ancora che sono esistiti negli anni Quaranta, scomparsi poi nei Cinquanta, e riesumati nei Sessanta, per proseguire da allora con continuità sino ai nostri giorni. Questi personaggi hanno un passato e un presente così come li hanno le persone in carne ed ossa e così come li hanno i personaggi della narrativa non seriale, ma la loro particolare situazione seriale li trasforma, come stiamo per vedere, in un vero e proprio dito nella piaga della differenza tra la temporalità della memoria, che costituisce il nostro passato di persone, e la temporalità del racconto, che costituisce il passato di un personaggio letterario.

2. Serie e saghe

Prima di passare all'indagine vera e propria sulla temporalità nella serialità del comic book, è necessario impostare alcune distinzioni tra i differenti tipi di serialità presenti nel nostro corpus. La classificazione che qui proporremo non è l'unica possibile, né l'unica significativa, ma è soltanto quella più utile nel presente contesto.¹ Alla base della classificazione stanno i rapporti temporali tra i vari episodi che compongono una serie.

Distingueremo così le *serie iterative* dalle *serie a spirale*, dalle *quasi-saghe* e dalle *saghe* secondo i criteri che seguono.

Serie iterative

Chiameremo *serie iterative* quelle serie in cui l'ordine degli episodi è del tutto intercambiabile. Le serie televisive poliziesche sono solitamente di questo tipo: ogni puntata del *Tenente Colombo* o di *Derrick* si conclude con la risoluzione del mistero, e la puntata successiva non ha nessun rapporto con gli esiti di quella precedente, al punto che il loro ordine potrebbe benissimo essere invertito senza problemi.

¹. Ci siamo basati su Eco[1985] e Calabrese[1984], discostandocene tuttavia per numerosi aspetti.

Nelle serie iterative non c'è nessun legame temporale tra un episodio e l'altro, se non quello generico che tutte le storie raccontate devono trovarsi in un certo intorno temporale. Ogni episodio è una storia autoconclusiva, e gli episodi sono legati tra loro dal fatto di avere protagonisti e comprimari in comune, e una struttura narrativa sufficientemente analoga.

Si tratta del modello seguito costantemente più o meno da tutti i comic book negli anni Quaranta, e portato avanti dalla DC Comics fino alla fine dei Sessanta. Il modello fu messo in crisi dal successo dei fumetti di Jack Kirby, della Marvel, negli anni Sessanta, al punto che la stessa DC avrebbe cercato in seguito di recuperare il proprio passato come se le proprie serie fossero state a spirale, e non iterative.

Serie a spirale

La *serie a spirale* è una forma ibrida tra la serie iterativa e la saga, che vedremo tra poco. Gli episodi delle serie a spirale sono infatti autoconclusivi come accade nelle serie iterative, ma, come nelle saghe, non c'è salto temporale tra un episodio e il successivo - o almeno il salto tende a non esserci. Nella prima storia dei *Fantastic Four*, per esempio, dopo essere stati introdotti *in medias res* nel bel mezzo di una loro impresa, ci viene raccontata, con un flashback, la loro origine. L'episodio successivo, pur raccontando una vicenda differente, prende le mosse dal punto in cui il precedente si era concluso, e così via con i successivi. Tante vicende autonome e autoconclusive vengono collegate in serie dalla continuità temporale di personaggi e situazioni.

Rispetto al tipo di serie precedente, il cui modello è il *circolo*, il *loop*, per cui la conclusione di una vicenda riporta le cose alla situazione di partenza, e ogni vicenda inizia con gli stessi presupposti di tutte le altre - rispetto a quel tipo di serie iterativa, il modello di questa è invece appunto la *spirale*: se la guardiamo dall'alto, un'ascesa a spirale appare esattamente come un movimento circolare, e a ogni giro siamo al punto di partenza; ma se spostiamo il punto di vista, ci accorgiamo che esiste anche una dimensione nella quale invece a ogni giro corrisponde uno spostamento, magari piccolissimo. A lungo andare, insomma, i personaggi delle serie a spirale si caricano della propria storia, una storia che non è quindi conosciuta solo dal lettore, come nelle serie iterative, ma anche da loro stessi.

*Quasi-saghe e saghe*²

La *saga* è una forma di serialità in cui non esistono confini di episodio, e gli eventi si intrecciano senza che non ci sia alcun momento in cui tutti i problemi in gioco siano risolti. Il protagonista o i protagonisti non si trovano ad affrontare un nuovo problema *dopo* la soluzione di uno precedente, ma *durante*; e ci sono anche problemi che non vengono mai risolti definitivamente e hanno un ruolo come di *leitmotiv* nella serie. Esempi di saghe televisive sono telenovelas e soap operas, da *La schiava Isaura* e *Candy Candy* a *Sentieri*, *Dallas* e *Beautiful*. Esempi di saghe a fumetti al di fuori del comic book di supereroi sono *Little Orphan Annie* e il *Flash Gordon* degli anni Trenta e Quaranta.

Se si eccettua un numero relativamente basso di eccezioni, le saghe pienamente tali non sono molto frequenti nel comic book di supereroi, mentre molto frequenti, soprattutto in questi ultimi anni, sono strutture, per così dire, a *quasi-saga*, cioè sviluppi delle serie a spirale in cui il fattore di collegamento tra gli episodi è cresciuto talmente da mettere in ombra la stessa divisione in episodi. È raro, ad ogni modo, che questa divisione scompaia del tutto.

Il luogo ideale della saga è la soap opera che racconta intrecci familiari e sentimentali, dove è perfettamente plausibile che nulla sia mai risolto e che i problemi si sovrappongano ai problemi, oppure è la catena di disavventure senza fine di qualche derelitto le cui disgrazie continuano a chiamare altre disgrazie. Il motore narrativo dei comic book di supereroi è invece costituito dal conflitto tra eroi e *villain*; e un conflitto non è un conflitto se non arriva a una pur provvisoria conclusione.

Di fatto, quindi, le serie a spirale si trasformano in quasi-saghe secondo due modalità: nel primo caso si creano uno o più poli tematici attorno a cui la vicenda continua a ruotare a lungo, anche anni - ma che finisce poi per esaurirli e per ricadere nella più normale serialità a spirale. E si tratta quindi di una struttura a saga temporanea, che non attualizza la potenziale perennità della saga vera e propria - tanto più che accade anche che queste saghe siano riproposte in seguito in volume, isolate dal contesto seriale che le circonda, e che rivelino in questo modo una certa struttura soggiacente da romanzo, o da storia comunque autoconclusiva, se pure di largo respiro - con un

². Nella letteratura in lingua inglese sulla serialità (ma spesso anche in quella italiana) vengono opposti *series* e *serial*, caratterizzati rispettivamente come noi abbiamo caratterizzato *serie iterativa* e *saga*. Mancano i poli intermedi della *serie a spirale* e della *quasi-saga*, tipici dei *comic book* di supereroi ma evidentemente assai meno significativi in altri contesti. Vedi per esempio Feuer[1986] o Ang[1985].

classico sollevarsi del problema, sviluppo e conclusione. Questi nodi tematici aggiuntivi, attorno a cui si coagula la saga, sono spesso temi sentimentali, o intrecciati di sentimento.³

Non molto diversamente, nel secondo caso, a fianco dei classici temi di conflitto tra eroi e cattivi, si presentano temi di rapporti interpersonali, sulla base dei quali si costruisce la struttura di saga. Mentre tuttavia nel primo caso ci trovavamo all'interno di serie lineari, condotte cioè attraverso un solo personaggio, qui ci troviamo all'interno di serie ad intreccio, in cui compaiono molti protagonisti, e la complessità potenziale dei rapporti tra loro diventa il motore effettivo e il centro dei problemi attorno a cui ruota la saga. Questa seconda configurazione di saga, o quasi-saga, a differenza della prima si rivela spesso stabile: l'esempio canonico è fornito dall'evoluzione della serie *X-Men* di Claremont, decisamente diventata quasi-saga nel 1983, e da allora sempre più sviluppata nella sua componente di intreccio, attraverso amori, rivalità, segreti, improvvise rivelazioni e tutto l'apparato di trovate della letteratura d'appendice.⁴

Ma l'importanza della forma della saga per il comic book di supereroi non si esaurisce con queste considerazioni. Tanto la DC quanto la Marvel hanno organizzato gran parte dei propri personaggi in "universi". Da una parte Superman, il Batman, Green Lantern, Flash, Green Arrow, Wonder Woman, Jon Jozz, Elongated Man, Aquaman, Atom Man, Captain Marvel, Dr. Fate, Animal Man ecc. abitano tutti lo stesso mondo narrativo; e dall'altra la medesima cosa accade con The Fantastic Four, Spider-Man, Daredevil, The X-Men, The Avengers, The Alpha Flight, Silver Surfer, The Inhumans, The Hulk, Excalibur, The X-Factor, Cloak and Dagger, The Punisher e così via. All'interno di ciascuno dei due universi, ogni personaggio o gruppo vive sia vicende del tutto autonome, che vicende in cui compare qualche eroe da altre serie, e vicende di gruppo interserie. La pratica dei cosiddetti *cross-over*, storie trasversali tra le varie serie, è diffusa nei prodotti di entrambe le case editrici, così come sono diffuse le serie in cui tutti, o gran parte, degli eroi delle singole serie agiscono come gruppo.⁵

³. L'esempio classico di quasi-saga di questo tipo è rappresentato dagli episodi di *Daredevil*, scritti da Frank Miller all'inizio degli anni Ottanta, in cui compare Elektra, episodi nei quali, intrecciandosi con mille altre vicende, il filo conduttore dell'amore-odio tra Elektra e il protagonista prosegue fino a una conclusione perfettamente romanzesca, con la morte di lei.

⁴. Gli esempi di saghe o quasi-saghe di questo tipo sono più frequenti nella Marvel che nella DC. Anche nella DC, comunque, serie come *Legion of Super Heroes*, mostrano caratteristiche di questo tipo. Nella Marvel, oltre a *X-Men*, la serie *Strikeforce Morituri* rappresenta un buon esempio, soprattutto in quanto estranea all'universo standard dei suoi personaggi. Un po' tutte le serie Marvel che giocano su un gruppo di supereroi hanno comunque oggi caratteristiche di saga più o meno accentuate.

⁵. La tipologia degli incroci tra narrazioni diverse, e delle strategie di costruzione della macrosaga degli universi degli eroi, è piuttosto complicata, soprattutto per quanto riguarda la Marvel. Oltre ad esservi comparse occasionali di certi personaggi nelle serie di altri - secondo particolari gerarchie di importanza - e serie stabili o temporanee in cui

L'effetto complessivo per ciascun universo è allora quello di una grande, unica saga, nella quale si raccontano senza fine le epiche gesta di questi eroi contro il *male*, un classico nemico contro il quale è possibile vincere anche tutte le battaglie senza vincere la guerra. A differenza dell'universo DC, che però si è andato ristrutturando nel corso degli anni Ottanta cercando di assumere almeno in parte caratteristiche analoghe, l'universo Marvel è piuttosto compatto anche da un punto di vista temporale: esistono simultaneità e successioni tra personaggi o gruppi appartenenti a serie diverse; se per esempio il protagonista di una serie *x* si trova impegnato fuori sede nel corso di un certo episodio, e allo stesso tempo in un qualche episodio di un'altra serie, il protagonista di questa seconda serie *y* cerca quello della serie *x*, certamente non lo troverà - e quasi altrettanto certamente una nota del narratore di *y* ci informerà delle ragioni dell'assenza e di quello che sta succedendo nella serie *x*.

La struttura della saga dunque, è in definitiva quella coprente, generale, che assorbe tutte le varie strutture locali, fornendo un criterio interpretativo globale che va al di là di quelli specifici di ciascuna serie.

3. Le forme del tempo nei racconti seriali

Considererò, nelle pagine che seguono, il *presente* come una *durata*. Non vi è in alcun modo, in questo, un riferimento a Bergson, i rapporti con il quale potrebbero eventualmente rappresentare un punto d'arrivo per gli aspetti filosofici di questa indagine, ma certamente non un punto di partenza⁶. Si tratta della considerazione di quello che potremmo chiamare "presente narrativo", o "presente dell'azione (o dell'evento)", qualcosa che ha a che fare con la scrittura e soprattutto con l'interpretazione dei testi narrativi, ma che potrebbe avere a che fare anche con il nostro stesso eventuale "modo narrativo" di guardare alla nostra esperienza nel mondo reale.

agiscono in squadra personaggi che possiedono anche una serie propria, vi sono serie temporanee che hanno conseguenze marginali in tutte o buona parte delle serie che appartengono al medesimo universo editoriale. Vi sono poi i racconti delle *origini*, dove gli inizi di un certo personaggio vengono raccontati o riraccontati, spesso collegandolo con altri personaggi. Vi sono i racconti *What if...*, dove si immaginano realtà alternative dove le cose sarebbero andate diversamente da come sono andate nella nostra realtà, nel nostro universo (di *fiction*) - e dove è cosa normale che eroi da serie diverse collaborino, anche perché le morti di molti di loro sono assai frequenti in queste storie.

⁶. Piuttosto che a Bergson, un riferimento più pertinente potrebbe essere fatto alla nozione di *ritenzione* dello Husserl delle *Lezioni sulla coscienza interna del tempo* (1893-1917), o al dibattito in psicologia sul cosiddetto "presente psicologico". Nessuna di queste nozioni ha comunque direttamente interessato il presente lavoro - mentre non è difficile riconoscere l'influsso generale di Ricoeur [1983-85], al quale va riferita anche la mia prospettiva sulla problematica husserliana.

Il *presente di un'azione* è la durata di quell'azione stessa, e si estende all'interno di quei limiti. In questi termini, il presente è ovviamente qualcosa di legato al contesto, così come lo è la descrizione dell'azione: è infatti un'azione, allo stesso titolo, sia l'intera seduzione condotta da Julien Sorel nei confronti di Matilde de la Mole ne *Il rosso e il nero* di Stendhal, sia uno qualsiasi dei gesti da lui compiuti nel corso di quella seduzione - e a ciascuna di queste due azioni corrisponde un presente durativo. Che consideriamo di fatto azione unitaria quella macroscopica o quella microscopica è poi un problema di contesto percettivo (o espositivo) - qualcosa che riguarda l'atteggiamento interpretativo cui il lettore è stato condotto dallo stesso testo o anche da eventi esterni al testo (come la decisione di una lettura critica, per esempio).

Saremo perciò costretti a distinguere diversi tipi di presente, nella misura in cui l'azione cui esso è relativo oltrepassa delle soglie rilevanti per il nostro discorso. Lasciando alle prossime pagine il compito di un'ulteriore elaborazione, possiamo introdurre sin da ora la differenza tra un presente intradiegetico, cioè il presente di ciascuna delle azioni raccontate all'interno di una narrazione, macro o micro che siano, e il presente diegetico, ovvero il presente dell'intera narrazione, intesa come racconto di un'unica macroazione.

Questa idea deriva parzialmente ed è comunque in sintonia con l'affermazione che si trova in Eco[1979:27], secondo cui "il semema è un testo virtuale e il testo è l'espansione di un semema". Tuttavia, mentre là si parla di testo qui è di racconto che si parla - e un testo può contenere più racconti collegati tra loro. Il racconto è inoltre già il risultato di un atto interpretativo, mentre il testo può anche essere visto come precedente a qualsiasi interpretazione, nonostante che solo nell'interpretazione si manifesti davvero in quanto tale. La macroazione unica cui è relativo il presente diegetico sarebbe dunque quella descritta, sempre nei termini di Eco[1979:102], dalla *macroproposizione narrativa* massimale, traducibile verbalmente come il più breve riassunto possibile di questo racconto.

A questa partizione dell'insieme dei presenti corrisponderà un'analogia partizione tanto per l'insieme dei passati, quanto - più problematicamente - per quello dei futuri. Se il passato è ciò che precede il presente, la distinzione tra un passato *intradiegetico* e uno *diegetico* opporrà gli eventi che precedono l'azione al momento focalizzata nel corso della lettura agli eventi che precedono l'azione raccontata nel testo nel suo complesso. Tanto per restare ancora all'interno dell'universo narrativo de *Il rosso e il nero*, considereremo passato intradiegetico tutti gli eventi raccontati nel testo che precedono quell'azione che nel corso di una lettura stiamo focalizzando ora come il presente - mentre al passato diegetico apparterranno eventi che il racconto presuppone come già

avvenuti quando i suoi specifici eventi hanno inizio; nel nostro caso, la Rivoluzione Francese e l'epopea di Napoleone; eventi cui il testo accenna, la cui conoscenza può eventualmente essere significativa per la sua comprensione, ma di cui in nessun modo il testo racconta.⁷

Così come il passato intradiegetico fa parte del presente diegetico, anche il futuro intradiegetico ne fa parte. Il futuro non può qui essere inteso come qualcosa che riguardi gli eventi che di fatto accadranno - perché al momento presente tali eventi sono naturalmente ignoti. Va inteso piuttosto come aspettativa di eventi, come ciò che ci si può aspettare - e si tratta perciò di un certo ventaglio di possibilità, eventualmente vasto ma comunque limitato da regole, e regole tanto più strette quanto più il genere narrativo è compatto e viene rispettato. Se dunque il futuro intradiegetico riguarda quegli eventi che ci aspettiamo all'interno della narrazione, il futuro diegetico riguarderà quelli che potranno invece accadere dopo la sua conclusione, ammesso che la cosa abbia senso. In altre parole: potrà forse interessare a qualcuno la sorte di Matilde dopo la morte di Julien e la fine del libro (e infatti molte storie si concludono con la formula "E vissero sempre felici e contenti"), ma quale futuro diegetico potrà mai avere una storia che narri dell'acquisizione non di un oggetto o di un bene, ma di una conoscenza? Che cosa c'è dopo la conclusione di una detective story, dopo cioè che si è arrivati a ricostruire la catena degli eventi che ha dato inizio all'intera vicenda? Ci sono insomma storie che sono decisamente chiuse, rispetto alla possibilità di un futuro diegetico; altre storie, tuttavia, sono più o meno aperte.⁸

⁷. Potremmo qui introdurre ancora un altro tipo di temporalità, quella *iperdiegetica*, il cui presente comprenda il passato e il futuro (se esiste) diegetici. In questo modo il presente *diegetico* rappresenterebbe il punto di soglia tra l'insieme dei presenti *intradiegetici* (la scelta all'interno del quale dipende dal livello di descrizione delle azioni del racconto) e l'insieme dei presenti *iperdiegetici* (la scelta all'interno del quale dipenderà da quali eventi precedenti e/o successivi al racconto si vogliono al momento ritenere importanti per la sua interpretazione). Prendere in considerazione l'esistenza di un presente iperdiegetico significa assumere una macroazione (o macroevento) di cui la narrazione in oggetto è un momento significativo: la decisione compiuta dal lettore su quale sia la macroazione iperdiegetica può dunque influire sull'interpretazione complessiva della macroazione diegetica. Il presente iperdiegetico potrebbe rappresentare per esempio il presente dell'epoca storica in cui la narrazione si situa, la scelta dei cui limiti può influenzare l'interpretazione stessa della narrazione. Considerare, per esempio, *A' rebour* di Huysmans come un racconto che si svolge nell'Ottocento ne restituisce un'immagine diversa che considerarlo un racconto che si svolge in quell'età di transizione che è stata la fine di secolo, e ancora più diversa se si arriva a considerarlo un precursore del nuovo secolo.

⁸. Esiste un insieme tipico di storie aperte, in questo senso dell'espressione, storie cioè il cui futuro diegetico è significativo: si tratta delle storie di inizi, o iniziazioni, alla fine delle quali il protagonista è pronto ad affrontare una carriera che si presume ovvia o già nota. Il *comic book* di supereroi offre una serie di casi esemplari al proposito con le storie delle *origini* dei personaggi: la DC Comics ha posseduto addirittura una collana (*Secret Origins*) dedicata ai racconti delle origini dei suoi personaggi, eroi e *villain*. A queste si aggiungono narrazioni più occasionali, di cui la DC è comunque più prodiga della Marvel. Tutte queste storie si concludono tipicamente con il superamento da parte del protagonista della prova glorificante che gli permette di diventare ciò che è destinato a essere, con la sanzione del suo essere tale e con l'attesa degli eventi futuri - eventi che ogni lettore già conosce, ma che ricevono nuova luce da questo percorso retrospettivo. La più bella eccezione a questa regola è la storia "Born Again" di Frank Miller e David

Ma è proprio con questa considerazione che si incomincia a entrare nell'intricata matassa della temporalità della letteratura seriale.

Il presente

Torniamo così al presente, e vediamo con attenzione che cosa la letteratura seriale, e in particolare il comic book di supereroi, ci porti ad aggiungere alle considerazioni fatte finora.

Restando per ora nel campo delle narrazioni autoconclusive, c'è un'altra linea temporale presente-passato-futuro da prendere in esame, anzi, un intero insieme di linee temporali: si tratta di quelle che chiameremo *extradiegetiche*. Tra i *presenti extradiegetici* possiamo enumerare il *presente dell'atto di enunciazione* da parte dell'autore (da non confondere con quelli, fittizi, degli eventuali narratori, la cui linea temporale va a complicare eventualmente le temporalità diegetiche e intradiegetiche, ma non tocca quelle extradiegetiche - e comunque non ce ne occuperemo in questa sede), il *presente della pubblicazione* e diffusione dell'opera, e il *presente dell'atto di lettura*. È del tutto lecito e possibile, per le narrazioni autoconclusive, decidere di non prendere affatto in considerazione questi presenti - soprattutto quando un'opera vive di vita propria anche molto tempo dopo la sua produzione. Ma quando il nostro tipo di narrativa seriale è nel mirino la temporalità extradiegetica diventa un elemento di analisi imprescindibile.

La ragione di questa importanza sta nel fatto che, a differenza che per le narrazioni autoconclusive, la temporalità extradiegetica che riveste la maggiore importanza non è né quella dell'atto di produzione del testo, né quella dell'atto di fruizione. La temporalità extradiegetica del comic book di supereroi non è continua, ma discreta, scandita dalla mensilità della pubblicazione: questo fatto non rivestirebbe un'importanza speciale se non fosse per la già ricordata esistenza degli "universi editoriali". Entrambi gli universi, ma quello della Marvel in misura molto più accentuata ed evidente, mostrano relazioni temporali, orizzontali e verticali, ben marcate. Ma l'orizzontalità, ovvero la contemporaneità degli eventi, *la contemporaneità dei presenti diegetici*, non ha altra base su cui fondarsi che la *contemporaneità extradiegetica di pubblicazione*: in altre parole, gli eventi che si raccontano negli albi che escono lo stesso mese vanno intesi, in assenza di esplicite indicazioni contrarie, come contemporanei.⁹

Mazzucchelli, per il personaggio *Daredevil*, della Marvel, nella quale, come si intuisce dal titolo, non si racconta della nascita, ma della *rinascita* del personaggio con alcune caratteristiche importanti profondamente modificate: il finale è dunque aperto senza che il lettore sappia quello che accadrà poi. Ma qui è la stessa struttura seriale a schemi narrativi ricorrenti che viene in aiuto.

⁹. Si aggiunga a questo che, a differenza della più prudente Marvel, la DC Comics non evita palesi riferimenti alla realtà del momento, in modo particolare alla scena politica. È piuttosto frequente, per esempio, che le storie del Batman

Già in questi termini, la situazione è palesemente anomala: il presente extradiegetico di pubblicazione, lungi dal non interferire con i vari presenti narrativi, come normalmente accade nella letteratura non seriale, ne determina invece degli aspetti assai rilevanti. Ma ad essere affetto da questo presente extradiegetico non sono né il presente intradiegetico (che è rappresentato da un'area temporale che si sposta in un ambito del tutto interno alla diegesi) né il presente diegetico, totalità indivisa, assoluta, che si pone in relazione eventualmente con un passato ugualmente diegetico, ma di certo con nessun altro presente. È necessario introdurre perciò una nuova linea temporale, tipica di questo tipo di narrativa seriale, una linea che chiameremo di *temporalità interdiegetica*, la temporalità tra narrazioni differenti.

Il *presente interdiegetico* è il presente di tutte le azioni contemporanee (durativamente, e dunque approssimativamente, certo non puntualmente) in narrazioni diverse. La contemporaneità degli eventi raccontati da tutti gli albi Marvel usciti nel medesimo mese è dunque una com-presenza interdiegetica sulla base di una com-presenza extradiegetica.

Tralasciando, come faremo d'ora in poi, la temporalità intradiegetica, i cui problemi non sono quelli in gioco qui, vediamo in che rapporti stanno presente diegetico e interdiegetico con i tipi di serialità presentati nelle pagine precedenti.

Nelle serie iterative le cose si pongono in maniera molto semplice: ogni storia ha il proprio presente diegetico, nella misura in cui è autoconclusiva, e il problema di un presente interdiegetico non esiste ancora. Si tratta di un modello che ha ancora qualche seguito negli albi della DC Comics.

Ma già nelle serie a spirale e ancor più se si prosegue verso le saghe, le cose si complicano. Nella misura in cui i limiti della singola storia sono indefiniti - perché c'è sempre qualche frangia della vicenda che prosegue - anche il presente diegetico è indefinito, e sembrerebbe ridursi alla relatività contestuale di quello intradiegetico se non fosse per la palese ingerenza del presente extradiegetico di pubblicazione, che con il suo iato mensile scandisce quelle divisioni che la narrazione si risparmia. Così l'ingerenza del presente extradiegetico è tanto più forte quanto più ci si trova vicini alla forma della saga e lontani da quella della serie a spirale, cioè è tanto più forte quanto meno i confini tra le puntate sono narrativamente marcati.

si snodino in qualche misura su sfondi esotici, come il Medio Oriente o l'Unione Sovietica, caratterizzati con una certa precisione cronachistica secondo gli eventi del momento. Pur evitando questi agganci molto pericolosi da un punto di vista temporale (e il perché lo siano sarà chiaro tra breve), la Marvel insiste continuamente ed esplicitamente, attraverso frequenti riferimenti interni, sulla contemporaneità degli eventi che sono stati raccontati all'interno di riviste uscite nel medesimo mese: in altre parole, è come se il momento della pubblicazione non fosse il momento in cui gli eventi vengono raccontati al pubblico, ma quello in cui gli eventi accadono.

Il passato

Introducendo il *passato interdiegetico* entriamo decisamente nella matassa dei problemi che la temporalità seriale solleva. Per *passato interdiegetico* si intende ovviamente un passato tra le narrazioni, ovvero tutto quello che è stato raccontato nella serie in oggetto e in quelle correlate *prima* dell'episodio che rappresenta il presente interdiegetico (e diegetico). Nulla di questo genere esiste al di fuori della serialità: anzi, si potrebbe definire l'esistenza di un *passato interdiegetico* come il *proprium* della narratività seriale in generale - così come l'esistenza di un *presente interdiegetico* è il *proprium* delle narrazioni di supereroi, in particolare della Marvel.

Passato diegetico e interdiegetico sono indistricabilmente intrecciati nella narrativa seriale: l'episodio che costituisce il presente diegetico di cui stiamo leggendo ora ha ovviamente un passato diegetico, ma la quasi totalità di tale passato diegetico apparterrà di fatto anche al passato interdiegetico - ovvero, i fatti presupposti da una narrazione sono già stati a loro volta narrati in un episodio precedente. Esiste, certo, qualche eccezione, e qualche parte di passato diegetico che non appartiene a quello interdiegetico, ma si tratta di solito di fattori marginali - oppure, talvolta, di fattori così fondamentali da cambiare l'intero assetto di una serie, ma questa è un'altra storia, forse non meno interessante, ma non la racconteremo qui.¹⁰

Dunque, il passato diegetico coincide, con poche eccezioni, con quello interdiegetico. Ma tra i due passati esiste una diversità formale: il passato diegetico, infatti, così come il passato della nostra memoria, vive una dimensione prospettica, esiste cioè in relazione al punto di vista del presente, e subisce modificazioni prospettiche nella misura in cui tale punto di vista si sposta. Al contrario, il passato interdiegetico è tutto lì, presente come lo era al momento del *suo* presente. Il rapporto tra presente e passato interdiegetici ha qualcosa di simile a quello tra presente e passato intradiegetici: quando siamo a metà della lettura di un racconto, il testo che abbiamo lasciato alle nostre spalle esiste ancora, e possiamo, volendo, tornare indietro, rendendo, per qualche attimo,

¹⁰. Si tratta dei fattori che entrano in gioco nelle cosiddette *rifondazioni*, molto frequenti soprattutto negli anni Ottanta. Talvolta queste rifondazioni procedono in maniera esplicita, raccontando dall'inizio la storia di un personaggio, che viene modificata in alcune componenti fondamentali rispetto alla tradizione, e le modifiche diventeranno poi costitutive del personaggio stesso. Così lavora soprattutto la DC. Nella Marvel è più frequente invece che nel corso di una normale storia si accenni, al bisogno, a eventi del passato del personaggio di cui non si era ancora parlato, o che non erano mai stati visti in quella luce. In questo caso abbiamo effettivamente un passato diegetico che non coincide affatto con il passato interdiegetico, e che anzi in qualche modo lo esautora come passato valido. Nella Marvel tuttavia le rifondazioni sono molto attente a lasciare intatta la possibilità di una reinterpretazione dello stesso passato interdiegetico nei termini nuovi. Il bisogno del racconto esplicito dell'origine modificata che ha la DC deriva dal fatto che nei suoi personaggi le modifiche possono essere davvero sostanziali, sino ad arrivare a destituire del tutto di fondamento il passato interdiegetico, considerato troppo compromesso, per sostituirlo con un passato diegetico bell'e nuovo - come è accaduto con la miniserie "Crisis on Infinite Earths" nel 1985, dove l'intero universo DC è stato ricreato.

intradiegeticamente presenti degli eventi che erano già intradiegeticamente passati. Così, allo stesso modo, io posso sfogliare la mia collezione di albi degli anni passati, rendendo interdiegeticamente presente qualsiasi narrazione.

Nella nostra esperienza quotidiana non possiamo fare niente di questo genere, non possiamo andare a rivivere esperienze passate per verificare come effettivamente stessero le cose: siamo condannati alla *prospettività* del passato, esattamente come nel caso del passato diegetico. Nel racconto, i passati intra- e interdiegetici non condividono questa necessità; ma solo la temporalità intradiegetica possiede delle difese intrinseche rispetto a questa mossa, difese che si basano sulla natura stessa della narratività e dalle sue regole. Se possiamo infatti contravvenire alla regola della prospettiva del passato è proprio perché continuiamo a rispettare le regole della narratività, che a loro volta governano i rapporti tra i sottoeventi del racconto e il superevento, il macroevento che costituisce il racconto nel suo complesso: in altre parole, una narrazione è in sé comunque intrinsecamente prospettica, in quanto organizzata attorno a un punto focale unico, stabilito dall'autore, che coincide tipicamente con la fine – e questa prospettiva intrinseca protegge il passato intradiegetico.

Il passato *interdiegetico* non è, al contrario, un passato che si situi all'interno di una narrazione. Le storie che costituiscono il passato interdiegetico della storia che per noi qui ed ora è presente non sono nate come suo passato diegetico (o intradiegetico): esse vivevano piuttosto di vita propria, eventualmente facendo riferimento al proprio passato, ma molto poco o per niente al futuro. Così la matassa della temporalità seriale continua ad aggrovigliarsi.

Tanto più che il rapporto con la temporalità extradiegetica diventa qui ancora più stretto che nel caso del presente. Prendiamo le serie iterative: in queste serie ogni storia è temporalmente indipendente da quelle che sono già state pubblicate, e la sua temporalità diegetica dovrebbe costituire una bolla, una sorta di monade, chiusa all'esterno. E invece no. In misura certamente minore che nei casi narrativamente più continui, anche qui si presentano comunque dei riferimenti a un passato, a eventi già consumati nella serie - ma poiché non vi è un ordinamento temporale interdiegetico esplicito, l'unico passato interdiegetico possibile viene creato dal passato extradiegetico di pubblicazione. Il gioco di interazioni per la creazione del passato diegetico di una storia specifica è molto complesso e non lo analizzeremo in dettaglio in questa sede.¹¹

¹¹. I racconti delle *origini* sono fondamentali a questo proposito, anche perché non riguardano soltanto i protagonisti delle serie ma anche i loro antagonisti ricorrenti, come il Joker, o Two-Face, o Catwoman per Batman. Questi racconti, nelle serie iterative, sono gli unici a essere *ufficialmente* precedenti agli altri, ed è solo quando un certo

Il futuro

Mentre la nozione di futuro intradiegetico è relativamente non problematica, e i problemi di quella di futuro diegetico sono facilmente visualizzabili, le cose si complicano se vogliamo parlare di futuri extra- e interdiegetici.

Del *futuro extradiegetico* possiamo limitarci a dire che riguarda le pubblicazioni a venire, e quindi la continuità a venire di una serie - ma d'altra parte mi pare che anche la sua utilità come strumento di analisi sia piuttosto limitata. Lo lasceremo perciò da parte.

Invece, come caratterizzare un *futuro interdiegetico*? Se seguiamo la falsariga delle definizioni date sopra, avremo che il futuro interdiegetico riguarda le aspettative che si possono avere per le prossime storie. Sappiamo che, all'interno di una singola storia, la nozione di futuro intradiegetico possiede una notevole importanza: è sulla base delle aspettative indotte nel lettore rispetto a ciò che sta per accadere che la narrazione gioca le proprie carte per suscitare sorpresa o soddisfazione. Mentre la nozione di futuro diegetico è dalle regole stesse della forma narrativa ridotta spesso a una funzione nulla o irrisoria - tanto che solo i bambini chiedono "E poi?" quando una storia è finita.

Nel caso della saga, qui il caso più semplice, la vicenda non si interrompe mai, e il confine tra futuro intra- e interdiegetico è labile. Ciascun episodio può ben interrompersi in un momento cruciale, lasciando il lettore in trepida attesa per la sua conclusione nel mese successivo, quando ulteriori sviluppi della situazione narrativa avranno aperto il campo a una nuova problematizzazione e a un nuovo momento critico. Ma che il confine sia labile non significa che non esiste: nelle saghe e quasi-saghe è il confine stesso della singola storia a essere labile, perché nuove vicende hanno inizio prima che le vecchie abbiano termine. Il passaggio da un episodio mensile al successivo è caratterizzato perciò dall'attesa di un futuro che molto spesso è decisamente intradiegetico. Tuttavia, quando prendiamo in considerazione dei futuri a distanze maggiori del mese successivo, ci troviamo prima o poi alle prese con racconti che non hanno nulla a che fare con quelli presenti, e possiamo perciò parlare a tutti gli effetti di futuro *interdiegetico*.

Più difficile è la situazione che si presenta nel caso opposto, quello della serie iterativa. Se ogni episodio si conclude compiutamente, quale tipo di aspettativa si potrà avere per il seguito della serie, che presenta un altro episodio del tutto indipendente? E delle aspettative ci sono senz'altro, perché altrimenti non potremmo riconoscere mutamenti e trasgressioni nell'evoluzione di una serie.

personaggio è stato sufficientemente istituzionalizzato che ha diritto a uno specifico racconto dell'origine. In questi racconti si fornisce spesso anche un ordinamento temporale intradiegetico a eventi il cui unico ordinamento era stato sino a quel momento quello extradiegetico di pubblicazione, avallando così, tra l'altro, l'importanza di quest'ultimo per la temporalità interdiegetica.

Sarà pure il piacere dell'iterazione a farci acquistare il fascicolo successivo, ma un futuro ricorsivo non è un futuro identico. Ci aspettiamo degli eventi dunque non secondo una logica narrativa, non seguendo delle regole di sviluppo narrativo, ma seguendone altre, *metanarrative*, se vogliamo, regole della serialità, comunque.

Il futuro interdiegetico è perciò regolato in questi casi da regole metanarrative, e non può di conseguenza avere caratteristiche comuni al futuro diegetico (se c'è), né a quello intradiegetico, entrambi strettamente narrativi. Eppure né per il passato né per il presente interdiegetici era stato necessario un simile cambiamento di prospettiva, e le regole della narratività avevano costantemente continuato a valere, anche se per il passato eravamo arrivati abbastanza vicini ai confini di queste regole. Esiste dunque un'asimmetria tra le diverse dimensioni temporali, e un pericoloso ondeggiamento della struttura stessa della narratività. La matassa è ormai un vero e proprio nodo gordiano - che attende la lama dell'analisi per mostrare la propria natura.

4. Paradossi del tempo e del racconto

Riassumiamo dunque i punti controversi del rapporto tra narratività e temporalità seriale:

1. il presente interdiegetico è in larga misura definito dal presente extradiegetico di pubblicazione;
2. passato diegetico (prospettico) e passato interdiegetico (non prospettico) coincidono in larghissima misura;
3. il passato interdiegetico è influenzato da quello extradiegetico di pubblicazione;
4. il futuro interdiegetico si basa su regole metanarrative, e non su regole narrative.

Se ci trovassimo di fronte a una sequenza di narrazioni indipendenti, per quanto accomunate da personaggi e situazioni, i problemi di cui stiamo verificando l'esistenza non si porrebbero affatto. Come succede negli episodi televisivi del *Tenente Colombo*, e in tantissimi altri casi, nessuno si preoccuperebbe della temporalità interdiegetica, e tutto filerebbe liscio.

In realtà la semplice intromissione della possibilità di una *temporalità* interdiegetica crea i problemi perché mette in gioco la narratività in una dimensione in cui la narratività entra decisamente a fatica - ma purtroppo non se ne può proprio fare a meno. La linea temporale *interdiegetica* può esistere solamente nella misura in cui la si fa coincidere con l'immaginaria linea temporale *intradiegetica* di un racconto di ordine superiore. Questo vale anche per la linea temporale diegetica; e poiché la situazione è in questo caso un poco più chiara, inizieremo da qui:

possiamo essere disposti a prendere in considerazione un passato, ed eventualmente un futuro diegetici perché siamo disposti a vedere una storia nella sua interezza come un momento di una storia più vasta e differente, che incomincia prima e finisce dopo. Questa storia più vasta è quella che, pur se di relativo interesse di per sé, costituisce lo sfondo e parte delle ragioni della storia che ci interessa.¹²

Analogamente, là dove passato diegetico e interdiegetico coincidono, sono disposti a vedere la storia presente come un momento dell'intera storia seriale del personaggio. *Ma il paradosso sorge nel momento in cui, anche se non posso che vedere come storia, racconto, narrazione, la storia seriale del personaggio, questa storia seriale non è una storia, non è un racconto, non è una narrazione.* Non lo è perché ciascuno degli episodi che rappresentano il passato interdiegetico è di per sé una storia indipendente, e lo è in maniera non prospettica rispetto al presente: ciascun episodio vive di vita propria, ha un suo presente, correlato al presente extradiegetico di pubblicazione, un presente quest'ultimo del quale l'altro può eventualmente fare entrare in gioco i personaggi - a partire dal Presidente degli Stati Uniti, sempre ben caratterizzato con la sua identità reale di Richard Nixon, Henry Ford, Jimmy Carter, Ronald Reagan.¹³ D'altra parte, tutto cospira affinché la storia seriale sia effettivamente letta come una storia, dal macrocontesto di grande saga degli universi editoriali, ai continui riferimenti al passato, di cui gli eventi presenti sarebbero gli sviluppi.

Ci troviamo di fronte a una situazione in cui *ciascuna storia pretende di essere il centro di ordinamento prospettico, ovvero narrativo, di tutte le altre*: una situazione in cui siamo costretti a vedere le cose come se si trattasse di una narrazione sola, mentre la situazione stessa richiede che

¹². In altre parole, siamo disposti a prendere in considerazione un passato e un eventuale futuro diegetici perché siamo disposti a prendere in considerazione un presente *iperdiegetico*, di cui quelli fanno parte. Così, dire che la linea temporale *interdiegetica* esiste nella misura in cui la si fa coincidere con una immaginaria linea *intradiegetica*, significa analogamente ridurre a racconto, cioè a diegesi, la *iperdiegesi*, e identificarne le fasi interne con i momenti della temporalità *interdiegetica*, che diviene così *intradiegetica* rispetto a questo nuovo racconto.

¹³. Tra le varie e inefficaci spiegazioni dei commentatori al fatto che i supereroi non invecchiano vi è quella apparentemente plausibile che il tempo per loro non scorre alla stessa velocità che per noi, nel senso che la storia contenuta in un numero di rivista racconta una durata che può essere anche solo di poche ore - e non è che passi un mese tra la conclusione di un episodio e l'inizio del successivo nel tempo del racconto. Così sembra sensato dire che in realtà per i personaggi degli universi dei supereroi il tempo scorre molto più lentamente che per noi; uno a sette, ha proposto qualcuno: sette anni di pubblicazione corrisponderebbero a uno di vita dei personaggi. Ma persino nell'universo Marvel nemmeno questa spiegazione regge a un'osservazione appena attenta - e figuriamoci in quello DC, con tutti i suoi riferimenti al mondo reale. Qualcuno in vena di ironia ha fatto notare che, visto che negli ultimi trent'anni (reali) si sono avvicendati sette presidenti degli Stati Uniti, e che trent'anni dovrebbero corrispondere a poco più di quattro nell'universo dei supereroi, dovremmo avere avuto in quell'universo sette presidenti in quattro anni (cfr. Mitchell[1986]).

ogni episodio ne racchiuda una propria.¹⁴ Ecco dunque il perché dell'indeterminatezza narrativa del futuro interdiegetico: mentre passato e presente sono già preda del paradosso che li vuole al tempo stesso parte e non parte del macroracconto, il futuro ne resta ancora fuori. Le regole che lo determinano sono metanarrative nel senso che gli eventi possibili sono quelli che, una volta accaduti, potranno entrare nel gioco dei presenti e dei passati interdiegetici, con la loro paradossalità.

Questa situazione ne ricorda un'altra, familiare allo storico dell'arte e al disegnatore. Sto pensando alle "aberrazioni laterali" della teoria della prospettiva: in poche parole, la prospettiva è un'efficace strumento di rappresentazione del reale a patto che l'ampiezza della parte di realtà inquadrata non sia eccessiva. Quando questo succede compaiono appunto le aberrazioni laterali, deformazioni delle forme dovute al trasferimento di una superficie curva come il campo visivo su una piatta come il piano di riproduzione. Qualcosa di simile accade anche nelle fotografie, e il caso più evidente si presenta in quei casi in cui, per documentare la totalità di una situazione, per esempio paesaggistica, si cerca di presentare lo spazio circostante per tutti i suoi trecentosessanta gradi. Per fare questo è necessario accostare diverse fotografie, ciascuna con un angolo di ripresa

¹⁴. Un corollario di questa situazione paradossale è la messa in evidenza dello stretto rapporto che esiste tra racconto e suo autore, o meglio *Autore Modello* (Eco[1979:61 e segg.]). Se l'Autore Modello è una strategia testuale, un'ipotesi interpretativa che garantisce la coerenza del testo, qui l'impossibilità di tale coerenza, quando si cerchi di vedere l'intera storia seriale come un racconto unitario, corrisponde all'impossibilità di figurarsi un Autore Modello unitario. In altre parole, non solo non esiste un solo autore (reale) dietro a una storia seriale, ma non è nemmeno possibile costruire un simulacro (eventualmente collettivo) di autore che sia il soggetto dell'enunciazione che garantisca la coerenza del racconto. O meglio, questo non è possibile sin quando si resta all'interno del racconto stesso, e non si cerca di recuperare la coerenza a qualche livello *metanarrativo* (cfr. *infra*, nota 16).

Un secondo corollario, che dipende anche dal primo, è che è difficile caratterizzare a tutti gli effetti il mondo possibile (incoerente) che viene costruito in ciascuno dei due grandi universi editoriali del fumetto americano come un "effetto testuale". È difficile nella misura in cui è difficile caratterizzare l'intera serie come semplice "testo". La nozione di Lettore Modello (*ibid.*) ci può venire in aiuto: se è infatti impossibile ipotizzare un coerente Autore Modello dietro al racconto seriale unificato, questo avviene anche perché il testo seriale (cioè la *globalità* della singole occorrenze testuali - dei singoli episodi - e non solo ciascuna di loro) presuppone un Lettore Modello che accetti l'incoerenza. Dunque per un verso l'incoerenza del mondo possibile è sì un effetto testuale, nella misura in cui il Lettore Modello è previsto dal testo - ma d'altra parte il lettore empirico deve potersi identificare col Lettore Modello nel corso della lettura affinché quest'ultimo possa funzionare come strategia testuale, e il lettore empirico deve dunque assumere su di sé l'accettazione d'incoerenza dell'Autore Modello e del mondo possibile globale che viene attribuita dal testo al Lettore Modello. In questo secondo senso l'incoerenza non è più un effetto testuale, bensì una scelta empirica del lettore - di un tipo non diverso dalle scelte empiriche percettive che compiamo di fronte ai non-testi del mondo reale, dove è esclusivamente il "lettore" a dichiarare "testo" una certa configurazione percettiva, ovvero a ritrovare in essa una qual unitarietà. Il punto cruciale è che il feedback tra autori e lettori è nella serialità (e in questa serialità in modo particolare) molto più complesso che al di fuori di essa, e non si risolve in una proiezione testuale dell'altra parte compiuta dagli uni o dagli altri. Può essere che la situazione sia nel nostro caso non molto diversa da quella che si presenta nella *conversazione*, quando questa si prolunga per una durata non indifferente, e la temporalità reale interagisce con quella cui i parlanti fanno riferimento. Come si potrebbe analizzare una conversazione nei termini di *Parlanti Modello* senza tener conto dei parlanti empirici?

minore. Vi sono due metodi estremi tra cui si pongono tutti gli altri: io posso fare uso di due sole immagini accostate, ciascuna delle quali copra un angolo di centottanta gradi, oppure di moltissime - diciamo per esempio trecentosessanta o più - immagini sottili, di un grado o meno ciascuna. Col primo metodo avrò nell'immagine complessiva due soli punti di rottura, in cui le linee rette appariranno spezzate, cioè i due punti di congiunzione delle due fotografie; ma le aberrazioni di quei due punti saranno estremamente forti ed evidenti, fino a provocare difficoltà di riconoscimento della continuità spaziale. Con l'altro metodo avrò invece un grande numero di piccole aberrazioni, poco distinguibili e osservabili, ma nondimeno presenti.

Qualunque sia la mia strategia, pagherò lo scotto di voler rappresentare in un'immagine unica qualcosa che l'occhio umano in un'immagine unica non vede mai. Tornando ai nostri comic book di supereroi, quello che succede è sostanzialmente analogo: si cerca di vedere come racconto unico qualcosa che come racconto unico non è possibile vedere, e di conseguenza compaiono le aberrazioni.

Non si tratta di aberrazioni spaziali, ma temporali. E ciascuna delle due grandi case editrici ha la propria linea di condotta al confronto: la Marvel ha scelto la strada delle innumerevoli piccole aberrazioni, che nota soltanto il lettore pignolo e il critico che ne va alla caccia, mentre la DC cerca di mantenere coerenti dei segmenti seriali che diventano via via più insostenibili, sino a quando, con un taglio netto, si rifonda in qualche modo la continuità temporale. Dalle origini dei Fantastic Four in poi quasi nulla è cambiato nella continuità temporale della Marvel, mentre l'ultimo dei ricorrenti terremoti in casa DC ha addirittura riscritto completamente l'intera storia del suo universo, con un'immaginosa avventura all'*alba del tempo* che ha mutato l'intero corso della storia, per cui tutto quello che avevamo letto negli anni precedenti, dal punto di vista del presente *non è mai avvenuto*.¹⁵

Credo che questo tipo di narrativa seriale ci metta di fronte a un fatto davvero particolare. La nostra esperienza nel mondo della vita è necessariamente prospettica anche da un punto di vista temporale, perché tutto viene sempre visto, e considerato, dal punto di vista del presente. E tali sono anche le narrazioni, i racconti, ovvero i modi di rappresentare a noi stessi la nostra esperienza

¹⁵. Si tratta della miniserie "Crisis on Infinite Earths", della DC, cui abbiamo fatto riferimento in nota 30. Con questa complicatissima e farragginosa vicenda, la DC ha davvero dato il via a un rinnovamento di temi e qualità a cui la concorrenza Marvel non è riuscita per parecchio tempo a stare dietro. È stata l'occasione, tra l'altro, per la completa riscrittura di tutte le origini dei personaggi DC, riscrittura in cui scopriamo, per esempio, che Superman è nato intorno alla metà degli anni Cinquanta, e che, quando intorno alla metà dei Settanta ha incominciato la sua vita pubblica, ha progettato insieme con il padre il suo famoso costume, e il padre glie lo ha proposto così come lo conosciamo *ispirandosi ai supereroi degli anni Quaranta*, il primo dei quali è stato lo stesso Superman storico (cfr. Sanderson[1986]).

passata. Che cosa accadrebbe se di questa esperienza potessimo avere una conoscenza non prospettica? Scritti come i diari ci forniscono intuizioni interessanti al proposito, quando andiamo a rileggere che cosa pensavamo dieci o vent'anni prima - ma si tratta non delle nostre stesse esperienze, bensì di loro *documenti*: si tratta, in ogni caso di Storia, almeno potenziale. Nel caso dei comic book di supereroi, quelli che abbiamo nel nostro scaffale non sono documenti del passato, *sono il passato stesso*, rivivibile come presente a tutti gli effetti, esattamente con la medesima forza della prima volta.

Farne la Storia, utilizzandoli come documenti, è qualcosa di ovvio, qualcosa che non possiamo non fare, nella misura in cui li vogliamo conoscere nella loro continuità. Ma dobbiamo rassegnarci ad alcuni confini insormontabili che la forma narrativa, forma della nostra stessa cognizione verbale, rivela così facendo: se vogliamo il racconto, dobbiamo insomma accettare la contraddizione, eventualmente lasciandola un po' nell'ombra; ma se preferiamo la coerenza, ci rassegheremo a non capire.¹⁶

¹⁶. Potremmo dire, con altre parole, che un presente *iperdiegetico* è al tempo stesso necessario e impossibile. Eppure questa coerenza così messa in crisi dalla situazione che abbiamo presentato potrebbe venire recuperata assumendo semplicemente che nell'universo dei supereroi vigano leggi o regole differenti da quelle del nostro. Per esempio il caso paradossale dei sette presidenti U.S.A. in quattro anni, riferito in nota 33, potrebbe essere riportato a norma assumendo che in quell'universo i presidenti degli Stati Uniti durino meno di un anno. Tuttavia, così facendo, comprometteremmo qualcosa che non possiamo in nessun modo compromettere: una delle assunzioni fondamentali che tiene in vita (e mantiene l'interesse per) l'universo dei supereroi è che, a parte le imprese inumane dei protagonisti, quell'universo è *sostanzialmente* simile al nostro. Se iniziamo a modificarne le regole, comprometteremo il senso stesso di quell'universo. Il risultato è dunque che siamo piuttosto disposti ad abbandonare la coerenza, accettando delle contraddizioni implicite, che non delle leggi o regole empiriche. Preferiamo dunque mantenere queste ultime che non un principio tradizionalmente considerato a priori come la non contraddizione. La soluzione sta nel fatto che le incoerenze che si presentano sono *più facilmente occultabili* delle diversità che si avrebbero rispetto al mondo reale eliminando le incoerenze.

Un'altra soluzione del problema sembrerebbe essere il recupero della coerenza a un livello *metanarrativo*: si accettano le incoerenze perché quello che è davvero rilevante non è il racconto in sé ma il messaggio etico o ideologico che ne esce, il quale rimane, per conto suo, intoccato dai problemi temporali. Vi è ovviamente del vero in questo: ma questa può essere una spiegazione del *perché* siamo disposti ad accettare le incoerenze, mentre non ci dice nulla sul *come* le accettiamo e sul *come* organizziamo questo universo rispetto alla sua incoerenza, visto che, coerentemente, la accettiamo.