HAL open science

La scomparsa del genere dei misteri urbani all'inizio del novecento

Matthieu Letourneux

To cite this version:

Matthieu Letourneux. La scomparsa del genere dei misteri urbani all'inizio del novecento. Transatlantica. Revue d'études américaines/American Studies Journal, 2023, 26. hal-04363286

HAL Id: hal-04363286

https://hal.science/hal-04363286v1

Submitted on 10 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Transalpina
Études italiennes

26 | 2023
Les mystères urbains en Italie – volume II : Les réécritures du XXe siècle

La scomparsa del genere dei misteri urbani all'inizio del Novecento

Matthieu Letourneux

Edizione digitale
URL: https://journals.openedition.org/transalpina/3963
DOI: 10.4000/transalpina.3963
ISSN: 2534-5184

Editore
Presses universitaires de Caen

Edizione cartacea
Data di pubblicazione: 12 octobre 2023
Paginazione: 17-28
ISBN: 978-2-38185-208-9
ISSN: 1278-334X

Notizia bibliografica digitale
Matthieu Letourneux, «La scomparsa del genere dei misteri urbani all'inizio del Novecento», *Transalpina* [Online], 26 | 2023, online dal 19 septembre 2023, consultato il 23 septembre 2023. URL: http://journals.openedition.org/transalpina/3963 ; DOI: https://doi.org/10.4000/transalpina.3963

Creative Commons - Attribuzione 4.0 Internazionale - CC BY 4.0
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

LA SCOMPARSA DEL GENERE DEI MISTERI URBANI ALL'INIZIO DEL NOVECENTO *

Riassunto: Questo saggio vorrebbe chiarire le ragioni per cui un genere centrale nell'immaginario ottocentesco come il romanzo di misteri urbani scompare all'alba del Novecento senza lasciare praticamente nessuna traccia. La spiegazione più semplice, che rimanda ai cambiamenti sopraggiunti nella visione delle relazioni fra la città, il tessuto sociale e la criminalità, non basta a giustificare un simile sconvolgimento; bisogna invocare altri fattori, che si collocano a livelli d'analisi diversi, come la moda del formato editoriale breve, che si impone in Francia prima della Grande Guerra, le trasformazioni mediatiche e la riorganizzazione degli architesti seriali imposta da tali trasformazioni, l'avvento delle collane popolari e la ridefinizione del sistema generico nella sua totalità. La dissoluzione dei misteri urbani è strettamente legata a tutte queste profonde modificazioni: il genere è stato dimenticato semplicemente perché non corrisponde più a ciò che noi, oggi, chiamiamo un genere.

Résumé: *Cette étude cherche à éclairer les raisons pour lesquelles un genre situé au cœur de l'imaginaire du XIXe siècle comme le roman de mystères urbains disparaît à l'aube du XXe siècle sans laisser pratiquement aucune trace. L'explication la plus simple, faisant état des changements survenus dans la vision des relations entre la ville, le tissu social et le crime, ne suffit pas à justifier un tel revirement de situation; il faut invoquer d'autres facteurs, situés à différents niveaux d'analyse, tels la vogue du format éditorial court, qui s'impose en France avant la Grande Guerre, les transformations médiatiques et la réorganisation des architextes sériels que ces dernières ont imposée, l'avènement des collections populaires et la redéfinition du système générique dans sa globalité. La dissolution des mystères urbains a partie liée avec toutes ces modifications profondes: le genre a été oublié tout simplement parce qu'il ne correspond plus à ce que nous appelons, aujourd'hui, un genre.*

Le ricerche condotte da qualche anno hanno ricollocato i misteri urbani al centro dell'immaginario ottocentesco. È stato sottolineato il fatto che

* Questo studio costituisce la versione italiana di M. Letourneux, « La disparition du genre des mystères au début du XXe siècle », in *Les mystères urbains au XIXe siècle: circulations, transferts, appropriations*, D. Kalifa, M.-È. Thérenty (dir.), Québec, Université Laval – Médias19, 2015, http://www.medias19.org/index.php?id=20045, p. 1-12. Traduzione di Stefano Lazzarin. Ringraziamo l'autore del saggio e i curatori del volume del 2015 per averci permesso di riproporlo qui in traduzione.

questo genere strutturato, la cui coerenza è delimitata da tutta una serie di strategie testuali e paratestuali, commentato e parodizzato regolarmente sulla stampa periodica, aveva conosciuto un successo durevole ed era stato diffuso e ripreso ovunque nel mondo. Eppure, per lungo tempo gli studiosi ne hanno sottovalutato l'importanza. Mentre negli studi sul romanzo-*feuilleton* dell'Ottocento venivano regolarmente menzionati il romanzo giudiziario, il romanzo d'avventura o il romanzo di cappa e spada, i misteri urbani sembravano essere scomparsi dal nostro immaginario e rimanere ai margini della nostra cartografia delle pratiche letterarie ottocentesche.

È pur vero che, mentre il romanzo giudiziario si è protratto nel romanzo poliziesco e il romanzo di cappa e spada e il romanzo d'avventura sono sopravvissuti nel Novecento in forme diverse, l'eredità dei misteri urbani sembra più difficile da identificare. Si può allora pensare che l'oblio di questo genere di importanza cruciale sia scaturito dal suo occultamento a partire dal momento in cui un nuovo immaginario dei generi si è parzialmente sostituito a quello dell'Ottocento. Il fatto che un genere ottocentesco del romanzo criminale o del romanzo d'avventura sia per noi cosa ovvia dipende anche dai collegamenti che stabiliamo con i più grandi generi del Novecento. Viceversa, l'unità dei misteri urbani sarebbe diventata per noi poco leggibile perché le logiche che vi presiedono ci sarebbero divenute parzialmente estranee. Rimane da capire perché si sarebbe verificato un simile cambiamento di paradigma. Soltanto perché la visione delle relazioni fra la città, il tessuto sociale e il crimine si sarebbe modificata? O possono essere reperite altre spiegazioni, più direttamente caratteristiche delle dinamiche seriali? Alla confluenza fra questi due interrogativi – sui misteri urbani e sulle trasformazioni dei retaggi architestuali – vorrei situare la mia riflessione intorno alla scomparsa dei misteri urbani nel Novecento. Il mio scopo non sarà dunque quello di storicizzare il genere e descriverne la fortuna, quanto di evidenziarne alcuni tratti fondamentali che spiegano la sua dissoluzione nel Novecento, per cercare di cogliere per questo tramite alcuni dei principi che governano gli effetti di serialità generici e mediatici.

Stato dell'arte

Nel Novecento si constata un brusco calo nel numero di opere esplicitamente identificate come appartenenti alla narrazione di misteri urbani. Se si può concordare sul fatto che un genere non è se non un'istituzione storica che orienta la percezione dell'opera attraverso un insieme di tratti architestuali e la relativa serie generica, allora l'esistenza dei generi e la comunicazione che definiscono devono essere colte nella loro dimensione

storica e pragmatica : si legge « in un genere » soltanto se il contesto ci invita a farlo, e al di fuori di tale contesto non può esistere genericità. La fortuna di un genere deve essere perciò considerata a partire dai tratti specifici (autoriali o editoriali) che ci invitano a « leggere nel genere », e il suo declino si inscrive nella dissoluzione di quei medesimi tratti seriali. Nel caso della narrazione di misteri urbani, si sa, è il titolo che rende esplicito nel modo più palese il patto di lettura architestuale, associando i misteri (o un termine affine, generalmente al plurale) e la città (o un termine che la designa metonimicamente)[1]. Ora, questo dispositivo – e dunque anche la lettura « nel genere » al quale è associato – declina sensibilmente all'inizio del Novecento. Nelle grandi collane popolari qualche titolo rimanda direttamente al genere : *Les Mystères de Paris* di Sue (1907)[2], *Les Mystères de Londres* di Féval (1909), *Les Mystères des bois* (1911) e *Le Paris mystérieux* di Ponson du Terrail (1910) nel « Livre populaire » di Fayard.

Integrando al *corpus* i titoli fondati su un principio di sinonimia o metonimia si possono trovare, sempre nel « Livre populaire » di Fayard, gli esempi seguenti : *Bas-fonds de Paris* di Bruand (1910, 5 volumi), *Les Ouvrières de Paris* di Decourcelle (1907), *Les Possédées de Paris* di Georges de Labruyère (1913), *Les Drames de Paris* di Ponson (ovvero *Rocambole*, 1909), *Les Damnées de Paris* di Jules Mary (1922-1923, 3 volumi), *Les Forçats de Paris* di Christian Brulls (cioè Simenon, 1932), *Les Dessous de Paris* de Georges Steff (1933)…

La ripetizione dei titoli « fa serie ». La maggior parte di essi chiamano in causa Parigi perché l'espressione « de Paris » non serve tanto a designare uno spazio referenziale quanto un genere, istituito da un intertesto dal carattere prototipico : *Les Mystères de Paris* di Eugène Sue (1842-1843). Per dirla in altri termini, nel caso dei misteri urbani l'espressione « de Paris » svolge esattamente lo stesso ruolo che ha il nome « Robinson » nel titolo delle *robinsonnades*. Seguendo una tendenza che va accentuandosi a partire dal Secondo Impero, i titoli desunti dai misteri urbani rivelano un retaggio seriale, sempre più fisso e stereotipato, quello di un genere che, come appunto indica la litania dei titoli, dà voce alla miseria, al dramma e al crimine. Queste caratteristiche architestuali trovano conferma negli altri romanzi « de Paris » : *Le Gosse de Paris* di Michel Morphy (1910), *Le Chiffonnier de Paris*, scritto a quattro mani dallo stesso Michel Morphy e da Félix Pyat (1923), *La Marianne de Paris* di H.J. Magog (1934).

---

1. Ciò non significa che non possano essere attivate altre strategie architestuali, per esempio all'interno del testo. Ma in questo caso esse possiedono una forza istitutiva minore.
2. Le date si riferiscono alle edizioni da me citate.

L'analisi può essere estesa all'altra grande collana popolare all'antica, « Le Livre National » serie rossa di Tallandier ; ricordiamo qualche titolo : *Les Espions de Paris* e *Les Aventuriers de Paris* di Mahalin (verso il 1909-1910), *Les Esclaves de Paris* di Émile Gaboriau (1929), *Les Rois de Paris* di Charles Vayre e Charles Cluny (1930), *Les Surprises de Paris* di Pierre Adam (1932), *Les Nouveaux Gangsters de Paris* di Arthur Bernède (1935), *L'Enfant de Paris* di E. Laumann (1927), *Solange jolie fleur de Paris* di Paul Darcy (1930), ma anche *La Fleuriste des Halles* di Henri Demesse (1909 ?), *La Fauvette du faubourg* di Henri Germain (1910 ?), *Le Chanteur de Montmartre* di Aristide Bruant (1925), *La Mendiante de Saint-Sulpice* di Xavier de Montépin (1924), *La Princesse des Halles* di Édouard Adenis (1925).

Se titoli siffatti attestano che l'immaginario dei misteri urbani è ancora presente nelle collane popolari del periodo fra le due guerre, un tratto ricorrente evidenzia il progressivo esaurirsi del genere. La maggior parte di questi titoli sono riedizioni di *feuilletons* dell'Ottocento : Paul Mahalin, Émile Gaboriau, Jules Mary, Aristide Bruand, Ponson du Terrail, Pierre Decourcelle sono altrettanti *feuilletonistes* che provengono da generazioni anteriori. Ciò sembra indicare che questo sistema di identificazione generica rimanda a un modello architestuale identificato come anteriore alla prima guerra mondiale. Ora, l'importanza quantitativa di queste opere (o delle loro imitazioni) nelle collane di Fayard e Tallandier è senza comune misura con la situazione degli editori concorrenti, che ricorrono molto raramente ai titoli così tipici dei misteri urbani. Questo perché le collane cui ho accennato, fra le più antiche nel loro campo, sono state concepite prima della Grande Guerra. Di conseguenza gli editori, per costituirsi un proprio catalogo, hanno cominciato con il ripubblicare dei vecchi *feuilletons* che dessero alle rispettive collane una precisa identità architestuale, segnata dall'eredità ottocentesca che continuerà in seguito a orientare il patto di lettura editoriale anche quando si tratterà di pubblicare opere inedite. E questo perfino quando le collane più recenti degli editori concorrenti, come Ferenczi, stavano pienamente al gioco dei nuovi generi letterari alla moda (avventura, amore, poliziesco).

Un'ulteriore osservazione giunge a conferma di quanto il riferimento ai misteri urbani rimandasse, nel periodo fra le due guerre, a un genere ormai associato al passato. Le opere che ricorrono ai titoli caratteristici dei misteri appartengono nella maggior parte dei casi a una forma specifica di pubblicazione, vestigio del *feuilleton*. *Les Mystères de New York*, cineromanzo in 22 fascicoli di Pierre Decourcelle che costituisce l'adattamento di un *serial* (1916), *Les Mystères de la cour de Berlin* di Pierre De Chantenay (1916, dodici fascicoli), *Les Mystères du Bagne* di Jean Normand (sedici fascicoli), *Les Mystères de Montmartre* di Nevers-Séverin (1945, cinque

fascicoli), o anche *Les Mystères de demain* di Paul Féval e H.J. Magog (sei romanzi pubblicati negli anni Venti), sono altrettanti titoli che caratterizzano una serie di volumi e, più spesso, un romanzo serializzato[3]. In altre parole, designano una forma che si apparenta a un *feuilleton* più che a un libro pubblicato all'interno di una collana[4].

Lo si vede chiaramente: nell'uso che viene fatto dell'eredità dei misteri urbani vanno articolandosi due linee principali, una formale e una tematica. Tematicamente, si tratta di designare, mediante il titolo, narrazioni che provengono da una tradizione anteriore al 1905: quella dei romanzi che associano trame sociali dalla tonalità miserabilista a un immaginario urbano e criminale. Formalmente, le opere sono spesso pubblicazioni serializzate, e perfino *feuilletons* mascherati da narrazioni semi-indipendenti. Il plurale rimanda tanto a una visione panoramica che a una logica editoriale, quella appunto del *feuilleton*. Se ne troverà conferma nelle serie di romanzi di Marcel Priollet, che combinano questi aspetti: il plurale dei *Bas-fonds du grand monde* (otto volumi), delle *Nuits de Paris* (quattro volumi) o degli *Anges et Démons de Paris* (quattro volumi) entra in risonanza con *Les Calvaires de la femme* (quattro volumi), *Les Drames du mariage* (sei volumi), *Les Saisons de l'amour* (quattro volumi), *Les Grandes Heures de la vie* (quattro volumi), e via di seguito[5].

In tutti questi casi il plurale designa formalmente la serializzazione dell'immaginario che caratterizza il genere ottocentesco, nel mentre sottolinea il legame di queste diverse serie romanzesche con la struttura a episodi del *feuilleton* che riecheggiava già nell'uso del plurale per i misteri urbani dell'Ottocento[6].

---

3. Del resto, è proprio una serie, alla confluenza tra il romanzo poliziesco (architesto dei misteri urbani) e ciò che potremmo considerare come l'avatar moderno del *feuilleton* (cioè la serie incentrata su un personaggio ricorrente), che renderà un ultimo omaggio ai *Mystères* di Sue: alludo a Léo Malet e ai *Nouveaux Mystères de Paris*, strizzatina d'occhio a una cultura ormai desueta. Così, sia a livello delle forme – quelle del *feuilleton* – che dei temi associati ai misteri urbani, i misteri sembrano essere destinati a designare, nel dopoguerra, una cultura e delle logiche letterarie appartenenti al passato.
4. Lo stesso si può dire delle collane seguenti: *Les Apaches de Paris* di Gustave Guitton (serie di fascicoli del 1908), *Les Nouveaux Mystères de Paris* di Guy Vander (Éditions Modernes, usciti verso il 1926, almeno cinque puntate), *Les Vicieux de Paris* di Delphi-Fabrice (Librairie des Romans Choisis, anni Venti, dodici puntate), *Les Nuits de Paris* di Marcel Priollet (1932, quattro romanzi), *Anges et Démons de Paris* dello stesso Priollet (1933, cinque romanzi).
5. Tutte queste serie sono state pubblicate fra il 1926 e il 1933.
6. E si possono anche collegare questi insiemi narrativi alle serie di Guy de Téramond (*Les Bas-fonds* e *Les Dossiers secrets de la police*, rispettivamente del 1929 e del 1930), che insistono sull'aspetto accattivante dell'immaginario della miseria urbana e della malavita. Nel caso specifico, inoltre, si può ricordare una serie precoce e di lungo corso come *Les Derniers Scandales de Paris* di Dubut de Laforest (1898-1900).

Evoluzione generica ed evoluzione editoriale

L'essenziale sembra precisamente questa articolazione molto marcata di due linee principali di significato associate ai misteri urbani nel periodo fra le due guerre : una linea generica e una mediatica. Quando i titoli fanno riferimento a questa eredità, la desuetudine del genere riflette quella delle pratiche mediatiche – quelle del *feuilleton* – che gli sono associate. Una simile articolazione, mentre ci invita a considerare le due linee citate come reciprocamente connesse, confermerebbe che esiste un'incidenza molto forte delle logiche mediatiche sulla natura dei generi disponibili nel sistema letterario in un momento dato. È indubbio che gli immaginari seriali riflettano lo spirito dell'epoca e lo organizzino in forme leggibili, ma al tempo stesso i loro architesti tematizzano le costrizioni che le logiche mediatiche fanno pesare sulle opere. Nel caso che ci interessa, le sorti dei misteri urbani sono indissociabili dalla rottura epocale provocata dalla sostituzione del modello del romanzo-*feuilleton* e delle sue puntate con un sistema di collane basate sull'identità generica. Di fatto, se le prime collane popolari (« Le Livre populaire » di Fayard, 1905, e « Le Livre National » di Tallandier, 1908) rimangono legate, nel loro rapporto al genere, ai modelli genericamente non marcati delle collane ottocentesche (Charpentier, Hachette, ecc.), gli editori popolari giungono molto presto ad associare la collana a una logica architestuale, creando collane di genere (« Collection d'aventures », Offenstadt, 1916 ; « Le Roman policier », Ferenczy, 1916 ; « Petit livre », Ferenczy, 1912 ; nonché altre collane di romanzi sentimentali, ecc.). Ciò equivale a imporre un patto di lettura architestuale che va oltre la percezione dell'opera singola : si percepiscono il genere e la collana *prima* di scegliere una certa opera. Di fronte a queste logiche di standardizzazione gli stessi autori iniziano a pensare i propri romanzi in rapporto con certi standard di formato e di genere.

Nel periodo fra le due guerre, la maggior parte delle collane popolari sono collane di genere, e quelle che non lo sono esplicitamente presentano di solito delle tonalità generiche facilmente identificabili, che il lettore riconosce non appena viene attivato il patto di lettura editoriale. Inversamente, nella sua forma ottocentesca il *feuilleton* condivide il proprio supporto con altri testi di natura diversa, il che facilita gli effetti di mescolanza generica. Alla molteplicità dei *feuilletons* e degli articoli proposti all'interno del giornale si contrappone l'unità del volume ; alla variazione generica dei testi giustapposti in ogni giornale fa da contraltare l'unità architestuale della collana.

È più facile, allora, capire il mutamento decisivo che interviene nell'uso del genere all'interno della comunicazione letteraria. Contrariamente a

quel che succede nel caso delle collane del Novecento, che impongono una lettura « nel genere » preliminare alla scelta dell'opera, nei *feuilletons* dell'Ottocento i titoli e i sottotitoli dal valore architestuale permettono di caratterizzare l'opera e di distinguerla dagli altri testi che condividono lo stesso supporto del giornale. Nell'Ottocento la relazione con il genere mira a descrivere l'opera tanto quanto a definirla genericamente. Il titolo è sospeso fra una logica d'identificazione architestuale e una logica contraria di individualizzazione. Nelle collane di genere che dominano dopo la prima guerra mondiale, invece, il patto di lettura editoriale e il patto di lettura generica si combinano per precedere e orientare la percezione delle opere, producendo un effetto molto più forte di standardizzazione che porta, letteralmente, a una comunicazione « nel genere ». Questa differenza spiega i titoli instabili dei misteri urbani, che propongono identità generiche variabili : criminale, storica, miserabilista, voyeurista… È lo stesso fenomeno di plasticità generica che veniva innescato dal gioco dei titoli e dei sottotitoli, che rimandavano spesso a relazioni architestuali diverse : misteri urbani e romanzo storico (*Latude ou Les Mystères de la Bastille, Roman de cape et d'épée*), romanzo drammatico (*Les Damnés de Paris, Grand roman dramatique*), romanzo sensazionale (*Les Apaches de Paris, Grand roman sensationnel*)… I misteri urbani non hanno un'identità architestuale ben delimitata, perché la relazione generica imposta dal sistema di pubblicazione dell'Ottocento presuppone una tale plasticità nella misura in cui punta a descrivere l'opera distinguendola dalle altre produzioni letterarie, laddove le collane generiche del Novecento tendono innanzitutto a una percezione seriale dell'opera stessa.

Per le opere che, come i misteri urbani, venivano pubblicate prima di tutto in *feuilleton*, la dinamica di pubblicazione spiega l'incertezza architestuale. Opere aperte che si prolungavano a seconda del successo che arrideva loro, ed erano pronte ad appropriarsi dei capitoli di un altro romanzo per raggiungere il numero richiesto di puntate[7], i romanzi-*feuilleton* moltiplicavano gli slittamenti da un genere all'altro : dopo aver respinto gli assalti di criminali nelle vie di Parigi l'eroe protagonista se ne andava all'estero a caccia di avventure esotiche, poi ricompariva trionfalmente per confondere i propri avversari[8]. Un genere come quello dei misteri urbani, profondamente legato alla pubblicazione in *feuilleton*, era caratterizzato per definizione da una tale plasticità. Ecco perché i misteri urbani possiedono contorni più vaghi, una

7. Come ha mostrato Sylvie Belnard-Chaudat nella sua tesi di dottorato *Les éditions Jules Rouff et la naissance de la culture de masse en France (1877-1913)*, J.-Y. Mollier (dir.), Versailles, Université de Versailles – Saint-Quentin-en-Yvelines, 2013.

8. Queste transizioni da un genere all'altro erano parzialmente identificate dai lettori, dato che esistevano categorie come quella dei « romanzi d'avventura » : solo, le categorie generiche erano meno « a tenuta stagna » di quanto non saranno nel periodo fra le due guerre.

« somiglianza di famiglia » più problematica. Per la stessa ragione l'étichetta « misteri urbani » riunisce opere dalle caratteristiche diverse, che oscillano fra logiche architestuali non assimilabili e rendono più difficile da circoscrivere l'enciclopedia del genere. Adattando nella sua struttura narrativa il vincolo dell'opera aperta, con colpi di scena, nuovi protagonisti e peripezie multiple, i misteri urbani si prestavano particolarmente bene a questa logica di mescolanza. Inoltre, gli architesti dei misteri urbani sono profondamente legati al supporto della stampa periodica e alle dinamiche del *feuilleton* : il numero dei personaggi, l'importanza delle interazioni fra di loro, la moltiplicazione dei legami (legami di sangue, legami sociali), le svolte improvvise nella trama e i mutamenti di status sociale sono largamente favoriti dalla dinamica aperta di un *feuilleton* il cui scioglimento viene ritardato il più a lungo possibile. Quanto alla visione panoramica e alla relazione con certi fatti d'attualità, i misteri urbani illustrano le logiche associate alla civiltà del giornale[9]. Colpi di scena, trame che vengono rilanciate senza sosta e visione panoramica si prestano alla mescolanza e al cambiamento di registro.

Scompare insomma, con l'avvento delle collane, quell'articolazione fondamentale fra generi letterari, supporti editoriali e modi di consumo su cui era fondata l'estetica dei misteri urbani. Il genere si ritrova brutalmente in contraddizione con il nuovo sistema mediatico. La prima conseguenza di questo mutamento è materiale : le dimensioni del *feuilleton* e del libro sono radicalmente diverse. Tanto più che nel periodo fra le due guerre la concorrenza dei prezzi spingerà gli editori a moltiplicare le collane dal ridottissimo numero di pagine (trentadue, perfino sedici pagine per quelle da qualche centesimo), e a pubblicare raramente volumi di più di 250 pagine. Ne consegue che, per pubblicare un romanzo-*feuilleton* che avesse le dimensioni di quelli ottocenteschi, bisognava suddividerlo in vari volumi – infastidendo così i lettori attirati dalla promessa di una narrazione completa – oppure sopprimerne parti importanti. Ora, proprio quei misteri urbani che sfruttavano con eccezionale virtuosismo le specificità della stampa periodica e del *feuilleton*, si adattavano male ai nuovi supporti editoriali. I loro intrecci ramificati dalle multiple peripezie, il numero di pagine spesso cospicuo, li rendevano difficili da pubblicare nelle nuove collane. Di fatto, sono sopravvissuti soprattutto quelli che erano già diventati dei

9. Non a caso, è stato possibile mostrare che il declino delle logiche politiche e militanti originariamente associate al genere aveva accompagnato la rottura tra il *feuilleton* e la stampa politica, con le *lois de cautionnement* promulgate sotto Napoleone III. Si veda M. Letourneux, « Imaginaires sériels et circulation internationale. Le cas des mystères urbains (France, Grande-Bretagne) », in *Les mystères urbains au prisme de l'identité nationale*, M.-È. Thérenty (dir.), Québec, Université Laval – Médias19, 2014, http://www.medias19.org/index.php?id=15038, p. 1-26.

classici, come Eugène Sue e Ponson du Terrail, vestigia di una letteratura scaturita da una cultura della stampa desueta.

Ormai le strutture narrative vanno compresse, e l'immaginario sociale e collettivo del romanzo deve essere ripensato, per rispondere alle nuove esigenze del supporto editoriale. Questa concentrazione del racconto provoca una ridefinizione totale degli architesti, che si traduce in una mediazione fra i poli opposti della ripresa degli stereotipi e degli immaginari ereditati dal *feuilleton*, e della riconfigurazione dei medesimi secondo le nuove logiche dei supporti. Questo movimento è particolarmente evidente nelle prime collane popolari (il « Livre populaire » di Fayard, il « Livre National » di Tallandier), che hanno costituito il proprio catalogo a partire dai titoli ottocenteschi, e che vanno progressivamente sostituendoli con nuove opere che reinterpretano questo retaggio sintetizzandolo intorno a due tematiche forti : l'immaginario criminale e il melodramma. Ora, nel periodo fra le due guerre, le narrazioni poliziesche e soprattutto quelle sentimentali a tonalità sociale – due generi che si affermeranno nelle collane tematiche – ridistribuiranno questa eredità in base alle proprie dinamiche. In effetti, non appena c'è specializzazione, quest'ultima determina le scelte di adattamento ai nuovi supporti editoriali. Così, il formato sempre più breve delle collane spinge gli autori a condensare l'immaginario melodrammatico nel solo intreccio amoroso, facendone il tratto generico definitorio delle collane stesse. La dimensione populista ereditata dal *feuilleton* rimane comunque pregnante, ma prende la forma di una messinscena della miseria femminile, in un mondo in cui la donna non può vivere in modo autonomo a meno di cadere nella decadenza morale (leggi : la prostituzione). La prospettiva di mettersi in coppia con qualcuno appare allora, per i personaggi femminili, una forza di redenzione. In tutte le opere che riprendono il paradigma dei *feuilletons* sociali dell'Ottocento si ritrovano criminalità, miseria e amore, ma in proporzioni che non coincidono con quelle dei modelli. Lo si vede : il mutamento dei supporti editoriali e la riorganizzazione del sistema architestuale comportano una ridistribuzione dei tratti caratteristici. Dal sociale si passa al sentimentale ; ma un sentimentale che metaforizza il sociale. Eppure, in queste narrazioni sentimentali rimangono le tracce dell'immaginario dei misteri urbani, attraverso la rappresentazione della città moderna, dei rapporti di forza sociali, e mediante una tematica criminale che continua a essere onnipresente.

Le opere già citate di Marcel Priollet illustrano questa riarticolazione degli immaginari[10]. Come si è visto, i titoli delle serie di Priollet riprendono

10. Quello di Priollet è un caso particolarmente significativo : si tratta di un autore che ha iniziato a scrivere negli anni precedenti la prima guerra mondiale, quando la letteratura

l'eredità dei misteri urbani, nella misura in cui queste opere, per le dimensioni e il modo di pubblicazione (sono delle serie), conservano in parte la logica del *feuilleton*. Ma al tempo stesso tali opere sono incorporate in collane che le etichettano secondo i nuovi dispositivi generici che tendono ormai a imporsi. I romanzi di Priollet vengono pubblicati da Tallandier in una collana melodrammatico-sentimentale : i « Romans célèbres de drame et d'amour ». E possiedono indubbiamente dei tratti caratteristici di questo nuovo genere : un dominio delle protagoniste femminili ; la rappresentazione della situazione di donne sole, spesso precarizzate sul piano sociale ed economico ; la minaccia della *déchéance* come nodo dell'azione narrativa (rischio di prostituzione, di matrimonio forzato, timore della sorte di ragazza madre, ecc.) ; l'esito coniugale – più che amoroso – come unica via d'uscita sociale per la donna. Tutti questi elementi caratterizzavano anche le collane popolari femminili.

Nella bibliografia di Priollet, accanto ai titoli che identificano per il lettore ottocentesco il romanzo di misteri urbani (*Les Nuits de Paris*, *Les Bas-fonds du grand monde*, *Anges et Démons de Paris*), si capisce meglio, allora, la presenza di altri titoli, che rivelano i mutamenti del genere : *Les Calvaires de la femme*, *Les Drames du mariage*, *Les Saisons de l'amour*, *Les Grandes Heures de la vie*, *La Ronde des passions humaines*… I misteri urbani persistono ormai soltanto come una traccia in un dispositivo architestuale che è già quello della narrazione sentimentale populista. Si assiste a una vera e propria mutazione generica, vale a dire uno slittamento del romanzo sociale melodrammatico verso un romanzo sentimentale miserabilista destinato alle lettrici.

Nell'àmbito criminale, negli anni che precedono la prima guerra mondiale, narrazioni come *Fantômas* o *Zigomar*, ancora segnate dalla logica del *feuilleton*, conservano strutture che richiamano i misteri urbani nelle loro forme più criminali, con l'esplorazione panoramica degli ambienti sociali : ricordiamo la famosa copertina del primo *Fantômas* che esprime l'immaginario della città ereditato dal genere, attraverso la visione del criminale mascherato che incombe su una Parigi notturna. Ma in seguito, l'esaurimento dei misteri urbani come forma d'espressione principale delle tematiche criminali è facilitato da tutta una serie di eventi convergenti. Anche in questo caso il genere fatica a resistere al formato breve che si impone in questo campo prima della Grande Guerra, con i racconti brevi

---

popolare era ancora fortemente segnata dagli architesti del *feuilleton*, e ha terminato la sua carriera dopo la seconda guerra mondiale, come autore di romanzi sentimentali *à la manière de* Magali. La sua evoluzione offre dunque un esempio delle riconfigurazioni subite dagli immaginari seriali.

di Arthur Conan Doyle e la serie dei *dime novels* di Nick Carter importati in Francia dall'editore tedesco Eichler a partire dal 1907. All'interno di questo formato non è facile imporre una rappresentazione panoramica della città: vengono dunque proposti incontri puntuali che corrispondono a ogni racconto. La città rimane sì l'universo di finzione privilegiato da questo tipo di opere, ma non è più il loro tema. Le dimensioni brevissime delle opere spiegano l'evoluzione degli intrecci: in effetti, era nel pieno interesse di queste collane l'abbandono di ogni postura panoramica per concentrarsi soltanto sugli intrecci criminali.

È vero che, se si proietta uno sguardo retrospettivo sui misteri urbani, ci si rende conto che l'evoluzione descritta era già cominciata prima dell'avvento delle collane editoriali. Fin dal Secondo Impero si assiste a una privatizzazione degli intrecci, che abbandonano in gran parte il campo politico, e fin dalla Terza Repubblica le trame criminali e sentimentali soppiantano gli immaginari sociali. Rimane però il fatto che questi mutamenti si impongono come un cambio di paradigma soltanto nel momento in cui vengono oggettivati dalle trasformazioni mediatiche e dalla riorganizzazione degli architesti seriali dettata da tali trasformazioni. La conseguenza è stata l'occultamento del genere, ormai desueto, dei misteri urbani, a beneficio dei generi del romanzo sentimentale e del romanzo criminale.

*
* *

Dal rapido panorama che precede si può dedurre, innanzitutto, che la storia degli immaginari architestuali e la storia delle logiche mediatiche sono profondamente legate. Questa articolazione non è difficile da spiegare. Le dinamiche seriali dei generi tendono a perpetuare le forme e gli immaginari (il che spiega anche, in parte, il loro carattere conservatore). Sotto la pressione dei mutamenti culturali e sociali i generi si trasformano, ma lentamente, perché scendono costantemente a patti con i retaggi che fondano la comunicazione generica. La logica referenziale delle narrazioni di genere vede il trionfo dell'universo intertestuale sui referenti reali. Ciò tende a introdurre uno scarto fra le visioni del mondo proposte dalle opere di genere e gli altri discorsi sociali. Effetti di sfasamento, di anacronismo, possono allora apparire nelle narrazioni di genere, perché i loro referenti oscillano fra discorsi sul mondo e logiche intertestuali. Tali sfasamenti chiariscono ad esempio la fascinazione, nei misteri urbani della Terza Repubblica, per la Parigi del 1840 (quella di Sue), e la tendenza a valorizzare un immaginario pre-haussmanniano.

Ora, quando le logiche mediatiche subiscono una brutale mutazione, come è accaduto all'inizio del Novecento, ciò incide in profondità sulla

natura dei testi. Le eredità architestuali devono scendere a patti con i nuovi vincoli imposti dal supporto testuale. Spessissimo, questi mutamenti accelerano processi che erano *in nuce* da decenni (come, nella fattispecie, l'abbandono del campo politico e sociale, la privatizzazione degli intrecci, la scissione fra criminalità e immaginari sociali, la concentrazione degli stereotipi populisti nell'intreccio sentimentale). E inducono inoltre, come nel caso dell'avvento delle collane popolari, una ridefinizione del sistema generico nel suo insieme. In questo caso, le eredità architestuali si ridistribuiscono nel nuovo sistema dei generi che va emergendo: romanzo poliziesco e romanzo sentimentale prendono ben presto il sopravvento sugli immaginari di un tempo, perché le costrizioni introdotte dai nuovi e più brevi supporti editoriali impongono logiche narrative diverse. Ma da un punto di vista più generale, sono la funzione stessa e l'uso del genere che si sono ritrovati a essere profondamente alterati, poiché si è passati da una funzione di descrizione svolta dall'opera a una funzione di identificazione attraverso il genere. Questo mutamento fondamentale, che è all'origine delle differenze di natura che esistono fra la maggior parte dei generi dell'Ottocento e quelli del Novecento, è molto probabilmente il tratto che spiega, più di ogni altro, l'occultamento che la narrazione di misteri urbani ha subìto nel Novecento. Abbiamo dimenticato questo genere semplicemente perché non corrisponde più a ciò che noi, oggi, chiamiamo un genere.

Matthieu LETOURNEUX
Université Paris Ouest Nanterre La Défense