



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI  
DI PADOVA**

**Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del  
Cinema e della Musica**

**Corso di laurea Magistrale in Scienze dello Spettacolo e Produzione  
Multimediale**

**Tesi di laurea Magistrale**

**“A volte ritornano”: il cronotopo e la serialità  
audiovisiva.  
Tra approcci analitici e casi di studio**

**"Sometimes they return":  
chronotope and tv series. Between  
analytical approaches and case  
studies**

*Relatrice*

**Prof.ssa Farah Polato**

*Correlatrice esterna*

**Prof.ssa Rosamaria Salvatore**

*Laureanda: Elena Visconti*

*Matricola: 1243133*

Anno Accademico 2022/2023



## Indice.

<b>Introduzione.....</b>	<b>1</b>
<b>1. Tempo di serie: riattualizzazione del cronotopo negli studi sulla serialità audiovisiva. ....</b>	<b>7</b>
1.1. <i>Il cronotopo in Bachtin</i> .....	8
1.2. <i>Il cronotopo nell'analisi della serialità audiovisiva</i> .....	10
1.2.1. <i>Mondi in serie e cronotopi seriali</i> . ....	10
1.2.2. <i>La struttura temporale in funzione dei cronotopi seriali</i> . ....	17
1.2.3. <i>Paesaggi seriali cronotopici e la rappresentazione della contemporaneità</i> .....	19
<b>2. La sitcom nel dispositivo seriale a tempo lineare.....</b>	<b>23</b>
2.1. <i>All in the Family: la sitcom come luogo di 'educazione' socio-culturale</i> . ....	25
2.1.1. <i>Lo spazio domestico nella sitcom americana degli anni Settanta</i> .....	26
2.1.2. <i>Rappresentazione e trasformazione dell'ambiente familiare nelle serie americane degli anni '80 e '90</i> .....	31
2.1.3. <i>La famiglia "moderna" degli anni 2000</i> . ....	39
<b>3. La "cornice della memoria" nel dispositivo seriale intrecciato: ricorsività e implicazioni.....</b>	<b>47</b>
3.1. <i>La "cornice della memoria" in 'How I Met Your Mother'</i> .....	49
3.2. <i>La "cornice della memoria" in 'True Detective'</i> .....	56
<b>4. Figure cronotopiche nelle serie fantasy e fantascientifiche. ....</b>	<b>67</b>
4.1. <i>Il "nodo" in Dark</i> . ....	67
4.2. <i>La "barriera": 'Under the Dome' e 'Game of Thrones'</i> .....	73
4.2.1. <i>La "barriera" ostile</i> .....	73
4.2.2. <i>La "barriera" protettrice</i> .....	77
4.3. <i>Il "portale" in 'The Flash'</i> .....	80
<b>Conclusioni.....</b>	<b>85</b>
<b>Filmografia.....</b>	<b>87</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>95</b>
<b>Ringraziamenti.</b>	



## **Introduzione.**

Nel panorama recente degli studi sulla serialità audiovisiva si assiste a una rinnovata attenzione al concetto di cronotopo che è parso sostanziare configurazioni particolarmente efficaci nella modellizzazione di queste produzioni, caratterizzate da una temporalità distesa sia in termini di sviluppo narrativo che di relazione con il pubblico. Le pagine che seguono propongono dunque un'esplorazione del concetto di cronotopo a partire da casi di studio parsi particolarmente significativi di alcune tendenze al fine di evidenziare la pluralità delle forme in cui è ravvisabile nel contesto attuale e, soprattutto, come il cronotopo, nelle sue figurazioni, concorra a costruire il cosiddetto "universo seriale" e la complessità che lo caratterizza.

La nozione di cronotopo riporta alla teorizzazione proposta da Michail Michajlovič Bachtin e al suo *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica*<sup>1</sup> che ne decretano la fortuna nell'ambito delle discipline umanistiche. Il termine, già in uso nelle cosiddette scienze dure, viene innestato da Bachtin negli studi di letteratura e usato quale strumento per identificare le caratteristiche permanenti in uno specifico genere letterario, partendo dal romanzo greco fino ad arrivare alla letteratura moderna. Nella sua ripresa in riferimento alla produzione seriale audiovisiva attuale, la proposta dello studioso russo è indagata e confrontata con l'orizzonte formale, produttivo e realizzativo di un diverso medium. Nella disamina dei contributi presi in considerazione, il portato analitico della formulazione di Bachtin è andato a intersecare valenze offerte da altri approcci – sociologici, antropologici e culturali – ripristinando, in un certo qual modo, lo spettro ampio del concetto.

---

<sup>1</sup> Bachtin M.M, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica*, in *Estetica e romanzo* (a cura di Clara Strada Janovič), Torino, Giulio Einaudi Editore, 1979 pp. 231-232

La parte iniziale di questo elaborato prepara il terreno soffermandosi su alcuni dei testi canonici, alla base di una tradizione teorica del concetto di cronotopo in letteratura. Partendo dalla terminologia, di cui si evidenzia anche l'utilizzo in ambito scientifico, si è proseguito con la definizione datane da Bachtin per soffermarsi poi su alcune applicazioni del concetto offerte dallo studioso nello studio della letteratura, selezionati in relazione ai motivi sviluppati poi nella parte dedicata all'audiovisivo. Tra questi, a titolo di esempio, la figura dell'"appuntamento", dell'"incontro" oppure le strutture della casa e della famiglia assimilate alla nozione. Ricordiamo qui rapidamente che Bachtin definisce il cronotopo:

*l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente. [...] Nel cronotopo letterario ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura. Questo intersecarsi di piani e questa fusione di connotati caratterizza il cronotopo artistico.<sup>2</sup>*

Ciò significa che la sua connotazione figurativa vede lo spazio come elemento che circonda e inserisce il tempo al suo interno per dargli una forma più concreta mentre il tempo si dà come principio che permette di cogliere le modifiche che ha lasciato nello spazio.

Il capitolo continua con la ripresa del concetto in ambito audiovisivo. Due in particolare i testi di riferimento. Il primo è *Tempo di serie. La temporalità nella narrazione seriale*<sup>3</sup>, a cura di Fabio Cleto e Francesca Pasquali, del 2018. Qui, all'interno di una disamina generale sulla temporalità nella serialità audiovisiva, il cronotopo è proposto

---

<sup>2</sup> Bachtin M.M, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica*, in *Estetica e romanzo* (a cura di Clara Strada Janovič), Torino, Giulio Einaudi Editore, 1979 pp. 231-232.

<sup>3</sup> Cleto F., Pasquali F. (a cura di), *Tempo di serie. La temporalità nella narrazione seriale*, Milano, Edizioni Unicopli, 2018.

nella declinazione concettuale “cornice della memoria”, parsa particolarmente fruttuosa per le analisi dei prodotti seriali selezionati come caso di studio per questo elaborato.

Il secondo è la monografia di Angela Maiello, *Mondi in serie. L'epoca postmediale delle serie tv*, del 2020<sup>4</sup>, che pone al centro della sua proposta interpretativa l'uso riattualizzato del cronotopo rispetto ad alcuni dei maggiori fenomeni seriali recenti.

Vi si affiancano due articoli: *'All in the Seventies'. Riflessioni sul cronotopo della sitcom americana e la rappresentazione mimetica della contemporaneità*, del 2016<sup>5</sup>, di Cinzia Scarpino, apparso nella rivista online *Between*, dove l'accento è posto sulla funzione educativa emersa dalla figura cronotopica della famiglia nelle sitcom degli anni Settanta; *Paesaggi seriali. L'uso del cronotopo narrativo nella serialità televisiva*, di qualche anno più tardi (2018, in *Altre Modernità*)<sup>6</sup>, in cui Andrea Bernardelli offre una riflessione della *location* come cronotopo, nella sua particolare funzione di caratterizzare la costruzione della psicologia dei personaggi colta nelle loro traiettorie esistenziali.

La struttura della seconda parte, dedicata alle analisi dei casi di studio, mutua la ripartizione di Maiello di narrazioni a tempo lineare e a tempo intrecciato. Nella prima abbiamo indagato il ruolo dell'ambiente domestico familiare e la sua evoluzione nel formato della sitcom nella prospettiva di “ambiente educativo” che si confronta – e viene segnato, seppur in chiave ironica – dalle tematiche e dai problemi che riflettono lo “spirito del tempo”.

---

<sup>4</sup> Maiello A., *Mondi in serie. L'epoca postmediale delle serie tv*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2020.

<sup>5</sup> Scarpino C., “'All in the Seventies'. Riflessioni sul cronotopo della sitcom americana e la rappresentazione mimetica della contemporaneità”, in *Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale*, eds. Bernardelli A., Federici E., Rossini G., *Between*, VI.11 (Maggio/May 2016), <https://doi.org/10.13125/2039-6597/2093>.

<sup>6</sup> Bernardelli A., “Paesaggi seriali. L'uso del cronotopo narrativo nella serialità televisiva”, *Altre Modernità*, n. 20 (novembre 2018): 221-36, <https://doi.org/10.13130/2035-7680/10841>.

Un'ulteriore sezione vede protagonista la “cornice della memoria” – ripresa da Cecilia Penati e Anna Sfardini<sup>7</sup> – alla base dell'analisi di due serie televisive che hanno inciso il panorama recente: la sitcom *How I Met Your Mother* (*E alla fine arriva mamma*, 2005-2014) e la serie antologica *True Detective* (id., 2014-). In entrambe, pur nella loro diversità, si assiste a uno spazio del presente che viene saturato da varie distorsioni temporali che si innestano in una dinamica memoriale, testimoniale. Di qui la figura della “cornice”, che diventa cronotopo. A essere rilevata è la dimensione soggettiva che permea il ricordo o il racconto memoriale, divenuto impianto peculiare nella costruzione del racconto seriale.

Un'ultima sezione guarda a prodotti ascrivibili alla linea del fantastico, variamente modulata tra fantasy e fantascienza. Al suo interno sono state individuate alcune figure cronotopiche esplicite nella narrazione o rappresentazione su cui la struttura seriale iscrive lo spazio-tempo del racconto e costruisce il suo universo narrativo. Troviamo qui il “nodo”, la “barriera” e il “portale”. Per la “barriera”, inevitabile soffermarsi sul *Trono di Spade* (*Game of Thrones*, 2011-2019); vi si affianca la meno fortunata *Under the Dome* (id., 2013-2015), dove la “barriera”, parimenti ostile, assume una marcata dinamica confinando fisicamente e psicologicamente la vita dei personaggi e, di conseguenza, il loro sviluppo all'interno della narrazione. A differenza degli esempi a spazialità chiusa, dove il tempo concesso al racconto si esaurisce quando gli elementi cronotopici esauriscono la loro funzione, nei casi a spazialità aperta l'esaurirsi della componente materiale del cronotopo potrebbe non porre fine alla narrazione. Il “portale” in *The Flash* (id., 2014-2023) funziona infatti come espediente narrativo potenzialmente infinito. Altro caso ancora è la “barriera protettrice” di *Game of Thrones* (*Il trono di spade*, 2011-2019) che aiuta a conservare parte del suo mondo, modellata

---

<sup>7</sup> Penati C., Sfardini A., “Ridefinire il tempo. Tra storytelling e consumo”, in Cleto F, Pasquali F. (a cura di), *Tempo di serie. La temporalità nella narrazione seriale*, Milano, Edizioni Unicopli, 2018, pp.17-36.



attraverso i vari intrecci narrativi, dalle presenze antiche del passato che minacciano il presente della narrazione. Non essendo l'unica figura a valenza cronotopica riscontrabile al suo interno, l'esaurirsi della sua funzione non necessariamente determina la fine del racconto.

Il percorso proposto dall'elaborato ha voluto da un lato evidenziare la vitalità del concetto di cronotopo quale strumento analitico per la serialità audiovisiva contemporanea, dall'altro, fare emergere la varietà delle figure ad esso associabili e, contestualmente, la centralità della loro funzione nella costruzione della complessità richiesta per la creazione di universi seriali



## 1. Tempo di serie: riattualizzazione del cronotopo negli studi sulla serialità audiovisiva.

Approcci differenziati – sociologici, antropologici, culturologici, mediali, ecc. – sono stati sollecitati dal fenomeno della serialità audiovisiva, e dalla fortuna da questo incontrata negli ultimi decenni, intessendo un proficuo dialogo con le strutture narrative proprie delle forme seriali<sup>8</sup>. Se la connotazione temporale si impone quale tratto caratterizzante della serialità, non si è mancato di assistere a proposte analitiche che hanno riattualizzato la pregnanza della categoria e dell’operatività del cronotopo. Nel panorama italiano recente, di cronotopi seriali parla Angela Maiello nel suo *Mondi in serie: L’epoca postmediale delle serie tv* (2020)<sup>9</sup>; la categoria ricorre anche in più di un contributo contenuto nel volume a cura di Fabio Cleto e Francesca Pasquali dedicato al trattamento della dimensione temporale nelle serie (*Tempo di serie. La temporalità nella narrazione seriale* (2018)<sup>10</sup>.

Il termine “cronotopo” viene fatto risalire a Hermann Minkowski<sup>11</sup> (1908) per indicare lo “spazio a quattro dimensioni (le tre coordinate spaziali, che sono reali, più il tempo, immaginario), per mettere in luce lo stretto legame fra lo spazio e il tempo, stabilito dalla teoria della relatività”.<sup>12</sup> Si tratta quindi di un’accezione che prende origine da un ramo prettamente scientifico e fisico. In letteratura - e più in generale negli approcci narrativi - il concetto di cronotopo è prioritariamente legato al nome di

---

<sup>8</sup> La forma seriale è per Milly Buonanno – come già per Umberto Eco – profondamente inscritta nella disposizione antropologica; cfr. Buonanno M.,

<sup>9</sup> Maiello A., *Mondi in serie. L’epoca postmediale delle serie tv. L’epoca postmediale delle serie tv*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2020.

<sup>10</sup> Cleto F., Pasquali F. (a cura di), *Tempo di serie. La temporalità nella narrazione seriale*, Milano, Edizioni Unicopli, 2018.

<sup>11</sup> Hermann Minkowski è stato un matematico tedesco vissuto tra la fine del 1800 e l’inizio del 1900. È ricordato oggi per aver sviluppato la teoria geometrica dei numeri e per aver saputo risolvere problemi impegnativi grazie a metodi geometrici da lui sviluppati, come la Teoria della Relatività coniata da Einstein.

<sup>12</sup> “Cronòtopo”, Vocabolario online *Treccani*.

Michail Michajlovič Bachtin<sup>13</sup> e al suo celebre saggio *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica*<sup>14</sup>.

### 1.1. Il cronotopo in Bachtin

Anche se il suo utilizzo all'interno della sfera della narrazione riprende le ricerche di Aleksej Uchtomskij<sup>15</sup> e Vladimir Vernadskij<sup>16</sup> in *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica*<sup>17</sup>, Bachtin prende dichiaratamente le distanze dal concetto di cronotopo proprio delle scienze fisiche e matematiche e di altre discipline. Trasponendo la riflessione sul piano della teoria della letteratura, lo studioso dichiara di voler affrontare attraverso questa categoria i modi in cui la creazione letteraria si è impadronita artisticamente dei singoli aspetti del tempo e dello spazio. In particolare, Bachtin si concentra sugli aspetti in cui si dà un rapporto di interconnessione dello spazio e del tempo – quest'ultimo è inteso come quarta dimensione dello spazio – che manifesta il loro carattere di inscindibilità:

---

<sup>13</sup> Nato a fine del 1800 in Russia, Michail Michajlovič Bachtin si è occupato di estetica, teoria della letteratura, critica letteraria, scienze umane. Tuttora viene considerato come uno dei più importanti pensatori del ventesimo secolo, per quanto riguarda la teoria del linguaggio, la teoria del comico e la teoria dei generi letterari.

<sup>14</sup> Bachtin M.M., *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica*, in *Estetica e romanzo* (a cura di Clara Strada Janovič), Torino, Giulio Einaudi Editore, 1979 pp. 231-232; Nato a fine del 1800 in Russia, Michail Michajlovič Bachtin si è occupato di estetica, teoria della letteratura, critica letteraria, scienze umane. Tuttora viene considerato come uno dei più importanti pensatori del ventesimo secolo, per quanto riguarda la teoria del linguaggio, la teoria del comico e la teoria dei generi letterari.

<sup>15</sup> Studioso di psicologia e fisiologia che delineò la teoria del “dominante” relativamente ad alcuni aspetti fondamentali dei processi mentali dell'essere umano.

<sup>16</sup> Studioso russo di mineralogia e bio-geochimica che ha introdotto il concetto di noosfera dando un considerevole contributo alla corrente filosofica del cosmismo russo.

<sup>17</sup> “A noi non interessa il significato speciale che esso [il cronotopo] ha nella teoria della relatività e lo trasferiamo nella teoria della letteratura quasi come una metafora”; Bachtin., *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, op. cit., p. 231.

*Nel cronotopo letterario ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura. Questo intersecarsi di piani e questa fusione di connotati caratterizza il cronotopo artistico.<sup>18</sup>*

Se il tempo è il filo conduttore tramite il quale il romanzo si sviluppa e permette al lettore di rendersi consapevole del trascorrere della temporalità in cui il testo è collocato mentre lo spazio circonda il tempo dandogli una forma più concreta, più percettibile, il cronotopo è la forma percettiva della loro correlazione. In altre parole: all'interno del romanzo lo scorrere del tempo viene maggiormente percepito grazie alla rappresentazione dello spazio e in esso trova il luogo in cui lasciare il suo passaggio. Specifici cronotopi caratterizzano inoltre forme della produzione, come ad esempio, i generi letterari.

Passiamo a un esempio concreto: se in una grotta è presente una roccia su cui cade una goccia d'acqua dal soffitto in modo scandito, dopo diversi anni quella stessa roccia apparirà visibilmente scavata. Questa rappresentazione fa comprendere come il tempo modifichi visibilmente lo spazio, ma anche come, senza lo spazio, non saremo consapevoli dello scorrere del tempo. Per questo non si può parlare di spazio e tempo come due elementi distinti e separati e quindi è necessario parlarne in termini di "cronotopo". Per Bachtin il cronotopo è il collante che regge la narrazione e ne sostiene la complessità e insieme il tratto distintivo di produzioni letterarie storicamente date. Di grande rilevanza per la riflessione che segue è la valenza "figurativa" del cronotopo bachtiniano cui è particolarmente sensibile l'espressione audiovisiva.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Ivi, pp. 231-232.

<sup>19</sup> Espressamente richiamata da Maiello. Cfr. *Mondi in serie*, op. cit., p. 70.

Nella sua valorizzazione del nesso tempo e dello spazio concepiti nel loro nesso significativo, il concetto di cronotopo di ascendenza bachtiniana, ha conosciuto ai nostri giorni una significativa ripresa negli approcci analitici della serialità audiovisiva concorrendo a sviluppare interessanti direttrici rispetto a una focalizzazione improntata unicamente all'analisi della dimensione temporale nelle sue forme astratte di caratterizzazione seriale o al suo darsi nella singola narrazione. Non si tratta tanto di porre la storia in un ambiente e in un periodo storico, inseguendone poi il trattamento: collocare una narrazione, che sia letteraria, cinematografica o televisiva, è solo il punto di partenza che permette al lettore-spettatore di comprendere in quale mondo immaginario è stato catapultato. Bachtin individua piuttosto dei "momenti" ("l'incontro", ad esempio) che "danno corpo" al cronotopo caratterizzante la produzione.

## *1.2. Il cronotopo nell'analisi della serialità audiovisiva.*

### *1.2.1. Mondi in serie e cronotopi seriali.*

Il primo testo cui abbiamo fatto riferimento è *Mondi in serie. L'epoca postmediale delle serie tv* di Angela Maiello. Nel volume l'autrice offre una riflessione sulla serialità contemporanea attraverso tre tipi di analisi: la prima si basa sulle caratteristiche peculiari del formato delle serie televisive; la seconda si concentra su come queste prendono vita; infine la terza riflette sulle prassi medialità che da queste scaturiscono. Il testo nasce da una serie di domande, debitamente esposte dalla studiosa: da che cosa ha origine l'ampia proliferazione di serie televisive che caratterizza gli ultimi decenni? In che modo tale proliferazione è collegata alle trasformazioni in ambito mediale? Quali sono le caratteristiche di questa tipologia di audiovisivi che permettono tutto questo?

Per rispondere, Maiello si avvale delle due coordinate che noi abbiamo già incontrato: quelle di spazio e tempo su cui le serie contemporanee operano per concepire mondi narrativi complessi, capaci di avvinghiare lo spettatore. Si caratterizzano per diversi gradi di apertura capaci di dare luogo a serie che potenzialmente potrebbero “non finire mai” e serie che hanno un respiro narrativo con confini più definiti. Spazio e tempo sono coordinate utilizzate anche in merito alla trasformazione radicale del sistema di distribuzione e fruizione dei prodotti audiovisivi che ha notevolmente intensificato i processi partecipativi e interattivi spettatoriali capaci di dare l'impressione di un'appropriazione del mondo seriale attraverso l'interazione online, in cui mondo del racconto e mondo reale si incontrano e si scontrano.

In *Mondi in serie* si osserva come funzionano questi mondi seriali tramite l'utilizzo del cronotopo quale tecnica per creare universi narrativi negli audiovisivi. Come evidenzia l'autrice, il prestito non mira, come in Bachtin, a una identificazione sistematica dei prodotti narrativi; il ricorso al cronotopo è utilizzato piuttosto da Maiello come “strumento per capire come, attraverso la dinamica serializzata tra spazio e tempo, alcuni temi ricorrenti prendono forma, trovando in quello specifico mondo narrativo la propria figuratività”<sup>20</sup>.

Maiello immette la sua disamina dei cronotopi seriali all'interno di due diverse forme principali individuate di utilizzo del tempo. La prima vede un tempo lineare che comprende un tipo di serie che articola la storia in modo orizzontale e in cui la narrazione si evolve in modo consequenziale procedendo linearmente nel tempo con una spazialità aperta e incrementabile. La seconda modalità si costituisce invece di un tempo intrecciato in cui abbiamo sia uno sviluppo orizzontale, sia uno verticale

---

<sup>20</sup> Ivi., p. 72

della narrazione. Si constata qui la produzione di cronotopo caratterizzati da un tempo sincronico, in cui passato, presente e futuro diventano parti di un tutto intrecciato e sono dotati di senso nel momento in cui i diversi piani temporali sono simultanei. A differenza delle narrazioni concepite su un tempo lineare, il tempo intrecciato ha una spazialità chiusa e delimitata che riesce a garantire una stabilità del mondo e del racconto.

Le serie di cui Maiello si avvale sono dei prodotti audiovisivi iscritti all'interno della *tv di qualità o complessa*: quelle serie dell'ultimo ventennio costruite sulla base di un nuovo modo di raccontare che può espandersi nel tempo e utilizza un gran numero di tecniche narrative per creare un racconto seriale<sup>21</sup>.

Per scegliere tra la vasta gamma di opere presenti, Maiello usufruisce di due criteri in cui individua serie tv prodotte unicamente negli Stati Uniti e trasmesse o rilasciate per la prima volta dopo l'anno 2000 e si avvale a titolo argomentativo di serie tv piuttosto conosciute, che a suo parere hanno segnato in modo particolare "l'immaginario collettivo"<sup>22</sup>.

Per la serialità lineare Maiello riporta esempi di tre serie: *Mad Man* (Id., 2007-2015), *Game of Thrones (Il trono di spade, 2011-2019)* e *The Handmaid's Tale (I racconti dell'Ancella, 2017-)*, racchiudendo ciascuna in una raffigurazione che le fa distinguere l'una dall'altra. Nel caso di *Mad Man* si parla della "soglia" intesa come un nuovo inizio che il protagonista e la società in cui vive si preparano ad affrontare. Questo nuovo inizio avviene attraverso i continui cambiamenti sociali, politici, e grazie alle innovazioni industriali e tecnologiche che si verificano in America negli anni Sessanta – la campagna presidenziale di Kennedy e il suo assassinio, le lotte per

---

<sup>21</sup> Per una maggiore analisi sullo sviluppo della tv di qualità o complessa si veda Mittel J., *Complex Tv. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, (a cura di Guarnaccia F., Barra L.), trad. di Maraschi M., *Complex Tv. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*, Roma, Edizioni Minimum Fax, 2017.

<sup>22</sup> Maiello, op. cit., p. 71.



la conquista dei diritti civili da parte della comunità afroamericana, il primo sbarco sulla luna, la produzione in serie, il boom economico, ecc. – giungendo il suo apice nel finale della serie in cui troviamo il protagonista e la società americana visibilmente trasformati, consapevoli che il mondo narrativo che *Mad Men* ha raccontato fin ad ora si è definitivamente concluso e potrà raccogliersi intorno a una nuova soglia indice di una nuova serie, con un nuovo protagonista che può “(ri)cominciare”<sup>23</sup> una nuova storia. Ricordiamo che la serie tv viene considerata dalla Maiello, e non solo, come la “grande serie” per eccellenza nell’universo delle narrazioni seriali complesse. Ideata da Matthew Weiner<sup>24</sup>, *Mad Men* viene trasmessa per la prima volta dall’emittente AMC<sup>25</sup> – basandosi sul modello di HBO<sup>26</sup> – creando le basi fondative per la *complex tv* caratterizzata da una maggiore “autonomia creativa”<sup>27</sup> che la contraddistingue dalle tv generaliste.

Per *Il trono di spade* – prodotta da HBO e creata da David Benioff<sup>28</sup> e D.B. Weiss come adattamento ai libri di George R.R. Martin – si ricorre all’immagine della “frontiera” e del superamento di essa, particolarmente enfatizzata grazie ai tempi lunghi e dilatati della serie, agli spostamenti longitudinali dei personaggi, che si muovono da Nord a Sud e viceversa, e ad un ulteriore movimento latitudinale dato dalle figure femminili di Daenery Targaryen e Arya Stark, che saranno decisive per

---

<sup>23</sup> Ivi, pp. 82-83.

<sup>24</sup> Sceneggiatore, produttore, e regista statunitense, che oltre a essere l’ideatore di *Mad Men*, è anche autore e produttore della serie di successo *The Sopranos* (*I Soprano*, 1999-2007).

<sup>25</sup> Acronimo di American Movie Classics, è un’emittente televisiva *basic cable*. Il canale inizialmente si presenta come uno spazio privilegiato in cui si inseriscono film del panorama cinematografico nordamericano senza interruzioni pubblicitarie. Successivamente con l’avvento della Seconda Golden Age, il canale decide di aprire agli investimenti pubblicitari e alle serie tv proponendo la serie *Remember WENN* (1996-1998) che non ha avuto molto successo. Dopodiché il canale modifica nuovamente la sua natura iniziando a trasmettere 24/7 e modificando l’offerta proposta e diventando un *premium cable channel* come il canale concorrente HBO.

<sup>26</sup> Emittente televisiva statunitense nata nel 1972 a *premium cable channel* di proprietà della *Home Box Office*. Il suo palinsesto consiste principalmente da serie televisive originali, oltre che a lungometraggi, film per la televisione, documentari, stand-up comedy e concerti. Risulta essere il canale televisivo a pagamento più vecchio e in trasmissione negli Stati Uniti.

<sup>27</sup> Maiello, op. cit., p. 76.

<sup>28</sup> Pseudonimo di David Friedman, è uno scrittore sceneggiatore statunitense conosciuto anche per il suo adattamento cinematografico del romanzo *Il cacciatore di aquiloni*.

la risoluzione finale della serie. Il superamento del limite può essere inoltre inteso come una chiusura non definitiva del racconto, che continua grazie all'attraversamento della frontiera: nell'ultimo episodio Arya affronterà un'impresa che nessuno ha mai affrontato andando verso l'ignoto, aprendo così la strada ad una possibile nuova storia.

L'ultima serie analizzata da Maiello per quanto riguarda il tempo lineare, è *Il racconto dell'ancella*<sup>29</sup> con il suo mondo distopico. Il terzo esempio è scelto per il suo sbilanciamento verso la componente spaziale del cronotopo, fondamentale per i casi successivi. Mentre per *Mad Man* e *Il trono di spade* il cronotopo è una secrezione (la soglia, la frontiera), in *Il racconto dell'ancella* esso finisce con il sovrasciversi a un luogo diegetico. La serie è ambientata nella Repubblica di Gilead, stato teocratico diventato tale dopo le devastazioni causate dall'inquinamento. Il mondo narrativo corrisponde al luogo diegetico, lo stato di Gilead. La narrazione è mossa dal tentativo della protagonista di uscire da questo micro mondo dittatoriale, costantemente rilanciato per volontà o per circostanze impedienti. Di fatto, il mondo di questa serie non esiste al di fuori di questo piccolo universo di Gilead; pertanto, se la protagonista riuscisse a uscirne la serie cesserebbe di esistere. Se, afferma Maiello, *Il racconto dell'ancella* si connota per un'altissima densità figurativa e cronotopica - suo punto di forza attrazionale -, presenta anche il rischio dell'esaurimento dell'efficacia del processo di variazione interna di cui si nutre. A bilanciarla, l'apertura che si dà nel dialogo con il presente, da cui la sua capacità di influenzare il discorso pubblico e il suo gradiente di reattività rispetto all'orizzonte storico-sociale americano: gli Stati Uniti del suprematismo di Trump.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Creata da Bruce Miller – scrittore e produttore televisivo americano – basandosi sul romanzo omonimo di Margaret Atwood, distribuita negli Stati Uniti dalla mittente televisiva *Hulu*, mentre in Italia dalla *TIMvision*.

<sup>30</sup> Maiello, op. cit., p. 96.

Successivamente a questo viaggio tra le serie a temporalità lineare, *Mondi in serie* affronta l'analisi di testualità caratterizzate da forme di tempo intrecciato. La prima serie proposta come esempio è *Lost*<sup>31</sup> per la presenza di una costruzione “labirintica” del tempo che a fronte della spazialità chiusa dell'isola. Se l'isola è uno degli spazi diegetici prevalenti, suscettibile (come in *I racconti dell'ancella*) di darsi come cronotopo, secondo Maiello questo è prioritariamente dato dalla figura del labirinto. Infatti, anche se il mondo narrativo si concentra sul mistero di un'isola su cui sono finiti un gruppo di sopravvissuti dopo un incidente aereo, il tempo del discorso spazia attraverso diversi piani temporali: si passa dall'uso del *flashback*, a quello del *flashforward* per poi aggiungere mondi paralleli con i *flash-sideways*. Lo spettatore è quindi coinvolto in questo percorso intrecciato e tortuoso ma riesce comunque a muoversi egregiamente, grazie a come la serie riesce a mantenere un'unità nell'intera composizione narrativa.

La seconda serie presa in esame è *Westworld* (*Westworld – Dove tutto è concesso*, 2016-2022)<sup>32</sup> con il suo universo racchiuso all'interno di un parco divertimenti popolato da androidi dalle fattezze umane. Qui umani e androidi si confondono ma sono al contempo distinti per il diverso orizzonte esistenziale di fronte alla morte con le rispettive implicazioni anche di ordine sociale: nel caso in cui un uomo ammazzi un androide, infatti, questo viene aggiustato e riprogrammato per ricominciare dall'inizio il suo ciclo vitale/seriale, nel caso contrario questo, ovviamente, non avviene. Interessante evidenziare come, mentre gli uomini rimanendo nel parco perdono man mano i loro tratti umani, i robot cominciano a mettere in discussione la

---

<sup>31</sup> *Lost* (2004-2010). Serie tv creata dai produttori e sceneggiatori televisivi J.J. Abrams, Damond Lindelof e Jeffrey Lieber, e trasmessa dalla rete statunitense *ABC* (in Italia viene messa in onda da *Fox* e *Rai 2*).

<sup>32</sup> Serie televisiva statunitense e fantascientifica ideata dagli sceneggiatori e produttori Jonathan Nolan e Lisa Joy per il canale *HBO*. Nasce come remake del film *Il mondo dei robot* di Michael Crichton. Nel 2022 viene annunciata la fusione tra le due case produttrici creando la *Warner Bros. Discovery*. La serie viene cancellata nel 2022 dopo quattro stagioni a causa del calo degli ascolti e dei costi eccessivi per la produzione.

loro esistenza e a sviluppare una loro autocoscienza. Abbiamo qui due diversi ordini temporali, caratterizzati però entrambi da una sfasatura: quello dato dai custodi-programmatori del parco divertimenti (un futuro piuttosto vicino) e quello del parco dove i visitatori si immergono (ambientato nel far west). A questo si uniscono altri diversi trattamenti temporali mirati a sollecitare lo spettatore a ricostruire le parti mancanti della narrazione grazie a una serie di indizi. *Westworld* si fa così portatore di un mondo seriale in cui le linee narrative si spostano spazialmente, prima esplorando nuovi ambienti del parco, dopo cercando la fuga da quel luogo. La serie si muove sulle differenze tra ciò che è vero e ciò che non lo è, dandole dinamicità nel suo spazio circoscritto.

L'ultima serie analizzata da Maiello è *This Is Us* (Id., 2016-2022)<sup>33</sup> e il suo cronotopo incarnato dal 'familiare'. La temporalità intrecciata prende forma nel tessuto emozionale e affettivo sviluppato grazie all'utilizzo di diversi piani temporali riconducibili a un rapporto intensivo tra ciò che eravamo e ciò che saremo. In questo caso la famiglia è il nucleo centrale e la serie non fa altro che raccontare le vicende di questo piccolo universo domestico e familiare nella sovrapposizione di diversi piani temporali che indagano le dinamiche dell'esistenza umana che mutano lentamente, ma danno anche spazio ai momenti intimi e particolari della vita dei personaggi. È proprio in questo ambiente che il tempo intrecciato si muove continuamente tra passato, presente e futuro, tornando in luoghi e momenti attraverso i diversi punti di vista dei componenti della famiglia.

Dopo questa ripartizione, *Mondi in serie* conclude con una riflessione sul modo in cui lo spettatore entra in contatto con il mondo seriale, su quali sono gli spazi-tempi di fruizione di questo tipo di audiovisivi e sulle implicazioni riscontrabili a livello di

---

<sup>33</sup> Creata da Dan Fogelman – sceneggiatore, produttore cinematografico e regista statunitense - trasmessa dalla *NBC* che nel 2015 commissiona la produzione dell'episodio pilota alla *20th Century Fox Television*.

formato.

### 1.2.2. *La struttura temporale in funzione dei cronotopi seriali.*

Di qualche anno precedente è il secondo testo preso in considerazione per una ripresa del concetto di cronotopo nella serialità televisiva, *Tempo di serie. La temporalità nella narrazione seriale* a cura di Fabio Cleto e Francesca Pasquali, che raccoglie vari saggi di studiose e studiosi che hanno indagato da varie prospettive la dimensione temporale nei prodotti audiovisivi seriali, spaziando da analisi testuali ad analisi riguardanti i modi di fruizione. Diversi sono le tipologie audiovisive e i formati indagati: dalle webserie, a serie di una certa rilevanza come *Mad Man* e miniserie italiane.

In questo testo non vi è un riferimento e una ripartizione esplicita dei cronotopi seriali come visto in precedenza da Maiello, ma la dimensione temporale e i suoi modi di presentarsi negli audiovisivi è servita per comprendere come i cronotopi si possono inserire nel contesto seriale audiovisivo.

Da un punto di vista del consumo del prodotto audiovisivo e delle modalità di fruizione, si può riscontrare un'ottica cronotopica "nell'appuntamento", la fase del palinsesto televisivo che imponeva l'attesa dell'evento, poi scardinato con le piattaforme streaming e la possibilità data di guardare quando, dove e come si vuole il prodotto seriale da cui il riferimento al fenomeno del *binge-watching*.

In una prospettiva testuale, di specifico interesse sono le considerazioni fatte da Cecilia Penati e Anna Sfarдини nel saggio *Ridefinire il tempo. In Tra Storytelling e consumo*. Una parte si concentra sulla temporalità come strategia testuale dell'universo seriale, soffermandosi in particolar modo sul tempo distorto e disallineato. Penati espone al riguardo una propria tassonomia per raccogliere e

differenziare le serie televisive a tempo intrecciato. La prima tattica riguarda l'uso esteso del flashback o del flashforward come base portante della narrazione, riportando come esempio la serie *True Detective* (Id., 2014 –)<sup>34</sup> in cui il racconto si sviluppa sull'alternanza di tre diversi ambienti temporali. All'interno del flashback la strategia denominata "cornice della memoria" contempla una complicazione del classico flashback che riguarda il ricordo personale dei personaggi della serie citando la serie *The Affair* (*The Affair – Una relazione pericolosa*, 2014-2019)<sup>35</sup>, dove i due protagonisti raccontano due versioni della stessa storia facendo leva sulla loro memoria. Infine, enuncia il metodo dato dalle "temporalità parallele" in cui diversi mondi e temporalità sono inseriti in un unico universo narrativo come *Lost*, citata precedentemente.

È da precisare che questo saggio non propone il trattamento esplicito del cronotopo nelle serialità televisive e non bisogna confondere le considerazioni sul trattamento del tempo con l'esistenza di cronotopi, ma sono servite da strumento per comprendere come la figurazione del cronotopo può essere temporalmente rappresentata.

Per capire meglio tale concetto è interessante il discorso sull'uso del tempo come strategia di narrazione di Andrea Bellavita e Rocco Moccagatta nel saggio *Perdere tempo, riappropriarsi del tempo* – presente nel medesimo volume – dove affrontano la quarta stagione della sitcom *Arrested Development* (*Arrested Development – Ti presento i miei*, 2003-2019)<sup>36</sup>, serie incentrata sulle dinamiche della famiglia

---

<sup>34</sup> Creata dallo scrittore regista e produttore statunitense Nic Pizzolato e ordinata ufficialmente dall'emittente televisiva *HBO*. Le varie stagioni hanno protagonisti e registi diversi.

<sup>35</sup> Ideata da Sarah Treem e Hagai Levi (regista, produttore e sceneggiatore israeliano) per la rete televisiva *Showtime* che l'ha rinnovata per cinque stagioni concludendo la serie. In Italia è stata trasmessa dal canale satellitare *Sky Atlantic*.

<sup>36</sup> Ideata da Mitchell Hurwitz. Lo show non ha avuto molto successo, cosa che ha portato la sua cancellazione dai palinsesti nel 2006 chiudendola con la terza stagione. Sono stati fatti vari tentativi per riportare in vita la serie finché nel 2011 Netflix non ne acquistò i diritti producendo anche una quarta e una quinta stagione, riportandola al successo.

disfunzionale che ne è protagonista e dove possiamo trovare anche qui il cronotopo personificato dal ‘familiare’, reggente dell’intero racconto narrativo. Nel saggio Bellavita e Moccagatta non analizzano l’universo narrativo dato dal cronotopo della famiglia ma si concentrano sulla strategia utilizzata dagli autori della serie nel rappresentare l’universo domestico nella quarta stagione. Infatti questa ha la peculiarità di essere costruita sulla base di un continuo loop in cui le vicende rappresentate nei quindici episodi sono sempre le stesse, ma ogni singolo episodio prende il punto di vista di un singolo personaggio, in modo che i medesimi eventi, di volta in volta, si caricano di significato e permettono una maggiore comprensione dell’intera narrazione e del suo mondo. L’esempio del loop in *Arrested Development* dimostra il modo in cui viene trattata la temporalità – in funzione di strategia narrativa –, per riportare la raffigurazione del cronotopo (qui della famiglia) nel racconto seriale.

### 1.2.3. *Paesaggi seriali cronotopici e la rappresentazione della contemporaneità.*

Se l’insieme dei saggi del volume è di interesse per l’ambito affrontato in questa tesi, a partire da analisi e considerazioni sul trattamento delle coordinate spazio/temporali nelle serie audiovisive, due sono i contributi su cui ci soffermeremo nelle pagine seguenti date le considerazioni specifiche sulla presenza di cronotopi. Il primo intitolato ‘*All in the Seventies*’. *Riflessioni sul cronotopo della sitcom americana e la rappresentazione mimetica della contemporaneità*<sup>37</sup>, analizza principalmente la forma seriale della sit-com e come questa negli anni sia stata fonte di

---

<sup>37</sup> Scarpino C., “‘All in the Seventies’. Riflessioni sul cronotopo della sitcom americana e la rappresentazione mimetica della contemporaneità”, in *Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale*, eds. Bernardelli A., Federici E., Rossini G., *Between*, VI.11 (Maggio/May 2016), <https://doi.org/10.13125/2039-6597/2093>.

rappresentazione della condizione sociale, politica, economica del mondo reale contemporaneo. L'indagine parte dalle sit-com degli anni Settanta fino a fare accenni a quelle contemporanee, in cui si nota come questo tipo di formato abbia come cronotopo l'ambito familiare e domestico e come questo sia una raffigurazione efficace della società in cui la serie è stata prodotta.

Il secondo articolo *Paesaggi seriali. L'uso del cronotopo narrativo nella serialità televisiva*<sup>38</sup>, partendo dalle riflessioni di Bachtin, indaga su come la *location* di una serie possa caratterizzare fortemente la psicologia dei personaggi, oltre che la serie stessa, esaminando questa teoria all'interno della serie *Dexter* (Id., 2006-2013)<sup>39</sup>. La città di Miami è stata scelta come location poiché influisce sui comportamenti del giovane Dexter Morgan, in cui si riscontra come la stessa città, come il protagonista, si presenta con due lati opposti: di notte è oscura e trasgressiva mentre di giorno è solare e non lascia alcuna traccia dei peccati notturni. In questo caso il luogo ha più importanza del tempo poiché la scelta dell'ambientazione non è casuale ma attentamente studiata in quanto dotata di alcune caratteristiche che la rendono adatta allo scopo.

Dopo aver esplorato l'attivazione e la riattualizzazione del cronotopo e fatto un rinvio a Bachtin, nella seconda parte mi avvarrò della ripartizione delle forme temporali utilizzata da Maiello per individuare spazi saturi di temporalità all'interno dei prodotti seriali audiovisivi, intesi questi come i luoghi in cui la narrazione prende corpo e dove i personaggi si muovono al loro interno creando situazioni che

---

<sup>38</sup> Bernardelli A., "Paesaggi seriali. L'uso del cronotopo narrativo nella serialità televisiva", *Altre Modernità*, n. 20 (novembre 2018): 221-36, <https://doi.org/10.13130/2035-7680/10841>.

<sup>39</sup> Serie ideata dallo sceneggiatore e produttore televisivo statunitense James Manos, Jr. Trasmessa per la prima volta da *Showtime* in America e da *Fox Crime* in Italia, la prima stagione si basa sul romanzo di Jeff Lindsay *La mano sinistra di Dio* e segue poi un approccio differente da quello dei romanzi nelle stagioni successive. Nel 2021 è stata prodotta la miniserie sequel intitolata *Dexter: New Blood* (Id., 2021-2022) dove il protagonista si trasferisce ad Iron Lake nello stato di New York nascondendo la sua identità e i suoi impulsi con scarso successo.



permettono lo sviluppo del racconto e delle sue tematiche.

Nelle prossime pagine vedremo come il format della sitcom – nel dispositivo seriale a tempo lineare – consideri l'ambiente domestico e familiare uno dei luoghi più adatti in cui i protagonisti della serie si spostano all'interno, e verso il suo interno, per portare in avanti la narrazione. Saranno prese in esame alcune sitcom iconiche prodotte nei vari decenni a partire dagli anni Settanta fino ad arrivare ai giorni nostri, in cui si sono potuti riscontrare dei punti in comune nella funzione dello spazio domestico-familiare e come i personaggi se ne appropriano muovendosi al suo interno dando corpo al loro universo narrativo.



## 2. La sitcom nel dispositivo seriale a tempo lineare.

Nella costruzione di un mondo seriale e della sua rappresentazione, alcuni spazi-ambienti vengono caricati di significato e di temporalità in modo da costruire un universo seriale. Uno dei luoghi in cui questo accade è l'ambiente domestico familiare, rappresentato per lo più dal format della *sit-com*<sup>40</sup>. Questo formato si presta molto bene per raffigurare la società a loro contemporaneità attraverso la rappresentazione della quotidianità domestico/lavorativa. La sua funzione sociologica, culturale e politica è resa possibile grazie alla sua evoluzione nel corso dei decenni. La nascita della sitcom avviene negli Stati Uniti dagli anni Quaranta, in cui la “la televisione si è definita come medium comico”<sup>41</sup>. In questo periodo, performer già famosi nel panorama radiofonico e teatrale di varietà approdano sul piccolo schermo, trasferendo i loro personaggi comici all'interno della televisione. Su questa scia, si iniziò a sviluppare l'idea di sitcom televisiva, prendendo a modello il teatro di varietà – leggero, fatto di sketch e continue battute – e la sitcom radiofonica, diffusa già dagli anni Trenta e Quaranta, in cui “le gag sconnesse si erano già composte in forme ordinate, seriali, in programmi di qualche decina di minuti finanziati da un sponsor e destinati a tornare ogni settimana o persino ogni giorno”<sup>42</sup>. Il nome “sitcom” (*situation comedy*) deriva dal teatro di varietà, in particolare dalla *stand-up comedy* e dalle gag radiofoniche. *Sit* si riferisce alle

---

<sup>40</sup> È l'abbreviazione di *situation comedy*. Si tratta di un tipo di serie a formato corto, della durata di venti / trenta minuti per episodio. Sono racchiuse all'interno delle serie che si articolano per “tessere” auto-conclusive e indipendenti, e i suoi frammenti sono definiti “episodi”, differenti da ciò che Guglielmo Pescatore definisce *serial*. In questo tipo di serialità siamo di fronte ad uno schema narrativo ben preciso, ripreso nei vari episodi e riconducibili a una serie. Il personaggio principale non ha uno sviluppo psicologico e può avere meno impatto sul pubblico. Esso non evolve ma ha un suo schema ripetitivo. Anche i luoghi in cui è ambientata la serie sono sempre gli stessi, e lo sono anche gli elementi stilistici di struttura narrativa come la ripetizione e la ripresa. Segue, quindi, uno sviluppo verticale della serie. Tale discorso lo troviamo nel testo di Innocenti V., Pescatore G., *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Bologna, Archetipo Libri, 2008

<sup>41</sup> Marc D., *Demographic Vistas: Television in American Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2° ed., 1996, p. XVI.

<sup>42</sup> Barra L., *La sitcom. Genere, evoluzione, prospettive*, Roma, Carrocci Editore, 2020, p. 39.

“situazioni” tipicamente teatrali da cui prendono la struttura di fondo e da dove scaturisce l’affetto che gli spettatori provano nei confronti di questo tipo di formato; *com* attinge alla capacità della sitcom di far ridere la gente tramite l’utilizzo di *slapstick*<sup>43</sup> e di *deadpan*<sup>44</sup>. In riferimento a questi due medium, la sitcom prende forma attraverso varie trasformazioni ibride che uniscono strutture e ambientazioni narrative tipiche del drama con gli stili performativi e le interazioni con il pubblico tipiche del teatro<sup>45</sup>. Lentamente la sitcom incomincia ad affermarsi e ad avere un suo spazio preciso, anche se il loro successo non è immediato. Le prime di queste – *Mary Kay and Johnny* (Id., 1947-1950), *The Growing Paynes* (1948-1949), *The Laytons* (1948) – vengono messe in onda dall'emittente televisivo della *DuMont Television Network*<sup>46</sup> e rappresentano le vite familiari dei protagonisti. Con la fine degli anni Quaranta e l’inizio degli anni Cinquanta, iniziano a prendere piede due filoni narrativi: il primo di questi articola la narrazione su fenomeni migratori e le minoranze, ad esempio sitcom come *Mama* (Id., 1949-1957); il secondo si basa sulle famiglie bianche e cristiane, composte da coppie senza figli con uno dei due inserito all’interno di contesti urbani, come *The George Burns and Gracie Allen Show* (Id., 1950-1958). In questo scenario incominciano a formarsi prodotti audiovisivi che diventeranno dei grandi classici nel panorama televisivo della sitcom, come *I Love Lucy* (*Lucy ed io*, 1951-1957) che racconta le giornate di Lucy e Ricky. Lucy è l’impersonificazione della casalinga amorevole ma insoddisfatta, sempre alla continua ricerca di un modo per sfuggire alla routine della vita domestica.

Nel corso degli anni, la sitcom continua la sua espansione grazie a produzioni sempre

---

<sup>43</sup> È un tipo di comicità fisica fatta di gesti, espressioni facciali e un particolare utilizzo del linguaggio del corpo.

<sup>44</sup> Comicità fatta di battute pronunciate con un modo di fare impassabile, o un discorso serio che svela lentamente ed efficacemente la presa in giro.

<sup>45</sup> Espressamente detto da Mills in *The Sitcom*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2009, p.35.

<sup>46</sup> Emittente televisiva fondata il 28 Giugno 1942, pioniere nel panorama televisivo americano, che ha vita breve.

più innovative, introducendo tematiche diverse nello scenario televisivo. Gli spettatori sono sempre più interessati a guardare formati seriali brevi e comici in cui possono immedesimarsi in situazioni simili alle loro, cogliendo il lato ironico della serie. Questa comicità è resa possibile dalla distanza tra personaggio e spettatore: i personaggi della sitcom non sono tenuti a mantenere uno stato di decoro e decenza, cosa che può inibire socialmente il pubblico. Le sitcom “si fanno più [...] stabili e coerenti quando incorporano riferimenti da numerosi altri testi e dal mondo al di là dei confini narrativi”<sup>47</sup>, quindi quando prendono spunto dalla vita vera con le sue diverse realtà. Grazie alla capacità di rappresentare al meglio il mondo la sitcom è in grado di mettere in luce tematiche relative a problemi e cambiamenti socio-culturali contemporanei, soprattutto attraverso la sfera e l’ambiente familiare.

Nei prossimi paragrafi verrà analizzata la componente “educativa” che la sitcom si propone di rappresentare attraverso la “messa in scena” degli ambienti e degli spazi domestici familiari a partire dagli anni Settanta. Verranno esaminati casi specifici di sitcom in cui lo spazio domestico è il luogo in cui i personaggi si muovono al suo interno e dove propongono e affrontano le tematiche a loro care e che contraddistinguono la società a loro contemporanea.

### *2.1. All in the Family: la sitcom come luogo di ‘educazione’ socio-culturale.*

Gli anni Settanta sono un periodo caratterizzato da una graduale targhettizzazione demografica che ha portato a una rifondazione del genere della sitcom per quanto

---

<sup>47</sup> Irvine C., “Why 30 Rock Rocks and The Office Needs some work”, *Time in Television Narrative. Exploring Temporality in Twenty-First-Century Programming*, Jackson, University Press of Mississippi, Ed. Melissa Ames, 2012, p. 218.

riguarda il suo impatto socio-culturale. La sovrapposizione strutturale tra lo spazio-tempo della sitcom e quello degli spettatori permette agli autori di affrontare problematiche di quel tempo che vengono riadattate e rappresentate in una forma più rassicurante definita nell'ambiente domestico e nei rapporti familiari. Da questo punto di vista, le sitcom devono essere in grado di mettere il pubblico in una condizione di confronto tra finzione e realtà, aiutandolo a strutturare il suo pensiero su più livelli contemporaneamente.

Per questo motivo, è importante domandarsi perché proprio la sitcom e l'ambiente domestico familiare si prestano egregiamente a rappresentare le controversie e i cambiamenti politici e sociali del proprio tempo.

Per prima cosa, è necessario affermare che perché la gente “guardi” e “impari” tali problematiche, le sitcom devono essere collocate nello spazio domestico e familiare allo stesso tempo, e per fare ciò, i tempi della sitcom devono essere racchiusi in spazi riconoscibili, come quello domestico ma anche quello lavorativo, in modo che in entrambi si formino legami affettivi.

### *2.1.1. Lo spazio domestico nella sitcom americana degli anni Settanta.*

L'operazione di confronto ed educazione tramite il mezzo seriale può considerarsi iniziata con la sitcom *All in the Family* (*Arcibaldo*, 1971-1979) creata da Norman Lear (**Figura 1**). La serie è incentrata sulla famiglia Bunker di New York, composta dal padre Arcibaldo, la moglie Edith e la figlia Gloria con il suo compagno Mike Stivic. Il padre è un grande lavoratore, devoto alla famiglia, ma è una persona bigotta, razzista e con molti pregiudizi nei confronti di chi non è simile a lui. Nel corso della serie litiga con il genero (disoccupato, progressista, polacco), con i suoi vicini – i Jefferson,

rappresentazione della famiglia afro-americana – e con la cugina della moglie, Maude (divorziata e femminista). Tutti questi personaggi sono la reincarnazione delle tensioni socio-culturali che iniziano a prendere piede in quegli anni. Grazie a loro, verranno toccate questioni piuttosto rilevanti come il razzismo, l’omosessualità, il ruolo delle donne, lo stupro, l’aborto, la guerra, ecc. Insomma, questa sitcom è un concentrato di tematiche che sono approfondite tramite le situazioni di vita quotidiana rappresentate nell’ambiente domestico.



**Figura 1 – La famiglia in *All in the Family*.**

Lo spettatore di *All in the Family* non si aspetta e non entra nelle dinamiche dei segreti familiari (tipiche della *soap opera*<sup>48</sup>) ma è posto in una dimensione pubblica, politica e aperta “di un’unità spazio-temporale trasparente e compatta”<sup>49</sup>. Il successo del prodotto è dovuto anche al costante scontro tra Archie Bunker e gli altri personaggi che non incarnano i suoi ideali, e al fatto che il padre di famiglia è amato perché il pubblico vi si identifica, non ridendo dei suoi pregiudizi. Infatti, egli è in grado di unire nevrosi,

---

<sup>48</sup>Le soap-opera sono un tipo di serialità televisiva, insieme alla telenovela, descritta da Guglielmo Pescatore come *continuos serial*. Le puntate non sono autoconclusive come nelle serie, ma dipendono l’una dall’altra. Le soap-opera sono originarie degli Stati Uniti e dell’Europa e hanno una narrazione senza risoluzione finale, che può durare all’infinito. Questo discorso è descritto in Innocenti V., Pescatore G., *op.cit.*

<sup>49</sup> Scarpino C., “All in the Seventies’. Riflessioni sul cronotopo della sit-com americana e la rappresentazione mimetica della contemporaneità”, in *Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale*, eds. Bernardelli A., Federici E., Rossini G., *Between*, VI.11 (Maggio/May 2016), <https://doi.org/10.13125/2039-6597/2093>.

risentimenti e ansie di un'intera epoca. Queste discussioni che Archie deve affrontare avvengono tutte all'interno del focolare domestico e, proprio perché l'intera narrazione si regge sulle unità spazio-temporali da cui sono composti gli ambienti domestici, porta a trascurare la città di New York in cui si collocano le vicende della famiglia Bunker. La rappresentazione di New York, e in generale degli Stati Uniti, avviene attraverso gli eventi e le tematiche riproposte all'interno della casa. Essa è il cuore pulsante dove avvengono le varie dinamiche spazio-temporali della sitcom, in particolar modo il salotto, regno dove Archie prende visione della realtà seduto sulla sua poltrona. Il soggiorno si rivela quindi uno spazio neutrale dove tutto scorre senza intoppi, ma che viene "minacciato" dalla porta d'ingresso. Questa – rappresentabile sotto la figurazione della "soglia" – diventa portatrice di novità, spesso negative per il padre di famiglia. Uno degli episodi più iconici al riguardo è quello dell'arrivo della famiglia Jefferson nel quartiere (01x08, *I nuovi vicini*). L'episodio inizia con Archie e Edith seduti nelle loro poltrone del salotto, impegnati a parlare e a scambiarsi battute. Mentre dalle scale compaiono la figlia Gloria e il genero Mike, Archie sta leggendo ad alta voce il giornale e inizia a lamentarsi delle notizie in esso riportate. Mike interviene con un commento puntuale manifestando il suo malcontento nei confronti del Presidente Reagan. Questo causa inevitabilmente una discussione tra lui e Archie, sostenitore del Presidente. L'arrivo della giovane coppia in salotto porta subito in campo temi riguardanti l'America di quegli anni e sottolinea il pensiero antiquato di Archie, in contrasto con il punto di vista giovane di Mike e Gloria che guardano al futuro in cui la società americana sta evolvendo. I due sposini escono di scena e Archie ritrova la sua tranquillità nel micro-mondo del suo salotto, ma questa pace è interrotta dal suono del campanello. Archie si affretta ad aprire la porta. Sulla soglia si trova Louise Jefferson, donna afroamericana, e Archie non risparmia battute razziste ed espressioni di



disappunto nei suoi confronti. Inizialmente, Archie scambia la signora Jefferson per la domestica della nuova famiglia che andrà ad abitare nella casa a fianco alla sua. Poco dopo incontra il padrone di quella casa e scopre che in realtà la signora Jefferson e la sua famiglia saranno i nuovi vicini. Sconvolto da questa notizia, Archie rientra in casa sua, dove in salotto sono riuniti tutti i componenti della famiglia, ed espone le sue perplessità con ferocia, scontrandosi con il pensiero liberare della figlia e del genero. Dopodiché, Archie si dirige verso le scale e sale in camera sua in cerca di un'aspirina, come se non riuscisse più a sostenere quella conversazione. Nel frattempo, entra in casa Lio, un amico afroamericano di Mike e Gloria. Dalla loro conversazione si scopre che è stata la famiglia di Lio a comprare la casa accanto. Archie ritorna in salotto ed espone a Lio il suo piano per "sbarazzarsi" dei nuovi vicini. Alla fine della conversazione, Archie scopre che Lio fa parte di quella famiglia che tanto vuole mandare via. L'episodio si conclude con "l'accettazione" da parte di Archie dei membri della famiglia Jefferson nel quartiere.

Il modo in cui i protagonisti si muovono all'interno dello spazio domestico indica che l'episodio è strutturato su questa dimensione spaziale-temporale, dove i personaggi si muovono all'interno del perimetro domestico del salotto come unico luogo di riunione e confronto. Gli altri ambienti della casa non vengono mostrati. Un aspetto interessante da notare è che, quando le situazioni diventano troppo complesse da affrontare, Archie o i membri della sua famiglia cercano di allontanarsi dal soggiorno muovendosi verso la soglia, le scale o la cucina, "come se il cronotopo del salotto non potesse da solo contenere le contraddizioni e le spingesse altrove per poi riproporle a fine episodio"<sup>50</sup>. Pertanto, la comfort zone data dal salotto viene "minacciata" soprattutto dalla porta di ingresso, che rappresenta la novità che Archie apprende a "distanza di sicurezza". La

---

<sup>50</sup> Scarpino C., Ivi, p. 20, <https://doi.org/10.13125/2039-6597/2093>.

porta – quindi la soglia – ha lo scopo di sconvolgere l’armonia familiare.

Il ribaltamento dell’equilibrio familiare sarà una caratteristica durante tutta la durata della sitcom, con l’apparizione dei vari personaggi che danno vita all’universo narrativo della serie, muovendosi all’interno dello spazio domestico-familiare e introducendosi in esso attraverso la porta d’ingresso.

Il successo di *All in the Family* con le sue particolari tematiche ha portato alla realizzazione di una vasta gamma di *spin-off*, dove i protagonisti sono personaggi che erano all’interno della serie principale, ma rappresentati in modo marginale. Da qui nascono sitcom come *The Jeffersons* (*I Jefferon*, 1975-1985) *Maude* (Id., 1972-1978), ecc. che utilizzano sempre la famiglia e il suo ambiente casalingo per rappresentare problematiche socio-culturali. In *The Jeffersons* osserviamo la vita dei componenti di questa famiglia afroamericana, stabiliti in un quartiere residenziale ma visti sempre come gli “stranieri” dai loro vicini. In *Maude*, invece, siamo di fronte all’omonima protagonista, cugina di Edith, portatrice di idee femministe di ampie vedute: questa serie porta tematiche sociali altissime come l’affronto del divorzio, i diritti civili, la liberazione della donna, l’alcolismo, il suicidio e soprattutto il tema dell’aborto.

Come in *All in the Family*, anche in *Maude* la casa e il suo ambiente sono fondamentali per la costruzione della narrazione in cui vengono riproposte le varie tematiche care alla sitcom. Anche qui la porta d’ingresso (soglia) risulta essere un elemento di “minaccia” per l’equilibrio familiare, come visibile nell’episodio diviso in due parti: *Il dilemma di Maude pt.1* (01x09) e *Il dilemma di Maude pt.2* (01x10). Solo la prima parte mostra con efficacia la dinamica spazio-temporale che si verifica all’interno dello spazio domestico. Infatti, inizia con l’entrata di Maude dalla porta d’ingresso visibilmente sconvolta. All’interno delle mura domestiche del salotto sono presenti l’amica Vivian e la figlia Carol, rivelando ad entrambe di essere incinta. Successivamente a questa notizia,

avvengono una serie di battute e sketch che ironizzano e stemperano la tensione. Ad un certo punto entra il marito, ignaro che presto diventerà padre. Lui e Maude si dirigono verso la cucina e, poco dopo l'entrata in questa stanza, Maude gli rivela la gravidanza. Dopodiché, se ne ritorna in salotto lasciandolo da solo a digerire la notizia. Ciò che si osserva è come la porta d'ingresso e la porta che unisce lo spazio del salotto a quello della cucina vengono utilizzate come ingresso figurativo delle tematiche e dei problemi che affronta l'episodio, in continua relazione con lo spostamento dei personaggi all'interno della casa. Un momento di pausa dalla minaccia data da questa alternanza soggiorno-porta, si ha quando la figlia di Maude, Carol, assicura la madre della legittimità della sua scelta di abortire diventata una pratica legale. Questo ci mostra il cambiamento socio-culturale avvenuto negli ultimi anni e come, in serie come *All in the family* e *Maude*, l'ambiente domestico e il suo soggiorno trovino spazio nella rappresentazione delle dinamiche familiari e sociali, su cui si struttura il racconto. La rappresentazione della porta d'ingresso, come "soglia", in queste serie è portatrice e rivelatrice delle tematiche spinose che la società di quegli anni sta affrontando.

### *2.1.2. Rappresentazione e trasformazione dell'ambiente familiare nelle serie americane degli anni '80 e '90.*

Gli anni Settanta hanno evidenziato la necessità di trasmettere serie televisive accessibili in cui la realtà del periodo veniva rappresentata attraverso le dinamiche socio-culturali all'interno delle serie stesse come forma di educazione. Negli anni successivi, questo processo si è indebolito, ma non è mai scomparso del tutto. In seguito agli anni Settanta, si è verificato un lento processo di stabilizzazione della società, che si riflette anche nelle produzioni audiovisive. Esse continuano a seguire l'esempio delle

serie prodotte negli anni precedenti, ma in modo meno evidente. Le sitcom che si concentrano sulla famiglia e sul loro ambiente domestico continuano a essere preponderanti e rappresentano, con ironia e sottigliezza, la società a loro contemporanea.

In seguito analizzeremo come, in due sitcom degli anni Ottanta e Novanta, la presenza dell'ambiente domestico e del nucleo familiare sia ancora preponderante per rappresentare le tematiche presenti anche nella realtà contemporanea. Inoltre, vedremo come la funzione della "soglia" menzionata in precedenza possa essere riscontrata anche in queste altre due serie televisive.

Pensando alle sitcom familiari degli anni Ottanta, non si può non fare riferimento a *The Cosby Show* (*I Robinson*, 1984-1992), incentrata sulla famiglia omonima (**Figura 2**). I Robinson sono afro-americani che, partendo dalle umili origini del Queens, sono riusciti a raggiungere il comfort e il lusso dell'Upper East Side.



**Figura 2** – La famiglia in *The Cosby Show*.

La sitcom si svolge principalmente all'interno dello spazio domestico della casa dei protagonisti, che funge da luogo di confronto, scontro e conforto per loro. In questo ambiente vengono affrontate tematiche come il razzismo, accompagnate da quelle dei problemi della vita degli adolescenti e dei loro genitori. A differenza di *All in the Family*, che si concentra sul punto di vista del padre di famiglia bigotto, qui lo spettatore è immerso nella visione soggettiva di chi è ancora considerato "diverso" e discriminato, nonostante abbia lavorato duramente per far rispettare se stesso e la propria famiglia. In *I Robinson* l'ambiente familiare è visto come luogo di riunione della famiglia e di confronto tra i personaggi. Anche qui la porta d'ingresso può essere considerata come un elemento che può portare novità all'interno della casa come mostrato nella quinta puntata della sesta stagione, intitolata *Dalle stelle alle stalle* (06x05)<sup>51</sup>. L'episodio inizia con il figlio Theo che studia mitologia greca per un compito in classe insieme alla sua fidanzata. Entra Cliff, che si stupisce dell'impegno che il figlio sta mettendo nello studio. In una sequenza successiva, vediamo entrare Claire dalla porta d'ingresso e Denise dalla porta della cucina, seguita da Olivia, che sta giocando con un giocattolo a forma di papera. Dalle scale scende Rudy, che si accorge che la nipotina le ha preso il giocattolo. Inizia una piccola discussione con l'immediata risoluzione del problema, tutto sempre all'interno dello spazio del salotto. Una volta risolto la questione del giocattolo "rubato", i personaggi coinvolti escono dalle mura del salotto come se il suo spazio avesse esaurito il ruolo di luogo dove avvengono i vari confronti tra i personaggi. Nel salotto rimane solo la signora Robinson, raggiunta da Theo, che entra dalla porta d'ingresso con i risultati del compito. Non appena varca la soglia di casa e saluta i suoi genitori, annuncia di non essere andato bene al compito in

---

<sup>51</sup> *Theo's Gift* (*Dalle stelle alle stalle*, 06x05), *The Cosby Show* (*I Robinson*, 1984-1992). Ideatore: Bill Cosby, Ed Weinberger, Michael J. Leeson. Diretto da: Jay Sandrich. Interpreti principali: Bill Cosby, Phylicia Rashād, Sabrina Le Beauf, Lisa Bonet, Malcom-Jamal Warner, Tempestt Bledsoe, Keshia Knight Pulliam. Produttore: Tom Werner, Marcy Carsey, Bill Cosby. Emittente televisiva originale: NBC. Emittente televisiva italiana: Canale 5, K2.

classe. Cliff e Claire cercano di capire insieme a Theo cosa sia andato storto e scoprono che il figlio ha difficoltà nell'apprendimento. Theo annuncia di aver preso appuntamento con il consulente pedagogico per andare in fondo alla faccenda e, dopo una discussione con i genitori, si dirige verso la cucina come per mettere fine al confronto. Nella scena successiva abbiamo uno dei rari cambi di ambientazione: la sequenza vede i signori Robinson insieme al figlio Theo dalla consulente pedagogica, che consiglia a Theo di sottoporsi al test sulla dislessia. Successivamente, la narrazione ritorna ad essere all'interno dello spazio domestico, dove troviamo Cliff e Claire seduti sul divano che aspettano notizie dal figlio. Poco dopo, Theo rientra dalla porta d'ingresso e annuncia ai suoi genitori di essere effettivamente dislessico. A questa notizia, tutti reagiscono festeggiando, contenti che il figlio non sia semplicemente "stupido", trattando il tema con leggerezza, tipico delle sitcom.

Il fatto che venga inserito un ambiente diverso da quello domestico è un modo per iniziare a variare le ambientazioni nella struttura della sitcom. Si tratta ancora di poche immagini di breve durata, inserite in maniera puntuale tra una sequenza e l'altra, affrontando argomenti specifici che vengono poi ripresi e proposti all'interno dello spazio domestico. Pertanto, la casa rimane sempre il luogo dove si svolge la maggior parte della narrazione e soprattutto dove vengono affrontati, discussi e risolti temi e problemi familiari. Per questo motivo, l'ambiente domestico della famiglia può ancora considerarsi il luogo che sviluppa la narrazione della serie.

Contrariamente ad *All in the Family*, in *I Robinson* la novità introdotta dalla "soglia" non viene percepita come una minaccia da parte dei personaggi, ma come semplice passaggio che consente di raccogliere le notizie esterne e portarle all'interno dell'ambiente domestico, per poi risolverle. Il salotto e la casa in generale continuano a rimanere i luoghi attraverso cui la narrazione articola principalmente il suo discorso

diventando sempre più saturo e pregno per dare forma concreta al suo mondo seriale.

Nelle sitcom analizzate fino ad ora, gli ambienti domestici rappresentati principalmente sono il salotto e, occasionalmente, la cucina. Questo limita lo spazio della narrazione in queste due stanze, con il salotto che funge da luogo principale per la creazione del mondo seriale. In alcune scene, la cucina viene utilizzata, per poi ritornare immediatamente al salotto, come se quest'ultimo fosse l'unico luogo capace di sostenere il peso della narrazione. Tuttavia, nel corso degli anni, l'evoluzione del formato della sitcom ha permesso di espandere la narrazione anche in altri spazi domestici e al di fuori di essi.

La rappresentazione della famiglia e del suo spazio domestico inizia a cambiare rispetto ai decenni precedenti. Il formato della sitcom rimane efficace per rappresentare le loro raffigurazioni e le tematiche trattate, come la rappresentazione del razzismo, dell'aborto e delle problematiche adolescenziali. Con la serie *The Fresh Prince of Bel-Air* (*Willy, il principe di Bel-Air*, 1990-1996), la famiglia e l'ambiente domestico diventano luogo di confronto tra le differenze dei vari ceti sociali della comunità afro-americana. Nella sitcom, il protagonista Willy, proveniente dai bassifondi di Philadelphia, si trasferisce a casa dei suoi zii a Bel Air, zona facoltosa di Los Angeles, diventando parte integrante della famiglia Banks. Fin dall'inizio, si nota la discrepanza tra le diverse classi sociali e anche la discriminazione presente tra "neri e neri", non trattandosi più di razzismo tra bianchi e di colore, ma mettendo l'accento sulle disparità sociali e culturali tra Willy e la famiglia dei suoi zii. In *Willy, il principe di Bel-Air* si inizia a esplorare maggiormente altri ambienti – le strade della città, la scuola, i luoghi ricreativi, ecc. – ma gran parte dell'azione si svolge all'interno delle mura di casa dove il salotto rimane

il luogo principale per il confronto-scontro tra i vari personaggi. Inoltre, si dà maggior spazio di rappresentazione alle camere da letto che diventano il “piccolo regno” dove i protagonisti si sentono liberi dai loro doveri e possono dare sfogo alla loro personalità.

Caso emblematico è il *pilot* della sitcom *Willy faccia di bronzo* (01x01)<sup>52</sup> che, oltre a sottolineare la discrepanza tra gli stili di vita di Willy e dei suoi zii, rappresenta le diverse funzioni degli spazi domestici ed evidenzia il contrasto tra l'ordine della casa e della famiglia Banks con il caos di Willy. Infatti, le prime immagini raffigurano l'ingresso della casa degli zii di Willy dove il maggiordomo, Geoffrey, è concentrato a sistemare alcuni piccoli dettagli dell'ingresso – un petalo fuori posto nella composizione dei fiori, un quadro storto – accentuando la perfezione e l'eleganza di quel luogo. Nel frattempo, si sentono dei rumori fuori dalla porta d'ingresso, prodotti da Willy che sta bussando alla porta improvvisando una musica ritmata. Queste prime sequenze preannunciano che il silenzio e l'equilibrio che hanno sempre caratterizzato la famiglia Banks sono destinati a essere sconvolti dall'ingresso del nipote nella casa.

Continuando su questa scia, la scena del primo episodio in cui avviene la cena in casa Banks con i soci di Phil, accentua la discriminazione e la vergogna che lui, uomo abbiente, prova nei confronti del nipote sregolato dei bassi fondi (**Figura 3**). A questo evento, Willy fa il suo ingresso con uno stile tutto suo, diverso da quello degli altri ospiti, portando alla comprensione di come l'ingresso di Willy – prima dalla porta di casa, poi dal varco nel salotto – stravolge le dinamiche sociali-culturali e familiari che la famiglia Banks ha mantenuto fino al suo arrivo. Per questo motivo, il salotto diventa luogo di scontro tra Will e lo zio Phil, non solo in questo caso specifico. Senza la

---

<sup>52</sup> *The Fresh Prince Project (Willy faccia di bronzo, 01x01). The Fresh Prince of Bel-Air (Willy, il principe di Bel-Air, 1990-1996). Ideatore: Benny Medina, Jeff Pollack. Soggetto: Andy Borowitz, Susan Borowitz. Diretto da: Debbie Allen. Interpreti principali: Will Smith, James Avery, Alfonso Riberio, Tatyana Ali, Joseph Marcell, Janet Hubert-Whitten, Daphne Maxwell Reid, Karyn Parson. Casa di produzione: NBC Studios, Warner Bros. Television. Emittente televisiva originale: NBC. Emittente televisiva italiana: Italia 1.*



rappresentazione della casa rivestita in tutta la sua eleganza e raffinatezza e il modo di fare di Willy all'interno di essa, tutto il mondo seriale rappresentato in questa sitcom non reggerebbe, compresa la tematica che propone la differenza di classe tra ceti afro-americani.



**Figura 3 – La famiglia in *The Fresh Prince of Bel-Air*.**

Interessante è anche la rappresentazione del luogo della camera da letto che inizia ad avere spazio di rappresentazione all'interno della sitcom, a partire dal pilot della serie. Infatti, dopo l'ingresso di Willy all'interno della casa e un primo scambio di battute avvenuti in salotto, la sequenza successiva si svolge all'interno della nuova camera da letto di Willy. Egli si trova da solo e comincia ad appropriarsi di quello spazio, facendolo suo, mettendo poster dei suoi idoli e dando sfogo alla sua esuberanza attraverso un balletto stravagante. L'arrivo della cugina Ashley all'interno della stanza non mina l'affermazione del carattere di Willy in quel luogo, anzi diventa uno spazio di confidenza tra i due cugini che solo nella camera da letto riescono ad essere completamente se stessi e ad esprimere le loro ansie e paure senza essere giudicati dall'altro. Anche nella sequenza finale dell'episodio, siamo testimoni della sua funzione di luogo privato che non giudica la personalità dei personaggi. In questo caso, siamo

all'interno della camera di Ashley impegnata ad ascoltare musica dal walkman di Willy e a scatenarsi in un ballo movimentato, finalmente libera dalle imposizioni di etichetta che caratterizzano la famiglia Banks. Entra Willy che si unisce a lei nella danza e, una volta finita, i due ragazzi cominciano nuovamente a confidarsi tra loro.

Le scene ambientate nella stanza da letto, hanno in comune con lo spazio del salotto il fatto di essere un luogo di dialogo tra i personaggi: nel caso del salotto avvengono scontri e confronti sul tema della differenza tra ceti sociali, mentre nella camera da letto i dialoghi mirano ad un confronto intimo sui loro sentimenti. Tuttavia, lo spazio privato della camera da letto però può essere “minacciato” da presenze esterne non conformi a quel luogo. Nel pilot della sitcom, ad esempio, nella scena svolta all'interno della camera di Willy, si verifica una piccola invasione dello spazio privato con l'arrivo di zio Phil e del cugino Carlton, che incarna gli ideali e i modi eleganti del padre. In questa sequenza, lo zio spiega a Willy come deve comportarsi durante la cena che si svolgerà di lì a poco, suggerendogli come vestirsi e come imitare i comportamenti educati di Carlton. Willy si sente “schiacciato” da questa richiesta che vede come un modo da parte dello zio di trasformarlo in un'altra persona. Di conseguenza, Willy decide di presentarsi vestito in modo stravagante e di mettere in imbarazzo lo zio.

In sintesi, in *Willy, il principe di Bel-Air*, la casa non perde il suo ruolo di “contenitore” in cui si intrecciano le relazioni e le tematiche che caratterizzano il suo mondo, anzi vengono dati maggior spazio ad ambienti domestici che prima venivano poco rappresentati. Il salotto rimane il cuore pulsante della casa e il luogo comune dove i vari personaggi affrontano questioni importanti, mentre la camera da letto diventa lo spazio intimo e protetto dove i protagonisti si muovono al suo interno liberi dai pregiudizi. Entrambi i luoghi possono essere “minacciati” da presenze non consone a quell'ambiente, come Willy in relazione all'eleganza della casa Banks e lo zio Phil in

rapporto al micro-universo che il nipote si è creato per mantenere il contatto con il suo vero Io. Proprio grazie a questi continui movimenti e contaminazioni da parte dei personaggi all'interno dello spazio domestico, l'universo della sitcom prende forma e modula la sua narrazione.

### 2.1.3. La famiglia “moderna” degli anni 2000.

Negli anni 2000 e nelle serie TV americane contemporanee, la sitcom rimane al vertice nella rappresentazione della società attuale attraverso la famiglia e la vita domestica. Grazie a serie ironiche e divertenti come *Modern Family* (Id., 2009-2020), vengono messe in relazione le famiglie tradizionali e non tradizionali. In *Modern Family* la narrazione si articola su tre famiglie diverse: i Dunphy, che incarnano i valori della famiglia tradizionale con madre, padre e tre figli; i Pritchett-Tucker, che rappresentano una coppia omosessuale con un figlio adottato; e i Pritchett, che raffigurano la famiglia multietnica. Tutte e tre le famiglie sono raggruppate insieme poiché hanno tutte tra di loro legami di parentela (**Figura 4**).



**Figura 4** – La famiglia in *Modern Family*.

Queste diverse rappresentazioni mettono in luce le nuove realtà familiari che sono diventate la normalità nei nostri giorni, affrontando temi attuali come le coppie

omosessuali e l'adozione da parte di esse. È importante sottolineare che in *Modern Family* i pregiudizi vengono messi in evidenza e smantellati immediatamente con semplicità e umorismo. Inoltre, i temi e le problematiche sociali affrontati nella serie e dai personaggi stessi sono enfatizzati attraverso l'utilizzo di uno stile a *mockumentary*<sup>53</sup>, in cui i protagonisti sembrano partecipare a un documentario che accompagna la narrazione di ogni episodio. Questa tecnica diventa una sorta di confessionale per i personaggi, che condividono i loro pensieri ed esprimono il proprio punto di vista **(Figura 5)**.

In questo caso, non solo l'ambiente domestico della casa è rappresentato, ma lo sono anche le strade della città, i luoghi di lavoro, gli ambienti esotici, ecc. Tuttavia, la casa rimane il luogo principale in cui i personaggi si confidano. Essi parlano alla telecamera mentre si trovano all'interno delle loro abitazioni, creando uno stacco tra il momento del "confessionale" svolto in casa e le vicende che si svolgono all'interno dell'episodio. La struttura della serie si muove continuamente tra tempo della narrazione e quello del "confronto" con la telecamera. L'ambiente familiare risulta essere l'unico luogo in cui i personaggi possono sentirsi a proprio agio nel confidare i loro pensieri e dubbi. In questo modo, la serie riesce a trasmettere le dinamiche sociali con i loro pregi e difetti, affrontando i "tabù" in modo fresco e senza schieramenti di parte, ma solo rappresentando tutto com'è.

---

<sup>53</sup> "Falso documentario". Tale espediente narrativo lo troviamo anche nella sitcom *The Office* (Id., 2005-2013).



**Figura 5 – Le riprese a *mockumentary*.**

Uno dei temi particolarmente sentiti in questa serie riguarda la relazione da parte di coppie omosessuali, rappresentate dai personaggi di Mitchell e Cameron. Il tema dell'omosessualità e dei diritti delle coppie gay è un argomento che negli ultimi anni ha assunto sempre più importanza nella società odierna. In *Modern Family*, molti episodi la affrontano a partire dal pilot della serie *La nostra famiglia*<sup>54</sup> – che introduce le tre famiglie e le loro relazioni – in cui vediamo Mitchell e Cameron adottare una bambina vietnamita nonostante la riluttanza iniziale da parte del padre di Mitchell, che non accetta completamente l'omosessualità del figlio. Il tema viene anche proposto negli episodi *Cambiare si può*<sup>55</sup> (01x13) in cui Mitchell racconta l'esperienza del suo coming

---

<sup>54</sup> *Introducing the Family (La nostra famiglia, 01x01), Modern Family (id., 2009-2020)*. Ideatore: Christopher Lloyd, Steven Levitan. Diretto da: Jason Winer. Interpreti principali: Ed O'Neill, Sofia Vergara, Julie Bowen, Ty Burrell, Jesse Tyler Ferguson, Eric Stonestreet, Rico Rodriguez, Sarah Hyland, Ariel Winter, Nolan Gould, Aubrey Anderson-Emmons. Casa di produzione: Lloyd-Levitan Productions, 20th Century Fox Television. Emittente televisiva originale: ABC. Emittente televisiva italiana: Fox Life (st.1), Fox (st.2-11).

<sup>55</sup> *Fifteen Percent (Cambiare si può? 01x13), Modern Family (id., 2009-2020)*. Ideatore: Christopher Lloyd, Steven Levitan. Diretto da: Jason Winer. Interpreti principali: Ed O'Neill, Sofia Vergara, Julie Bowen, Ty Burrell, Jesse Tyler Ferguson, Eric Stonestreet, Rico Rodriguez, Sarah Hyland, Ariel Winter, Nolan Gould, Aubrey Anderson-Emmons. Casa di produzione: Lloyd-Levitan Productions, 20th Century

out, e *Il matrimonio*<sup>56</sup> (05x23 pt.1, 05x24 pt.21) in cui avviene il matrimonio tra i due uomini. Quest'ultimo episodio è stato registrato dopo la decisione della Corte Suprema di avviare il graduale processo che sta portando gli Stati Uniti a riconoscere le nozze fra persone dello stesso sesso.

Tuttavia, l'episodio *Cambiare si può* risulta particolarmente esemplificativo nel mostrare la funzione di "confessionale" che l'ambiente domestico svolge sia per la tematica del coming out di Mitchell, sia per altre piccole problematiche quotidiane della vita familiare. Esso inizia con la presunta domanda fatta dal cameraman "Cambiare si può?", che diventa il tema su cui ruota attorno questo episodio e tocca l'argomento del coming out di Mitchell e l'atteggiamento di Jay nei confronti della comunità LGBT. La narrazione si articola su tre filoni: Phil e Claire con l'uso della tecnologia; Manny e Gloria con il *restyling* di una donna che Manny ha conosciuto online; Mitchell e suo padre impegnati in una discussione sulla chiusura mentale di Jay nei confronti degli omosessuali. Ogni filone è intervallato tra sequenze in cui vengono mostrati gli sviluppi degli eventi e le riprese a "documentario" che vede i personaggi in salotto a commentare e raccontare i fatti appena visti. Il filone che ci interessa per la tematica e la costruzione del tempo del discorso è quello di Mitchell e Jay che inizia con l'incontro tra Cameron, Jay e i suoi amici. Quest'ultimo si sente in imbarazzo nei confronti di Cameron e lo presenta come un amico del figlio. Questo suo comportamento fa emergere il disagio e il non totale superamento dell'omosessualità di Mitchell. Quando lo viene a sapere, Mitchell si sente offeso e decide di affrontare il padre. La sequenza è messa in relazione

---

Fox Television. Emittente televisiva originale: ABC. Emittente televisiva italiana: Fox Life (st.1), Fox (st.2-11).

<sup>56</sup> *The Wedding (Il matrimonio, 05x23 e 05x24), Modern Family* (id., 2009-2020). Ideatore: Christopher Lloyd, Steven Levitan. Diretto da: Steven Levitan. Interpreti principali: Ed O'Neill, Sofia Vergara, Julie Bowen, Ty Burrell, Jesse Tyler Ferguson, Eric Stonestreet, Rico Rodriguez, Sarah Hyland, Ariel Winter, Nolan Gould, Aubrey Anderson-Emmons. Casa di produzione: Lloyd-Levitan Productions, 20th Century Fox Television. Emittente televisiva originale: ABC. Emittente televisiva italiana: Fox Life (st.1), Fox (st.2-11).

con quella successiva, dove la coppia si trova in salotto davanti alla telecamera e parlano delle loro esperienze di coming out. Mitchell racconta la brutta reazione che ha avuto il padre, mentre nella famiglia di Cameron l'omosessualità del figlio è stata accolta di buon grado. Si ritorna agli eventi della narrazione, dove Mitchell raggiunge il padre e fa conoscenza dell'amico Shorty. Rimasti da soli, padre e figlio discutono e Jay cerca di giustificarsi. Mitchell non gli crede e con cattiveria gli rivela l'omosessualità dell'amico Shorty. Jay è perplesso e si altera, ma Mitchell riesce a convincere il padre. Dopodiché avviene un cambio sequenza che riporta Cameron e Mitchell davanti alla telecamera: quest'ultimo racconta il periodo difficile che ha passato dopo aver rivelato al padre la sua omosessualità. Andando avanti con la narrazione, Jay scopre che Shorty non è gay ma ha "solo" un problema con il gioco d'azzardo. A questa notizia, si dirige da Mitchell che gli rivela di essere a conoscenza dell'eterosessualità di Shorty, annunciata solo per "vendicarsi" del padre. Di conseguenza, Jay racconta come ha tentato di aiutare l'amico a seguito della notizia sulla sua presunta omosessualità. Mitchell si mostra visibilmente commosso dal questo comportamento e vede un accenno di cambiamento nell'atteggiamento che il padre ha nei confronti della comunità gay. Tuttavia, questa speranza viene subito smentita attraverso battute e commenti che riportano il personaggio di Jay ad una condizione di chiusura nei confronti di questa tematica. L'episodio si conclude con Mitchell che davanti alla videocamera riflette sulla domanda che è stata posta all'inizio: "si può cambiare?". La sua risposta: "Non lo so. Le persone sono quelle che sono, con un margine del 15%. Penso sia il massimo che si possa cambiare, se lo si vuole davvero. Sia che lo si faccia per sé o per le persone che si ama. Sì, non più del 15%. Ma a volte questo è più che sufficiente."<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Citazione presa dalle ultime sequenze dell'episodio *Cambiare si può?* (01x13). *Modern Family* (id., 2009-2020). Ideatore: Christopher Lloyd, Steven Levitan. Diretto da: Jason Winer. Interpreti principali: Ed O'Neill, Sofia Vergara, Julie Bowen, Ty Burrell, Jesse Tyler Ferguson, Eric Stonestreet, Rico Rodriguez, Sarah Hyland, Ariel Winter, Nolan Gould, Aubrey Anderson-Emmons. Casa di produzione:

Come si è potuto riscontrare, la tematica dell'omosessualità è stata rappresentata e modulata in relazione agli eventi e alle confidenze di Mitchell. I suoi pensieri e sfoghi emergono quando si trova nella comfort zone dell'ambiente domestico, luogo in cui si sente a suo agio nell'espone i suoi pensieri nei confronti del padre e della sua omosessualità, anche di fronte alla telecamera che diventa il contenitore dei segreti e pensieri dei personaggi.

In *Modern Family*, l'ambiente domestico assume la funzione di “confessionale” nel momento in cui i vari personaggi si confrontano con la telecamera. L'alternanza tra questi momenti particolari e “intimi” con il susseguirsi degli eventi caratterizza il tempo del discorso e le fondamenta della serie televisiva, introducendo lo spettatore all'interno delle tematiche che la serie affronta, spaziando da quelle più rilevanti come i diritti LGBT, a quelle con minor peso ma pur sempre importanti come l'adolescenza, le dinamiche di coppia e la relazione tra genitori e figli.

Quest'analisi attraverso lo studio e lo sviluppo della sitcom familiare nel corso degli anni ha portato alla luce le diverse trasformazioni che il mondo ha affrontato e sta affrontando. La rappresentazione della famiglia e dell'ambiente domestico nella forma della sitcom è stata efficace nel rappresentare i problemi sociologici, culturali e politici dei loro anni di produzione. La rappresentazione di questi spazi e di queste vite che si muovono al loro interno han dato unità di senso all'universo narrativo rappresentato, grazie al loro voler “educare” lo spettatore. Senza le tematiche principali che sono state trasmesse e senza il luogo adatto per rappresentarle, l'universo narrativo di queste sitcom non avrebbe avuto il successo che hanno ottenuto. La famiglia e lo spazio ad essa associato sono adatti a questo scopo, poiché nella vita di tutti i giorni, è nei legami

---

Lloyd-Levitan Productions, 20th Century Fox Television. Emittente televisiva originale: ABC. Emittente televisiva italiana: Fox Life (st.1), Fox (st.2-11).



familiari e affettivi e nella propria casa che troviamo maggiori opportunità di confronto e nella loro rappresentazione riusciamo a immedesimarci e ad essere “educati” alla società.



### 3. La “cornice della memoria” nel dispositivo seriale intrecciato: ricorsività e implicazioni.

Dopo aver esplorato lo spazio saturo di temporalità all'interno del dispositivo seriale lineare e in particolare l'ambiente domestico e familiare rappresentato nella sitcom, nelle prossime pagine ci confronteremo con configurazioni relative al dispositivo seriale intrecciato come il ‘fenomeno’, imposto all’attenzione di pubblico e critica della serie *Lost*, che ha contribuito a rianimare la figura del cronotopo<sup>58</sup>. La serie è infatti caratterizzata da una dimensione fortemente spettacolare in cui l’uso deflagrante di flashback, flashforward e flash-sideways sprigionati dallo spazio chiuso dell’isola orchestra una struttura labirintica del tempo quale base portante che regge l’intera narrazione, garantendo “l’unità e la tenuta di questa totale scomposizione di ogni coordinata spazio-temporale riconoscibile per lo spettatore”<sup>59</sup>.

La modulazione delle distorsioni temporali si fa elemento distintivo delle diverse stagioni. Vi accenniamo brevemente a titolo esemplificativo<sup>60</sup>. Nelle prime tre stagioni il ricorso al flashback è pervasivo e strutturato su più livelli, aprendosi sul passato dei diversi personaggi che un incidente aereo ha riunito nell’isola. I flashforward, utilizzati dalla quarta alla quinta stagione, sono stratagemmi narrativi impiegati per anticipare gli eventi della narrazione, in funzione di esaminare le dinamiche di interazione e reazione degli stessi<sup>61</sup>. Con la sesta stagione ci sarà un ulteriore trattamento con l’utilizzo dei

---

<sup>58</sup> Cfr. il cronotopo del labirinto in *Lost* in Maiello, op. cit. pp. 99-106.

<sup>59</sup> Maiello, op. cit., p. 104.

<sup>60</sup> Per una più approfondita analisi delle varie strutture temporali all’interno della serie, si veda De Marco M., *Totally Lost. Il libro definitivo sulla serie tv più amata*, San Lazzaro di Savena (BO), Area 51 Publishing, 2016.

<sup>61</sup> Esempio dell’introduzione dell’uso dei flashforward è l’ultimo episodio della terza stagione “Attraverso lo specchio” dove gli spettatori vivono il presente dei personaggi sull’isola, ma allo stesso momento sono testimoni del futuro di alcuni di essi. Si ha un’inversione della rotta temporale in cui sembra essere presente un flashback di Jack; in realtà si tratta di un salto in avanti rispetto agli eventi si svolgono sull’isola. Lo spettatore si accorge di questa inversione di rotta grazie ad alcuni elementi, come

flash-sideways, dove non esiste solo la realtà che lo spettatore ha conosciuto fino ad ora, ma ne viene introdotta un'altra diversa e parallela, in cui il micro-universo dell'isola non esiste.

In considerazione dell'ampia riflessione analitica ed interpretativa sollecitata da questa serie "spartiacque", abbiamo ritenuto opportuno dedicare le prossime pagine ad altri casi di studio molto lontani da *Lost*, e molto diversi tra loro, ma che ci sono parsi particolarmente significativi di una sorta di 'onda lunga' della centralità assegnata al trattamento del tempo come componente spettacolare non aliena da interessanti implicazioni. Il primo caso, *How I Met Your Mother*, riconduce al *family drama* e alla sitcom che, nella sezione precedente, figurava come esemplare del dispositivo lineare. La serie qui proposta appare dunque rappresentativa di una direttrice di sviluppo capace di riorientare le categorie di genere. Il secondo caso si confronta con un'altra serie-evento degli ultimi decenni, *True Detective*. In entrambi, la distorsione della struttura lineare, talora spinta sino ad effetti pirotecnici, si sprigiona da una spazialità ben definita che si satura dei riverberi temporali evocati, rispondente pertanto alla dimensione del cronotopo. Questa dinamica centrifuga trova possibilità di riorientamento all'interno della costruzione della "cornice della memoria" richiamata nelle pagine precedenti. Nella figura della cornice si dà un altro spazio-tempo circoscritto (cronotopo) che comprende lo spazio materiale 'saturato' da cui si sprigionano le distorsioni. Generatrice di una poetica del frammento, si fa promotrice di universi seriali complessi, ricchi di implicazioni.

---

il fatto che la timeline di Los Angeles è datata 5 Aprile 2007. Da queste sequenze lo spettatore non può fare a meno di domandarsi come Jack sia riuscito a fuggire dall'isola e se anche gli altri sopravvissuti sono riusciti nell'intento o sono rimasti bloccati lì.

### 3.1. La “cornice della memoria” in ‘How I Met Your Mother’.

Nelle pagine precedenti abbiamo analizzato come il formato della sitcom sia usualmente inserito all’interno del dispositivo a temporalità lineare; nel suo sviluppo più recente tuttavia, si assiste a un certo ricorso alla manipolazione temporale non solo in termini occasionali ma strutturanti l’impianto narrativo, come accade in *How I Met Your Mother* (*E alla fine arriva mamma*, 2005-2014),<sup>62</sup> scritta da Carter Bays e Craig Thomas. In questa serie la “cornice della memoria”, principalmente affidata al protagonista Ted che nel 2030 racconta ai suoi figli la storia di come ha conosciuto la loro madre, conduce a un’exasperazione del flashback e alla sua messa in scena, non come restituzione oggettiva degli eventi, bensì come un’apertura sul passato “filtrata dal ricordo e dalla memoria di uno dei personaggi, aprendo così all’incertezza sull’attendibilità del narratore”<sup>63</sup>. L’ampio uso dei flashback è fortemente messo in tensione con altri livelli della narrazione dando “allo spettatore l’impressione che le asserzioni narrative della storia che procede in avanti possano in qualsiasi momento trasformarsi in enigmi narrativi, di conseguenza alle nuove rivelazioni aggiunte dal Ted del futuro”<sup>64</sup>. In altre parole, ciò che lo spettatore percepisce come assolutamente veritiero all’interno della storia può essere messo in dubbio a causa delle rivelazioni che si scoprono durante la narrazione, portando ad assegnare scarsa fiducia nella memoria narrativa di Ted. Jason Mittel parla di “Ted del futuro” riferendosi al personaggio del 2030 poiché, a causa di come è costruito il tempo del discorso, il flashback diventa il filone narrativo principale dando allo spettatore la percezione che Ted del presente sia quello del 2005.

---

<sup>62</sup> Penati C., Sfardini A., in Cleto F., Pasquali F. (a cura di), op.cit.

<sup>63</sup> Ivi, p.24.

<sup>64</sup> Mittel J., *The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, (a cura di Guarnaccia F., Barra L.), trad. di Maraschi M., *Complex Tv. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*, Roma, Edizioni Minimum Fax, 2017, p.114.

Nella narrazione del presente del 2030, vediamo i figli di Ted attraverso i suoi occhi, in una visione soggettiva: il Ted del 2030 non è mai reso visibile nel corso della sitcom, se non alla fine, quando la "cornice della memoria" ha esaurito la sua funzione. Nel momento in cui iniziano i flashback invece, gli eventi non vengono rappresentati attraverso lo sguardo soggettivo di Ted, come avviene nel presente, ma abbiamo una sua raffigurazione in "terza persona". In altre parole, i flashback non sono mai mostrati direttamente attraverso gli occhi del protagonista. Dinamica assimilabile si verifica nell'episodio *Sinfonia di luminarie* (07x12)<sup>65</sup>, che verrà ripreso successivamente, in cui vediamo nel presente la rappresentazione dei figli di Robin attraverso il suo sguardo, in contrasto con la sua raffigurazione in "terza persona" nel passato.

La struttura data da questa "cornice della memoria", e tutto ciò che essa comporta nel corso della serie - come ricordi incerti, distorti, falsi e anche veritieri - è resa esplicita sin dal pilot (01x01, *Una lunga storia*)<sup>66</sup>. L'episodio inizia con l'immagine dei figli di Ted seduti sul divano e la scritta in sovraimpressione "The year 2030" che colloca lo spettatore nel presente della narrazione (**Figura 1**). La voce fuori campo di Ted, introduce il tema su cui si svilupperà l'intero filone narrativo della serie: come ha conosciuto la madre dei suoi figli. La sitcom recupera lo spazio domestico del salotto in cui viene posto il presente della narrazione, ricordando le funzioni viste nelle sitcom descritte nel secondo capitolo in cui questo spazio si caricava di significato e di temporalità costruendo l'universo seriale. Se in quel caso l'appartamento aveva un ruolo

---

<sup>65</sup> *Symphony of Illumination* (*Sinfonia di illuminarie*, 07x12), *How I Met Your Mother* (*E alla fine arriva mamma*, 2005-2014). Ideatore: Carter Bays, Craig Thomas. Diretto da: Pamela Fryman. Interpreti principali: Josh Radnor, Jason Segel, Cobie Smulders, Neil Patrick Harris, Alyson Hannigan. Casa di produzione: Bays & Thomas Productions, 20<sup>th</sup> Century Fox Television. Emittente televisiva originale: CBS. Emittente televisiva italiana: Italia 1 (st. 1-3), Joi (st.4-9).

<sup>66</sup> *Pilot* (*Una lunga storia*, 01x01), *How I Met Your Mother* (*E alla fine arriva mamma*, 2005-2014). Ideatore: Carter Bays, Craig Thomas. Diretto da: Pamela Fryman. Interpreti principali: Josh Radnor, Jason Segel, Cobie Smulders, Neil Patrick Harris, Alyson Hannigan. Casa di produzione: Bays & Thomas Productions, 20<sup>th</sup> Century Fox Television. Emittente televisiva originale: CBS. Emittente televisiva italiana: Italia 1 (st. 1-3), Joi (st.4-9).

“educativo” per lo spettatore mettendo in campo tematiche rilevanti per la società, in *How I Met Your Mother* diventa cornice che attiva l’insieme delle narrazioni convocate dal ricordo di Ted. Anche nel passato molte vicende si svolgono all’interno della casa dei vari personaggi senza che questa ricopra un ruolo funzionale allo sviluppo della narrazione.

Il flashback ci riporta al 2005, anno in cui Ted inizia la sua storia. Solo nei primi dieci minuti siamo testimoni delle relazioni che intercorrono tra i vari personaggi principali – Ted, Marshall, Lily, Barney e Robin – grazie all’uso di tecniche cinematografiche come il *freeze frame* e lo *split-screen*.



**Figura 1 – 01x01, *Una lunga storia*.**

Il titolo e la struttura del tempo del discorso del pilot di *How I Met Your Mother* mettono in chiaro per lo spettatore quali sono le dinamiche testuali del mondo narrativo della serie, portando a pensare che la risoluzione del mistero “chi è la madre” non verrà svelata subito. Nel primo episodio, Ted distrae lo spettatore raccontando la storia in modo che il pubblico pensi che la presunta madre dei figli sia Robin, ma solo alla fine svela che quella che ha appena narrato è la storia di come ha conosciuto la “zia Robin” e non la madre. In sostanza, il pilot introduce la questione principale della serie, ma non fornisce subito una risposta, creando una costante tensione narrativa nello spettatore.

Per risolvere il “mistero” sull’identità della madre, si dovrà affrontare una lunga storia fatta di ricordi basati sulla memoria soggettiva del protagonista e degli altri personaggi, in cui non sempre le asserzioni narrative risultano veritiere portando alla creazione di enigmi narrativi. Infatti, Craig Thomas ha affermato che la narrazione di Ted non è completamente attendibile, poiché è immerso nel ricordarsi episodi accaduti vent’anni prima, distorcendo, commettendo errori e mentendo sugli eventi. Questa non è una prerogativa solo di Ted ma viene utilizzata anche dagli altri personaggi per sviluppare il racconto, come emerge nell’episodio *Scimmie e banane* (05x19)<sup>67</sup> che si basa interamente sul continuo susseguirsi di bugie da parte di Marshall. L’episodio inizia con la voce fuori campo di Ted del presente che dice: “Vi chiederete quante di queste storie che vi racconto siano vere. Domanda lecita. Dopotutto il confine tra una buona storia e una bugia sfacciata è labile”<sup>68</sup>. La storia parte da un furto subito da Marshall, successivamente raccontato ai suoi amici. Lily sembra essere molto spaventata dall’accaduto e Robin, amante delle armi, le consiglia di acquistare una pistola. Lily torna al bar e dice a Marshall che vuole comprare una pistola, ma il marito le rivela di aver mentito e che in realtà è stata una scimmia dello zoo di Central Park a rapinarlo. Gli amici iniziano a prenderlo in giro mentre Lily si pente di aver pensato di comprare un’arma. Appena lei si allontana, Robin gli offre di raccontare la storia nel suo show ma questo costerà la permanenza della scimmia nello zoo. Marshall, a questo punto, dice agli amici di aver mentito per tranquillizzare Lily. Quando arriva allo show, non sa quale versione raccontare, perciò si alza e va via, lasciando lo studio nel caos. Grazie alla storia della scimmia, si introduce la tematica della bugia ripresa anche nella vicenda

---

<sup>67</sup> *Zoo or False (Scimmie e Banane, 05x19), How I Met Your Mother (E alla fine arriva mamma, 2005-2014)*. Ideatore: Carter Bays, Craig Thomas. Diretto da: Pamela Fryman. Interpreti principali: Josh Radnor, Jason Segel, Cobie Smulders, Neil Patrick Harris, Alyson Hannigan. Casa di produzione: Bays & Thomas Productions, 20<sup>th</sup> Century Fox Television. Emittente televisiva originale: CBS. Emittente televisiva italiana: Italia 1 (st. 1-3), Joi (st.4-9).

<sup>68</sup> Incipit dell’episodio *Scimmie e Banane* (05x19).



secondaria dell'episodio che riguarda Barney che mente alle ragazze per conquistarle. Secondo Barney infatti "Una bugia è solo una grande storia che qualcuno ha rovinato con la verità"<sup>69</sup>. La bugia risulta funzionale per porre l'accento sulle fragilità dei personaggi che portano avanti la costruzione del racconto: qui Marshall la usa a fin di bene per evitare conseguenze di cui Lily potrebbe pentirsi ma, a causa di questa, verrà travolto dagli eventi. La continua modifica della versione dei fatti fa emergere come il personaggio si senta in "difetto" nei confronti della situazione che lui stesso ha contribuito a creare e allo stesso tempo pone le basi per lo sviluppo del filo narrativo dell'episodio. Questa sensazione di "inadeguatezza" è un sentimento comune che tutti i personaggi provano nel corso della sitcom, con il conseguente innescamento della bugia per aggirare il problema che gli si presenta. Infatti, anche Ted del presente distorce talvolta la versione dei fatti ai suoi figli, proprio perché non vuole rivelare sentimenti e aneddoti che loro non comprenderebbero o perché vuole risultare "fico" ai loro occhi, portando così a quella sensazione di inaffidabilità precedentemente citata.

La smentita della "tesi" iniziale, come in *Scimmie e banane*, viene rappresentata attraverso la "cornice della memoria" del personaggio che ripropone diverse versioni della stessa storia. L'espedito narrativo della smentita della "tesi" iniziale come tecnica per lo sviluppo della narrazione non avviene solo attraverso l'uso sistematico della bugia da parte di un singolo personaggio in funzione del racconto, ma si verifica anche attraverso l'utilizzo dei diversi punti di vista dei personaggi. Non tutti gli episodi di *How I Met Your Mother*, tuttavia, seguono esclusivamente la visione soggettiva di Ted, procedendo verso una direzione non univoca del racconto. Vengono invece inserite altre sottotrame e punti di vista che presentano una versione alternativa dello stesso aneddoto. In questo modo, lo spettatore si trova ad avere una visione sempre più

---

<sup>69</sup> Nella versione originale, *A lie is just a great story that somebody ruined with the truth.*

complessa e articolata della storia, che include diverse versioni dei fatti.

L'episodio *La storia dell'ananas* (01x10)<sup>70</sup> è un esempio efficace di come la serie utilizzi il flashback nella cornice della memoria in funzione al tempo del discorso. In questo episodio, la voce fuori campo di Ted introduce un evento in particolare che lui non ricorda nei minimi dettagli ma che gli è stato raccontato dagli altri personaggi presenti. Il flashback principale si svolge nel 2005, durante una serata in cui Ted si ubriaca per risvegliarsi, il giorno seguente, con la mente annebbiata, una caviglia storta, la giacca bruciata, una donna nel letto e un ananas sul comodino. Non ricordandosi come sia giunto a questa serie di situazioni, Ted chiede a Marshall e Lily di raccontargli gli avvenimenti della sera precedente. Da qui parte un secondo flashback basato sul racconto dei due fidanzatini che risolvono il mistero della caviglia slogata, ma non tutte le altre stranezze di cui Ted si è reso protagonista. In questo modo, il tempo del discorso dell'episodio si struttura sul continuo "avanti-indietro" tra il flashback principale narrato da Ted del 2030 e i flashback secondari narrati dai vari personaggi per ricostruire la serata di Ted, creando un costante senso di incertezza e tensione narrativa nello spettatore e lasciando un "mistero" non risolto nell'ananas, che mantiene l'interesse dello spettatore.

*How I Met Your Mother* utilizza dunque la "cornice della memoria" come struttura narrativa principale, in cui i ricordi e i punti di vista dei vari personaggi sono utilizzati per costruire la storia. Se il pilot della serie mette in chiaro questa dinamica sin dall'inizio, l'episodio *La storia dell'ananas* mostra una delle possibilità di declinazione che la serie esplora, in questo caso inserendo flashback all'interno di flashback. Se

---

<sup>70</sup> *The Pineapple Incident* (*La storia dell'ananas*, 01x10), *How I Met Your Mother* (*E alla fine arriva mamma*, 2005-2014). Ideatore: Carter Bays, Craig Thomas. Diretto da: Pamela Fryman. Interpreti principali: Josh Radnor, Jason Segel, Cobie Smulders, Neil Patrick Harris, Alyson Hannigan. Casa di produzione: Bays & Thomas Productions, 20<sup>th</sup> Century Fox Television. Emittente televisiva originale: CBS. Emittente televisiva italiana: Italia 1 (st. 1-3), Joi (st.4-9).

normalmente la narrazione scaturisce dalle immagini evocate dalla memoria di Ted in cui poi si inseriscono i flashback degli altri personaggi, in alcuni episodi essa viene introdotta da un altro personaggio per dare via all'impianto narrativo. Alcuni di questi sono dedicati alla memoria soggettiva di Robin, come *Addio, vecchie abitudini* (07x04)<sup>71</sup> e *Sinfonia di luminarie* (07x12). Il primo episodio si apre con Robin che va dallo psicologo a seguito di una sua aggressione a una collega. Il racconto di Robin è modulato attraverso il consolidato meccanismo dei flashback caratterizzato da continui salti avanti e indietro nel tempo. Robin, come Ted, evita di andare dritto al punto, prolungando la narrazione. Il secondo episodio inizia con la voce fuori campo della Robin del presente che parla ai suoi figli e racconta la storia di come ha rivelato al loro padre di essere incinta (**Figura 2**); qui viene ripresa la modalità con cui Ted del presente da vita alla "cornice della memoria" in tutta la serie. Comincia così il lungo flashback che racconta questo aneddoto. Nel corso della narrazione, le immagini iniziali che presentano i figli di Robin vengono smentite dalla notizia che lei stessa acquisisce: il fatto che non può avere figli. A seguito di ciò, la narrazione si trasforma diventando la storia di come Robin ha scoperto di non potere avere figli. Nel finale dell'episodio la voce fuori campo del narratore ritorna ad essere quella di Ted, che riprende il controllo della "cornice della memoria".

---

<sup>71</sup> *The Stinson Missile Crisis* (*Addio, vecchie abitudini*, 07x04), *How I Met Your Mother* (*E alla fine arriva mamma*, 2005-2014). Ideatore: Carter Bays, Craig Thomas. Diretto da: Pamela Fryman. Interpreti principali: Josh Radnor, Jason Segel, Cobie Smulders, Neil Patrick Harris, Alyson Hannigan. Casa di produzione: Bays & Thomas Productions, 20<sup>th</sup> Century Fox Television. Emittente televisiva originale: CBS. Emittente televisiva italiana: Italia 1 (st. 1-3), Joi (st.4-9).



**Figura 2 – 07x12, *Sinfonia di luminarie*.**

In *How I Met Your Mother* l'utilizzo della "cornice della memoria" permette di esplorare diverse prospettive sugli eventi e di creare enigmi narrativi che tengono lo spettatore interessato. I diversi piani temporali, in cui si inseriscono i flashback all'interno di altri flashback, e la voce fuori campo di Ted mostrano le dinamiche delle varie situazioni e rispondono "alle domande poste nel presente della narrazione"<sup>72</sup>. Inoltre, la scelta di utilizzare la memoria di personaggi diversi come narratore, ad esempio Robin, aggiunge ulteriore profondità alla narrazione e crea una dinamica interessante tra i personaggi. La manipolazione temporale dà luogo così a trame intriganti e articolate concorrendo a orientare il format della sitcom verso un livello di elaborazione più complesso sia narrativamente sia nella spettacolarità.

### *3.2. La "cornice della memoria" in 'True Detective'.*

Nell'analisi sulla dimensione del tempo intrecciato, inteso come strumento che partecipa alla costruzione di spazi e mondi seriali, il saggio di Penati e Sfardini<sup>73</sup> propone un breve spunto di riflessione sulla dimensione temporale adottata nella prima

---

<sup>72</sup> Ibidem, p. 113.

<sup>73</sup> Penati C., Sfardini A., in Cleto F., Pasquali F. (a cura di), op.cit.

stagione della serie antologica<sup>74</sup> *True Detective* (Id., 2014 –), scritta da Nic Pizzolatto<sup>75</sup>.

La serie è stata messa in onda per la prima volta sull' emittente televisiva *HBO* nel 2014, riscuotendo un enorme successo di critica e di pubblico. Oltre a vantare la presenza di due grandi attori quali Matthew McConaughey e Woody Harrelson, è caratterizzata da una forte qualità nella fotografia e tessitura visiva, a partire dai titoli di testa. Rispetto alla prima stagione, le successive, che mantengono come punto in comune l'identificazione nel genere *crime*, hanno riscosso meno consensi, probabilmente a causa del cambio dei personaggi e delle ambientazioni.

La prima stagione verte la narrazione sui detective Rust (Matthew McConaughey) e Marty (Woody Harrelson), che vengono interrogati dalla polizia a seguito della riapertura di un loro vecchio caso di omicidio chiuso nel 1995. La peculiarità di questa serie poliziesca è che usufruisce della poetica del frammento nella costruzione del tempo del discorso per risolvere il caso. La narrazione si svolge su tre diversi piani temporali: il 1995, il 2002 e il 2012, anno in cui si colloca il presente della storia e da dove si snodano i lunghi flashback che riportano indietro negli anni. I vari cambi temporali non vengono annunciati con scritte in sovraimpressione né vengono dichiarati esplicitamente dai protagonisti, ma lo spettatore ne è consapevole grazie ai mutamenti dei tratti fisionomici dei due detective (**Figura 3**). Sono proprio i cambiamenti fisici dei personaggi che mettono in evidenza la continua oscillazione tra lo spazio inscritto nella

---

<sup>74</sup> Serie autoconclusive e indipendenti. Sono piuttosto impegnative nella produzione poiché investono molto sulla qualità del prodotto. Solitamente non prestano una narrazione continua negli episodi, portando a una diversificazione continua degli ambienti e dei personaggi (Es. *Black Mirror*). Gli elementi che possono unire gli episodi o le stagioni sono la trama, il genere, lo stile e il brand del creatore. È un tipo di serialità che nasce negli anni Cinquanta durante la prima Golden Age negli Stati Uniti ed è interessante per leggere i cambiamenti di quegli anni (passaggio dell'agenzia degli sponsor, la divisione del lavoro tra network televisivi e case di produzione cinematografiche, affermazione del meccanismo di *syndication*, introduzione del meccanismo della "stagione", ecc.) Ha avuto una crisi della sua forma narrativa nella Seconda Golden Age (anni Ottanta e Novante) per poi riprendersi durante la Terza Golden Age. Oltre alla più recente *Black Mirror*, si ricordano le serie antologiche come *Alfred Hitchcock Presents* e *The Twilight Zone*.

<sup>75</sup> Romanziere, sceneggiatore e produttore televisivo statunitense. Ha scritto opere letterarie come *Galveston*, in Italia edito da Mondadori, e oltre a *True Detective* è l'ideatore del remake del film *I magnifici sette*.

cornice della memoria e il presente della narrazione. Il loro aspetto incupito e consumato nel presente, oltre ai loro criptici modi di pensare e comportarsi, è indicatore di come gli eventi svoltisi dal 1995 hanno influito sulle loro vite.



**Figura 3 – I cambiamenti dei tratti fisionomici nei vari anni in Rust.**

Il primo episodio della serie è funzionale a presentare il meccanismo narrativo: dopo alcune brevi inquadrature iniziali in cui assistiamo a un evento poco chiaro che verrà chiarito successivamente, lo schermo viene occupato interamente dall'immagine di un obiettivo fotografico, per poi passare all'immagine in primissimo piano della scritta "REC" (Figura 4).



**Figura 4 – 01x01, *La lunga luminosa oscurità*.**

Successivamente ci vengono presentati i due protagonisti, uno alla volta, entrambi con la stessa costruzione di messa in scena. Per primo vediamo Marty seduto in un ufficio;

le veneziane semichiusse sulla vetrata alle sue spalle impediscono la visione del resto dell'edificio.

Una scritta in sovrapposizione ci informa che ci troviamo negli uffici della *Criminal Investigation Division* della polizia di Stato della Louisiana e che stiamo assistendo alla dichiarazione di Martin Eric Hart. Lo stesso schema viene ripetuto per introdurre Rustin "Rust" Cohle (**Figura 5**). L'obiettivo, la scritta "REC" e la qualità delle immagini con cui ci vengono presentati i due protagonisti fanno percepire come queste scene siano "filtrate" dall'occhio della videocamera digitale, che in questo caso funge da espediente per avvolgere la serie attorno a un "velo di realistica creando così un cortocircuito che è stato usato ampiamente nel genere *mockumentary*"<sup>76</sup>. Questa scelta stilistica da parte degli autori sembra predisporre lo spettatore a percepire come vero e reale ciò che accade davanti ai suoi occhi, proprio perché siamo di fronte a un interrogatorio da parte dei poliziotti. Dall'altra parte però, lo spettatore mette in dubbio le dichiarazioni di Marty e Rust, a causa della tensione che si percepisce dal loro linguaggio del corpo, e ha l'impressione che i due abbiano qualcosa da nascondere.

I detective iniziano a raccontare la loro versione dei fatti riguardante il caso di Dora Lange del 1995 e la narrazione torna indietro in quell'anno grazie a lunghi flashback accompagnati dalla voce fuori campo di Marty o di Rust, intervallati dai ritorni al presente in cui i detective commentano, riflettono e rispondono a domande sugli eventi accaduti.

La costruzione del tempo del discorso tramite lunghi flashback in riferimento a *True Detective*, come sottolineato da Penati e Sfardini, è una strategia chiave nella costruzione dello storytelling della serie. Essa può essere considerata un'estensione

---

<sup>76</sup> Pintarelli F., "True Detective dalla narrazione del realismo al realismo della narrazione", *Flavio Pintarelli | Writer & Strategist*, 5 Maggio 2014, <https://flaviopintarelli.it/2014/05/05/true-detective/>.

dell'espedito narrativo dalla “cornice della memoria”, anche se in questo caso è meno evidente ed esasperato rispetto a come è stato utilizzato in *How I Met Your Mother*.



**Figura 5 – 01x01, *La lunga luminosa oscurità*.**

Nel caso di *True Detective*, si può parlare di utilizzo della “cornice della memoria” in senso lato, poiché Marty e Rust fanno affidamento sui loro ricordi e sulla loro memoria per raccontare i fatti del caso, tuttavia non prevale completamente la componente soggettiva che fa percepire il flashback come la proiezione di un ricordo. La presenza di una sovra iscrizione tra la macchina da presa che riprende la serie e la videocamera che registra le testimonianze dei due detective porta a percepire le loro parole come “fredde e distaccate” come se i fatti raccontati, che poi le immagini ci mostrano, non rappresentassero pienamente la proiezione e la componente soggettiva del ricordo. Ci sono momenti, tuttavia, in cui si può intravedere una maggiore “soggettività”: uno di questi avviene grazie agli sguardi di Rust verso i comportamenti del suo partner, sia durante il racconto del presente, sia durante la proiezione dei ricordi; inoltre, viene



soprattutto evidenziata quando i fatti raccontati dai personaggi non coincidono con le immagini mostrate dai flashback, come verrà esaminato successivamente.

La “cornice della memoria” si presenta come uno spazio oggettivo in cui gli eventi dell’indagine su Dora Lange vengono inseriti, mantenendo un equilibrio per i primi tre episodi grazie al parallelo scorrere dei fatti raccontati con i flashback. In altre parole, le deposizioni di Marty e Rust coincidono con le immagini mostrate durante i flashback, che fino a questo momento portano ad uno sviluppo lento, compassato e a volte noioso, della narrazione. Con la fine del terzo episodio, *La stanza sbarrata*<sup>77</sup>, lo spettatore percepisce un’accelerazione nel ritmo del racconto, data dall’individuazione di un possibile sospettato: Reggie Ledoux, un cuoco di metanfetamine. Solo con il quarto episodio, *Cani sciolti*, la struttura oggettiva della “cornice della memoria”, data dal parallelismo tra fatti raccontati e immagini, inizia a venir meno.

In questo episodio, Marty scopre che il sospettato ha lasciato la Louisiana per operare in Texas dove Rust ha lavorato sotto copertura come infiltrato nelle gang che controllavano il traffico di droga. Rust elabora un piano, non propriamente legale, per catturare il sospettato. Da questo momento i fatti e le deposizioni che fino a quel momento erano stati in armonia cominciano a divergere. L’apice di questa divergenza arriva poco dopo l’inizio del quinto episodio (*Il destino segreto della vita stessa*)<sup>78</sup> in cui Marty e Rust individuano la zona dove si nasconde Reggie Ledoux. I due detective si addentrano attraverso la vegetazione, dove sono nascoste delle trappole esplosive, fino

---

<sup>77</sup> *The Locked Room (Capitolo tre: La stanza sbarrata, 01x03), True Detective (id., 2014-)*. Ideatore: Nic Pizzolatto. Diretto da: Cary Joji Fukunaga, Interpreti principali: Matthew MacConaughey, Woody Harrelson, Michelle Monaghan, Michael Potts, Tory Kittles. Produttore: Carol Cuddy (st.1). Casa di produzione: Anonymous Content, Parliament of Owls, Passenger, Neon Black, Lee Caplin / Picture Entertainment. Emittente televisiva originale: HBO. Emittente televisiva italiana: Sky Atlantic.

<sup>78</sup> *The Secret Fate of All Life (Capitolo cinque: Il destino segreto della vita stessa, 01x05), True Detective (id., 2014-)*. Ideatore: Nic Pizzolatto. Diretto da: Cary Joji Fukunaga, Interpreti principali: Matthew MacConaughey, Woody Harrelson, Michelle Monaghan, Michael Potts, Tory Kittles. Produttore: Carol Cuddy (st.1). Casa di produzione: Anonymous Content, Parliament of Owls, Passenger, Neon Black, Lee Caplin / Picture Entertainment. Emittente televisiva originale: HBO. Emittente televisiva italiana: Sky Atlantic.

ad arrivare a una baracca che raggiungono con movimenti circospetti. Viene mostrato uno stacco sul primo piano di Rust, poi il montaggio alternato riporta nuovamente al 2012. Il detective racconta ai poliziotti che lo stanno interrogando che lui e il collega avevano intenzione di ritirarsi e aspettare rinforzi, ma non è quello che mostrano le immagini. Rust continua il suo racconto non veritiero secondo cui i due agenti hanno deciso di tornare indietro ma sono stati colti di sorpresa dai due sospettati. Segue la descrizione del fuoco intenso e serrato che sembra appartenere a un'arma automatica di cui Rust, nella sua testimonianza, imita il suono sordo e costante mentre mima con le mani il movimento semicircolare che accompagna il tiro. Questo resoconto epico viene smentito dalle immagini che lo accompagnano: i due si avvicinano indisturbati alla baracca e la perquisiscono, trovando Ledoux all'interno. Dopo averlo ammanettato nello spiazzo, Marty prosegue la perquisizione all'interno della rimessa mentre Rust sorveglia il sospettato e il suo complice. Nella rimessa, Marty trova due bambini scomparsi e, in preda alla rabbia, uccide Ledoux con un colpo alla testa. Rust, resosi conto della situazione, reagisce in fretta e insieme a Marty allestisce la scena come se ci fosse stata una sparatoria: toglie le manette a Ledoux per evitare che ne porti i segni e sparge colpi di fucile automatico tutt'intorno alla scena del crimine. Questa lunga sequenza in cui si ha un ritmo serrato della narrazione si conclude con il ritorno da parte degli agenti alla centrale dove vengono acclamati come eroi per aver presumibilmente risolto il caso su Dora Lange.<sup>79</sup>

Possiamo anche affermare che la costruzione delle due interpretazioni – una visiva, l'altra raccontata a parole – della cattura di Ledoux, prende spunto da quello che viene definito “effetto Rashomon”<sup>80</sup>, in cui ci sono due o più versioni della stessa storia. In

---

<sup>79</sup> La dicotomia tra fatti raccontati dai due detective e le immagini che invece vengono mostrate si può vedere su Youtube al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=kEIZwdCrIRY>.

<sup>80</sup> Termine utilizzato per descrivere una situazione o eventi di cui gli individui coinvolti danno descrizioni o interpretazioni contraddittorie, mostrandosi dei testimoni poco affidabili. In Penati e Sfardini, op.cit., p.

questo caso, gli individui coinvolti danno la stessa rappresentazione degli eventi e solo lo spettatore coglie l'inaffidabilità del racconto ed è consapevole della versione a cui deve credere.

Questa dicotomia tra fatti narrati e immagini mostrate porta la costruzione del tempo del discorso in *True Detective* al suo vertice. La restituzione operata dal flashback, che mostra i fatti come sono effettivamente avvenuti, porta ad una soggettività manipolatoria del ricordo che si manifesta grazie a questa dicotomia tra realtà narrata e realtà raffigurata, facendo percepire per la prima volta una visione personale dei personaggi. La “cornice” – di conseguenza lo spazio – su cui i personaggi sono inseriti e al cui interno si muovono prevede un dualismo della realtà: quella dei fatti raccontati nel presente, intesa come realtà nella costruzione della narrazione, e quella data dalla narrazione dei flashback del passato, che raccontano la verità della storia. È proprio questa realtà della narrazione che permette il proseguimento del racconto: se Marty non avesse sparato al sospettato, ci sarebbe stata la possibilità che scoprissero che Ledoux non era il vero responsabile dell'omicidio di Dora Lange e quindi il caso non sarebbe stato dichiarato chiuso. I personaggi mentono davanti alla videocamera perché vogliono mantenere segreti i fatti ai poliziotti che li stanno interrogando per non dover far fronte alle conseguenze delle proprie azioni; la loro rappresentazione nel flashback serve allo spettatore per capire la “cornice” su cui si muove la narrazione e che permette il suo sviluppo.

Una costruzione simile a questa si verifica anche nel sesto episodio *Case infestate*<sup>81</sup>

---

24., si fa riferimento all'”Effetto Rashomon” come tecnica per rappresentare un tempo doppio poiché ogni istante viene vissuto due volte in successione con i diversi punti di vista, facendo particolare riferimento alla serie *The Affair* (*The Affair – Una relazione pericolosa*, 2014-2019),

<sup>81</sup> *Haunted Houses* (*Capitolo sei: Case infestate*, 01x06), *True Detective* (id., 2014-). Ideatore: Nic Pizzolatto. Diretto da: Cary Joji Fukunaga, Interpreti principali: Matthew MacConaughey, Woody Harrelson, Michelle Monaghan, Michael Potts, Tory Kittles. Produttore: Carol Cuddy (st.1). Casa di produzione: Anonymous Content, Parliament of Owls, Passenger, Neon Black, Lee Caplin / Picture Entertainment. Emittente televisiva originale: HBO. Emittente televisiva italiana: Sky Atlantic.

dove, all'interrogatorio dei due poliziotti, si aggiunge l'ex moglie di Marty, Maggie. I due poliziotti sospettano che sia Rust il responsabile dei delitti e vogliono avere un ulteriore punto di vista sulla questione. Interrogano la donna sul rapporto con l'ex marito e con Rust, fino a chiederle del legame tra i due detective. Negli episodi precedenti, viene già anticipato che nel 2002 l'amicizia tra Marty e Rust subisce una frattura, la causa della quale viene scoperta durante uno dei flashback. Capiamo che questo flashback è scaturito dalla mente di Maggie: le immagini mostrano lei sconvolta dopo aver appreso di un nuovo tradimento del marito. Si trova a casa di Rust e tra i due avviene un rapporto sessuale. Dopodiché, Maggie confessa a Marty di sapere tutto dei suoi tradimenti e di aver fatto l'amore con il suo partner. Da qui il litigio furioso di Marty con Rust, che provoca la frattura tra i due e la decisione di Rust di licenziarsi e di andarsene. Si ritorna al 2012 e alla domanda dei poliziotti "Ha idea sul perché Cohle si sia licenziato?" Maggie risponde di non saperlo, ipotizzando come causa alcuni vecchi dissapori tra lui e il suo ex marito. Tuttavia, dai flashback precedenti sappiamo che Maggie non sta dicendo la verità. Anche qui, come nel caso visto precedentemente, siamo posti in una condizione in cui il flashback mostra degli eventi accaduti in contrapposizione con le risposte che Maggie fornisce ai poliziotti. Il fatto che Maggie, a differenza dei due detective, non sia ripresa dalla videocamera rende la sua testimonianza meno oggettiva e si percepisce maggiormente il suo punto di vista. Ciò rende il flashback personale e "visibile" solo nella sua memoria. Inoltre, il flashback permette nuovamente lo sviluppo della narrazione poiché senza la rottura del loro rapporto, Rust e Marty non sarebbero diventati come sono nel presente del 2012 e non ci sarebbe stato il loro ritrovamento e, di conseguenza, la risoluzione finale del caso del 1995.

A partire da questo momento, la serie non mostra più i detective posti davanti all'occhio

oggettivo della videocamera, intenti a raccontare gli eventi degli anni precedenti, e la costruzione del tempo del discorso attraverso l'utilizzo del flashback e della "cornice della memoria" gradualmente scompare. Nel penultimo episodio (01x07, *Verso la verità*) ci sono ancora pochi ritorni al passato, per la maggior parte i ricordi di Rust o Marty che si aggiornano sulle loro vite e sugli sviluppi dell'indagine. Nell'ultimo episodio (01x08, *Carcosa*)<sup>82</sup>, i due detective riescono a catturare il vero colpevole di tutti gli omicidi e abusi di bambini. Qui l'azione della narrazione è tutta incentrata sul presente poiché i fatti degli anni passati sono stati tutti svelati: è ora di chiudere la storia sul caso di Dora Lange.

In conclusione, la "cornice della memoria" si dimostra un sistema efficace per la costruzione del tempo del racconto nel dispositivo seriale intrecciato e consente di esplorare nuove dinamiche testuali e spettacolari, anche attraverso approcci differenti. In *How I Met Your Mother* la "cornice" in cui si sviluppa il racconto è affidata alla "soggettività", in quanto la narrazione si muove solamente grazie ai punti di vista dei singoli personaggi, ponendo l'accento soprattutto sullo sguardo che Ted volge agli eventi del passato. Grazie al suo punto di vista, che prevede una lunga serie di digressioni temporali arricchita dai flashback secondari, la cornice ha potuto crearsi e il continuo movimento avanti-indietro negli anni dei vari protagonisti e dei loro ricordi ha garantito il mantenimento di una carica spazio-temporale significativa per molto tempo (nove stagioni).

In *True Detective*, invece, la "cornice della memoria" è affidata soprattutto a ciò che abbiamo definito come "soggettività manipolatoria", una visione soggettiva diversa da

---

<sup>82</sup> *Form and Void* (Capitolo otto: *Carcosa*, 01x08), *True Detective* (id., 2014-). Ideatore: Nic Pizzolatto. Diretto da: Cary Joji Fukunaga, Interpreti principali: Matthew MacConaughey, Woody Harrelson, Michelle Monaghan, Michael Potts, Tory Kittles. Produttore: Carol Cuddy (st.1). Casa di produzione: Anonymous Content, Parliament of Owls, Passenger, Neon Black, Lee Caplin / Picture Entertainment. Emittente televisiva originale: HBO. Emittente televisiva italiana: Sky Atlantic.

quella vista in *How I Met Your Mother*, perché le parole dei personaggi smentiscono le immagini che le accompagnano. In più, la gravidanza fisica del mutamento dei corpi dei detective rende visibile come il tempo abbia “influito sullo spazio” all’interno della cornice in cui trovano luogo i ricordi per poi avere un riscontro significativo nel presente della narrazione.

In entrambe le serie, la “cornice della memoria” risulta essere uno spazio chiuso e ben definito. Nel momento in cui il narratore – o chi svolge la sua funzione – decide di non usufruirne più, gli universi narrativi che si sono costruiti grazie ad essa, concludono il loro percorso.

#### 4. Figure cronotopiche nelle serie fantasy e fantascientifiche.

Dopo aver focalizzato l'analisi di spazialità pregnante di temporalità nelle produzioni seriali a impianto lineare e intrecciato, rispettivamente con un'attenzione allo spazio domestico familiare nel formato della sitcom e alle dinamiche inscritte nella "cornice della memoria", in questo capitolo verranno esaminate figure cronotopiche all'interno di serie dai connotati fantasy e fantascientifici. Se la manipolazione del tempo è spesso tratto caratterizzante queste narrazioni, la nostra attenzione sarà rivolta ad alcuni casi di studio in cui questo tratto assume una spazialità ben definita e connotante il prodotto.

Nella selezione, si è optato per serie recenti, realizzate a partire dagli anni Duemila; nello specifico, le concrezioni spaziali e i relativi titoli sono i seguenti: il "nodo" in *Dark* (id., 2017-2020), il "portale" in *The Flash* (id., 2014-2023) e la "barriera" approcciata sia attraverso *Under the Dome* (id., 2013-2015) che il celeberrimo *Game of Thrones* (*Il trono di spade*, 2011-2019).

##### 4.1. Il "nodo" in *Dark*.

*Dark* è la prima serie fantascientifica originale tedesca prodotta da Netflix, ideata dal regista e sceneggiatore svizzero Baran bo Odar e dalla scrittrice e produttrice cinematografica tedesca Janje Friese. È caratterizzata dal motivo narrativo dei viaggi nel tempo e dal paradosso temporale che danno luogo a narrazioni complesse e a universi caratterizzati da un reticolo di salti temporali, loop, incastri e mondi paralleli, operanti "una decostruzione della cronologia del racconto"<sup>83</sup>.

L'ambientazione di *Dark* è spazialmente limitata dal perimetro della cittadina di

---

<sup>83</sup> Pini B, "Perché 'Dark' è considerata la migliore serie Netflix di sempre?", *I-D*, 3 Luglio 2020, <https://i-d.vice.com/it/article/5dzyg3/review-dark-netflix>.

Winden, che tuttavia si dà in temporalità multiple dando vita a mondi paralleli dove si hanno diverse versioni della ‘medesima’ città e degli stessi personaggi. Jonas e l’Altra Martha sono i personaggi principali su cui verte la narrazione: essi provengono da due mondi, l’uno speculare all’altro. A seguito della scomparsa di alcuni ragazzi in entrambi i mondi, i protagonisti vengono a conoscenza della possibilità di viaggiare avanti e indietro nel tempo e tra i due rispettivi mondi, scoprendoli strettamente legati: la sopravvivenza dei cittadini di Winden infatti dipende dalla loro unione, che può determinare la salvezza o la distruzione distruggere di entrambi.

Le prime due stagioni preparano il terreno per la narrazione dell’ultima, in cui si viene a conoscenza dell’esistenza di un ulteriore mondo rendendo così più impegnativo il trattamento della temporalità, che trova manifestazione nella figura del “nodo”. La sua creazione è il risultato dell’intreccio tra il mondo di Adam, il mondo di Eva e il mondo di Origine con i loro rispettivi viaggi e salti temporali. Senza lo sviluppo degli eventi delle prime stagioni, non sarebbe possibile comprendere il “nodo”, poiché proprio la loro trama complessa e ricca di dettagli, personaggi e salti temporali conduce alla comprensione di come il mondo di *Dark* si basi sulla preservazione di questo “nodo”.

È il finale della seconda stagione, sospeso da un cliffhanger, a creare i presupposti per la presentazione del “nodo”. Poco prima che si verifichi l’apocalisse, annunciata all’inizio della seconda stagione, Jonas incontra l’Altra Martha, personaggio proveniente da un mondo parallelo al suo dove Jonas non esiste. Lo spettatore non si aspetta minimamente che la manipolazione temporale, già ampiamente esasperata, possa espandersi verso un’altra dimensione spaziale. Questo porta il pubblico a porsi una serie di domande sul ruolo che l’Altra Martha e il secondo universo hanno nella narrazione e insinua il dubbio su un effettivo stretto legame tra i due.

In un primo momento, il “nodo” potrebbe sembrare un elemento supplementare



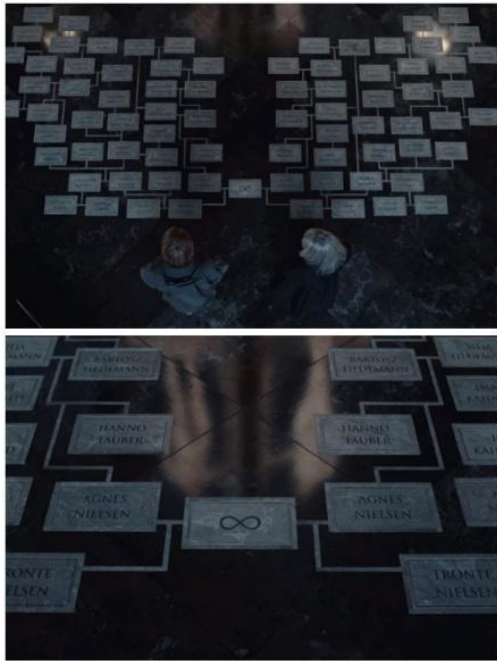
funzionale solo ad aumentare la complessità della trama. Con lo sviluppo e la conclusione della terza stagione, tuttavia, diventa evidente che esso assume una valenza cronotopica basilare.

Gli eventi diventano più complessi quando Eva (l'Altra Martha anziana) e Adam (Jonas anziano) si inseriscono nella vita dei loro Io più giovani per raggiungere scopi opposti: Eva vuole preservare a tutti i costi il “nodo” che unisce indissolubilmente i due mondi, mentre Adam è disposto a qualsiasi cosa per distruggerlo.

Per comprendere cosa sia il “nodo” che circonda il mondo di *Dark*, bisogna attraversare le diverse fasi in cui esso si manifesta. All'inizio, ciò che viene definito “nodo” è un'entità misteriosa di cui si conosce l'esistenza, senza sapere da dove provenga. La prima rappresentazione grafica e simbolica del “nodo” è data dal segno dell'infinito che compare, come punto di unione, al centro di un immenso labirinto composto da due alberi genealogici che mostrano i legami tra i vari personaggi in entrambi i mondi, convergendo in un “infinito tutto”<sup>84</sup> (**Figura 1**). Questa rappresentazione testimonia l'effettivo legame tra i due mondi, di cui lo spettatore aveva solo intuito la possibilità grazie al meccanismo narrativo interiorizzato durante le due stagioni precedenti.

---

<sup>84</sup> Citazione presa dall'episodio *Adam und Eva* (*Adam ed Eva*, 03x03), *Dark* (id., 2017-2020). Ideatore: Baran bo Odar, Jantje Friese. Diretto da: Baran bo Odar. Interpreti principali: Louis Hofmann, Dietrich Hollinderbäumer, Lisa Vicari, Gwendolyn Göbel, Christian Steyer, Barbara Nüsse. Casa di produzione: Wiedemann & Berg Television. Emittente televisivo originale e italiano: Netflix.



**Figura 1 – La rappresentazione del “nodo” data dal simbolo dell’infinito.**

La configurazione del “nodo” come figura in cui si satura lo spazio-tempo di *Dark* avanza attraverso una disseminazione oculata di indizi che lo spettatore è chiamato a raccogliere. All’inizio percepirà le varie informazioni che gli vengono fornite come elementi sconnessi tra loro; solo alla fine prenderà consapevolezza del legame tra di essi comprendendo di conseguenza il significato del nodo. Al riguardo, una delle frasi iconiche della serie, “ciò che sappiamo è una goccia, ciò che non sappiamo è un oceano”, assume carattere indiziario: quello che sappiamo dell’universo di *Dark* prima di arrivare alla sua fine è solo una piccola parte di ciò che sta alla base della sua creazione.

La manifestazione del “nodo” e la possibilità da parte dello spettatore di comprenderne la natura e la portata prendono forma dunque in una lenta progressione che si articola dalla terza stagione.

A metà stagione, il “nodo” inizia a prendere forma quando i giovani Jonas e Martha concepiscono un figlio, chiamato “Lo Sconosciuto” (**Figura 2**), che viene mostrato come un bambino, un adulto e un anziano che viaggia nel tempo come omicida. Egli è

concepito come il moderno Caino che ha il compito di dare inizio e mantenere il loop temporale in entrambi i mondi. Di conseguenza, lo Sconosciuto può sembrare a tutti gli effetti incarnazione del “nodo” che unisce i due mondi, operando e dando origine a “l’infinito tutto” in entrambe le parti.



**Figura 2 – Lo Sconosciuto nelle sue tre manifestazioni.**

Egli si presta infatti a rappresentare il punto di unione tra i due mondi – essendo stato concepito da due individui provenienti da mondi diversi – e può essere considerato come il “primo uomo” che ha dato origine all’umanità nelle due cittadine di Winden, poi stravolte dai viaggi e dai loop temporali. Tutti i ragionamenti fatti da Jonas e l’Altra Martha e le azioni compiute da Adam ed Eva, portano a confermare questa teoria. A riprova, il fatto che Adam voglia uccidere il proprio figlio ancora prima che nasca per evitare che tutto si ripeta; Eva, invece, vuole tenere in vita e, per farlo, deve continuare a mantenere il loop temporale che porta i personaggi a compiere le stesse azioni infinite volte in entrambi i mondi.

Con una tecnica del ribaltamento tipica della serialità, l’ultimo episodio<sup>85</sup> si apre con un

---

<sup>85</sup> *Das Paradies (Il paradiso, 03x08), Dark (id., 2017-2020)*. Ideatore: Baran bo Odar, Jantje Friese. Diretto da: Baran bo Obar. Interpreti principali: Louis Hofmann, Dietrich Hollinderbäumer, Lisa Vicari, Gwendolyn Göbel, Christian Steyer, Barbara Nüsse. Casa di produzione: Wiedemann & Berg Television. Emittente televisivo originale e italiano: Netflix.

colpo di scena: Claudia Tiedemann, personaggio chiave della storia, rivela ad Adam la vera causa della nascita dei due mondi e quindi il vero significato del “nodo”: esiste un terzo mondo, il mondo d’Origine, che è il luogo dove si forma il vero “nodo” che dà in vita e tiene uniti gli altri due mondi. Questi sono creati dai continui tentativi dell’orologiaio H.G. Tannhaus nel mondo originario di far funzionare la macchina del tempo, creata per riportare in vita i propri cari (**Figura 3**). Lo scioglimento del “nodo” non prevede la distruzione del mondo di Origine, ma la risoluzione di un dettaglio che avviene in esso per fare in modo che non si creino le condizioni necessarie affinché Tannhaus inventi la macchina del tempo che ha generato i due mondi fittizi, così il mondo narrativo della serie smette di esistere.



**Figura 3 – 03x08, *Il Paradiso*.**

La rappresentazione materiale del “nodo” è data da due corde che si incontrano e si uniscono in un punto dove si concentrano le due parti centrali, lasciando libere le estremità. Se il nodo è stretto bene, il legame tra le funi è difficile (ma non impossibile) da spezzare: ci deve però sempre essere qualcuno che crei e mantenga salda la stretta. In questo caso, le due “corde” sono il mondo di Adam e il mondo di Eva, e il garante del loro legame è il Tannhaus del mondo di Origine. Anche se questa unione sembra impossibile da sciogliere, i personaggi riescono a cambiare il corso degli eventi e ad

evitare che si creino le basi per la realizzazione del “nodo”. Una volta che il nodo non viene creato, essendo la figura cronotopica su cui si origina e si concentra lo spazio-tempo dell’universo narrativo, quest’ultimo cessa di esistere.

#### 4.2. La “barriera”: ‘*Under the Dome*’ e ‘*Game of Thrones*’.

Fino ad ora, il capitolo ha riportato l’analisi di due figure cronotopiche, ciascuna all’interno di una sola serie. In questa sezione, invece, verranno prese in esame due serie televisive che presentano la stessa figura della “barriera” con funzioni però opposte nell’una e nell’altra. Prima verrà osservato il suo ruolo all’interno di *Under the Dome*, per poi focalizzare l’attenzione su *Game of Thrones*. Se la prima serie ha registrato un progressivo calo degli ascolti, che ha portato alla definitiva cancellazione della programmazione, la seconda si è imposta come fenomeno cult. Malgrado le divergenti traiettorie, in entrambe la rappresentazione della “barriera” è persa, ai fini del nostro percorso, particolarmente significativa nell’assolvere il compito di figura cronotopica.

##### 4.2.1. La “barriera” ostile.

*Under the Dome* è liberamente ispirato dalla trama del romanzo *The Dome* di Stephen King<sup>86</sup>, discostandosi per creare nuovi spunti narrativi capaci di attrarre anche il pubblico che ha avuto modo di leggere il libro. L’inizio della serie mostra la cittadina di Chester’s Mill che viene misteriosamente isolata dal resto del mondo da una cupola invisibile, creando un microcosmo a sé stante (**Figura 5**). La narrazione ruota quindi attorno alla “barriera”, rappresentata dalla presenza della cupola, e al tentativo da parte

---

<sup>86</sup> King S., *The Dome*, Milano, Sperling & Kupfer, 2013.

dei personaggi di distruggerla o di oltrepassarla.



**Figura 5 – La “barriera”.**

Essa ha un impatto significativo sulla vita dei personaggi che vi abitano all'interno, impedendo loro di uscire dalla città e di comunicare con l'esterno, causando una serie di sfide e problemi sia a livello individuale che collettivo, mettendo alla prova la resilienza e la coesione della comunità. In questo caso, la “barriera” può assumere un duplice valore sia fisico che simbolico e diventa il motore che fa muovere i personaggi all'interno del racconto.

La “barriera fisica” rappresentata dalla cupola è il tema centrale su cui si sviluppa il filo narrativo della serie. Gli abitanti di Chester's Mill lavorano continuamente per trovare un modo di distruggere o evadere dalla cupola, che rappresenta un confine sempre più problematico per la comunità. La cupola provoca tensione e disagi tra i personaggi a causa della scarsa quantità di viveri, acqua e medicinali rimasti nella città racchiusa all'interno. La “barriera” mette a dura prova la sopravvivenza stessa dei personaggi anche a causa dei poteri soprannaturali che inizia a manifestare. Infatti, questa appare viepiù come un'entità viva dotata di una coscienza propria che cerca in tutti modi di salvaguardare la sua funzione di isolare Chester's Mill. Nel corso delle stagioni la “barriera” sembra prospettarsi come “punizione divina” per i personaggi che vivono in

una società che sembra perfetta ma in realtà è composta da gente corrotta e malata. Talora svolge anche funzioni “salvifiche”, come quando pone in salvo i personaggi da quella che sembra una pioggia di meteoriti che si abbatte sul mondo esterno. Si scoprirà tuttavia che in realtà non è altro che una strategia per fare in modo che le persone all’interno siano meno inclini a distruggere la membrana o a tentare di fuoriuscire. La continua lotta contro la cupola – quindi la “barriera” – risulta essere l’unico motore che regge le fila della narrazione dell’universo seriale in questione. La sfida è nella sua esibita fragilità, poiché il mondo narrativo di *Under the Dome* poggia unicamente su questo elemento, senza il quale non starebbe in piedi. I motivi dell’insuccesso forse sono da ricercare nelle scelte degli autori che hanno stravolto l’idea originale del libro da cui la serie è tratta e inserito degli elementi che sgretolano quel senso di credibilità dell’originale messo duramente alla prova nell’arco temporale della serialità. Per quanto riguarda la qualificazione temporale, la “barriera” non è solo perimetro di spazialità ma racchiude le soggettività a cui i personaggi sono messi di fronte. La “barriera” riesce nel compito di dare un senso di coesione e forma alla narrazione perché, all’interno di essa, il tempo si satura grazie ai continui movimenti fisici e trasformazioni della psicologia dei personaggi che avvengono all’interno della cupola. L’aspetto simbolico della barriera aiuta il suo “aspetto fisico” nel dare una sorta di unità spaziale e temporale alla narrazione. Essa rappresenta una forma di confine che separa la normalità dalla follia, la sicurezza dal pericolo e l’ordine dal caos. Inoltre, essa diventa un’occasione per esplorare il tema della libertà individuale e le sue limitazioni, poiché i personaggi sono costretti a confrontarsi con le conseguenze delle loro azioni in uno spazio ristretto e controllato. Da questo punto di vista, i personaggi durante l’arco di tutta la serie sono continuamente in lotta tra questi confini che a volte superano dando così ritmo alla narrazione. La ricerca di un modo per distruggere la cupola – intesa come “barriera

fisica” – avviene proprio attraverso il continuo superamento della “barriera simbolica”, che i personaggi cercano di non valicare ma sono portati a farlo a causa della situazione di chiusura e limitazione della libertà individuale che crea le condizioni di caos, follia e pericolo. Infatti, uno dei temi principali della serie, portato alla luce dalla figura cronotopica della barriera, è la restrizione della libertà individuale. La cupola funge da “Grande Fratello” che controlla le azioni dei personaggi e cerca di impedire la sua stessa distruzione.

La contrapposizione tra superamento dei “limiti psicologici” e non superamento della cupola che vi è fino alla fine della serie permette alla “barriera” di farsi carico di una doppia valenza. Questo rende possibile una rappresentazione a trecentosessanta gradi del mondo seriale di *Under the Dome*, portandola a diventare la forza motrice che guida la narrazione.

L’annullamento della barriera fisica – e di conseguenza anche di quella simbolica – è stato fatto coincidere con il finale della serie: per poterla concludere infatti, è stato necessario eliminare la cupola che ha creato il microcosmo in cui la narrazione si è sviluppata. Distruggendola, l’universo narrativo perde le sue fondamenta. Questo avviene a seguito della scoperta che la cupola è stata posizionata sopra Chester’s Mill da delle presenze aliene che si mimetizzano con gli esseri umani, il cui scopo era condurre un esperimento usando gli uomini come protagonisti. La Regina Dawn, concepita da un essere umano e un alieno, raggruppa otto ametiste nascoste dentro la foresta di Chester’s Mill e le posiziona al centro della città. Per attivarle, intona una melodia e, grazie al sacrificio di Joe (che nel corso della serie si scopre avere un legame con la cupola) che canta l’ultima nota, si scatena uno “spettacolo” di scie rosa che spiccano nel cielo provocando la rottura della barriera. Una volta che Chester’s Mill si è ricongiunta con il mondo esterno, l’esercito americano impone agli abitanti il segreto su quanto accaduto e



viene creata una versione per l'opinione pubblica che omette la presenza degli alieni.

Come precedentemente osservato nell'analisi della figura cronotopica del “nodo” in *Dark*, anche in *Under the Dome*, quando la figura della “barriera” viene meno, il suo universo seriale perde le sue fondamenta e quindi smette di esistere. La storia finisce e la figura cronotopica ha completato il compito che gli era stato assegnato: dare corpo e unità al mondo seriale.

#### 4.2.2. La “barriera” protettrice.

Considerazioni sulla “barriera” in qualità di cronotopo possono essere riprese anche in *Game of Thrones*, serie che Maiello ha indagato nella sua ricerca dei cronotopi seriali, individuando ed esaminando l'immagine della “frontiera”<sup>87</sup>.

*Game of Thrones* prende forma dai romanzi omonimi di George R. R. Martin<sup>88</sup>; la narrazione si concentra per la maggior parte all'interno del continente di Westeros suddiviso in Sette Regni uniti sotto la guida di un unico Re. Il racconto si suddivide in due filoni narrativi principali: la conquista del Trono di Spade bramata dai vari regni e la minaccia degli Estranei, creature che vivono al di fuori della barriera, che vogliono distruggere l'umanità.

Per quasi tutte le otto stagioni la maggior parte dei personaggi è concentrata sulla lotta politica, economica e religiosa che vede come obiettivo la conquista dei Sette Regni, lasciando il compito di sorvegliare e difendere la barriera ai Guardiani della Notte. Ciò che viene definito come La Barriera – *The Wall* – (**Figura 6**) non è altro che una colossale fortificazione fatta di ghiaccio, neve e pietra, situata nel Nord del Continente

---

<sup>87</sup> Maiello A., op. cit., pp. 83-90.

<sup>88</sup> Martin G.R.R., *Il Trono di Spade*, Milano, Mondadori, 2016, vol. 1-12.

Occidentale che segna il confine tra Westeros, le terre selvagge e le Terre dell'Eterno Inverno. Questa è stata costruita per la necessità di difendersi dagli Estranei che avevano portato la “Lunga Notte” nelle terre occidentali prima dell’inizio della narrazione. Oltre a loro è stato emarginato anche il Popolo Libero, o Bruti, che vivevano in quelle terre desolate. Con il passare degli anni questi vengono considerati dagli abitanti dei Sette Regni come uomini malvagi, capaci di commettere terribili assassini a sangue freddo, e, per questo motivo, La Barriera diventa uno strumento in più per proteggere i Sette Regni dall’invasione di queste tribù.

Questo muro di ghiaccio viene definito come La Barriera per l’importante funzione di protezione che svolge: essa ha permesso per ottomila anni di mantenere integri i Sette Regni che sono lo spazio in cui la narrazione principale concentra e carica i movimenti e gli spostamenti da Nord a Sud dei personaggi, creando diverse dinamiche narrative<sup>89</sup>.

La barriera ha creato un confine netto tra le creature e le tribù antiche che vivono al Nord e gli uomini che hanno iniziato a occupare il continente Occidentale. Essa si impone come muro colossale che il passato tenta in tutti i modi di attraversare: gli Estranei vogliono riportare a Westeros la “Lunga Notte”. In questo senso la barriera assume anche un ruolo temporale rappresentando ciò che separa il passato rispetto al presente. La frase emblematica “*Winter is coming*”, pronunciata più volte dai vari personaggi nel corso della serie, oltre a significare l’arrivo di momenti difficili, è anche monito del ritorno della “Lunga Notte”. Infatti, essa funge da titolo del primo episodio<sup>90</sup> in cui viene anticipato il ritorno di queste antiche creature, come a sottolineare che il passato è sempre pronto a incombere nuovamente. Questa avvisaglia accompagna

---

<sup>89</sup> Cfr. Maiello A., *ivi*, pp. 87-90.

<sup>90</sup> *Winter is Coming (L’inverno sta arrivando, 01x01)*, *Game of Thrones (Il trono di spade, 2011-2019)*. Ideatore: David Benioff, D.B. Weiss. Soggetto: George R.R. Martin. Diretto da: Tim Van Patten. Casa di produzione: Television 360, Grok! Television, Generator Entertainment, Starling Television, Bighead Littlehead. Emittente televisiva originale: HBO. Emittente televisiva italiana: Sky Cinema 1 (st. 1-3), Sky Atlantic (st.4-8).

l'intera narrazione fino a emergere completamente nell'ultima stagione.



**Figura 6 – La Barriera (*The Wall*).**

Se La Barriera con la sua presenza ha permesso all'universo narrativo di svilupparsi e di creare diverse sotto-trame che hanno arricchito di pregnanza fisica lo spazio in cui si 'saturano' le linee temporali, la sua frattura porta ad un fermo della loro progressione convergendo l'intera carica narrativa verso l'attraversamento della stessa da parte degli Estranei. Una volta che il nemico è stato sconfitto, La Barriera non ritorna più a svolgere la sua funzione di protettrice dei Sette Regni poiché ormai non c'è più nulla che può rompere il nuovo equilibrio che si sta formando.

Tuttavia, se in *Under the Dome* una volta che la "barriera" è stata distrutta, e quindi ha esaurito la sua funzione cronotopica, la basi per lo sviluppo della narrazione crollano, in *Game of Thrones* la "barriera" non limita la possibilità del racconto di proseguire in avanti. Essa è stata un'amica che ha aiutato a proteggere per lungo tempo l'universo narrativo seriale con tutti i suoi intrecci e il fatto che ciò che lo ha minacciato per lungo tempo non esista più può permettere nuovamente il proseguimento della narrazione. Quindi, *Game of Thrones* non regge le sue fondamenta narrative solamente sulla figura cronotopica della "barriera" ma questa risulta essere un elemento importante per

circoscrivere e permettere allo spazio e al tempo della narrazione di vivere e svilupparsi a suo piacimento.

#### 4.3. Il “portale” in *The Flash*.

La seconda figura cronotopica analizzata è quella del “portale”, presente in diversi prodotti audiovisivi non solo seriali. Ad esempio nel film *Gattaca – La porta dell’universo*<sup>91</sup>, il “portale non è inteso come oggetto concreto ma risulta essere l’ente aerospaziale delle missioni interplanetarie, chiamato proprio Gattaca, che permette al protagonista l’accesso alla realizzazione del suo sogno: diventare parte integrante dell’ente e andare alla scoperta dei segreti dell’universo. Gattaca diventa quindi la manifestazione della figura cronotopica del “portale” che è la forza motrice verso cui la narrazione si muove. Il suo raggiungimento apre le porte dell’universo in cui il protagonista aspira viaggiare.

Non è stato facile trovare una serie TV che associasse questo elemento del “portale” a una figura cronotopica che si satura di una valenza spaziale-temporale, anche se la serie televisiva *The Flash* ha fornito spunti di riflessione in tale senso. Basata sui fumetti della DC Comics, essa segue le avventure di Barry Allen, un assistente forense di Central City che acquisisce la capacità di muoversi a velocità sovrumana dopo essere stato colpito da un fulmine durante una tempesta di particelle. Con il suo nuovo potere,

---

<sup>91</sup> "Gattaca - La porta dell'universo" è un film del 1997 diretto da Andrew Niccol. La trama segue Vincent, un uomo nato "inferiore" in una società dove la genetica determina il destino di ognuno. Vincent sogna di viaggiare nello spazio e si fa passare per un "valido", utilizzando il DNA di un altro uomo per superare i controlli. Tuttavia, quando viene commesso un omicidio presso la compagnia spaziale dove lavora, Vincent diventa il principale sospettato e deve lottare per dimostrare la sua innocenza. Nel frattempo, sviluppa una relazione con una donna che lavora nella compagnia, che ha però i suoi segreti. Vincent cerca di nascondere la sua vera identità e di sfuggire alla caccia all'uomo che sta per iniziare, ma allo stesso tempo si avvicina sempre di più alla sua natura e alla verità sul caso di omicidio. Nel finale, Vincent scopre che l'uomo che ha usato per fingersi un valido è in realtà il vero assassino e, dopo essersi scontrato con lui, riesce a dimostrare la sua innocenza e a realizzare il suo sogno di viaggiare nello spazio.

Barry assume l'identità di The Flash e si unisce alla squadra del Dipartimento di Polizia di Central City per combattere il crimine e proteggere la città dai pericoli che minacciano la pace. Nel corso delle stagioni, affronta numerosi villain e supera molte sfide personali e professionali mentre cerca di mantenere segreta la sua identità e di proteggere i suoi cari.

In questo mondo dominato da supereroi, e supercattivi la raffigurazione cronotopica del “portale” è rappresentata dalla super velocità acquisita da Barry. La sua manifestazione avviene a seguito di una catastrofe, in cui The Flash viene a conoscenza di come la sua velocità, portata all'estremo, rompa una barriera “generando un portale” che gli permette di superare i confini spazio-temporali (**Figura 4**). Questo è possibile grazie al totale controllo che Barry ha sull'energia cinetica a livello molecolare che gli permette di attraversare facilmente la materia solida. La velocità di The Flash diventa così il “portale” che permette il movimento avanti e indietro nel tempo e dà accesso ai possibili multiversi, creando i presupposti per l'infittirsi della trama e il suo continuo sviluppo. In effetti, la lunghezza e il successo della serie sono stati possibili grazie alla capacità di The Flash, e non solo, di attraversare continuamente il “portale della velocità”, modificando costantemente i ritmi e gli eventi della narrazione.



**Figura 4 – La velocità come “portale”.**

Il “portale” in "The Flash" rappresenta sia un'opportunità che un pericolo per il

protagonista: da una parte, consente a Barry Allen di superare i confini spazio-temporali che gli permettono di affrontare le sfide che gli si presentano; dall'altra, rappresenta una porta che permette ai suoi nemici di entrare nel suo mondo, rendendo la vita del supereroe più complicata. La velocità come "portale" e il suo attraversamento grazie ad essa sono la causa principale delle minacce continue che l'universo narrativo di *The Flash* deve continuare ad affrontare. Nel corso delle varie stagioni si aggiungono altri personaggi che hanno lo stesso superpotere di Barry e che quindi utilizzano la velocità come "portale" fra multiversi, creando disordine all'interno della narrazione.

Quindi, la figura cronotopica del "portale" risulta essere la spinta motrice su cui la serie muove le fila del racconto: il suo proseguimento verso una nuova stagione è dovuto proprio a questa figura cronotopica che permette l'introduzione di nuovi espedienti ed elementi che permettono l'allungamento della narrazione. Infatti, in molte stagioni, l'inizio degli episodi presenta un prologo in cui viene spiegato l'espedito comparso nel finale della stagione precedente che ha permesso il proseguimento della narrazione.

Di seguito si propone un esempio:

*Mi chiamo Barry Allen. Sono l'uomo più veloce del mondo. Per tutti sono un perito della polizia scientifica ma in segreto, con l'aiuto dei miei amici dei Laboratori Star, combatto il crimine e cerco altri metaumani come me. Dopo aver sconfitto Zoom e salvato il multiverso, sono tornato indietro nel tempo e ho creato la linea temporale alternativa Flashpoint. Poi ho ripristinato la linea temporale originaria, ma le cose non erano come prima. Ho esposto il mondo a nuove minacce ed io resto l'unico abbastanza veloce da ventarle. Io sono Flash!*<sup>92</sup>

Questo è solo uno dei casi che porta alla comprensione di come il continuo utilizzo del "portale", dato dalla super velocità di Barry, crei i punti di svolta narrativi per il progresso della trama. In quest'ottica, la serie potrebbe andare avanti all'infinito.

Il "portale" porta così arricchimento alla serie e sembra farlo a livello quantitativo

---

<sup>92</sup> Prologo di apertura dei primi nove episodi della terza stagione.

piuttosto che a livello qualitativo, proprio perché crea nuovi modi per continuare lo sviluppo della narrazione. Tuttavia, il “portale” svolge al meglio la sua funzione proprio in questo tipo di serie televisive caratterizzate dalla presenza di supereroi, che hanno uno sviluppo orizzontale e una struttura aperta del racconto e che tendono a portare avanti all’infinito il tema della lotta del bene contro il male che, senza questa figura cronotopica, risulterebbe a tratti noioso e ripetitivo. Infatti, il continuo espediente dato dalle conseguenze della creazione e dell’attraversamento di un nuovo “portale” è il motivo per cui *The Flash* è andato avanti per ben nove stagioni. Tuttavia, i creatori della serie hanno annunciato che la nona stagione, prevista per quest’anno, sarà l’ultima e si vedrà come il “portale” deciderà di comportarsi all’interno della narrazione.

Gli elementi con ruolo di figure cronotopiche possono integrarsi all’interno di un dispositivo seriale audiovisivo fantastico e fantascientifico e la loro funzione può manifestarsi in forme e modi diversi. Ad esempio, in serie televisive con una spazialità chiusa come *Dark*, che si basa sull’exasperazione dell’intreccio e paradosso temporale, o come *Under the Dome*, che non espande il suo universo seriale al di fuori di quello che c’è sotto alla cupola, nel momento in cui la figura cronotopica viene “distrutta” – esaurendo la sua funzione –, il micro-universo seriale non ha più senso di esistere portando così inevitabilmente alla fine definitiva del racconto.

Al contrario, in una spazialità aperta in continua espansione come in *The Flash*, la rappresentazione del “portale” porta all’idea di un continuo attraversamento verso altri luoghi che potenzialmente non possono mai finire, allungando a piacere la narrazione della serie. Anche *Game of Thrones* si può inserire nell’insieme di prodotti seriali a spazialità aperta, in cui la “barriera” ha permesso ai personaggi di protrarre in avanti la loro storia, all’insegna di nuove avventure.

Questi sono solo alcuni esempi di come le figure cronotopiche possono manifestarsi e

trovarsi all'interno dei prodotti seriali audiovisivi. Maiello nel suo testo<sup>93</sup> ne ha analizzate delle altre come il labirinto, la soglia, la frontiera, il parco dei divertimenti, ecc. Tuttavia, non è sempre facile trovare la loro presenza all'interno delle serie televisive: a volte, ciò che dà unità di senso alla narrazione seriale non è la raffigurazione di un elemento specifico, ma piuttosto come è costruita la trama e come sono presentati gli eventi della serie. Quando la figura cronotopica è presente, è un potente strumento per esplorare e comprendere la complessità dell'universo seriale rappresentato.

---

<sup>93</sup> Maiello, op. cit., pp. 65-118.



## **Conclusioni.**

L'elaborato si è posto l'obiettivo di riprendere, rimodulare e approfondire il concetto di cronotopo all'interno dei prodotti audiovisivi seriali. Questo termine è nato per rispondere a domande di natura scientifica ma è stato poi preso in prestito e si è adattato a studi di natura umanistica, prima da Bachtin con il romanzo, e successivamente da studiosi italiani della spettacolarità audiovisiva con i film e le serie televisive.

Prendendo spunto dalle considerazioni di questi ultimi, è stato fatto un percorso per esaminare diversi tipi di formato e prodotti seriali in cui sono presenti raffigurazioni cronotopiche con funzioni particolarmente importanti, dotate di una forte valenza spaziale-temporale.

In primo luogo, si è visto come esse possono aiutare nel riproporre tematiche

“educative”: la loro raffigurazione ha una graduale trasformazione e un riadattamento negli anni in base alle tematiche che la serie televisiva voleva mostrare.

Successivamente, si è rilevato come un certo tipo di cronotopo, inserito in due contesti completamente diversi, può avere un ruolo in comune al fine della narrazione, anche se il suo raggiungimento avviene attraverso due approcci differenti. Infine si è concluso con l'analisi di diverse figure cronotopiche all'interno di uno stesso genere seriale dove si è potuto osservare come diversi elementi materiali prendano forma e vengano rappresentati al suo interno.

In questo percorso è emerso come il cronotopo, quando è presente, aiuta a comprendere le ragioni per cui un universo narrativo seriale è strutturato in un certo modo e qual è l'elemento costituente su cui la narrazione concentra la propria attenzione.

Per quanto la serialità televisiva per alcune caratteristiche abbia preso spunto dalle considerazioni di Bachtin sul cronotopo all'interno del romanzo, se ne discosta: quest'ultimo viene rimodulato e rianalizzato nel cronotopo seriale televisivo, essendoci

tra i due caratteristiche differenti. Il cronotopo seriale televisivo è definito attraverso altri elementi che è necessario considerare per comprendere l'organizzazione spaziale e temporale. In questo modo, sarà possibile cogliere appieno la complessità della costruzione narrativa della serie televisiva e le sue specificità rispetto ad altri generi narrativi. Inoltre, l'analisi del cronotopo seriale televisivo può fornire nuove prospettive per comprendere la serialità televisiva e le sue evoluzioni, aprendo così nuovi orizzonti di ricerca nel campo degli studi televisivi e della narratologia.

L'espressione del titolo "A volte ritornano" si riferisce alla possibilità del cronotopo di presentarsi all'interno delle serie televisive per proporsi come un elemento materiale che aiuta a creare il corpo della narrazione. Non sempre si ha un "ritorno" della manifestazione del cronotopo, poiché non tutti i prodotti audiovisivi seriali fanno affidamento ad un principio particolare dotato di concretezza in cui la serie circoscrive le proprie azioni.

Il cronotopo all'interno delle serie TV è un concetto ancora poco articolato che spesso viene trascurato o trattato solo marginalmente negli studi sulla spettacolarità audiovisiva seriale, come se fosse un elemento secondario rispetto alla narrazione e alle dinamiche di produzione della serie. Ciò può essere dovuto alla difficoltà di definire e di analizzare in modo preciso questo concetto, che richiede una vasta conoscenza della serie TV e delle sue caratteristiche specifiche. Tuttavia, è importante approfondire lo studio del cronotopo all'interno di esse, per comprendere appieno la loro complessità e la relazione che la narrazione instaura con gli elementi materiali e immateriali.

In conclusione, l'analisi attenta e dettagliata del cronotopo all'interno del dispositivo seriale audiovisivo rappresenta una sfida importante e anche grazie ad essa sarà possibile cogliere appieno la complessità della narrazione seriale e le sue possibili evoluzioni future.

## **Filmografia.**

- *All in the Family (Arcibaldo, 1971-1979)*. Ideatore: Norman Lear. Interpreti principali: Carrol O'Connor, Jean Stapleton, Sally Struthers, Rob Reiner, Danielle Brisebois. Emittente televisiva originale: CBS. Emittente televisiva italiana: Canale 5. Prima stagione: 13 episodi. Dalla seconda alla sesta stagione: 24. Settima stagione: 25 episodi. Ottava stagione: 24 episodi. Nona stagione: 27 episodi;
- *Arrested Development (Arrested Development – Ti presento i miei, 2003-2019)*. Ideatore: Mitchell Hurwitz. Interpreti principali: Jason Bateman, Portia de Rossi, Will Arnett, Michael Cera, Alia Shawkat, Tony Hale, David Cross, Jeffrey Tambor, Jessica Walter, John Slattery. Casa di produzione: 20th Century Fox Television Emittente televisiva originale: Fox (st. 1-2), Netflix (st.4-5). Emittente televisiva italiana: Fox (st. 1-2) Iris (st. 3) Netflix (st. 4-5). Prima stagione: 22 episodi. Seconda stagione: 18 episodi. Terza stagione: 13 episodi. Quarta stagione: 15 episodi. Remix della quarta stagione: 22 episodi. Quinta stagione: 16 episodi;
- *Dark (id., 2017-2020)*. Ideatore: Baran bo Odar, Jantje Friese. Interpreti principali: Louis Hofmman, Dietrich Hollinderbäumer, Lisa Vicari, Gwendolyn Göbel, Christian Steyer, Barbara Nüsse. Casa di produzione: Wiedemann & Berg Television. Emittente televisivo originale e italiano: Netflix. Prima stagione: 10 episodi. Seconda e terza stagione: 8 episodi;
- *Dexter (id., 2006-2013)*. Ideatore: James Manos Jr. Produttore: Daniel Cerone, Clyde Phillips, John Goldwyn, Sara Colleton. Emittente televisiva originale:

- Showtime. Emittente televisiva italiana: Fox Crime (st. 1-2, 6-8), FX (st. 3-5).  
Episodi per stagione: 12;
- *Game of Thrones (Il trono di spade, 2011-2019)*. Ideatore: David Benioff, D.B. Weiss. Soggetto: George R.R. Martin. Casa di produzione: Television 360, Grok! Television, Generator Entertainment, Starling Television, Bigheas Littlehead. Emittente televisiva originale: HBO. Emittente televisiva italiana: Sky Cinema 1 (st. 1-3), Sky Atlantic (st.4-8). Dalla prima alla sesta stagione: 10 episodi. Settima stagione: 7 episodi. Ottava stagione: 6 episodi;
  - *Gattaca (Gattaca – La porta dell’universo)*. Regista e sceneggiatore: Andrew Niccol. Produttore: Danny De Vito, Michael Shamberg, Stacey Sher. Casa di produzione: Columbia Pictures, Jersey Films, 1997;
  - *How I Met Your Mother (E alla fine arriva mamma, 2005-2014)*. Ideatore: Carter Bays, Craig Thomas. Interpreti principali: Josh Radnor, Jason Segel, Cobie Smulders, Neil Patrick Harris, Alyson Hannigan, Cristin Millioti. Casa di Produzione: Bays & Thomas Productions, 20<sup>th</sup> Century Fox Television. Emittente televisivo originale: CBS. Emittente televisivo italiano: Italia 1 (st.1-3), Joi (st.4-9). Prima stagione: Prima e seconda stagione: 22 episodi. Terza stagione: 20 episodi. Dalla quarta alla nona stagione: 24 episodi;
  - *I Love Lucy (Lucy ed io, 1951-1957)*. Interpreti principali: Lucille Ball, Desi Arnaz. Casa di produzione: CBS Television Network Desilu Productions. Emittente televisiva originale: CBS. Emittente televisiva italiana: Rai 1. Prima stagione: 35 episodi. Seconda e terza stagione: 31 episodi. Quarta stagione: 30 episodi. Quinta stagione: 26 episodi. Sesta stagione: 27 episodi. In Italia sono stati trasmessi solo 13 episodi della prima stagione;

- *Lost* (id., 2004-2010). Ideatore: J.J. Abrams, Damond Lindelof, Jeffrey Libere. Interpreti principali: Naveen Andrews, Emilie de Ravin, Matthew Fox, Josh Holloway, Evangeline Lilly. Casa di produzione: Bad Robot Productions Touchstone Television (2004-2007), ABC Signature (2007-2010). Emittente televisiva originale: ABC. Emittente televisiva italiana: Fox, Rai 2. Prima stagione: 24 episodi. Seconda stagione: 23 episodi. Terza stagione: 22 episodi. Quarta stagione: 13 episodi. Quinta e sesta stagione: 16 episodi;
- *Mama* (1949-1957) Regia: Ralph Nelson. Interpreti principali: Peggy Wood, Judson Laire, Dick Van Patten, Rosemary Rice, Robin Morgan. Produttore: Carol Irwin. Casa di produzione: CBS. Emittente televisiva originale: CBS;
- *Mad Men* (id., 2007-2015). Ideatore: Matthew Weiner. Interpreti principali: Jon Hamm, Elisabeth Moss, Vincent Kartheiser, January Jones, Bryan Batt. Casa di produzione: Weiner Bors., Silvercup Studios, Lionsgate Television, AMC Original Productions. Emittente televisiva originale: AMC. Emittente televisiva italiana: Cult (st.1-3), FX (st.4), Rai 4 (st.5) TIMvision (st.6-7). Dalla prima alla sesta stagione: 13 episodi. Settima stagione: 14 episodi;
- *Mary Kay and Johnny* (id., 1972-1978). Regia: Joseph C. Cavalier, Garry Simpson. Sceneggiatura: John Stearns, Mary Kay Stearns. Interpreti principali: Mary Kay Stearns, John Stearns, Nydia Westman, Howard Fisher, Christopher William Searns. Casa di produzione ed emittente televisiva originale: DuMont Television Network (1947-48), NBS (1948-49, 1950). Produttore: Norman Lear. Emittente televisivo principale: CBS. Emittente televisivo italiana: Canale 5. Prima stagione: 22 episodi. Seconda stagione: 24 episodi. Terza stagione: 23 episodi. Dalla quarta alla sesta stagione: 24 episodi;

- *Maude* (id., 1972-1978). Ideatore: Norman Lear. Interpreti principali: Beatrice Arthur, Bill Macy, Conrad Bain, Rue McClanahan, Adrienne Barbeau. Produttore: Norman Lear. Emittente televisiva Originale: CBS. Emittente televisiva italiana: Canale 5. Prima stagione: 22 episodi. Seconda stagione: 24 episodi. Terza stagione: 23 episodi. Dalla quarta alla quinta stagione: 24 episodi;
- *Modern Family* (id., 2009-2020). Ideatore: Christopher Lloyd, Steven Levitan. Interpreti principali: Ed O'Neill, Sofia Vergara, Julie Bowen, Ty Burrell, Jesse Tyler Ferguson, Eric Stonestreet, Rico Rodriguez, Sarah Hyland, Ariel Winter, Nolan Gould, Aubrey Anderson-Emmons. Casa di produzione: Lloyd-Levitan Productions, 20th Century Fox Television. Emittente televisiva originale: ABC. Emittente televisiva italiana: Fox Life (st.1), Fox (st.2-11). Dalla prima alla sesta stagione: 24 episodi. Dalla settima alla decima stagione: 22 episodi. Undicesima stagione: 18 episodi;
- *The Cosby Show (I Robinson)*, 1984-1992). Ideatore: Bill Cosby, Ed Weinberger, Michael J. Leeson. Interpreti principali: Bill Cosby, Phylicia Rashād, Sabrina Le Beauf, Lisa Bonet, Malcom-Jamal Warner, Tempestt Bledsoe, Keshia Knight Pulliam. Produttore: Tom Werner, Marcy Carsey, Bill Cosby. Emittente televisiva originale: NBC. Emittente televisiva italiana: Canale 5, K2. Prima stagione: 24 episodi. Seconda e terza stagione: 25 episodi. Quarta stagione: 24 episodi. Dalla quinta alla settima stagione: 26 episodi. Ottava stagione: 25 episodi;
- *The Flash* (id., 2014-2023). Ideatore: Greg Berlanti, Andrew Kreisberg, Geoff Johns. Interpreti principali: Grant Gustin, Candice Patton, Danielle Panabaker, Rick Cosnett, Carlos Valdes, Thomas Cavanagh. Casa di produzione: Berlanti Productions, DC entertainment, Warner Bros. Television. Emittente televisiva

- originale: The CW. Emittente televisiva italiana: Italia 1 (st.1-3, 7 +), Premium Action (st. 4-6). Dalla prima alla quarta stagione: 23 episodi. Quinta stagione: 22 episodi. Sesta stagione: 19 episodi. Settima stagione. 18 episodi. Ottava stagione: 20 episodi. Nona stagione: 13 episodi;
- *The Fresh Prince of Bel-Air (Willy, il principe di Bel-Air, 1990-1996)*. Ideatore: Benny Medina, Jeff Pollack. Soggetto: Andy Borowitz, Susan Borowitz. Interpreti principali: Will Smith, James Avery, Alfonso Riberio, Tatyana Ali, Joseph Marcell, Janet Hubert-Whitten, Daphne Maxwell Reid, Karyn Parson. Casa di produzione: NBC Studios, Warner Bros. Television. Emittente televisiva originale: NBC. Emittente televisiva italiana: Italia 1. Prima stagione: 25 episodi. Seconda e terza stagione: 24 episodi. Quarta stagione: 26 episodi. Quinta stagione: 25 episodi. Sesta stagione: 24 episodi;
  - *The Handmaid's Tale (Il racconto dell'ancella, 2017-)*. Ideatore: Bruce Miller. Interpreti principali: Elisabeth Moss, Joseph Fiennes, Yvonne Strahovski, Alexis Bledel, Madeline Brewer. Casa di produzione: MGM Television, Gilead Productions. Emittente televisiva originale: Hulu. Emittente televisiva italiana: TIMvision. Prima stagione: 10 episodi. Seconda e terza stagione: 13 episodi. Quarta e quinta stagione: 10 episodi;
  - *The Jeffersons (I Jefferson, 1975-1985)* Ideatore: Norman Lear. Soggetto: Norman Lear. Interpreti principali: Sherman Hemsley, Isabel Sanford, Mike Evans, Damon Evans. Casa di produzione: TAT Communications Co. & NRW Productions. Emittente televisiva originale: CBS. Emittente televisiva italiana: Rete 4, Canale 5. Prima stagione: 13 episodi. Seconda e terza stagione: 24 episodi. Quarta stagione: 26 episodi. Quinta e sesta stagione: 24 episodi. Settima

- stagione: 20 episodi. Ottava stagione: 25 episodi. Nona stagione: 27 episodi.  
Decima stagione: 22 episodi. Undicesima stagione: 24 episodi;
- *This Is Us* (id., 2016-2022). Ideatore: Dan Fogelman. Interpreti principali: Milo Ventimiglia, Mandy Moore, Sterling K. Brown, Chrissy Metz, Justin Hartley.  
Casa di produzione: Rhode Island Ave. Productions, Zaftig Films, 20th television. Emittente televisiva originale: NBC. Emittente televisiva italiana: Fox Life (st. 1-4), Fox (st. 5-6). Dalla prima alla quarta stagione: 18 episodi.  
Quinta stagione: 16 episodi. Sesta stagione: 18 episodi;
  - *True Detective* (id., 2014-). Ideatore: Nic Pizzolatto: Interpreti principali prima stagione: Matthew MacConaughey, Woody Harrelson, Michelle Monaghan, Michael Potts, Tory Kittles. Interpreti principali seconda stagione: Colin Farrell, Rachel McAdams, Taylor Kitsch, Kelly Reilly, Vince Vaughn. Interpreti principali terza stagione: Mahershala Ali, Carmen Ejogo, Stephen Dorff, Scott Mc Nairy, Ray Fisher. Produttore: Carol Cuddy (st.1), Aida Rodgers (st.2), Peter Feldman (st.3). Casa di produzione: Anonymous Content, Parliament of Owls, Passenger, Neon Black, Lee Caplin / Picture Entertainment. Emittente televisiva originale: HBO. Emittente televisiva italiana: Sky Atlantic. Tre stagioni da 8 episodi;
  - *Under the Dome* (id., 2013-2015). Ideatore: Brian K. Vaughan. Soggetto: Stephen King. Interpreti principali: Mike Vogel, Rachelle Lefèvre, Alexander Koch, Dean Norris, Colin Ford. Produttore: Randy Sutter, Agatha Warren. Casa di produzione: Amblin Television, CBS Television Studios, DreamWorks Television. Emittente televisiva originale: CBS. Emittente televisiva italiana: Rai 2. Tre stagioni da 13 episodi;



- *Westworld* (*Westworld – Dove tutto è concesso*, 2016-2022). Ideatore: Jonathan Nolan, Lisa Joy. Soggetto: Michael Crichton. Interpreti principali: Evan Rachel Wood, Thandiwe Newton, Jeffrey Wright, James Marsden. Casa di produzione: Kilter Films, Bad Robot Productions, Jerry Weintraub Productions (st.1), Warner Bros. Television. Emittente televisiva originale: HBO. Emittente televisiva italiana: Sky Atlantic. Prima e seconda stagione: 10 episodi. Terza e quarta stagione: 8 episodi.



## Bibliografia.

### Testi di carattere generale

- Bachtin M.M., Janovič C.S. (a cura di), “Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo”, *Estetica e Romanzo*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1979;
- Bandirali L., Terrone E., *Filosofia delle serie tv. Dalla scena del crimine al Trono di Spade*, Milano-Udine, Mimesis, 2012;
- Barra L., *La sitcom. Genere, evoluzione, prospettive*, Roma, Carrocci Editore, 2020;
- Barra L., Scaglioni M., Re V. (a cura di), “Convergenze parallele, I broadcaster tra lineare e non lineare”, *Streaming Media. Distribuzione, circolazione, accesso*, Milano-Udine, Mimesis, 2017;
- Cleto F. Pasquali F. (a cura di), *Tempo di serie. La temporalità nella narrazione seriale*, Milano, Unicopli, 2018;
- Bernardelli A., “Paesaggi seriali. L'uso del cronotopo narrativo nella serialità televisiva”, *Altre Modernità*, n. 20, 2018, <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/10841>;
- Binda E., “La vita come narrazione”, *Fata Morgana Web*, 6 Maggio 2019, <https://www.fatamorganaweb.it/this-is-us-terza-stagione/>;
- Cardini D., *Long tv. Le serie televisive viste da vicino*, Milano, Unicopli, 2017;
- Ceraolo F., “Il paese e il cinema traditi”, *Fata Morgana Web*, 22 Ottobre 2019;
- Coco A., “La serie tv e l’esperienza del transito”, *Segnocinema*, 142, novembre-dicembre 2006, 24-27, in Innocenti V., Pescatore G., op. cit., p.142;
- Coviello M., “Differenza e ripetizione nella Complex TV”, *Fata Morgana Web*, 30 Luglio 2018, <https://www.fatamorganaweb.it/westworld-complex-tv/>;

- Coviello M., “Viviamo tempi seriali”, *Fata Morgana Web*, 17 Giugno 2019, <https://www.fatamorganaweb.it/tempo-e-racconto-nelle-serie-tv/>;
- Coviello M., *Comunità seriali. Mondi narrati ed esperienze mediali nelle serie televisive*, Sesto San Giovanni (MI), Maltemi, 2022;
- De Marco M., *Totally Lost. Il libro definitivo sulla serie tv più amata*, San Lazzaro di Savena (BO), Area 51 Publishing, 2016;
- Fumagalli A., Albani C., Braga P. (a cura di), *Storia delle serie tv. Vol. 1: Dagli anni '50 ai primi anni Duemila*, Roma, Dino Audino Editore, 2021;
- Fumagalli A., Albani C., Braga P., (a cura di), *Storia delle serie tv. Vol. 2: L'era dei canali cable e delle nuove piattaforme*, Roma, Dino Audino Editore, 2021;
- Grande M., De Gaetano R., (a cura di), “L’operatore-tempo nella narrazione filmica”, *Il cinema in profondità di campo*, Roma, Bulzoni, 2003;
- Grasso A., Penati C., *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e riti delle serie tv americane*, Milano, Il Saggiatore, 2016;
- Hernández García L.Y., “Standalone. Gli elementi della serie tv”, *Segnocinema*, 236, luglio-agosto 2022;
- Innocenti V, Pescatore C, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Bologna, Archetipo Libri, 2008;
- Irvine C., “Why *30 Rock* Rocks and *The Office* Needs some work”, *Time in Television Narrative. Exploring Temporality in Twenty-First-Century Programming*, Jackson, University Press of Mississippi, Ed. Melissa Ames, 2012, pp. 218-231;
- Maiello A., *Mondi in serie. L'epoca postmediale delle serie tv*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2020;
- Marc D., *Demographic Vistas: Television in American Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2° ed., 1996;

- Martin S., Marin S. (a cura di), *La costruzione dell'immaginario seriale contemporaneo. Eterotopie, personaggi, mondi*, Milano-Udine, Mimesis, 2014;
- Mills B., *The Sitcom*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2009;
- Mittel J., *The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York University Press, 2015 (trad. it. Maraschi Mauro, *Complex Tv. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*), Roma, Edizioni minimum fax, 2017
- Ricoeur P., *Tempo e Racconto*, Milano, Editoriale Jaca Book, 1986;
- Scarpino C., “‘All in the Seventies’. Riflessioni sul cronotopo della sit-com americana e la rappresentazione mimetica della contemporaneità” in A. Bernardelli, E. Federici, G. Rossini (eds.), *Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale*, numero monografico di *Between*, VI.11 (Maggio/May 2016), <http://www.betweenjournal.it>.
- Tagliaferri A., *Quality series. Morfologia delle nuove narrazioni seriali*, Aprilia (LT), Aracne, 2020;
- Vasetti F., Casetti F. (a cura di), *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Venezia, Marsilio, 1984

#### **Articoli sulle singole serie analizzate**

- Argento S., “How I Met Your Mother, una serie geniale”, *MovieMag.it*, 26 Dicembre 2021, <https://www.moviemag.it/how-i-met-your-mother/>;
- Lo Coco E. B., Grifò M., “Dark e l’ecosistema Netflix: per una teoria della convergenza”, *Lo Specchio Scuro*, n. 1, 12 Settembre 2021, <https://specchioscuro.it/drk-e-lecosistema-netflix-per-una-teoria-della-convergenza/>;

- Gangi G., “How I Met Your Mother”, *Ondacinema*, [https://www.ondacinema.it/serial/recensione/how\\_met\\_your\\_mother.html](https://www.ondacinema.it/serial/recensione/how_met_your_mother.html);
- Pintarelli F., “True Detective dalla narrazione del realismo al realismo della narrazione”, *Flavio Pintarelli | Writer & Strategist*, 5 Maggio 2014, <https://flaviopintarelli.it/2014/05/05/true-detective/>;
- Simoncini G., “La mitologia e l’esoterismo in Dark”, *Hall of Series*, 29 Settembre 2020, <https://www.hallofseries.com/dark/dark-mitologia-esoterismo-serie/>.

## **Ringraziamenti.**

Ringrazio profondamente:

la Prof.ssa Farah Polato per avermi seguito in questo progetto di tesi, con la cui professionalità è riuscita a darmi consigli e spunti utili per concludere questo grande e importante capitolo della mia vita.

La Prof.ssa Rosamaria Salvatore per essere stata disponibile ad assumere il ruolo di co-relatrice e per aver collaborato con la prof.ssa Polato in questo progetto.

I miei genitori, che hanno supportato le mie scelte e hanno sempre dimostrato di essere orgogliosi di me, dando la forza nei momenti in cui non credevo in me stessa fino in fondo. Grazie per tutti i sacrifici che avete fatto in questi anni per non farmi mancare mai nulla.

Mia sorella Chiara, che nonostante le divergenze che abbiamo avuto è stata una presenza importante nella mia vita. Ti voglio bene.

La mia famiglia, compresi i parenti più stretti e quelli più lontani, quelli che non sono più con noi e quelli che non ho mai avuto modo di incontrare, che hanno contribuito a farmi diventare la persona che sono oggi. Sono grata a tutti loro per il ruolo che hanno avuto nella mia vita.

Andrea, che ha dimostrato una grande pazienza e forza nel sostenermi e supportarmi da quando stiamo insieme, soprattutto nell'ultimo periodo difficile. Sei la mia fonte di felicità più grande e ti ringrazio per essere sempre al mio fianco.

Lorena, Emanuele e Sara, che mi hanno sempre accolta in casa loro, fatta sentire parte della famiglia, e sono stati i miei "portafortuna" durante questo percorso.

Francesca, che ha trovato il tempo di aiutarmi nella stesura della tesi, nonostante i suoi numerosi impegni. Senza di lei, non ce l'avrei mai fatta a laurearmi in tempo. Non potrò mai ringraziarti abbastanza.

Giulia (“Parabatai”), sempre pronta a regalarmi una grossa risata e un momento di spensieratezza, anche solo con la sua presenza. I momenti passati con te sono quelli in cui ho sorriso di più.

Giulia (“gemellina”), che ha condiviso con me momenti belli e brutti durante gli anni di università. Insieme abbiamo condiviso le nostre disavventure, preoccupazioni e traguardi raggiunti. Ti ringrazio anche per gli innumerevoli ripassi fatti insieme prima degli esami, che mi hanno dato la sicurezza necessaria per andare avanti.

I miei amici della compagnia Balalalalla, Devis, Mattia e Michele, che sono stati al mio fianco in questi otto anni di amicizia. Insieme abbiamo vissuto momenti indimenticabili che porterò con me per sempre. Siete dei ragazzi preziosi.

Silvia, la “mamma” che mi ha protetto durante gli anni di liceo e che ancora adesso continua a preoccuparsi e a credere in me. Sei la compagna di banco che vorrei avere per tutta la vita.

Elia, un amico prezioso che ha reso le nostre sessioni di studio ancora più piacevoli insieme a Giulia, grazie al suo sorriso contagioso e alla sua allegria. Anche solo la sua presenza ha reso più leggeri i momenti più difficili.

Gli amici che non vedo spesso: Morena, Gian, Noemi, Jacopo e Manuela. Ogni incontro con loro diventa un evento da festeggiare e mi fa capire quanto siano importanti per me.

Carla, Diogo e il piccolo Leo che quando mi chiama “zia Elelena” mi fa scogliere il cuore. Siete entrati nella nostra vita portando tanta dolcezza, spensieratezza e risate.



Anche voi siete diventati i nostri “angeli”.

Massimo e Nives, amici di famiglia che mi hanno visto crescere e che hanno avuto sempre un pensiero per me.

Grazie di cuore.