



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Musicologia e Scienze dello Spettacolo

Tesi di Laurea

—
Ai confini della serialità televisiva.
Il caso Desperate Housewives

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Relatore

Prof.ssa Valentina Carla Re

Correlatori

Prof.ssa Francesca Bisutti

Prof. Fabrizio Borin

Laureando

Marta Bernardi

Matricola 831546

Anno Accademico

2012 / 2013

*Santa Marta protettrice delle casalinghe . . .
Anche quelle disperate*

Ringraziamenti.

Si ringrazia mamma e papà per il supporto e l'incoraggiamento a non mollare mai.

Irene e Nadia, le mie sorelle perché la vita familiare senza di loro sarebbe stata a dir poco noiosa. Insieme abbiamo passato dei bellissimi momenti che porterò sempre nel mio cuore.

Un grazie anche a Giovanni e alla sua personalità perché riescono sempre a farmi sorridere anche nei momenti di maggior difficoltà.

Infine un grazie alla Facoltà di Ingegneria di Trento perché ho capito quello che non avrei mai voluto diventare.

SOMMARIO

| | |
|---|--------|
| INTRODUZIONE | p. 7 |
| I. UN QUADRO GENERALE: SULL'INIZIO E SULLA FINE NELLA SERIE SERIALIZZATA | p. 13 |
| I.1. SULLA NATURA DELLA SERIE SERIALIZZATA | p. 15 |
| I.2. LA COMPLESSITÀ NARRATIVA: CLIFFHANGER, INIZIO EPISODIO, EPISODIO PILOTA, LA CHIUSURA. | p. 26 |
| II. DESPERATE HOUSEWIVES. LA SERIE. | |
| II.1. L'EPITESTO PUBBLICO: LA GUIDA UFFICIALE DI DESPERATE HOUSEWIVES | p. 58 |
| II.2. LA SIGLA | p. 71 |
| II.3. L'EPISODIO PILOTA | p. 102 |
| II.4. TRA ANTHOLOGY PLOT E RUNNING PLOT, L'IMPORTANZA DEL RACCONTO E DELLE SUE REGOLE | p. 135 |
| II.5. IL GRAN FINALE | p. 186 |
| APPENDICE | p. 321 |
| BIBLIOGRAFIA | p. 237 |

INTRODUZIONE

Negli ultimi anni il panorama televisivo si è profondamente trasformato. I cambiamenti sopraggiunti hanno portato ad una nuova forma di serialità televisiva, di cui *Desperate Housewives* rappresenta un caso esemplare. Per alcuni critici, la serialità televisiva di ultima generazione avrebbe inaugurato una nuova epoca per il mezzo televisivo. Un'epoca di maturità definita per l'appunto *Golden Age*. Tuttavia, la nuova serialità ha portato con sé e riaperto alcuni problemi in particolare, del racconto. Punti critici riguardano, per esempio, l'apertura e la chiusura di queste nuove forme televisive. Punto di partenza sarà la serie serializzata *Desperate Housewives* e attraverso essa, ci soffermeremo proprio sui problemi di inizio e fine che investono la serialità di ultima generazione.

Ma partiamo dall'idea della fine, e più precisamente dall'idea della fine dell'arte e della letteratura come condizione fondante della nostra epoca. Accettiamo che questa fine abbia portato a una cesura tra un prima e un dopo. Assumiamo che questo dopo sia ora, e che definisca una nuova epoca dove arte e letteratura vivono una condizione "postuma". L'epoca postuma, teorizzata da Ferroni¹, è il punto di arrivo di un processo che ha esaurito la sua fiducia verso un'idea di progresso in grado di produrre continuamente esperienze artistiche nuove. La modernità ha sancito la fine di tutte le avanguardie. Paradossalmente questa fine è stata raggiunta nel momento in cui l'industria dell'intrattenimento si è ulteriormente sviluppata conquistando nuovi territori. La televisione in questo processo ha rivestito senz'altro un ruolo chiave; infatti, a cavallo tra gli anni sessanta e settanta, il nuovo mezzo di comunicazione ha iniziato a erodere spazio e pubblico al cinema. Si modifica il gusto e il consumo si orienta verso nuove forme di prodotti. La televisione è stato il primo mezzo che ha spostato fisicamente il piacere della visione dalla sala cinematografica all'ambiente domestico. Successivamente, l'avvento di internet sembra aver eroso spazio alla televisione entrando in concorrenza proprio sul terreno dell'intrattenimento domestico.

¹ GIULIO FERRONI, *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Donzelli Editore, Roma 2010.

L'home entertainment propone infine come modello culturale dominante la pubblicità. Quest'ultima si offre come:

sistema semiotico in cui la comunicazione e l'espressione si concentrano su un obiettivo economico immediato, in cui è del tutto annullata (...) la "distanza" propria delle tradizionali forma culturali e in cui si propongono modelli di vita direttamente funzionali al consumo, allo spreco, al desiderio – merce.²

Abbiamo riportato questa considerazione negativa verso la televisione perché rilancia e riattualizza un dibattito tra arte e tecnica, tra arte e industria. Questa riflessione si inserisce nel solco di una lunga tradizione che, a partire dal saggio di Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*³, ha decretato la perdita dell'aura nell'opera d'arte. Questa è la diretta conseguenza di un fenomeno rivoluzionario, la riproducibilità tecnica, che ha modificato le "forme stesse della sua comunicazione e percezione"⁴. I nuovi medium (cinema e fotografia) sono i principali responsabili dei cambiamenti sopraggiunti e hanno alterato il valore culturale ed espositivo dell'opera.

L'immagine dell'alce dipinta dall'uomo preistorico nella sua caverna era uno "strumento magico (...) dedicato agli spiriti"⁵ che serviva, a propiziare la caccia e a proteggere il cacciatore dai pericoli.

La statua nella cella del tempio visibile solo al sacerdote aveva un valore di sacralità.

Con l'emancipazione di singoli esercizi artistici dall'ambito del rituale, aumentano le occasioni di esposizione dei prodotti.⁶

² Ivi, p. 113

³ WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di Francesco Valagussa, Einaudi, Torino, 2012

⁴ MASSIMO CACCIARI, *Il produttore malinconico* in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. X.

⁵ BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p.13

⁶ Ivi, pp. 12-13

La maggior esponsoribilità dell'opera è il peccato originale commesso dalla riproducibilità tecnica che ha causato la perdita dell'aura. L'esponsoribilità ha annullato le distanze tra l'opera e il suo fruitore. Scrive infatti Benjamin:

avvicinare le cose spazialmente e umanamente è un'esigenza vivissima delle masse attuali, come lo è la loro tendenza al superamento dell'unicità di qualunque dato tramite la ricezione della sua produzione.⁷

La distanza, sottolineava Benjamin, come uno degli effetti prodotti dalla riproducibilità, che annulla l'unicità dell'opera. Questa crolla nell'impossibilità dell'opera arte di identificarsi e integrarsi dentro la tradizione. Di elevarsi a modello e porsi come valore culturale.

Lo sviluppo economico ha portato l'arte a una condizione postuma, secondo Ferroni, ha causato un fenomeno di saturazione sia di tipo materiale che culturale.

La saturazione materiale ha ridotto sempre più lo spazio arrivando all'accumulo di oggetti mentre la saturazione culturale ha fatto in modo che "nessuno sfugga più al flusso di messaggi che proliferano nei media vecchi e nuovi".⁸

Ferroni con sguardo critico sottolinea come la televisione abbia definitivamente annullato qualsiasi distanza tra l'opera e il suo pubblico, invadendo con i suoi schermi ogni abitazione, permettendo in qualsiasi momento la fruizione dei suoi programmi. Inoltre l'industria culturale, nella ricerca spasmodica di conquistare sempre nuovi pubblici, recupera e ricicla in forme nuove opere precedenti e preesistenti.

La riproduzione dell'oggetto amplifica le possibilità di accesso e fruizione e nel fare questo sminuisce il valore unico e assoluto dell'opera, relativizzandolo, e annullando la sua unicità rispetto a una cultura o tradizione particolare. L'epoca postuma rompe con il passato ma nello stesso tempo guarda la tradizione. Si differenzia da ciò che l'ha preceduta perché l'atto di recuperare, catalogare e riciclare non produce di fatto nuove opere né nuovi valori, ma solo un atteggiamento consumistico.

⁷ Ivi, p. 10

⁸ FERRONI G., *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, cit., p. 112

Sembra pienamente accettare Jason Mittell l'assioma di Benjamin : "l'epoca della sua riproducibilità tecnica svincolò l'arte dal suo fondamento culturale, estinse per sempre l'apparenza della sua autonomia."⁹

Lo studioso americano da anni si occupa di studiare i diversi prodotti dell'industria culturale, e in particolare i programmi che la televisione realizza. Il suo sguardo pragmatico lo porta ad analizzare le serie serializzate, come evoluzione delle forme narrative televisive, che inaugurano anche una nuova età televisiva. Più volte nella sua analisi emerge il rapporto ambiguo tra ragioni economiche e ragioni estetiche che la nuova serialità mette in campo. Ciononostante non pare preoccupato, come Ferroni, che l'evoluzione televisiva sia arrivata di fatto a una simbiosi tra pubblicità e prodotti culturali, per cui anche questi ultimi sono sempre di più concepiti come forme di autopromozione di sé, che invitano il pubblico a consumarli.

Mittell critica l'atteggiamento snobbistico e pregiudizievole verso questi prodotti costruiti attorno agli spazi pubblicitari e soggetti a una rigida programmazione¹⁰. La rivalutazione dei prodotti seriali passa attraverso la piena accettazione dell'oggetto inteso prima di tutto come prodotto e non come opera.

La differenza è fondamentale in quanto si prende atto che i processi industriali rappresentano la nuova era di quella riproducibilità tecnica, che ha modificato la ricezione delle opere d'arte, producendo uno spostamento significativo del suo valore. L'opera non più promotrice di valori culturali ma solo di valori espositivi¹¹. Da questa prospettiva vanno intese la ricerca e l'attenzione verso questi prodotti seriali. Ciononostante, l'aspetto produttivo e industriale non viene mai meno, anzi la nuova serialità lo ripropone e lo mostra come ingrediente saliente del suo essere, soprattutto in coincidenza con i suoi confini fisici, i suoi inizi e le sue fini. Inizio e fine come luogo dove si rintracciano logiche economiche e creative che convivono in un delicato gioco di equilibrio.

Per quanto riguarda la mancanza in questi prodotti di qualsiasi valore culturale, la condizione postuma è il punto di arrivo di quella "saturazione della modernità", che ha diffuso la sensazione che tutti i linguaggi siano chiusi su se stessi, nel momento in cui hanno raggiunto un loro grado di riconoscibilità e definizione.

⁹ BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 16

¹⁰ JASON MITTELL, *Book Proposal* in *Complex Television: The Poetics of Contemporary Television Narrative*, <http://mediacommons.futureofthebook.org/mcpres/complextvtelevision/>; 06/11/2012.

¹¹ BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 13

Il linguaggio si ripiega su se stesso, e nel farlo mette in evidenza il suo valore espositivo di prodotto culturale rinunciando per sempre ad essere opera.

Vedremo che nelle serie serializzate il linguaggio si esprime attraverso una nuova forma narrativa, definita “complessità narrativa”, che si costruisce in opposizione a qualsiasi forma che l’ha preceduta, sovvertendo le regole tradizionali della narrazione, ma nello stesso tempo guardando a esse e recuperandone i modelli.

Potremo considerare la complessità narrativa come una forma particolare di quella “junk fiction”¹², narrazione spazzatura, che interessa diversi generi narrativi, che vanno dal romance, all’horror, fino alla fantascienza. Generi che assumono formati diversi, dalla dimensione cartacea del libro, ai fumetti, per migrare verso un formato audiovisivo, con la serie televisiva, e il cinema.

Con un’operazione estetica di stampo manierista, vedremo come la nuova serialità televisiva non abbia nessuna pretesa di porsi come modello culturale di riferimento per la società, ma piuttosto offra un tipo di narrazione che chiama in causa la conoscenza dei generi stessi, nuova modalità per esplorare il sistema che crea¹³. In questo senso, attraverso la complessità narrativa, il linguaggio del prodotto conferma il valore espositivo, perché non offre niente di nuovo, ma offre una riflessione sui linguaggi utilizzati.

Abbiamo finora proposto due posizioni diverse, che rappresentano le due facce della stessa medaglia. Qui si adotterà un approccio misto, da un lato si guarderà agli studi di narratologia dall’altro ci si appoggerà sugli studi legati alle tecniche di scrittura e sceneggiatura.

Nel primo capitolo affronteremo da una prospettiva generale il problema dell’inizio e della fine nelle serie serializzate. Terremo conto di come si è strutturato questo “genere”, e di come la complessità narrativa giochi un ruolo importante nel costruire una nuova forma. In particolare analizzeremo come momenti specifici dell’inizio: l’episodio pilota, come apertura di stagione e serie; l’apertura di puntata. Mentre per quanto riguarda la fine, affronteremo la chiusura della singola puntata, e la chiusura di stagione e di serie. Dimostreremo che in questi spazi a cavallo tra finzione e realtà entrano in scena dinamiche che uniscono ragioni economiche e estetiche.

¹² NOËL CARROLL, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essay*, University Press, Cambridge, cit., p. 335

¹³ *Ivi*, p. 339

Nei capitoli successivi, si terrà conto di quanto affrontato nel primo capitolo, ma lo sguardo si concentrerà sul caso specifico della serie *Desperate Housewives*. Attraverso la prima e l'ultima stagione, isoleremo i momenti di inizio e fine, passando dal piano teorico del primo capitolo, a un piano pratico, di messa a punto di strategie specifiche.

L'obiettivo primario nell'analizzare *Desperate Housewives*, sarà dimostrare come la natura seriale del prodotto non sminuisca necessariamente il suo valore. L'inizio e la fine nella serialità, nelle sue diverse componenti, sigla, titoli di testa, titoli di coda, episodio pilota, previously on, inizio puntata, chiusura puntata, e episodio conclusivo, offrono informazioni interessanti per affrontare la lettura di ciò che le emittenti televisive propongono ai loro spettatori. Queste zone liminari ci offrono informazioni complete sulle strategie utilizzate, e nello stesso tempo le mascherano, attraverso l'uso di un linguaggio sperimentale. L'inizio e la fine nei porsì a cavallo di due mondi, reale e finzionale, raccontano la storia di quel prodotto, di ciò che mette in scena e di come lo fa. L'inizio e la fine come luogo di transizione, attraverso quegli elementi di cui abbiamo già accennato offrono una chiave di lettura e interpretazione del testo per orientare il proprio pubblico.

Ho scelto di analizzare *Desperate Housewives* rispetto ad altre serie televisive, perché da spettatrice e fan ho apprezzato la capacità di unire vari generi, drama, comedy, giallo sfumandoli sapientemente tra loro. Infine, così come in passato un dipinto o un ciclo pittorico attraverso le immagini, nella sua immediatezza, riusciva a raccontare una storia, trovo straordinario che il cinema e ora le serie televisive in modo analogo con l'aggiunta del movimento riesca a narrare delle storie.

I. UN QUADRO GENERALE: SULL'INIZIO E SULLA FINE NELLA SERIE SERIALIZZATA.

È dal bisogno primario di raccontare, insito nell'uomo, nella necessità di organizzare un discorso attraverso un plot, che si pone il problema dell'inizio e della fine. Come l'ordito di un tessuto, il testo si struttura in modo tale che la sua trama abbia un ordine e una forma significanti. I limiti di questo discorso, gli inizi e le fini sono i suoi confini, che lo staccano dal flusso continuo e ininterrotto della realtà e ce lo presentano come oggetto finito e determinato. Un atto, quello della narrazione, che si pone come modello conoscitivo e come sistema "di comprensione a cui ricorriamo nei nostri negoziati con il reale"¹⁴. La dimensione finita e determinata di un racconto sembra però essere messa in crisi con l'emergere di prodotti che propongono come modello alternativo delle narrazioni la cui lunghezza apparentemente è infinita.

L'importanza del racconto sembra amplificarsi sotto la spinta dell'industria dell'intrattenimento, che con un'operazione ipertrofica e attraverso processi di serializzazione, sembra voler forzare i limiti della narrazione e le sue soluzioni formali e strutturali. La serialità televisiva nelle sue varie declinazioni, dalla soap – opera fino ad arrivare ai serial di ultima generazione, sembra sancire la fine della finitezza del racconto, andando nello stesso tempo a erodere e moltiplicare i suoi confini, i suoi inizi e le sue fini.

In questa sede attraverso l'analisi dell'inizio e della fine nella serialità televisiva come momenti importanti, vedremo come funzionano e quali problematiche mettono in campo. Lo faremo analizzando *Desperate Housewives*, serie televisiva tra le più longeve nell'ultimo decennio, durata ben otto anni. In particolare ci concentreremo sulla prima e sull'ultima stagione e cercheremo di vedere quali trasformazioni e modifiche sono state messe in atto, proprio in rapporto e in relazione al suo inizio e la sua fine.

Un primo passo per accostarsi alla problematica legata agli inizi e alla fine della serialità è definire la natura dell'oggetto. Nel vasto panorama televisivo, diversi sono i prodotti che hanno come minimo comune denominatore la serialità nel

¹⁴ PETER BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino, 1995, cit., p. VII.

loro patrimonio genetico, tanto da formare un vero e proprio genere televisivo¹⁵. L'evoluzione costante che si ha avuto nella fiction di stampo seriale, come macrogenere del racconto audiovisivo, ha messo in luce in questi ultimi anni, un fenomeno di ibridismo e metamorfosi. Questo ha portato alla fusione di elementi peculiari delle due principali tipologie seriali, rispettivamente il serial e la serie, e ha coinvolto le rispettive formule narrative. Il risultato è un nuovo prodotto televisivo che potenzia gli aspetti delle precedenti forme, e che prende il nome di "serie serialize". Tradotto in serie serializzata, l'aggettivo suggerisce l'operazione "di ordinare, di disporre secondo una serie"¹⁶. In inglese *serialize*, ha due significati che precisano due distinte azioni, rispettivamente il trasformare in serial, indicando quindi un'operazione interna sull'oggetto in questione, e la trasmissione delle puntate, riferendosi alla sua messa in onda,¹⁷ alla sua collocazione dentro una programmazione televisiva.

La prima accezione delinea il meccanismo che viene applicato. La serie tradizionale si compone di unità autonome e autosufficienti, gli episodi, dotati di chiusura narrativa, di modo che la nuova puntata non sia la continuazione della precedente. La serializzazione della serie mantiene da un lato un certo grado di chiusura narrativa nei singoli episodi e dall'altro recupera e fa propria la continuità narrativa del serial. Diversamente dalla serie, infatti, quest'ultimo presuppone episodi interdipendenti e concatenati tra loro, in quanto tra i vari segmenti narrativi non c'è una vera e propria chiusura ma viceversa la narrazione risulta sempre aperta e flessibile¹⁸. Portavoce di questo nuovo modo di concepire il racconto è Jason Mittell, il quale in un suo recente saggio intende questa nuova modalità di racconto in rapporto all'evoluzione storica del mezzo televisivo. La serie serializzata inaugura un nuovo modo definito "narrative complexity". Questa complessità narrativa sarebbe emersa a partire dagli anni Novanta, con prodotti seriali come *Buffy, the Vampire Slayer* e *X – Files* per poi affermarsi nel nuovo secolo con prodotti quali *Alias*, *Lost* e *Desperate Housewives*¹⁹.

¹⁵ VERONICA INNOCENTI, GUGLIELMO PESCATORE, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, ArchetipoLibri, Bologna, 2012, cit., p. 14

¹⁶ A CURA DI MIRO DOGLIOTTI E LUIGI ROSIELLO, *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli Editore, Bologna, 2004¹².

¹⁷ <http://www.wordreference.com>; 12/12/2012

¹⁸ INNOCENTI V., PESCATORE G., *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, cit., p.77

¹⁹ JASON MITTELL, *Complexity in contest* in *Complex Tv*, <http://mediacommons.futureofthebook.org/mcpres/complextv>; 06/11/2012

È interessante notare come l'aspetto seriale si presta come mezzo per potenziare e sviluppare effetti narrativi e proporre e consolidare una nuova estetica. Scrive Mittell:

Television's narrative complexity is predicated on specific facets of storytelling that seem uniquely suited to the series structure that sets television apart from film and literature, and distinguish it from conventional modes of episodic and serial forms²⁰.

La complessità narrativa ha cambiato profondamente le modalità del racconto narrativo televisivo che si è imposto attraverso i modelli del serial e della serie. Ricordiamo brevemente che mentre il serial predilige una narrazione aperta e flessibile, l'esempio classico è la soap opera; la serie utilizza una narrazione più chiusa e compatta, infatti ogni episodio ha un inizio e una fine inequivocabili, mentre l'elemento unificante tra le singole unità può essere sia l'appartenere a un genere ben preciso (sit – com; poliziesco etc.) o la presenza di uno o più personaggi fissi (Il tenente Colombo; Friends)²¹.

Mittell, suggerisce di andare oltre le coordinate di partenza che descrivono la complessità narrativa come "forme episodiche sotto l'influenza della narrazione seriale"²².

Rispetto alle modalità narrative adottate dal serial e dalla serie, la complessità narrativa si distingue per il suo carattere "non convenzionale"²³, per il suo rifiuto di seguire in maniera canonica i principi guida e le regole fissate per sviluppare racconti a episodi o seriali. Ciononostante la complessità narrativa si appropria delle stesse convenzioni rifiutate per sovvertirle e cambiarle. Nel fare questa operazione che da un lato guarda alla tradizione ma dall'altro lato cerca una nuova strada da percorrere, la complessità narrativa si offre come qualcosa di sostanzialmente nuovo e diverso da tutto ciò che l'ha preceduta.

Prima di vedere come la complessità narrativa interviene a modificare le problematiche legate all'inizio e alla fine, e a ridefinire i termini della questione, è necessario affrontare due aspetti che riguardano in primis la natura seriale, come caratteristica dominante che accumuna le diverse tipologie seriali (serial,

²⁰ MITTELL J., *Complexity in contest* in *Complex Tv*, cit.

²¹ INNOCENTI V., PESCATORE G., *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, cit., p.77

²² MITTELL J., *Complexity in contest* in *Complex Tv*, cit.

²³ Ivi

serie e serie serializzata), e in secondo luogo occorre andare a vedere nel dettaglio che ruolo svolge e che collocazione ricopre la serie serializzata all'interno del palinsesto televisivo.

I.1. SULLA NATURA DELLA SERIE SERIALIZZATA.

Per lungo tempo la serialità è stata oggetto di un dibattito che ha messo in evidenza la caratteristica che la contraddistingue ma che nello stesso tempo rappresenta anche un fattore di criticità: la ripetizione.

La serialità per molto tempo è stata giudicata negativamente e vista come causa del “declino dell’unicità e dell’individualità dell’opera d’arte”²⁴ in quanto:

la tecnica della riproduzione, così ci si potrebbe esprimere in generale, sottrae il riprodotto all’ambito della tradizione. La tecnica di riproduzione, moltiplicando la riproduzione, pone al posto di un evento unico una sua gran quantità.²⁵

Per Benjamin la riproduzione di un oggetto mediante la sua ripetizione compromette il suo “hic et nunc”²⁶, alterando l’esperienza non più unica, irripetibile e “autentica”.

In parziale contrasto con questa dichiarazione, la ripetizione è stata definita come “un ritorno di qualcosa che è un insieme simile e diverso da quanto l’ha preceduta, la ripetizione non è una riproposizione dell’identico (qual è il caso del calco o della copia) ma è come una nuova occorrenza che mescola richiamo e originalità”²⁷.

Una considerazione che nasce dalla constatazione che la ripetizione in ambito sia cinematografico che televisivo si è imposta sempre più da fenomeno marginale a nuova tendenza. Pensiamo alla serie serializzata *Desperate Housewives*, dopo il successo della prima stagione, i produttori ne hanno realizzato altre sette. La differenza tra la prima e la seconda stagione, sta nell’indagine che le quattro protagoniste portano avanti per scoprire la verità sui segreti di Wisteria Lane, il quartiere in cui vivono. Mentre nella prima stagione si cerca di far luce sulle cause che hanno portato al suicidio della loro cara amica Mary Alice, dalla

²⁴ FRANCESCO CASSETTI, “Introduzione”, in “L’immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione” a cura di Francesco Casetti, Marsilio Editori, Venezia, 1984, p.7

²⁵ BENJAMIN W., “L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica”, a cura di Francesco Valagusa, Einaudi, Torino, 2011, cit., p. 8

²⁶ Ivi, p. 7

²⁷ CASSETTI F., “Introduzione”, in “L’immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione” cit., pp. 9 - 10

seconda stagione fino alla settima le indagini riguarderanno famiglie che si sono da poco trasferite nel quartiere residenziale e che nascondono dei segreti. Qui abbiamo messo in evidenza delle macro differenze che però sono utili al nostro discorso sulla ripetizione. Essa infatti gioca sull'imitazione che sfrutta e recupera elementi precedenti per "impostare una nuova esperienza"²⁸.

Quindi, il ripetere implicherebbe un'azione che permette di "dire o fare qualcosa di nuovo". Nel comprendere questa operazione, occorre distinguere cosa si intende per "dire cose già dette", e di come, e in quale misura queste stesse cose vengono "dette di nuovo". In una prima accezione, ripetere "significa produrre una replica dello stesso tipo astratto"²⁹. In questo modo la ripetizione diventa il processo alla base della serializzazione, attraverso una standardizzazione dei meccanismi produttivi, dei tempi e dei modi di lavorazione, propri di una produzione industriale di massa. Questa nuova modalità si contrappone in maniera decisa a una produzione artigianale, in quanto lo stesso tipo di oggetto prodotto su larga scala, fa sì che il fruitore sia indifferente nello scegliere una replica piuttosto che un'altra, in quanto la copia non compromette le funzioni dell'originale, perché "“la stessa cosa” di un'altra è quella che esibisce le stesse proprietà"³⁰.

Come già accennato sopra, un'altra peculiarità dell'aspetto seriale è l'idea che alla riproposizione dell'identico si aggiunga qualcosa di diverso, che lo rende originale rispetto al precedente. Per lungo tempo poco o nulla considerato, questo aspetto torna utile nell'affrontare un discorso sulla serialità televisiva.

Il dibattito estetico aperto dalla serialità ha visto a lungo prevalere un'ideologia legata al concetto di originalità dove "i prodotti dello spirito, i prodotti creativi sono tanto più interessanti quanto più originali"³¹.

La rivalutazione della serialità, come struttura in grado di generare soluzioni innovative e originali, quindi come elemento positivo, è cosa recente. L'affermazione della complessità narrativa che si è consolidata proprio in virtù di quelle trasformazioni che l'industria dell'intrattenimento ha da tempo avviato, trova ancora qualche resistenza da parte di chi vede nei prodotti televisivi seriali

²⁸ Ivi, p. 7

²⁹ UMBERTO ECO, *Tipologia della ripetizione*, in *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione* a cura di Francesco Casetti, cit., p. 19.

³⁰ Ivi, p.20.

³¹ Ivi, p.20.

un modo di narrazione semplicistico. A sostegno di questa considerazione viene citata, la tendenza del mezzo ad usare formule di genere, applicando situazioni ripetitive e esposizioni ridondanti in strutture che si basano sull'interruzione pubblicitaria e una rigida programmazione³².

Il fenomeno delle serie serializzata si è imposto in un contesto televisivo evoluto.

Nate dalla necessità dei canali via cavo di imporsi nel territorio di programmazione dei tradizionali networks, si assiste a un incremento di queste forme seriali accanto a quelle tradizionali, dopo il 1996, quando in America sotto la presidenza di Bill Clinton, viene promulgato il "Telecommunication Act"³³, in cui si intende "to provide maximum economic and contest freedoms for the broadcast industry"; l'obiettivo è quello di spezzare le regole degli onnipotenti networks e fare spazio ai nuovi canali innovativi³⁴. È l'HBO, il primo canale via cavo a proporre e potenziare questo genere di prodotto, presto seguita da altre due emittenti quali la CBS, che ha prodotto *The Agency*, e l'ABC produttrice di *Alias*, *Desperate Housewives*, *Lost*³⁵.

Il pragmatismo della serialità nei prodotti televisivi offerti mette in luce il rapporto tra l'emittente responsabile della produzione con la sua messa in onda all'interno della programmazione televisiva. Da anni si assiste a un fenomeno che ha portato nella strutturazione del palinsesto un modello a flusso continuo. Il principio che sta alla base è la tendenza a far sì che i programmi si aggancino tra loro, sfumando i propri confini l'uno nell'altro. Questo meccanismo, infatti, ha come obiettivo quello di trattenere lo spettatore incollarlo al teleschermo, in modo che non percependo "stacchi" troppo netti, "in coincidenza con una fine troppo marcata"³⁶, possa continuare indisturbato la sua visione.

I network non hanno solo dovuto modificare le loro strategie interne ma hanno anche dovuto difendersi dalla comparsa di nuovi competitors che hanno cercato di ridimensionare il settore televisivo.

³² MITTELL J., *Complexity in contest* in *Complex Tv*, cit.

³³ MELANIA BOURDAA, *Quality Television: construction and de – construction of seriality* in *Previously On. Interdisciplinary studies on TV Series in the Third Golden Age of Television*, a cura di Miguel A. Perez Gomez, rivista monografica, Universidad de Sevilla, 2011¹, cit., p.33

³⁴ Ivi, p.33

³⁵ MITTELL J., *Complexity in contest* in *Complex Tv*, cit.

³⁶ ISABELLA PEZZINI, *Forme brevi, a intelligenza del resto*, in *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione*, Meltemi Editore, Roma, 2006⁴, p. 13

L'avvento di internet è stato decisivo e ha rivoluzionato l'intero paesaggio dell'industria dell'intrattenimento. Un nuovo fenomeno è emerso: la convergenza mediatica. Questa ha ridefinito il paesaggio dei media da diverse prospettive: globale, organico, economico, tecnologico e culturale³⁷.

Mentre l'aspetto globale e organico riguarda rispettivamente la circolazione a livello internazionale dei contenuti dei media e l'abilità multitasking dei consumatori, gli aspetti economico, tecnologico e culturale sono pertinenti al nostro discorso.

Consideriamo l'aspetto economico che interessa le sinergie aziendali. Il consolidamento dei media è stata reso possibile da una concentrazione di poteri forti nelle mani di poche grandi corporazioni quali: Viacom, Time Warner, News Corp, Clear Channel e Disney³⁸. Il loro obiettivo è sviluppare attorno a un prodotto – serie televisiva, film, videogame, fumetti - il suo franchise. In questo modo si crea attorno all'oggetto un brand, un marchio da sfruttare attraverso la distribuzione su mercati diversi con l'obiettivo di conquistare pubblici diversi e aumentare i profitti.

Ma queste corporazioni si sono accorte che non è sufficiente associare al prodotto un marchio perché il consumatore – tipo instaura un rapporto profondo con la serie televisiva, o il videogioco che ama. Il forte sentimento di attaccamento sviluppato dai consumatori li porta a desiderare di conoscere meglio i personaggi, e le storie preferite, e questo desiderio viene intercettato dagli addetti ai lavori e alimentato di modo che per esempio la serie televisiva diventi un vero e proprio oggetto di culto per i suoi fan.

Ma dove queste grandi corporazioni vedono nella convergenza mediatica una miniera d'oro, i network televisivi vedrebbero l'apocalisse³⁹. La preoccupazione riguarda sia internet che l'accessibilità che le nuove tecnologie offrono (accanto ai tradizionali videoregistratori, tablet e cellulari) per fruire i prodotti e che minerebbero lo stesso broadcast televisivo. Infatti le nuove tecnologie offrono ai consumatori: scelta, controllo, convenienza, costumizzazione e community⁴⁰.

Nonostante gli infausti auspici i networks hanno saputo adattarsi al nuovo panorama. Il consumatore attraverso la nuova tecnologia che ha a disposizione

³⁷ AARON MICHAEL SMITH, *Transmedia Storytelling in Television 2.0. Strategies for Developing Television Narrative Across Media Platform*, <http://sites.middlebury.edu/mediascp/>; 27/03/2013

³⁸ Ivi, p. 10

³⁹ Ivi, p. 12

⁴⁰ Ivi, p. 14

ha cambiato il modo di guardare la televisione. I networks non potendo intervenire su questo aspetto, sono intervenuti sui contenuti che producono.

Mittell sottolinea che nell'era della convergenza mediatica il testo seriale e in particolare la serie serializzata acquista una nuova centralità⁴¹. La complessità narrativa adotta una narrazione per accumulo, usa una pluralità di personaggi e intrecci.

Rispetto alle forme narrative tradizionali della serie e del serial, la complessità narrativa cambia "il tono" del racconto. Riporta Smith una dichiarazione di uno sceneggiatore di Hollywood in merito alle trasformazioni che le storie hanno subito in rapporto al fenomeno della convergenza mediatica:

When I first started, you would pitch a story because without a good story you didn't really have a film. Later, once sequels started to take off, you pitched a character because a good character could support multiple stories. And now, you pitch a world because a world can support multiple characters and multiple stories across multiple media.⁴²

La costruzione di un universo narrativo è fondamentale nelle serie serializzate perché permette di sfruttare il prodotto su diversa media. I networks mettono a disposizione la possibilità di vedere la propria serie preferita sui loro siti web ma internet offre anche la possibilità di sviluppare vere e proprie forme di paratestualità attorno a un testo di partenza. A fianco di forme testuali primarie (la serie serializzata) si sviluppano sulle altre piattaforme forme di testualità secondaria che alimentano il culto stesso del prodotto (è questo il caso della serie televisiva *Lost* e la sua enciclopedia consultabile sul web: *Lostpedia*), ma da una serie serializzata è possibile, partendo dall'universo esplorato, costruire nuovi prodotti che condividono con la serie di partenza il suo mondo o alcuni personaggi (significativo è a questo proposito *Buffy, The vampire Slayer* e il suo spin-off *Angel*).

La complessità degli universi narrati stimola il pubblico a partecipare attivamente e viene d'altra parte incentivata dai produttori stessi che hanno interesse a tenere desta l'attenzione dei loro consumatori.

In questo senso la complessità narrativa si inscriverebbe dentro un fenomeno più complesso, quello di una narrazione transmediale, in cui il testo di riferimento

⁴¹ MITTELL J., *Transmedia storytelling in Complex Television*, cit., 27/03/2013

⁴² SMITH A. M., *Transmedia Storytelling in Television 2.0. Strategies for Developing Television Narrative Across Media Platform*, cit., p. 41

altro non è che un punto di partenza ma è anche parte di una più vasta rete d'intertestualità che si sviluppa sul web⁴³.

In un contesto così complesso, il prodotto seriale può essere considerato come un testo inteso:

come nodo stretto in una rete assai più vasta, attraversata da una doppia corrente, che da un lato mira alla differenza e alla novità, e dall'altro tende all'omogeneizzazione e all'uniformità, tende sempre più a farsi discorso, ampliando i propri confini, in quanto individua una modalità intermedia tra testo e il suo ambito culturale.⁴⁴

Il passaggio che vede il testo farsi discorso, dentro una realtà complessa e articolata come quella televisiva, più che sminuirne il suo valore, ne esalta e potenzia le sue qualità intrinseche.

Infatti, la ripetizione come processo di ottimizzazione dei tempi e dei modi di lavorazione nei prodotti seriali incide su un livello formale che riguarda lo stile, il linguaggio e le diverse tecniche di composizione adottate; e non solo ma anche all'aspetto tipologico che guarda a una classe precisa di prodotti come il serial, la serie o la serie serializzata.

In questo caso la ripetizione incide su due macro aspetti che hanno contribuito a rilanciare il problema dell'inizio e della fine, e che riguarda sia un'operazione di intertestualità, sia la costante autopromozione di sé.

Quest'ultimo aspetto si evidenzia proprio in relazione alla programmazione a flusso del palinsesto. Infatti, se l'obiettivo è quello di una visione continua e continuata, senza pause e interruzioni, si osserva che per ogni puntata che si conclude, subito la serie viene rilanciata con i propri promo, i quali nel breve intervallo di uno o due minuti, hanno il duplice compito di riorganizzare il materiale seriale fin lì mostrato alla luce dei futuri e prossimi sviluppi che si verificheranno nei prossimi episodi. In questo modo si opera da un lato rassicurando il pubblico, che anche nelle prossime puntate ritroverà quello che già conosce e gli è noto, e nello stesso tempo, lo si avvisa che il già noto subirà delle modifiche, delle variazioni. Una operazione analoga può presentarsi anche in prossimità dell'inizio del nuovo episodio. La strategia della ripresa dell'episodio, dell'uso della sequenza chiamata "previously on" fa leva

⁴³ MITTELL J., *Transmedia storytelling in Complex Television*, cit., 27/03/2013

⁴⁴ PEZZINI I., *Forme brevi, a intelligenza del resto*, in *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione*, Meltemi Editore, Roma, 2006⁴, pp. 11 – 13.

sull'ostentazione all'inizio di ogni puntata, negli attimi che anticipano di poco i credits, con l'obiettivo di stuzzicare e invogliare la visione. Queste brevi sequenze, includono vari elementi dei passati episodi che suonano come un campanello per un pubblico fidelizzato, i fans e aiutano i nuovi spettatori a prendere parte alla storia⁴⁵.

In questo senso, il prodotto seriale acquista e giustifica il suo valore come un testo che enuncia sé stesso, acquisendo un valore autoreferenziale, perché continua a parlare di sé e a rimescolare i propri caratteri. Soggetto a questo fenomeno che coinvolge tutta la produzione mediatica, l'accento si sposta da questi meccanismi che investono la serie e il suo rapporto con il palinsesto televisivo, verso un discorso che riguarda la qualità del prodotto, ma anche la sua produzione e il suo consumo⁴⁶.

Nelle serie serializzate il rapporto tra pubblico e produttori si gioca su rapporti di forza che si controbilanciano. Ciò dipende dalla caratteristica intrinseca di queste serie, dall'uso della complessità narrativa. Infatti, essa è costruita dai produttori per raggiungere livelli qualitativi alti e nello stesso tempo sviluppare fino all'estremo le potenzialità della serialità. La complessità narrativa implica che lo spettatore televisivo abbia ricordi dettagliati della narrazione e dell'arco narrativo nel suo complesso, mentre compito del produttore è quello di trovare trucchi, escamotage efficienti che combattano la memoria del pubblico. Se la qualità degli spettacoli richiede l'attenzione e il costante impegno da parte dello spettatore, dall'altra parte gli stessi meccanismi sono decostruiti dai fans, proprio attraverso l'uso delle nuove tecnologie e del loro desiderio di esercitarsi pienamente dentro l'arco della storia⁴⁷.

Operazione uguale e contraria all'autoreferenzialità è l'intertestualità.

Se da una parte il testo cita e riprende se stesso, dall'altra è comune e diffuso il meccanismo inverso, ovvero il testo cita e riprende un altro testo. Questa operazione è funzionale all'industria dell'intrattenimento, in quanto permette di sfruttare materiale già esistente o conosciuto al pubblico ripresentandolo con vesti nuove e diverse.

⁴⁵ MELANIA BOURDAA, *Quality Television: construction and de – construction of seriality*, in *Previously On. Interdisciplinary studies on TV Series in the Third Golden Age of Television*, cit. p.36

⁴⁶ PEZZINI I., *Forme brevi, a intelligenza del resto*, in *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione*, cit., pp. 13 – 14.

⁴⁷ BOURDAA M., *Quality Television: construction and de – construction of seriality*, in *Previously On. Interdisciplinary studies on TV Series in the Third Golden Age of Television*, cit., p.35

Il caso di *X-Files – il Film* di Rob Bowman uscito nel 1998 è emblematico perché sulla scia del successo straordinario che l'omonima serie televisiva riscosse tra il 1993 fino al 2002, i produttori decisero di realizzare il film⁴⁸.

La strategia adottata

fa leva su sul piacere di ritrovare il già noto, che lega lo spettatore al prodotto televisivo, dandogli pertanto la possibilità di continuare a “ritrovare” anche al cinema, o meglio, nella forma narrativa del film, personaggi e situazioni che ha imparato a conoscere attraverso le serie televisive⁴⁹.

Questo amplia gli orizzonti entro cui si sviluppa il prodotto seriale finzionale, in quanto il suo universo non si circoscrive più entro limiti stabili ma esplora e amplia i propri confini. Si attiva “un’enciclopedia intertestuale in cui ci sono testi che citano altri testi e la conoscenza dei testi precedenti è presupposto necessario per l’apprezzamento del testo in esame”⁵⁰. La riconferma che il testo del prodotto televisivo si fa discorso, si verifica proprio in virtù della rete di relazioni che intreccia, quindi, sia rispetto al contesto entro cui si colloca, che rispetto a se stesso e all’oggetto stesso del suo discorso.

Una precisazione che torna utile a comprendere meglio come il testo possa farsi discorso, sottende proprio un’idea di intertestualità, partendo dal presupposto di considerare “il testo come un apparato trans linguistico che ridistribuisce l’ordine della lingua mettendo in relazione una parola comunicativa che mira all’informazione diretta con diversi enunciati anteriori o sincronici”⁵¹. In questa accezione il testo diventa un “frammento di linguaggio”, che si relaziona in un insieme che comprende e include diversi linguaggi.

“L’intertestualità come condizione di ogni testo”, si attua attraverso un processo di decostruzione – ricostruzione, che implica due prospettive differenti. Decostruisce perché l’intertestualità agirebbe sul rapporto tra il testo preso in esame visto in rapporto ai testi già esistenti o contemporanei, mettendo in luce trasformazioni e cambiamenti che si sono susseguite. In secondo luogo si verifica

⁴⁸ INNOCENTI V., PESCATORE G., *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, cit., p. 26

⁴⁹ Ivi, p. 25

⁵⁰ ECO U., *Tipologia della ripetizione*, cit., p. 31

⁵¹ ROLAND BARTHES, *Scritti. Società, testo, comunicazione*, Einaudi Editore, Torino, 1998⁶, p.231.

una ricostruzione, proprio perché ogni testo è un intertesto, perché rinvia ad altri testi che sono presenti nel suo sostrato, e che pongono “ogni testo come un nuovo tessuto di vecchie citazioni”. L’intertestualità applicata al testo arricchirebbe quest’ultimo di un valore aggiunto definito come il “volume di socialità”, che permette a tutto il linguaggio, anteriore e contemporaneo, di giungere al testo “non secondo la strada di una derivazione localizzabile, di un’imitazione volontaria, ma secondo quella di una disseminazione”⁵².

Un ulteriore passo che, ha il merito di aver aperto una strada nell’individuare le dinamiche che fanno sì che un testo richiami un altro testo, è senz’altro il lavoro di Gérard Genette. In *Palinsesti, la letteratura al secondo grado*, analizza le diverse operazioni d’intertestualità, la loro natura e il diverso grado di influenza che esercitano sul testo. Queste categorie sistematizzate dall’autore francese, saranno riprese più avanti, nell’analisi che sarà proposta di *Desperate Housewives*.

L’intertestualità è stata letta come caratteristica dominante dell’estetica postmoderna, anche in relazione alla televisione eletta come il “medium” per eccellenza, “intrinsecamente postmoderno che trasmette cose tutte già fatte (ready – made texts) e li taglia, li ripete, li rallenta, li accelera, li risistema, e soprattutto ne guida la ricezione”⁵³. Da questo punto di vista, le serie, e in particolar modo le serie serializzate si avvicinano ai prodotti audiovisivi definiti come “icone dense”⁵⁴, in quanto la ripresa del già noto subisce delle trasformazioni che rendono il nuovo prodotto seriale qualcosa di diverso dai suoi predecessori, proprio perché caratteristica fondamentale “è la sfida a trasformare i propri limiti (...)in occasione di ricerca e di espressione creativa”⁵⁵.

⁵² Ivi, pp.227 – 236.

⁵³ LAURENT JULLIER, *Il cinema postmoderno*, Kaplan, Torino, 2006¹, p. 21

⁵⁴ PEZZINI I., *Forme brevi, a intelligenza del resto*, in *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione*, cit., p. 7

⁵⁵ Ivi, p.7

I.2. LA COMPLESSITÀ NARRATIVA: CLIFFHANGER, INIZIO EPISODIO, EPISODIO PILOTA, LA CHIUSURA.

Le considerazioni fin qui proposte hanno mostrato che la ripetizione, caratteristica propria della natura seriale, più che rappresentare un limite si sia rivelata una risorsa per l'industria dell'intrattenimento su vari livelli: scelte strategiche, ragioni economiche e infine per il testo seriale stesso.

Focalizzando l'attenzione sulla nuova forma narrativa propria del genere seriale che si è imposto nel paesaggio mediatico, possiamo accostarci gradualmente al problema dell'inizio e della fine che questa nuova tipologia seriale mette in campo.

È infatti attraverso l'analisi degli inizi e delle fini che meglio possiamo cogliere la distanza, le differenze che separano la nuova tipologia seriale (serie serializzata) da ciò che l'ha preceduta (serie e serial) e le rispettive formule narrative, come già suggerito da Mittell.

È dalla combinazione incrociata tra ricerca di nuove soluzioni narrative e miscela di generi consolidati, che si arriva all'uso della non – convenzionalità come caratteristica fondante della complessità narrativa.

Come già accennato in precedenza la serie serializzata rifiuta la conclusione episodica proprio della serie tradizionale. In questo modo, si apre la strada a nuove possibilità narrative, in quanto si punta a costruire storie che non esauriscono il loro potenziale in un singolo e unico momento, ma lo sviluppano attraverso un arco temporale più ampio, abbracciando quindi modalità vicine al serial. Si costruisce una narrazione che procede per accumulo⁵⁶. Per questo tipo di narrazione applicato alla nuova forma seriale torna utile adottare un modello, proposto da Chatman⁵⁷, che mette in evidenza in modo chiaro i rapporti esistenti tra i singoli episodi e la serie nel suo insieme con l'organizzazione del discorso narrativo.

Punto di partenza è considerare una storia suddivisa in “nuclei” o eventi primari, e “satelliti” o eventi secondari. Il secondo step è valutare le diverse

⁵⁶ MITTELL J. , *Complexity in contest in Complex Tv*, <http://mediacommons.futureofthebook.org/mcpress/complextelevision/>; 06/11/2012

⁵⁷ SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, il Saggiatore, Milano, 2010.

funzioni che essi sono chiamati ad assolvere nell'economia del discorso. I nuclei sono come le fondamenta di una casa, la loro funzione è tale che "non possono venir tolti senza distruggere la logica narrativa"⁵⁸. Sono essenziali per l'avanzamento della trama in quanto risolvono domande e "danno luogo a punti cruciali nella direzione presa degli eventi. Sono nodi o cardini della struttura, centri ramificati che indirizzano un movimento verso una (o più) possibili strade"⁵⁹.

I satelliti, viceversa, in quanto eventi secondari, non sono indispensabili nel reggere la logica strutturale ma il loro contributo è arricchire di sfumature un racconto, che altrimenti risulterebbe assai piatto, lavorando su un livello estetico e formale. "La loro funzione è quella di completare, elaborare, concludere il nucleo", insomma sono utili a "formare la carne attorno allo scheletro"⁶⁰.

Questo modello si presta a mostrare il rapporto tra la singola unità e la serie nella sua totalità e a comprendere come avviene la costruzione dell'intreccio in questa nuova forma seriale. Relazionando la singola puntata con l'intera stagione, si osservano due differenti livelli del discorso. Da una parte la presenza di intrecci secondari, che diventano centrali e predominanti nel singolo episodio, e che prendono il nome di "anthology plot"; mentre la presenza di un intreccio principale mette in relazione i vari episodi e si prolunga lungo un intero arco stagionale, che è detto "running plot"⁶¹. Punto di tangenza e di raccordo tra anthology e running plot sembra darsi in chiusura di puntata. Questo perché la serie serializzata, come modello di ibridazione della tradizionale serie e del serial, rifiuta del primo una chiusura definita che riporti a una situazione di equilibrio, presentata a inizio di puntata, e che in questo modo isola da un punto di vista della storia una puntata dall'altra, mentre del secondo rigetta la totale apertura tipica della soap – opera, come prototipo di una narrazione senza fine, che nella variazione delle strutture narrative riconduce in definitiva sempre a una "identica situazione"⁶².

Nella serie serializzata, la chiusura di puntata sembra quindi darsi come parziale e non decisiva. Questa sua caratteristica è funzionale a rilanciare tutto il materiale narrativo fin lì impiegato. Intersecando i diversi registi narrativi,

⁵⁸ Ivi, p. 52

⁵⁹ Ivi, p. 52

⁶⁰ Ivi, p. 52

⁶¹ INNOCENTI V., PESCATORE G., *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, cit., p. 77

⁶² Ivi, p.9

proprio in chiusura abbiamo quello che è stato chiamato “cliffhanger”, che differenzia sostanzialmente la nuova serialità dai suoi predecessori, e che riveste un ruolo chiave all’interno della complessità narrativa. Infatti, la continuità della serie è rinforzata proprio attraverso questo espediente narrativo che unisce eventi primari (running plot) e secondari (anthology plot), e che posto in chiusura di puntata svolge una funzione strategica. Giocando sul meccanismo narrativo della suspense, questa contribuisce a costruire un universo di attese da parte dello spettatore, che si ritrova pertanto a interrogarsi sui futuri sviluppi che potranno esserci. La suspense si ha quando si utilizzano “indizi che anticipano ciò che deve accadere, ed è collegata a un’ironia tragica. Se la fine è certa, quello che è incerto sono i mezzi. L’ansietà che provoca la suspense sarebbe un riflesso dovuto a un’incertezza sulla conclusione”. Si tratta di miscelare il giusto equilibrio tra “anticipare dei fatti e dare al pubblico tutti i fatti il più presto possibile”⁶³. Di conseguenza tale espediente si rivela utile nel dare quella continuità alla storia che si viene ad instaurare tra i vari episodi e che è quello che più conta, perché “porterà lo spettatore televisivo di fronte alla propria televisione tutte le settimane a seguire le trame, le vite e le avventure dei suoi amati personaggi”⁶⁴. Questo può verificarsi sia tra un episodio e l’altro, sia è possibile trovarlo come soluzione nell’episodio finale di una stagione, in questo caso, lo spettatore televisivo e i fans rimarranno coinvolti nello spettacolo e gli toccherà attendere fino alla successiva e nuova stagione⁶⁵.

Occorre comunque non dimenticare la natura della serie serializzata e la sua collocazione entro un contesto televisivo. In rapporto a questo, il senso di attesa costruito dalla suspense in chiusura di puntata, è un valore aggiunto che va ad unirsi ad un altro fattore esterno alla serialità, che è legato alla fruizione e a un tempo televisivo, proprio del mezzo, che lo differenzia da altri apparati mediatici. La scelta di offrire chiusure parziali, che danno un senso di continuità alla storia narrata, trova la sua ragion d’essere in rapporto ad una programmazione televisiva.

Esiste, infatti, un tempo d’attesa che si stabilisce tra i vari episodi, e tra diverse stagioni, che dipende da due fattori, rispettivamente interno alla serie ed esterno ad essa.

⁶³ CHATMAN S., *Storia e discorso. La struttura narrativa e nel film*, cit., p. 58

⁶⁴ INNOCENTI V., PESCATORE G., *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, cit., p. 37

⁶⁵ Ivi, p. 37

Il fattore interno è determinato dal tempo narrato della storia, è vincolato alla struttura episodica della serialità. Non potendo agire sull'essenza strutturale e formale, il tempo narrativo si modella attorno ad essa assoggettandosi. Da un punto di vista della narrazione, tutto l'arco narrativo del racconto viene così frammentato, parcellizzato entro le puntate. Il secondo fattore riguarda invece l'inserimento della serie entro un sistema rigido e regolamentato, che riguarda la programmazione televisiva, e che pertanto risponde a una temporalità diversa, propria di un tempo dello schermo.

In questo senso il tempo d'attesa è dato dalla distanza che si viene a stabilire tra unità temporali differenti, rispettivamente tra un tempo della storia frammentato per ogni puntata e il tempo televisivo. L'importanza del tempo d'attesa svolge un ruolo chiave perché condiziona la fruizione stessa della serie da parte del pubblico, perché costruisce l'esperienza seriale nello spettatore. Da questa prospettiva la temporalità seriale nel suo complesso facilita un tipo di consumo abituale e rituale che è il cuore dell'esperienza seriale televisiva⁶⁶.

Nel precedente paragrafo abbiamo accennato al fenomeno della convergenza mediatica che ha dato al consumatore grazie alle nuove tecnologie la possibilità di scegliere come guardare la propria serie preferita. Per questo motivo gli stessi networks si sono dovuti adeguare alla domanda mettendo a disposizione del proprio pubblico nuovi modi su diversi supporti per vedere il loro programma preferito. Internet e i cofanetti DVD sono stati in questa prospettiva i nuovi canali d'accesso e hanno modificato drasticamente l'esperienza seriale.

Si passa infatti da una visione collettiva televisiva dove milioni di fans in trepidante attesa aspettano il giorno e l'ora per seguire ognuno a casa propria simultaneamente il loro programma preferito a una diversa esperienza. La possibilità di accedere in qualsiasi momento e nel modo che il consumatore preferisce attraverso internet o DVD cambia la ritualità della visione. Attraverso i nuovi supporti viene meno il tempo dello schermo ma resta valido, come sottolinea Mittell, il tempo del discorso.

Prendendo come esempio l'esperienza che il consumatore ha se guarda un cofanetto DVD della propria serie televisiva preferita, Mittell sostiene che il raggruppamento degli episodi di un'intera stagione non altera l'unità seriale, la puntata. Tutt'al più lo spettatore attraverso il menù con i contenuti speciali,

⁶⁶ MITTELL J., *Complexity in Contest in Complex Tv*, cit.; 06/11/2012

l'indice degli episodi potrà avere un quadro d'insieme che tuttavia non altera il piacere della visione. Tutti questi elementi aggiuntivi (indice, contenuti extra) operano come supporto al testo ma non interferiscono sulla struttura del testo. La loro natura paratestuale è funzionale a richiamare l'attenzione del fan verso il suo oggetto di desiderio, a rivederlo per andare alla scoperta di nuovi dettagli, nuove sfumature che prima possono essergli sfuggite ma che le nuove informazioni acquisite suggeriscono. Occorre ribadire ancora una volta che la stessa complessità narrativa incentiva una visione ripetuta e partecipata in virtù della molteplicità di storie che mette in campo e della frammentazione che queste subiscono dentro un'intera stagione⁶⁷. Tutto questo favorisce una partecipazione attiva del pubblico che nel reiterare la visione ridefinisce e ricostruisce continuamente il senso della storia, ritornando continuamente sulla serie amata⁶⁸.

Gli stessi produttori sono perfettamente consapevoli di questo meccanismo e lo favoriscono. Abbiamo già messo in evidenza che in una serie altamente serializzata, con intrecci molto complessi, non verrà mai meno l'unità di misura fondante la serie, la puntata. Ogni episodio sarà pertanto concepito dai creatori della serie, come un'unità distinta a cui seguirà senz'altro la successiva, mantenendo sostanzialmente inalterata il fondamento e la logica che sta alla base del mezzo televisivo. Per questo il cliffhanger come momento di chiusura dell'episodio riveste un ruolo chiave. I produttori consapevoli della sua importanza adottano come soluzione un'operazione, che prevede dentro una puntata, la suddivisione della stessa in quattro diversi momenti, ma "spostando il primo atto di ogni episodio negli ultimi dieci minuti dell'episodio precedente, creano un ponte tra gli episodi convincente, mentre stanno ancora offrendo (rimandano) le soluzioni della maggior parte delle singole trame"⁶⁹.

L'importanza del "cliffhanger" per l'economia della storia può essere così studiato anche in rapporto al modo diverso di comportarsi rispetto alle chiusure del serial e della serie, utilizzando la definizione di successione, funzione e limite adottate dai matematici. Anticipiamo che il concetto di limite è utile perché permette di studiare il comportamento di una funzione nei punti di maggior

⁶⁷ Ivi

⁶⁸ SMITH A. M., *Transmedia Storytelling in Television 2.0. Strategies for Developing Television Narrative Across Media Platform*, cit., p. 20

⁶⁹ MITTELL J., *Complexity in contest in Complex Tv*, cit.; 06/11/2012

criticità. È inoltre pertinente per studiare il comportamento del “cliffhanger” che rappresenta un’anomalia rispetto alle forme di chiusura codificate del serial e della serie.

Iniziamo stabilendo delle coordinate utili a orientarci per comprendere poi il comportamento del “cliffhanger”, e partiamo definendo che cosa è una successione.

“Consideriamo come esempio canonico di una successione l’insieme dei numeri naturali (N):

$$N : 0, 1, 2, 3, 4, \dots, n, \dots$$

Stabiliamo ora una legge che associa ad ogni elemento di N un numero: $n \rightarrow a_n$

Chiameremo successione una tale corrispondenza, l’insieme dei numeri a_n al crescere del valore di n :

$$a_0, a_1, a_2, a_3, a_4, \dots, a_n, \dots$$

Sottolineiamo che una successione è nota quando è nota la legge che, dato l’intero n , determina il numero di a_n associato a quell’intero”⁷⁰.

Il concetto di funzione è affine a quello di successione. Infatti in modo analogo alla successione la funzione lavora dentro un insieme di elementi e associa come la successione una corrispondenza tra variabili dipendenti e variabili indipendenti. Come visto sopra nella successione n rappresenta la variabile indipendente mentre il valore a_n rappresenta la variabile dipendente di n , in quanto al variare di n varia il valore a_n .

Immaginiamo ora la stessa successione in termini di una funzione. Quest’ultima posso figurarla come una scatola chiusa con un ingresso e un’uscita. Nell’ingresso si immettono dei valori che chiamiamo x e che appartengono all’insieme di partenza. Questi input sono le variabili indipendenti della mia funzione. Ora per ogni valore che si inserisce la scatola funzione elabora il dato e lo associa ad

⁷⁰ BRAMATI M., C.D. PAGANI, S. SALSA, *Matematica. Calcolo infinitesimale e algebra lineare*, Zanichelli, Bologna, 2004⁴, pp. 94 - 95

un'unica uscita $f(x)$. Infatti i valori che escono dalla scatola sono gli output e rappresentano le variabili dipendenti della mia funzione e sono "l'immagine" dell'insieme di partenza. L'insieme di partenza è detto "dominio" della funzione mentre la sua immagine è detta "codominio"⁷¹.

Una funzione di una variabile è una corrispondenza che associa ad ogni numero x , appartenente a un insieme, un unico numero denotato con $f(x)$.⁷²

Definiamo ora il concetto di limite. Innanzitutto è un'operazione fondamentale. "Tale operazione viene eseguita non su coppie di numeri, ma su successioni di numeri"⁷³. Il concetto di limite è fondamentale perché permette di fronteggiare e risolvere diversi problemi. In particolare torna utile per rispondere al quesito che fin dall'antica Grecia è stato motivo di discussione: "è possibile sommare infinite quantità e ottenere una grandezza finita?"⁷⁴. La risposta sta nel "paradosso di Achille e la tartaruga".

Achille (A) e la Tartaruga (T) sono i due concorrenti di una gara di corsa. Entrambi partono inizialmente nello stesso tempo (t_0) ma da posizioni diverse: Achille infatti parte in posizione x_0 mentre la Tartaruga parte in posizione x_1 , dove x_1 è maggiore di x_0 ($x_1 > x_0$).

Achille si muove in un tempo t_1 e raggiunge la posizione della tartaruga x_1 , ma nello stesso tempo t_1 anche la tartaruga si è mossa e ha raggiunto la posizione x_2 , dove x_2 è maggiore di x_1 ($x_2 > x_1$). Achille per raggiungere la tartaruga in x_2 impiega un tempo t_2 ma nello stesso tempo la tartaruga si sarà spostata in x_3 ($x_3 > x_2$) e così via.

Il paradosso sta nel dimostrare che se sommo le varie quantità di tempo: $t_0 + t_1 + t_2 + \dots + t_n + \dots$ queste o mi danno un risultato finito oppure Achille non raggiungerà mai la tartaruga⁷⁵.

Se considero l'insieme di valori t_n $\{t_n\}$, per dare significato all'operazione di somma degli infiniti addenti t_n , costruiamo un'altra successione $\{s_n\}$ i cui termini sono così definiti:

⁷¹ Ivi, p. 120

⁷² Ivi, p. 120

⁷³ Ivi, p. 89

⁷⁴ Ivi, p. 93

⁷⁵ Ivi, p. 108

$$\begin{aligned}
s_0 &= t_0 \\
s_1 &= t_0 + t_1 \\
s_2 &= t_0 + t_1 + t_2 \\
&\dots\dots\dots \\
S_n &= t_0 + t_1 + t_2 \dots + t_n + \dots
\end{aligned}$$

Definisco serie di t_n , la successione $\{s_n\}$; l'elemento s_n si dice somma parziale (o ridotta) n -esima della serie. La serie si dirà convergente, divergente, irregolare a seconda che la successione $\{s_n\}$ sia convergente, divergente, irregolare. Nel caso in cui sia convergente, il limite di s_n , per $n \rightarrow +\infty$ (si legge: per n che tende a più infinito), si dirà somma della serie.⁷⁶

Alla luce di quanto detto finora posso considerare le diverse tipologie seriali televisive (serie, serial, e serie serializzata) come delle serie composte da n puntate, ovvero delle successione dove l'insieme degli elementi è composto da n puntate ordinate secondo un ordine crescente che dipende dall'avanzamento della storia? Posso sostenere che il campo di esistenza di questo insieme ovvero il suo dominio è compreso tra due valori, due estremi rispettivamente l'inizio e la fine di una stagione? La risposta è affermativa ma occorre andare a vedere quale corrispondenza esiste tra le singole puntate. Si consideri quindi la complessità narrativa come la funzione della mia successione.

Mittell ha suggerito che la complessità narrativa nasce come forma narrativa ibrida tra serie e serial, e che questi elementi sono definiti come anthology plot e running plot. Posso considerare anthology plot e running plot rispettivamente come Achille e la Tartaruga? Ovvero è possibile che sommando infiniti intrecci si possa ottenere una storia? È possibile che il volume dei molteplici intrecci che l'anthology plot sembra sviluppare a ogni nuova puntata aprendo sempre nuovi e inaspettati orizzonti possano ricongiungersi al running plot?

Abbiamo già risposto affermativamente a questa domanda dicendo precedentemente che anthology plot (il nostro Achille) e running plot (la nostra tartaruga) trovano un punto di tangenza a fine puntata e che questo è il nostro cliffhanger. Ma il paradosso di Achille e la tartaruga ci dice anche che Achille non riesce mai a raggiungere completamente la tartaruga. Per dimostrare che nonostante la molteplicità degli intrecci e il volume delle storie queste

⁷⁶ Ivi., p. 109

convergono e si riversano dentro un'unica grande storia è necessario ora considerare le diverse velocità rispettivamente di Achille (anthology plot) e la Tartaruga (running plot), e avvicinarci di un altro passo a comprendere il cliffhanger come si comporta.

L' anthology plot interviene nella complessità narrativa ad arricchire la struttura e a sviluppare l'universo seriale verso nuovi orizzonti narrativi, che possono distogliere l'attenzione dal filone principale, esso si muove con un ritmo incalzante che è proprio della puntata, per poi magari ricongiungersi a un certo punto con la fine dell'episodio.

Diversamente il running plot ha una velocità che si distribuisce lungo un arco narrativo più dilatato, e che per quanto riguarda una serie intera riguarderà la durata di una stagione, inoltre in maniera più o meno sfumato è sempre presente dentro ogni singola puntata.

La complessità narrativa abbiamo detto è la funzione della serie serializzata. Running plot e anthology plot rappresentano le sue qualità. Per studiare il cliffhanger introduciamo ora il concetto di limite utile a comprendere "il comportamento di una funzione quando la variabile dipendente si muove attorno a un punto". Il nostro punto di criticità è il momento di chiusura, il cliffhanger, quindi occorrerà andare a vedere come running plot e anthology plot e le loro differenti velocità si comportano in un intervallo di tempo che è rappresentato dalla chiusura di un episodio, e che si differenzia per le tre tipologie.

Per quanto riguarda le tipologie seriali del serial e della serie e le loro formule narrative quest'ultime posso considerarle come delle funzioni semplici, il cui comportamento tenderà rispettivamente all'infinito per il primo, a una conclusione certa e stabile per il secondo, per la serie serializzata si verifica un'anomalia.

Il comportamento della funzione (cliffhanger) di una serie serializzata avrà un andamento che oscilla tra due valori, che stabiliscono un intervallo tra uno valore stabile (la soluzione della trama secondaria) e uno che tende all'infinito (la trama principale). Questo andamento dipende dalla variazione di velocità di anthology plot e running plot.

A questo punto, il problema riguarda il come la funzione si comporta in prossimità di questi valori, di come la continuità della storia nella serie serializzata, dal momento che l'anthology plot si avvicina al running plot ma tra i due esiste sempre un minimo scarto che dipende dalle diverse velocità. Questo

scarto è importante perché non c'è piena coincidenza tra i momenti primari e secondari della storia, per quanto ci si possa giocare. La complessità narrativa attorno al cliffhanger come momento saliente della narrazione si comporta come una funzione discontinua. Questo momento di discontinuità è rappresentato da una chiusura di episodio ma anche di una ripresa. Infatti l'anthology plot, il nostro Achille è come un velocista che corre i cento metri, la sua corsa si esaurisce entro i limiti temporali di ogni singola puntata, viceversa il running plot, è come un mezzofondista per cui la nostra tartaruga prosegue la sua corsa indisturbata su un percorso più lungo che dura n puntate. Ad ogni nuova puntata però gareggia sempre con un Achille nuovo e riposato che però non ha la stessa resistenza e cede prima del traguardo dei cento metri. Lo spazio di tempo dove Achille (l'anthology plot) si ferma per riposare per riprendere fiato e ripartire per altri cento metri, rappresenta un momento di discontinuità della narrazione.

In matematica il "caso di discontinuità a salto, che si verifica quando i limiti destro e sinistro esistono finiti ma diversi tra di loro, e dove il salto è costituito dalla differenza dei limiti"⁷⁷.

Consideriamo quindi la nostra serie serializzata come l'insieme delle puntate che si susseguono in ordine crescente con l'avanzare della storia. Tra due puntate contigue il limite sinistro è rappresentato dalla chiusura della puntata mentre il limite destro è rappresentato dall'apertura, l'incipit di una nuova puntata. Così mentre l'anthology plot (Achille) trova una chiusura, il running plot (la tartaruga) prosegue indisturbato il suo corso. Con l'inizio di una nuova puntata l'anthology plot organizza nuovo materiale narrativo da sviluppare nel nuovo episodio per gareggiare con il running plot.

Dal momento però che il limite sinistro riguarda la modalità di chiusura e questa è parzialmente aperta, perché running plot e anthology plot sembrano confondersi, la chiusura assume quindi un grado di indeterminatezza maggiore, se confrontato con il limite destro che riguarda l'incipit di un nuovo episodio, che dovrà tener conto di organizzare nuovo materiale narrativo con quello che l'ha preceduto. Di conseguenza un valore di infinitezza e apertura sarà presente con maggior vigore in chiusura, mentre un valore più stabile e certo sarà predominante e determinante negli incipit. Questo è possibile perché nonostante Achille (anthology plot) si avvicini alla tartaruga (running plot) mediante un'accelerazione non riesce mai a raggiungerlo completamente.

⁷⁷ Ivi, p. 126

È evidente che questa discontinuità - continuità, contribuisce a creare un sorta di differimento nella storia. La percezione è quella che più ci si avvicina nel trovare un senso e delle risposte a questo racconto così parcellizzato, più il senso ultimo ci sfugge, e viene continuamente posticipato e rinviato ad ogni nuovo inizio, che rilancia il gioco, perché più che dare risposte sembra aggiungere ulteriori quesiti sulla storia e la direzione che essa prenderà.

La serie serializzata, adottando questi meccanismi, sfrutta la resistenza alla linearità del racconto e forza continuamente il senso finale spostandola continuamente in un movimento che avanza ma nello stesso tempo moltiplica i suoi inizi.

Se il cliffhanger in rapporto alla complessità narrativa, svolge un duplice ruolo, caratteristica fondamentale della complessità narrativa, perché lo distingue dalle altre forme seriali, e inoltre è anche un elemento funzionale alla nuova serialità, perché mantiene vivo l'interesse del pubblico, come nelle intenzioni dei produttori di fronte a un panorama dell'industria dell'intrattenimento che si è profondamente modificato come già accennato.

Occorre ora andare a indagare altri momenti importanti come l'episodio pilota ("pilot" in inglese) e la chiusura della serie.

Momento essenziale in un racconto, l'inizio ricopre un'importanza strategica nella serie serializzata.

In rapporto al cliffhanger, che ha il compito di traghettare lo spettatore a cercare risposte e soluzioni nel nuovo episodio che seguirà, e quindi formare un pubblico fidelizzato, anche l'inizio di una puntata è chiamata ad esaudire a delle funzioni specifiche. Si può comunque distinguere tra inizi diversi, rispettivamente l'inizio della stagione, il "pilot", e gli inizi di puntata. Questi ultimi in rapporto al "cliffhanger", generano il "comportamento seriale", definita come una continuità a salto, dove l'intervallo tra due puntate rappresenta un momento di discontinuità, prima che il discorso riprenda il suo corso. Questo momento di criticità può essere considerato come il differenziale, cioè il valore dato dal rapporto tra due diversi tipi di successione: la fabula e la serie serializzata.

La fabula riguarda l'ordine cronologico degli eventi nella loro successione temporale, mentre la serie serializzata è una successione di episodi che si

sviluppano entro un tempo televisivo stagionale. Lo standard per questo tipo di serie prevede ventitre puntate per ogni stagione.

Il loro rapporto da come valore discrezionale l'intreccio che è l'ordine di apparizione degli eventi che compaiono nel discorso narrativo.

L'importanza dell'intreccio è centrale nella nuova serialità televisiva, infatti la complessità narrativa ha rilanciato e rimesso in discussione le formule tradizionali del racconto, giocando sulla trama per l'uso sapiente di intrecci multipli.

Per non incorrere in un racconto monotono, in cui i fatti sono esposti in modo consequenziale, l'intreccio interviene a riconfigurare quest'ordine in modo diverso, per catturare l'interesse del pubblico. Questa dinamica viene adottata anche nella serie serializzata, e si enfatizza in prossimità di chiusura e apertura di episodio. Infatti, l'episodio che si chiude su un dato evento, non è detto che con l'apertura del nuovo episodio, questo metta in scena l'evento successivo in ordine cronologico. Molto spesso, prima dell'inizio della puntata, questa è preceduta da un riassunto di ciò che è successo negli episodi precedenti, ma l'apertura vera e propria che permette l'ingresso dello spettatore nella storia, propone molto spesso un salto cronologico (in avanti o indietro) rispetto al punto in cui si era chiusa, oppure può inserire nuovi percorsi narrativi.

Questa discontinuità tra eventi narrativi tra loro non consequenziali, in termini televisivi, crea uno spazio analogo a quello definito da Eco, riferendosi al romanzo, "il capitolo fantasma"⁷⁸, inteso come uno spazio vuoto dove crescono le aspettative del lettore verso ciò che ancora non conosce e che lo spingono a continuare la lettura. Analogamente succede per la fine di una puntata così possiamo ridefinire il "capitolo fantasma" in relazione al diverso mezzo, episodio fantasma.

Quello che è interessante rilevare, in questo spazio vuoto, è il comportamento dello spettatore. L'attesa che si produce tra inizio e fine di due episodi, spinge il pubblico ad avanzare ipotesi sulla storia che solo proseguendo la visione potranno essere smentite o confermate. In questo spazio, molto dilatato nella serie, questa operazione, dove lo spettatore "crea dei mondi possibili in base alle proprie aspettative e nello stesso tempo scopre i mondi dove la fabula è inaccessibile"⁷⁹, è supportato e contrastato dal tempo televisivo. Supportato

⁷⁸ UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrative*, Bompiani, Milano, 1979¹, p. 204.

⁷⁹ Ivi, p. 207

perché attiva un senso di attesa, contrastato perché la serie è assoggettata a una programmazione televisiva. Questo tempo televisivo interferisce con la memoria dello spettatore nel ricordare ogni singolo dettaglio di ciò che è già stato raccontato, e quindi l'inizio del nuovo episodio dovrà rinnovare il desiderio di conoscenza e consumo della trama. Inoltre interviene sulla memoria dello spettatore, e il modo di collocarsi, il rapporto tra il riepilogo delle puntate precedenti e l'inizio di una nuova puntata. Ciò è possibile, in quanto la sequenza del *previously on*, di puntata in puntata, rimescola i diversi momenti della storia. Attraverso il montaggio, utilizza di volta in volta eventi recenti e passati, rimescolando l'ordine e la successione, e talvolta affiancando percorsi narrativi che all'apparenza non sembrano avere punti in comune tra loro. Si ridefinisce ogni volta un senso nuovo di ciò che è già stato raccontato e detto, con ciò che di nuovo sarà detto e messo in scena.

Questo desiderio funziona su differenti livelli per target diversi di pubblico. Da un lato attiva un interesse nei nuovi spettatori dentro una narrazione che è già avviata, mettendoli in grado di seguire la storia; dall'altro lato gli incipit svolgono il delicato compito di ri-orientare il pubblico, proprio lì dove la storia si era interrotta, perché interviene sul rapporto "tra memoria e oblio come due entità complementari"⁸⁰. L'importanza di ricordare storie già consumate destinate a perdersi nel caos televisivo. Una discontinuità – continuità che gioca su tre momenti: cliffhanger, tempo d'attesa più *previously on*, inizio.

Tutt'altro discorso va affrontato per quanto riguarda l'episodio pilota, che attiva diverse competenze, e si distingue dagli altri inizi. Consideriamo la prima parte della definizione che Jason Mittell⁸¹ propone di "*pilot*", per accostarci gradualmente ai vari aspetti che lo caratterizzano:

A television pilot must accomplish numerous tasks. Within the industry, it serves as the test run for potential series, providing the blueprint for the program going forward as well as assembling the cast, crew, and production routines that will be responsible for creating the ongoing series. A pilot is also an argument for a show's viability, first for audience of network executives fishing for a hit, and then for prospective home

⁸⁰ ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Mondadori, 2012³⁵, p. 130

⁸¹ JASON MITTELL, *Beginnings in Complex Tv*, <http://mediacommons.futureofthebook.org/mcpress/complextelevision/>; 22/11/2012

viewers who must be persuaded to keep watching. A pilot presents an encapsulation of what a series might be like on an ongoing basis, while providing an exceptional degree of narrative exposition to orient viewers within an often complex storyworld.⁸²

Da un punto di vista dell'industria dell'intrattenimento, il pilot serve a dare la misura ai produttori di tutto l'apparato organizzativo (cast, progetto da realizzare, routine di produzione) che concorre a realizzare il programma, e inoltre rappresenta un primo test che permette di valutare le potenzialità di quella serie.

Dalla prospettiva del racconto seriale, l'episodio pilota rappresenta una condensazione di tutto quello che la serie potrebbe sviluppare lungo un arco stagionale ma anche per più stagioni. L'obiettivo è quello di esporre diverse storie narrative che possono ramificarsi in più direzioni una volta che la serie è avviata.

Da questa prima spiegazione si delineano alcune peculiarità proprie dell'episodio pilota, da cui si può partire per affrontare due aspetti generali che contribuiscono a fare un incipit. Guardare *cosa c'è*, per vedere *cosa fa*, e in un secondo tempo stabilire dei criteri per valutare la portata e i suoi limiti.

Per quanto riguarda il primo punto, l'inizio presenta il testo narrativo nei suoi molteplici aspetti: eventi finzionali, procedimenti stilistici e discorsivi. E nella serie serializzata questo si indirizza sia al pubblico che ai produttori. Tutto il materiale narrativo della serie prende corpo e consistenza da questo momento e va relazionato alle funzioni che è chiamato a rispondere, agli effetti e ai meccanismi di ricezione che è chiamato ad attivare nel pubblico. Non bisogna dimenticare che il tutto è assoggettato a logiche di natura economica e accenneremo a come queste influenzino le strategie del racconto.

L'episodio pilota diventa il luogo della presenza di una serie di segnali, tali da far scattare nel pubblico la coscienza dell'inizio della finzione. Tre gli ambiti da esplorare: il rapporto con un itinerario di lettura, che collega l'inizio con la sua fine; l'inizio come luogo di tensione; infine, l'inizio come luogo di transizione tra due mondi, diegetico ed extradiegetico⁸³.

⁸² Ivi

⁸³ G.P. CAPRETTINI, R. EUGENI, *Premessa*, a cura di G.P. CAPRETTINI, R. EUGENI, *Il linguaggio degli inizi. Letteratura cinema folklore*, il Segnalibro, Torino 1988, pp. 6 – 8.

Partiamo da una proposta avanzata da Calvino per accostarci al problema dell'inizio come luogo di tensione:

Cominciare (...) è un momento cruciale, (...) è il momento della scelta: ci è offerto la possibilità di dire tutto, in tutti i modi possibili; e dobbiamo arrivare a dire una cosa, in un modo particolare⁸⁴.

Confrontando tale definizione con quanto ha osservato Mittell sul duplice compito che il pilot è chiamato a svolgere, verso produttori e pubblico, si osserva che la strategia adottata è quella di mettere in una forma condensata tutto il potenziale e materiale narrativo.

Una prima giustificazione trova la sua ragion d'essere nelle strategie adottate appunto dall'industria dell'intrattenimento verso prodotti definiti "high concept". Questi si caratterizzano per uno stile forte e ben riconoscibile e per la loro capacità di essere potenzialmente sfruttabili su altre piattaforme multimediali.

La serie serializzata si definisce prodotto "high concept", perché nel fare propria una narrazione multilineare, questa potrebbe rivelarsi una miniera d'oro, i cui diversi filoni possono dare vita a ulteriori ramificazioni tali da poter permettere di esportare il materiale narrativo per dar vita a nuovi prodotti seriali che si sviluppano su altri media. Ma non solo, rimanendo nel contesto televisivo, una narrazione multilineare permette la sopravvivenza della serie, dilatando i tempi di consumo oltre la singola stagione⁸⁵.

La decisione di porre nel primo episodio di una nuova serie narrazioni multilineari differenzia la serie serializzata dalla serie tradizionale nel diverso uso delle forme narrative.

Infatti, nelle serie tradizionali, gli episodi sono tipicamente caratterizzati da due o più linee narrative che si completano l'una nell'altra. Dato un intreccio principale A, che domina il tempo dello schermo, e un intreccio secondario B, quest'ultimo offre spesso tematiche parallele o si contrappunta ad A, ma raramente interviene al livello dell'azione principale⁸⁶.

La complessità narrativa altera questi rapporti, perché presenta fin dall'esordio diverse linee narrative organizzandole secondo una modalità paratattica, e non

⁸⁴ CALVINO I., *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, cit., p. 123

⁸⁵ INNOCENTI V., PESCATORE G., *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, cit., pp.42 – 43.

⁸⁶ Ivi, pp.42 – 43.

ipotattica come avviene nelle serie tradizionale. Viene quindi a mancare un rapporto di subordinazione tra i vari fili narrativi, in quanto nell'esposizione dell'incipit la complessità narrativa sovverte le regole della serie tradizionale dove B è in funzione di A.

In rapporto al suo inizio, la serie serializzata può essere vista come una funzione esponenziale, la cui base è fissa e l'esponente è variabile.

In questo senso l'episodio pilota può essere letto come la base stabile di questa funzione, il cui argomento viene esposto e si struttura in fili narrativi diversi e complementari, mentre l'esponente è variabile e dipende dalle diverse direzioni, che di episodio in episodio, si faranno prendere all'argomento. L'utilità di poter considerare la serie serializzata come una funzione esponenziale, in rapporto al suo inizio, permette di studiare la sua crescita in rapporto al volume di storie, che la serie potenzialmente può sfruttare, partendo da una base unica⁸⁷.

L'episodio pilota esponendo se stesso in modo ricco e minuzioso, si offre al pubblico come "matrice dell'intero racconto"⁸⁸. Così, attraverso la descrizione e l'esposizione pone le condizioni di partenza. Stabilisce le regole che governano tutto l'apparato.

L'episodio pilota si offre come l'ordito di un tessuto, dove i diversi fili sono destinati a formare la lunghezza di un tessuto e si tendono orizzontalmente sul telaio. La complessità narrativa intrecciando questi fili narrativi costruisce la trama. In questo modo l'intreccio nella serie serializzata è dato dalla disposizione complessiva dei fili dell'ordito e di trama di un tessuto.

Nel presentarsi allo sguardo del pubblico, descrivendo ed esponendo tutto il materiale narrativo, il testo pone le condizioni di partenza, ma queste da sole non bastano a fare l'inizio, perché ci sia un racconto, occorre che ci sia una svolta, che il discordo prenda una direzione.

Perché questa si delinei l'azione deve svolgere una precisa funzione che modifichi il dominio di partenza, intervenendo come mancanza o danneggiamento⁸⁹; ciò causa un'alterazione che modifica lo status quo iniziale.

⁸⁷ M. BRAMANTI, C.D. PAGANI, S.SALSA, *Matematica. Calcolo infinitesimale e algebra lineare*, cit., p.16; 134

⁸⁸ RUGGERO EUGENI, *L'inizio della favola. Per una mappa delle concezioni e dei problemi*, in *Il linguaggio degli inizi. Letteratura cinema folklore*, a cura di G.P. Caprettini, R. Eugeni, Il Segnalibro, Torino 1988, p. 64

⁸⁹ Ivi, p. 18

L'azione è necessaria in quanto permette di passare da uno stato descrittivo a uno stadio successivo che conduce il pubblico dentro la finzione.

In questa prospettiva, l'inizio si dà come luogo della tensione, dove si stabiliscono e si mettono in scena tutti gli strumenti per penetrare quel mondo finzionale e instaurare nello spettatore dei primi interrogativi tra ciò che è portato a conoscenza e ciò che al momento resta ancora ignoto⁹⁰.

Proviamo a fare un passo successivo e confrontare l'inizio come luogo di tensione con l'inizio come luogo di scelta. Emerge un problema che interessa la natura dei rapporti esistenti tra i vari fili narrativi. Esposti in modo paratattico nell'episodio pilota, si accostano, vivono ed esistono in modo parallelo gli uni dagli altri, e per questo risulta difficile stabilire un ordine gerarchico, che permetta di stabilire la direzione che la storia assumerà, nello stesso tempo sappiamo anche che questo stato iniziale è destinato a modificarsi, e che la complessità narrativa lavora su più intrecci multipli contemporaneamente.

Per uscire da questo ginepraio, può essere utile riprendere un'affermazione di Chatman⁹¹:

Può esistere una sequenza pura, una descrizione di eventi che si succedono semplicemente gli uni agli altri ma che in nessun modo devono la loro esistenza gli uni agli altri?

Una soluzione può essere quella di distinguere come gli eventi sono intesi nelle narrazioni classiche e moderne.

Nelle narrative tradizionali "gli eventi si presentano in modo distributivo", ciò significa che gli eventi tra loro hanno una relazione di causa – effetto. La narrazione procede verso il suo punto di arrivo perché nuovi effetti producono nuove cause, anche se all'apparenza gli eventi tra loro sembrano non essere "collegati in modo evidente, pensiamo che possa esserlo, per qualche più ampio principio ancora da scoprire".

In rapporto all'incipit come luogo della mancanza (o danneggiamento), queste narrative, si offrono come luogo dove "tutto è possibile, a metà le cose vengono probabili, alla fine tutto diviene necessario".

⁹⁰ EUGEN R.I., *L'inizio della fabula. Per una mappa delle concezioni e dei problemi, in Il linguaggio degli inizi. Letteratura cinema folklore*, cit., pp. 8 - 20

⁹¹ CHATMAN S., *Storia e discorso. La struttura narrativa del film*, cit., p. 44

Questo mette in luce un rapporto molto forte tra i due estremi del racconto, tra l'inizio e la sua fine.

Ciò che cambia nelle narrazioni moderne, è il grado di casualità tra gli eventi, che pur non scomparendo si ridefinisce adottando come nuovo termine la "contingenza" per giustificare queste nuove forme.

La contingenza è definita come:

Ciò che dipende nella esistenza, nella presenza, nel carattere, ecc. da qualche cosa che non è ancora accettato. (...)L'idea di contingenza è seducentemente ampia perché può comprendere nuovi principi organizzativi come la ripetizione descrittiva e accumulativa⁹².

Questa definizione aiuta a distinguere due tipologie d'intreccio, rispettivamente di risoluzione per narrazioni tradizionali, e intrecci di rivelazione per narrazioni moderne.

Le prime, legate da un rapporto forte di casualità, inducono il lettore a interrogarsi su ciò che accadrà in futuro, e l'azione segue un ordine temporale significativo; la contingenza, rinunciando a effetti di forte casualità, sposta l'attenzione su come si offre e presenta la realtà del racconto, così il rapporto tra gli eventi scaturisce quasi dal caso.

Eppure per quanto allentati siano i fili che tengono uniti eventi che apparentemente sono tra loro così divergenti, Chatman sostiene che la mente del lettore e spettatore comunque si dispone a cercare e trovare dei collegamenti tra le cose che accadono.

La differenza tra intrecci di risoluzione e rivelazione è il diverso atteggiamento che porta il pubblico non più ad interrogarsi su "che cosa accadrà?" come avviene per gli intrecci di risoluzione perché:

l'accento è posto altrove, la funzione del discorso non consiste nel rispondere a questa domanda e nemmeno nel farla. Ben presto desumiamo che le cose resteranno press'a poco uguali. Non vi è nessun evento che venga risolto (felicitemente o tragicamente), ma piuttosto una situazione che viene rivelata⁹³.

⁹² Ivi, p. 46

⁹³ Ivi, p. 46

Così continua Chatman negli intrecci di risoluzione l'ordine temporale è più significativo rispetto a quelli di rivelazione i quali "si orientano al personaggio, e agli infiniti dettagli dell'esistente, mentre gli eventi sono ridotti a un ruolo minore"⁹⁴.

Riprendendo la definizione di Mittell, dove il pilot è chiamato ad assolvere numerosi compiti, possiamo aggiungere un altro aspetto fondamentale oltre quelli già visti:

It must introduce a cast of characters via shorthand, such that their personalities and relationship are clear within moments, but in original enough ways that they do not seem like stereotypes or overly – familiar clones of conventional characters.⁹⁵

Attraverso i personaggi, si delinea dall'episodio pilota un orizzonte con molteplici fughe prospettiche, costruite attorno alle personalità dei protagonisti e alle loro relazioni. Tutto questo contribuisce a costruire il volume di storie che dall'episodio iniziale prenderà corpo per formare la serie.

L'esposizione nell'episodio pilota di una narrazione multilineare, in rapporto ai personaggi che mette in scena, fa venir meno l'inizio come luogo di una mancanza forte, ma viceversa offre un inizio come luogo di più mancanze.

Lo svolgimento prenderà così avvio dall'inizio partendo simultaneamente dai diversi personaggi, mentre le loro vicende andranno a formare i nuclei narrativi che costituiranno il cuore stesso della storia.

L'inizio, come luogo di tensione e scelta, non riguarda solo le strategie che le diverse forme narrative attuano per far muovere il racconto. Infatti, l'inizio è anche il luogo in cui si attiva in forma embrionale un desiderio di conoscenza che abbozza l'oggetto del discorso e nel suggerirlo attiva "energie testuali". Il desiderio è il motore del racconto, che spinge lo spettatore ad andare avanti nella visione e che collega i limiti stessi della narrazione, il suo inizio e la sua fine, in quanto si protende a cercare un senso che si evolve e costruisce mano a mano che l'azione del racconto procede, ma che si definirà soltanto con la sua fine⁹⁶.

⁹⁴ Ivi, p. 47

⁹⁵ MITTELL J., *Beginnings in Complex Tv*,

<http://mediacommons.futureofthebook.org/mcpres/complextv/22/11/2012>

⁹⁶ BROOKS P., *Treme. Intenzionalità e progetto nel discorso narrative*, cit., pp. 42; 57

Definiamo ora delle coordinate, utili a comprendere il secondo aspetto, già annunciato in precedenza che interessa l'itinerario di lettura che collega l'inizio con la sua fine.

Un primo passo può essere quello di paragonare la fine con l'inizio.

In posizione liminare e antitetica, il finale diversamente dall'inizio che muove il racconto in avanti, ha un movimento retroattivo, rispetto alla storia. Infatti, nel momento in cui questa si conclude:

(...) ci accorgiamo che non è verso quel punto che portava l'azione del raccontare, che quello che conta è altrove, è ciò che è avvenuto prima: è il senso che acquista quel segmento isolato di accadimenti, estratto dalla continuità del raccontabile.⁹⁷

Abbiamo detto che nell'episodio pilota la complessità narrativa dà corpo a molteplici storie che tra loro instaurano un rapporto paratattico aprendo nella storia un potenziale ventaglio di infiniti direzioni e sviluppi. Ma abbiamo anche visto che la complessità narrativa mescola forme narrative del serial e della serie, che Mittell ha distinto in running plot e anthology plot che quest'ultimo ha un forte grado di autonomia che può distogliere e allontanare l'attenzione del pubblico dal filo conduttore della storia (running plot), ma abbiamo dimostrato che l'anthology plot tende infine a ricongiungersi con il running plot.

Quindi la complessità narrativa appartiene alle narrazioni moderne o classiche?

Mittell sembra propenso a sostenere l'ipotesi che la complessità narrativa appartenga a narrazioni moderne. Propone come caso tipico la serie serializzata di *X-Files*. Guardandola nella sua interezza si osserva che il suo running plot ha contribuito a costruire un complesso mondo mitologico che si costruisce sulle teorie del complotto e della cospirazione e che è lo sfondo, il contesto della serie. Ma sostiene Mittell, se guardiamo alle singole puntate ogni puntata sembra contraddire con forza la teoria della cospirazione che il running plot costruisce. L'eccessiva complessità è l'elemento di disgiunzione tra le molteplici storie che sono messe in scena e questo rende difficile capire qual è il rapporto tra il singolo evento rispetto all'insieme della storia.

⁹⁷ CALVINO I., *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, cit., p. 138

Proviamo a fare un ulteriore passo in avanti.

Utili sono alcune osservazioni proposte da Kermode⁹⁸, nel tentativo di trovare un senso della fine nelle narrazioni moderne che sembrano aver smarrito nella forma un rapporto di continuità tra l'inizio e la fine, come era invece presente nelle narrative classiche.

Lo smarrimento della forma come espressione della crisi dell'uomo nella vita reale ha condotto l'uomo a dare vita a narrative che mettono in mostra questa realtà della crisi cercando di rappresentarla attraverso la contingenza.

Il romanzo, genere letterario per eccellenza dove i riflessi della crisi attuale dell'uomo, si sono fatti maggiormente sentire, avrebbe ceduto terreno all'anti-romanzo.

Questo si costituisce in opposizione alla forma del romanzo, e si offre come letteratura del conflitto perché in "bilico tra l'esigenza di imitare il contingente e il potere che ha la forma di consolare"⁹⁹. L'anti-romanzo si costruisce in opposizione al romanzo perché modifica il rapporto tra realtà e finzione.

"Quanto sarebbe bello (...) se uno potesse trovare nella vita la stessa semplicità che c'è nell'ordine narrativo"¹⁰⁰. A dare riposo alla mente dell'uomo nel romanzo interviene "la semplicità della sequenza" quella "casualità" che "ha l'apparenza della necessità".

Ma l'antiromanzo appartiene alla storia del romanzo che per Kermode "è la storia di forme rifiutate o modificate, (...), in ogni caso dobbiamo renderci conto del dissidio che c'è fra forme ereditate e la nostra realtà"¹⁰¹.

In modo analogo all' anti-romanzo, la complessità narrativa si è costruita in opposizione a forme narrative televisive tradizionali del serial e della serie.

Quale sarebbe dunque questo dissidio?

Abbiamo sottolineato che l'episodio pilota attraverso molteplici fili narrativi suggerisce al pubblico e agli stessi produttori le potenzialità che il racconto può esprimere. La potenzialità è fondamentale perché senza non è possibile il cambiamento, quindi l'azione. Non si inoltre può ignorare il fatto che "l'inizio implica la fine"¹⁰², e che per quanto l'anti-romanzo si allontani dalla forma del

⁹⁸ FRANK KERMODE, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Rizzoli Editore, 1972, pp.147 - 172

⁹⁹ Ivi, p. 173

¹⁰⁰ Ivi, p. 152

¹⁰¹ Ivi, pp.149 - 150

¹⁰² Ivi, p. 169

romanzo e voglia rappresentare la contingenza come espressione del reale, l'atto della rappresentazione indica che si vuole darne una forma.

L'aspetto rilevante riguarda l'azione del rappresentare. Nel momento in cui si presenta una cosa, questa inevitabilmente assumerà una forma, nuova e senz'altro diversa dalle forme che l'hanno preceduta. Ciononostante, nel momento in cui prenderà corpo, la forma mostrerà comunque i suoi limiti, i suoi confini. Questi la staccheranno e separeranno dall'insieme del tutto, e segneranno il suo grado di finitezza.

A questo proposito, Kermode asserisce che: "Il romanzo avrà una fine; si può evitare una conclusione piena, ma una conclusione ci sarà"¹⁰³.

Nelle narrazioni moderne si costruiscono intrecci di rivelazione perché questa rivelazione sembra scaturire dalla "disarmonia" che si viene a creare tra il contingente e ciò che seguirà e che "prenderà significato in qualche struttura armonica"¹⁰⁴.

Nelle serie serializzate questa disarmonia abbiamo detto si rivela confrontando il particolare (l'episodio) in rapporto al generale (l'intera stagione, ma anche in rapporto all'intera serie).

Possiamo quindi sostenere che la complessità narrativa appartenga di diritto alle narrazioni moderne?

Ora, la complessità narrativa adotta forme narrative televisive tradizionali e sembra inserirsi nel solco della tradizione, ma Mittell sostiene invece che la complessità narrativa rappresenta un punto di rottura rispetto a ciò che l'ha preceduta e costruendosi in opposizione a queste forme.

Accettiamo quindi per un momento l'ipotesi di Mittell, che la complessità narrativa appartenga a narrazioni moderne. Verifichiamo la validità della nostra ipotesi con un esempio.

Consideriamo la sequenza del *previously on* del primo episodio della seconda stagione di *Desperate Housewives*.

Una voce over fa un rapido riassunto di quanto successo nella prima stagione ricordando brevemente a che punto delle loro storie e delle loro vite erano arrivati i personaggi. L'arrivo di una nuova famiglia nel cuore della notte; la crisi matrimoniale tra Gabrielle e Carlos e i problemi giudiziari di quest'ultimo; la decisione di Tom e Lynette di scambiarsi i rispettivi ruoli dove lui fa il padre a tempo pieno e Lynette riprende a lavorare; Rex il marito di Bree alle prese con

¹⁰³ Ivi, p. 166

¹⁰⁴ Ivi, p. 169

una delicata operazione al cuore fino ad arrivare a Susan, fidanzata di Mike sequestrata nella casa del suo fidanzato, da Zach un ragazzo disturbato che vuole uccidere Mike perché lo ritiene responsabile della fuga di suo padre. Nell'attesa che Mike ritorni, l'azione si sposta dall'interno della casa all'esterno. Una signora esce dalla porta di casa, con un sacchetto di carta dentro il quale nasconde una bottiglia. Ferma sul pianerottolo di casa sua vediamo questa signora bere, mentre una voce fuori campo commenta: "Per gli abitanti di Wisteria Lane era un fatto assodato che a Ida Greenback piacesse i liquori". Una dissolvenza in bianco introduce una breve digressione temporale che ci mostra la signora Ida in una serie di situazioni che rafforzano l'idea che è un alcolista.

Viene mostrata in casa di Bree Van de Kamp seduta vicino alla padrona di casa a lavorare a maglia insieme ad altre donne, mentre la voce over commenta: "Era ubriaca agli incontri di lavoro femminili (...)", il giudizio negativo viene ulteriormente enfatizzato dallo sguardo di disapprovazione di Bree.

Era ubriaca: "All'ufficio della motorizzazione ...", lo sguardo di disapprovazione è questa volta di Lynette; "Alla chiesa metodista..." con Edie scandalizzata.

L'immagine ritorna al presente, Ida Greenback sta percorrendo il viale alza lo sguardo e la bottiglia verso il cielo mentre la voce fuori campo commenta le sue azioni: "Ida aveva cercato di smettere di bere molte volte ma non ci riusciva. Poi una sera in un momento di disperazione aveva sfidato Dio a placare la sua sete senza fine". Ferma su questa immagine di Ida che sfida Dio, l'azione si sposta sull'arrivo di un'auto che parcheggia. Scende Mike che entra in casa e scopre che Zach tiene in ostaggio Susan puntandole una pistola. Mike e Susan cercano di disarmare il ragazzo, nella breve lotta che segue Susan riesce a prendere la pistola ma inavvertitamente parte un colpo. Il proiettile rompe il vetro della finestra che si affaccia sul viale e colpisce la bottiglia mandandola in frantumi. Mentre Zach scappa, l'immagine ritorna sulla nostra anziana signora che con uno sguardo sbalordito alza gli occhi al cielo, mentre la voce fuori campo commenta chiudendo la sequenza: "In quel momento Ida ha capito. Dio agirà anche per vie misteriose ma non va molto per il sottile"¹⁰⁵.

Qual è il rapporto causa – effetto tra la signora Greenback, Zach, Susan e Mike? Questo breve evento sembra darsi per pura casualità. Perché allora insistere sul fatto che la signora ha problemi di alcolismo mostrando situazioni imbarazzanti in cui era ubriaca? Inoltre l'unica relazione tra Ida Greenback e gli altri personaggi è il fatto che vivono nello stesso quartiere, ma allora perché

¹⁰⁵ Desperate Housewives, cofanetto dvd2°

inserirli nella sequenza del *previously on* della prima puntata della seconda stagione?

Una risposta plausibile potrebbe essere considerare l'ipotesi che Florence Dupont¹⁰⁶ ha avanzato in un suo saggio. L'autrice di *Omero e Dallas* ha proposto di leggere il successo della famosa soap opera americana Dallas come la nuova Odissea. L'idea di partenza è di interpretare i prodotti televisivi non riducendoli alla loro dimensione testuale, di pura scrittura ma di rileggere questi prodotti considerandoli come appartenenti a pratiche della cultura orale. Dupont propone di riscoprire Omero alla luce della cultura orale come un diverso modo per accedere al linguaggio.

Fondamentale è il rapporto tra oralità e memoria, ma prima occorre offrire alcune "istruzioni per l'uso" per rileggere e riscoprire Omero che "non è né un uomo né un'opera ma un nome che colleghiamo a delle parole". La nostra chiave di lettura per accedere al racconto è l'aedo:

il viaggiatore accolto nelle corti che ricambia l'ospitalità narrando l'Odissea, canta Omero stesso, gli dei e gli eroi, la guerra di Troia, il ritorno dei vincitori greci. Così Ulisse, tornando da Troia, viene accolto come un ospite dai Feaci e si trova faccia a faccia con la sua stessa storia e ascolta l'aedo del re dei Feaci, Demodoco, che canta l'astuzia di Ulisse e la storia del cavallo da lui inventato per impadronirsi di Troia¹⁰⁷.

L'aedo condividendo con altri l'Odissea parla perché ispirato dalla Musa figlia della Memoria, e questa è centrale nella cultura orale, perché attraverso la memoria si costruisce il racconto, la narrazione.

Nei poemi epici come l'Odissea e l'Iliade la memoria viene sollecitata attraverso l'uso della "dizione formulare":

il poema omerico non è fatto di parole, ma di formule fisse che il poeta mette una accanto all'altra e la cui lunghezza non supera quella di un verso o di un verso e mezzo.¹⁰⁸

¹⁰⁶ FLORENCE DUPONT, *Omero e Dallas. Narrazione e convivialità dal canto epico alla soap-opera*, Donzelli Editore, Roma 1993.

¹⁰⁷ Ivi, p. 11

¹⁰⁸ Ivi, p. 46

Il poema omerico si costruisce usando formule modulari che ricorrono costantemente a caratterizzare il personaggio e l'ambiente ma è il gioco combinatorio delle diverse formule modulari che offre sempre nuove soluzioni. Questo principio sostiene la Dupont è presente anche in molti prodotti televisivi, proponendo un parallelismo tra Dallas e l'Odissea. Secondo l'autrice l'uso combinatorio di queste formule fa sì che il lettore moderno percepisca talvolta il racconto in modo discontinuo e incoerente, perché "il racconto organizza in una sequenza le figure di una cultura e non di episodi di un'avventura"¹⁰⁹.

Sulla base di quanto abbiamo ora esposto ritorniamo al nostro esempio e alla nostra signora Ida Greenback.

Abbiamo visto che nella sequenza di apertura della seconda stagione di *Desperate Housewives* gli sceneggiatori tratteggiano la figura di un personaggio alcolizzato e la rottura della bottiglia sembra darsi come un accidente, come un fatto di pura casualità. Non sembra infatti esistere un rapporto con gli altri personaggi se non per il fatto che la signora in questione vive nello stesso quartiere: Wisteria Lane.

Ma il personaggio di Ida Greenback offre uno dei temi che saranno sviluppati nella seconda serie: l'alcolismo.

Torniamo per un momento al frammento di flashback che ci mostra Ida ubriaca nel salotto di Bree che la guarda con disapprovazione.

Passiamo ora all'episodio undici della seconda stagione, il *previously on* della puntata si apre nel salotto di Bree dove si sta svolgendo un party. Bree con un bicchiere in mano mezzo pieno di vino percorre gli spazi interni di casa sua intrattenendosi con gli ospiti, mentre la voce narrante introduce l'argomento della puntata i baci che ci scambiamo. Per tutta la sequenza Bree in mezzo ai suoi ospiti e alle sue amiche continua a tenere un bicchiere in mano e a sorseggiare il vino mentre gli altri si limitano a reggere i loro calici pieni ma la loro attenzione si focalizza sulla conversazione più che sull'azione del bere. Anche quando la serata si sta concludendo e le amiche si ritrovano ad aiutare Bree a riordinare la casa, questa guarda con disappunto lo champagne rovesciato su un mobile, passando poi dal salotto alla cucina Lynette e Gabrielle stanno lavando i bicchieri e conversando mentre Bree continua a sorseggiare. Infine quando l'ultima delle amiche, Susan dà la buonanotte alla padrona di casa ed esce sul viale, Susan vede Zach nel quartiere che era scappato da Wisteria Lane all'inizio della nuova stagione e corre ad avvisare Mike. I due parlano del ragazzo e di suo padre.

¹⁰⁹Ivi, p. 47

L'azione che segue si sposta così dentro la casa di Zach e suo padre Paul con i due che parlano. Conclusa la sequenza, la macchina da presa inquadra la finestra della casa di Bree che sta guardando fuori dalla finestra con un bicchiere vuoto in mano. Bree vede suo figlio Andrew che bacia un altro ragazzo e dalla rabbia rompe il bicchiere. Segue uno stacco e vediamo Bree seduta sul divano che si sta versando l'ennesimo bicchiere di vino, mentre Andrew entra in casa. La madre riprende il figlio per il comportamento secondo lei sconveniente. Scoppia un diverbio tra i due che si conclude con la provocazione di Andrew che dice:

“Non dimentichi qualcosa? So che ti piace bere prima di andare a dormire. Dai prendilo ... (porge alla madre la bottiglia di vino bianco)... Va bene”.

Bree guarda il figlio in silenzio e sale in camera da letto.

Uno stacco e il racconto si sposta sulla famiglia Applewhite. È giorno. Un altro stacco e sul viale principale di Wisteria Lane, Bree e Lynette si incrociano con le rispettive auto e scambiano due parole: Lynette sta andando al lavoro mentre Bree vuole andare a comprare dei croissant. A un certo punto dietro la macchina di Lynette si ferma un'altra automobile. Bree riconosce alla guida la signora Ida Greenback che suona il clacson per poter passare.

Torniamo ora all'inizio del *previously on* della seconda serie. Notiamo che l'apparente casualità tra la signora Greenback con la scena tra Susan; Mike e Zack in realtà acquista un senso se guardato in prospettiva. Attraverso il suo personaggio gli sceneggiatori individuano alcune formule modulari che poi saranno riprese e riproposte variandole sul personaggio di Bree:

Ida beve dalla bottiglia; beve di notte; Ida è parte attiva della comunità di Wisteria Lane ma i continui singhiozzi tradiscono il suo stato.

Nell'undicesima puntata gli sceneggiatori mettono in evidenza:

Bree è un membro attivo della comunità infatti dà un party a casa sua; Bree tiene sempre in mano un bicchiere e beve; Bree è accusata da Andrew di bere prima di andare a dormire.

La bottiglia di Ida si rompeva per il proiettile vagante sparato accidentalmente durante la colluttazione in casa di Mike. Il bicchiere di Bree si rompe dopo che lei ha visto Andrew baciare il suo amico. Infine Bree salutando Lynette in auto, si trova esattamente nello stesso luogo dove Ida aveva sfidato Dio.

L'uso di formule modulari fa sì che “ogni sequenza narrativa può svilupparsi di per sé stessa indipendentemente da ciò che la segue e la precede” ma variando e giocando sulle stesse formule modulari si oscilla continuamente tra oblio e

memoria e questo incentiva lo spettatore a esplorare continuamente l'universo narrativo.

Così gli sceneggiatori sono come gli aedi: "assemblatori di formule" e la memoria "è l'insieme delle formule dell'epopea (...) il poema prima di tutto ricorre a dei montaggi insoliti"¹¹⁰.

L'effetto dispersivo che l'anthology plot sembra operare sul running plot perde valore nel momento in cui si ricorre a formule modulari; queste infatti riconducono elementi e dettagli apparentemente irrilevanti e accidentali dentro un flusso narrativo che procede con l'avanzare del racconto verso la sua fine.

Così come l'Odissea e l'Iliade sono gli esempi dell'epica antica, la serie serializzata è il modello epico della modernità.

Consideriamo ora la serie serializzata e complessità narrativa in rapporto alla sua chiusura. Esistono a questo proposito tre casi differenti che chiamano in causa tre diverse modalità di chiusura, rispettivamente: la fine naturale, la fine prematura e la cancellazione della serie¹¹¹.

La causa principale che porta una serie serializzata a trovare una fine prematura o a essere cancellata dai palinsesti di un'emittente televisiva, riguarda innanzi tutto la sua anima di prodotto seriale. In quanto prodotto "high concept", una serie serializzata richiede spesso investimenti elevati, che espongono il prodotto ad un alto rischio fallimentare. Se, nel momento della loro messa in onda, non c'è un immediato riscontro favorevole di pubblico, questi prodotti sono destinati a essere tolti dalla programmazione televisiva. La decisione di sopprimere la serie, optando per una fine prematura piuttosto che per una cancellazione incide sulla chiusura seriale.

L'aspetto economico gioca senz'altro un peso rilevante, ma interagisce con altri fattori, che rendono problematico il momento della chiusura seriale. Innanzitutto occorre tenere in considerazione il grado di soddisfazione che uno spettatore trae nel momento in cui il testo finisce.

Il desiderio che nell'inizio aveva l'importante compito di catturare l'attenzione del pubblico per traghettarlo dentro il racconto, trova la sua completa e totale soddisfazione quando il racconto raggiunge la sua fine. Noël Carroll¹¹², in un suo

¹¹⁰ Ivi, pp. 62 - 63

¹¹¹ MARTIN A. ZELLER – JACQUES, *Premature Withdrawal: Searching for Satisfaction in the endings of Pushing Daisies and Carnivale*, in *Previously On. Interdisciplinary studies on TV Series in the Third Golden Age of Television*

¹¹² NOËL CARROLL, *Narrative Closure*, *Philos Stud* (2007) 135:1-15

saggio, ha avanzato l'ipotesi di come questo desiderio sia il motore, che tiene desta l'attenzione nel pubblico verso la storia narrata. Un gioco di equilibrismo messo a punto dalla narrazione nel far avanzare la storia verso il suo esito. Il gioco consiste nel calibrare in modo sapiente le domande, che la catena degli eventi suscitano nel lettore, con l'orizzonte di aspettative che si costruiscono nell'attesa di una risoluzione. La narrazione spinge il proprio pubblico a seguire che cosa succederà da lì a poco, salvo poi trattenersi dal dirlo. Di conseguenza la soddisfazione sarà maggiore e completa, pienamente raggiunta, quando il desiderio di conoscenza, avrà trovato tutte le risposte alle domande, che nel corso del racconto sono state poste. E questo sarà possibile solo quando il racconto giungerà alla fine. Esistono però delle eccezioni in cui la chiusura non è condizione necessaria e sufficiente per caratterizzare una narrazione. Nei casi la chiusura produca un sentimento di completezza, nelle narrazioni che ne sono prive, il grado di soddisfazione sembra venir meno.

Queste osservazioni sembrano trovare riscontro nelle serie serializzate, soprattutto nei casi che prevedono la cancellazione della serie dalla programmazione televisiva, ma anche la chiusura prematura¹¹³.

Per quanto riguarda il primo caso, la cancellazione si offre come una mutilazione della storia, dove la fine è segnata dall'interruzione brutale che avviene per cause esterne, lasciando in sospeso qualsiasi attesa e giudizio finale. La conseguenza è rilevante, in quanto mostra come i fans, di fronte a un'interruzione così brusca, si sentano orfani verso la serie. Interessante è il caso – studio di *Carnival*, serie che ha subito questo triste destino. Nel comunicato stampa che i produttori hanno fatto per giustificare i motivi che hanno condotto l'emittente televisiva a cancellare *Carnival* si legge:

Carnivale was an expensive show. (...) Carnivale, in fact, represented one the most costly – if not *the* most costly – pattern-budget ever invested in a weekly series in television history. If anybody has any resentment toward HBO executives, consider this:

- They have a fiduciary responsibility toward their stock – holders.
- The show was hugely expensive.
- The reviews were mixed.
- The audience was not large enough to support it.¹¹⁴

¹¹³ ZELLER – JACQUES M.A., *Premature Withdrawal: Searching for Satisfaction in the endings of Pushing Daisies and Carnivale*, cit., p. 57

Il prevalere delle ragioni economiche sembra avere la meglio su qualsiasi altra ragione, anche rispetto alla necessità di offrire una chiusura narrativa che dia un senso e un significato alla serie fin lì sviluppata.

Nel caso invece della chiusura prematura della serie sembra verificarsi un equilibrio tra esigenze di natura economica dei produttori, ed esigenze dei fan di sapere come la loro serie preferita si concluderà.

Infatti, i produttori optano per un finale prematuro, che ristrutturando e riorganizzando retroattivamente tutto il materiale narrativo della serie. L'obiettivo è duplice. In primo luogo si cerca di costruire un finale che nella sua organizzazione possa mostrare potenziale narrativo per nuovi e futuri sviluppi, per altri prodotti affini o collegati alla serie. In secondo luogo, il finale ristrutturando tutto il materiale narrativo cerca di solleticare e mantenere vivo il desiderio di conoscenza dello spettatore, in particolare il fan, per la storia. Non soddisfatto di una conclusione parziale, il fan è incoraggiato a rivedere il suo programma preferito, su altri supporti mediatici (dvd, internet), prontamente offerti dai produttori stessi. In questo modo il lutto per la perdita del programma preferito viene elaborato, offrendo conforto su altri mezzi.

Offriamo ora delle prime coordinate sulla fine naturale, con la promessa di affrontare e riprendere nell'ultimo capitolo questi accenni che stiamo per presentare, in quanto la serie televisiva *Desperate Housewives* rappresenta un esempio.

La fine della serie naturale sembra portare a compimento il valore commerciale della serie su cui i produttori hanno potuto contare per lungo tempo, con successo. In questo modo si stabilisce una misura valutativa tra uno show ideale ipotizzato, e lo show effettivo, che ha preso forma tra esigenze commerciali ed esigenze creative. È così possibile:

(...) ossesse the success and satisfaction of the ending in relation to how 'true' or 'authentic' it appears in relation to that ideal.¹¹⁵

Mentre le chiusure dei finali delle puntate durante l'arco stagione sollecitano continuamente una lettura retrospettiva circolare, rinnovando il piacere e il

¹¹⁴ Ivi, p.67

¹¹⁵ Ivi, p. 61

desiderio della visione, nella puntata conclusiva di una serie il suo finale deve rispettare sia questo criterio ma offrire nello stesso tempo una risoluzione drammatica degli eventi che si sono succeduti. Il finale insomma deve essere un luogo catarchico dove finalmente l'esperienza emotiva che il pubblico ha ingaggiato con la propria serie trova soddisfazione¹¹⁶.

Un ultimo punto rimane da analizzare e riguarda l'inizio come luogo di transizione tra una realtà extradiegetica e una diegetica. Secondo Kermode, questo avviene attraverso l'assunzione di una forma che stabilisce i limiti e i confini. Entra più nel dettaglio Gerard Genette¹¹⁷ nel considerare e valutare il valore di questo passaggio. Con la nozione di paratestualità, l'autore francese indica innanzitutto una zona di frontiera in bilico tra due mondi, rispettivamente il mondo reale, extradiegetico, e il mondo finzionale, diegetico. Quindi un luogo, che ponendosi a cavallo di due mondi, introduce gradualmente il lettore o pubblico ad affrontare questo passaggio fisico, ponendosi prima di tutto come momento di "transizione" tra un dentro e un fuori. Nello stesso tempo il paratesto si offre anche come luogo di transazione, ovvero il luogo dove il testo si "rende presente e viene presentato. Ciò è possibile in quanto si offre come luogo privilegiato di una pragmatica e di una strategia, di un'azione sul pubblico, con il compito (...) di far meglio accogliere il testo e sviluppare una lettura più pertinente, agli occhi, si intende, dell'autore e dei suoi alleati"¹¹⁸. Un luogo dove si producono dei discorsi attorno al testo. Genette passa quindi ad analizzare la diversa natura e funzione di questi elementi paratestuali, che contornano e prolungano il testo.

Due macro aspetti, l'epitesto e il peritesto contribuiscono a costruire e fare la paratestualità, mettendo in atto pratiche discorsive attorno al testo, che per funzioni e posizione si diversificano. Infatti, il peritesto considera le pratiche discorsive che fisicamente e spazialmente contornano e delimitano il testo stesso. Diversamente l'epitesto da un punto di vista spaziale occupa una posizione più distante, e presenta pratiche discorsive esterne all'oggetto di riferimento ma pertinenti ad esso, come per esempio interviste, conversazioni.

In merito alla serialità televisiva, e all'oggetto del nostro studio, *Desperate Housewives*, analizzeremo il paratesto, considerando in primo luogo il peritesto, che per quanto riguarda la serie serializzata, consiste nella sigla d'apertura e nel

¹¹⁶ Ivi, p. 62

¹¹⁷ GENETTE G., *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino, 1989.

¹¹⁸ Ivi, p. 6

riassunto delle puntate precedenti. L'epitesto, sotto forma di libro guida, così come le interviste contenute nel cofanetto Dvd, saranno senz'altro utili al nostro percorso di analisi, da una prospettiva più distante ma non per questo meno pertinente.

Da queste premesse generali, sulla serie serializzata e i problemi di inizio e di fine che mette in evidenza, prende avvio l'analisi di *Desperate Housewives*.

II. DESPERATE HOUSEWIVES. LA SERIE.

II.1. L'EPITESTO PUBBLICO: LA GUIDA UFFICIALE DI DESPERATE HOUSEWIVES.

Nel precedente capitolo, abbiamo messo in luce la natura e i meccanismi che governano la nuova serialità televisiva, concentrando la nostra attenzione attorno ai suoi limiti, attorno a elementi sia paratestuali che testuali.

Abbiamo visto come la serie serializzata, in quanto prodotto culturale, assolve ad esigenze di natura diversa, di ordine economico e di intrattenimento. Vediamo ora come queste si applicano sull'oggetto del nostro studio.

Partiamo da un elemento che appartiene alla paratestualità, la guida ufficiale *Desperate Housewives: dietro le porte chiuse di Wisteria Lane*¹¹⁹. Iniziamo dunque dall'epitesto della serie. Questo, pur distanziandosi da un punto di vista spaziale dal testo stesso, può avere "ripercussioni pragmatiche e funzionali"¹²⁰, in quanto offre informazioni utili a tracciare delle coordinate e dei percorsi di lettura.

Solo consultando l'indice, dai titoli dei diversi capitoli, così come dalla grafica, possiamo desumere delle informazioni sulle tematiche che saranno toccate.

Interessante è l'impaginazione grafica dell'indice che richiama alla mente un'inquadratura cinematografica, ma non una qualsiasi. Una fotografia, che occupa lo spazio del formato di due pagine, mostra allo sguardo uno spazio aperto. Su un prato inglese curatissimo una troupe televisiva ha allestito numerose tende bianche dove trovano riparo le attrezzature necessarie per la ripresa. Numerose persone occupano lo spazio indaffarate in svariati compiti. In sovraimpressione lungo l'asse mediale orizzontale dell'immagine, troviamo in caratteri bianchi i titoli di ogni capitolo di cui è composto il libro. Mentre in alto a destra, troviamo la scritta: Indice.

È interessante osservare il parallelismo tra la guida ufficiale e la serie televisiva *Desperate Housewives*.

¹¹⁹ AAVV, *Desperate Housewives: dietro le porte chiuse di Wisteria Lane*, Sperling&Kupfer Editori, Milano 2005.

¹²⁰ GENETTE G., *Soglie. I dintorni del testo*, cit., p. 337

Infatti, l'indice, paratesto di un elemento epitetuale, mima una delle possibili strategie adottate sia nei film che successivamente nelle serie televisive per collocare e condurre lo spettatore dentro la finzione.

Rispetto all'epoca del cinema muto, sembra verificarsi un'inversione di tendenza. Infatti, in un film come *Malombra* di Gallone, del 1916, il ricorso a un "mimetismo librario", nelle prime inquadrature, aveva l'obiettivo di sottolineare l'origine letteraria del film, e il suo valore culturale, in un'epoca dove il cinema doveva ancora percorrere molta strada prima di affermarsi come arte¹²¹.

In *Desperate Housewives: dietro le porte chiuse di Wisteria Lane*, l'indice adotta come forma paratestuale specifica una modalità propriamente cinematografica, in quanto a dominare è l'immagine rispetto alle menzioni verbali, che pur presenti e centrali, tendono a restare in secondo piano, a essere lette in un secondo momento. Funzione dell'indice è infatti organizzare e strutturare l'ordine del libro, dando indicazioni utili al lettore sulla sua struttura e organizzazione¹²². Se il cinema aveva fatto diventare il libro un topos utilizzato per ottenere credibilità e autorevolezza verso il pubblico, in questo caso il nostro libro-guida, guarda come principale referente al prodotto televisivo, o meglio come suggerisce l'immagine, mostra l'apparato produttivo di questa serie televisiva.

Questa lettura è legittima se confrontiamo il passaggio dalla copertina del libro-guida all'indice, passando per il suo frontespizio.

Sulla copertina domina un'immagine che mostra in primo piano un pergolato di glicine, dietro il quale vediamo una porzione di casa di un quartiere residenziale. Sotto il pergolato in posizione centrale, sovrainpresso allo stipite di una porta in legno chiusa, leggiamo il titolo *Desperate Housewives*. Poco più sotto in posizione, con un font diverso per caratteri e dimensioni, troviamo il sottotitolo *dietro le porte chiuse di Wisteria Lane*. Infine sul margine inferiore centrato in corsivo, e con un font ancora diverso dal sottotitolo, fa la sua comparsa il nome della casa editrice: Sperling & Kupfer.

Il frontespizio è organizzato in modo analogo all'indice, un'immagine dal formato di due pagine, mostra una libreria dove sono presenti due portafoto. Uno incornicia il ritratto di una giovane donna sorridente, mentre nell'altro la stessa donna è ripresa abbracciata a un uomo che ricambia il suo sguardo e il suo

¹²¹ RE VALENTINA, *Ai margini del film. Incipit e titoli di testa*, Campanotto Editore, Udine 2006, cit., p. 17

¹²² GENETTE G., *Soglie. I dintorni del testo*, cit., p. 215

sorriso. Le menzioni verbali riprendono gli elementi trovati in copertina aggiungendo una dedica.

Ritorniamo su questi elementi in dettaglio, nel frattempo è interessante osservare come le immagini, nell'impaginazione e nella loro successione, rafforzano gli elementi verbali dandogli un contesto ben preciso. Infatti, il titolo così come le due immagini che troviamo in copertina e frontespizio, sono tratte dalla serie televisiva omonima, inoltre le immagini collegano il titolo al tema al suo sottotitolo, *dietro le porte chiuse di Wisteria Lane*. Aprendo il libro, l'immagine cambia lo spazio visivo del lettore, da esterno a interno, rimanendo sempre dentro pratiche discorsive legate alla serie in quanto testo, racconto finzionale.

Passando però dal frontespizio alla pagina successiva (l'indice) il sottotitolo acquista una nuova sfumatura. Potremo dire che le immagini suggeriscono il passaggio da una lettura da testuale a una metatestuale. Nel mostrare la troupe, si svela e si dà voce ad aspetti legati alla realizzazione e produzione di questo prodotto televisivo.

Possiamo quindi avanzare alcune considerazioni, che riguardano la guida ufficiale alla serie televisiva.

Nella vasta casistica proposta da Genette¹²³, come già detto, la guida rientra chiaramente nella categoria di epitesto pubblico, e in quanto tale assolve a funzioni di natura pubblicitaria e promozionale. L'elemento temporale è fattore discrezionale determinante che lo differenzia dal peritesto. Per quanto riguarda la guida ufficiale di *Desperate Housewives*, la pubblicazione è postuma alla fine della prima stagione, e anticipa la seguente. Collocandosi in questo tempo di attesa, l'epitesto-guida propone tra i suoi contenuti molte curiosità, fedele al principio figurativo proposto fin dalla copertina. Queste riguardano in prima battuta i personaggi femminili attorno a cui è costruita la serie, dando informazioni sia sui singoli personaggi, sia sui singoli attori che li hanno interpretati, per poi estendere la curiosità ai personaggi comprimari, infine investendo gli ambienti e i costumi. In questo modo si costruisce una mappa sia spaziale che relazionale, confermando una lettura testuale della serie, almeno fino alla prima parte della guida. Infatti, la seconda parte, propone una lettura della serie che riguarda il dietro le quinte, offrendo dettagli di natura sia tecnica che di produzione.

¹²³ Ivi, pp. 337 - 346

L'impaginazione grafica così come le pratiche discorsive messe in atto dalla guida ufficiale per promuovere l'oggetto del suo discorso, la serie televisiva *Desperate Housewives*, è il frutto di una strategia messa a punto dai produttori della serie stessa, che sono i principali "destinatori"¹²⁴. Quest'ultimi possono essere rappresentati da diverse persone, ma nel caso di un epitetto pubblico sono "persone autorizzate a fare resoconti più o meno ispirati" attorno all'oggetto del discorso. Altri destinatori che affiancano quelli già ricordati, sono lo sceneggiatore Marc Cherry e l'editore Sperling& Kupfer.

La natura dei diversi rapporti esistenti tra i destinatori, in primo luogo tra casa editrice e produttori televisivi, mette in evidenza un fenomeno di convergenza mediatica, che ha portato a una profonda trasformazione del panorama dell'industria dell'intrattenimento. Questa convergenza tra diversi settori dell'industria culturale, nel nostro caso tra editoria e televisione, ha condotto una contaminazione tra linguaggi e immaginari diversi¹²⁵, come abbiamo appena mostrato.

Soffermiamoci ora sulla collaborazione tra lo sceneggiatore Marc Cherry e i produttori televisivi, in particolare orientandoci sulle strategie messe in atto per fare della serie televisiva *Desperate Housewives*, un vero e proprio oggetto di culto. Vediamo come:

Grazie al genio creativo di Marc Cherry – e all'abilità promozionale della ABC – *Desperate Housewives* è stato un successo mediatico sin dal primo vagito. (...) sulla scorta del target identificato per il programma (le donne tra i diciotto e i quarantanove anni) (...) alla prima assoluta del 3 ottobre 2004 hanno assistito la bellezza di ventuno milioni di spettatori, che sono andati crescendo di episodio in episodio. E nonostante la campagna promozionale fosse espressamente rivolta al pubblico femminile, nel giro di un mese i sondaggi Nielsen davano un quaranta per cento di spettatori maschili (...) *Desperate Housewives* piace anche agli uomini.

La conferma a fenomeno culturale di massa è arrivata il 15 novembre 2004, (...)

¹²⁴ Ivi, p. 29

¹²⁵ SCAGLIONI MASSIMO, *La Tv dopo la Tv. Il decennio che ha cambiato la televisione: scenario, offerta, pubblico*, Milano, Vita e pensiero, 2011, p. 29

E così *Desperate Housewives* si è trasformato da serie televisiva di successo a pietra miliare della cultura pop del nuovo millennio (...)¹²⁶

Interessante è scoprire le cause del successo di *Desperate Housewives* come fenomeno di culto.

Tre gli aspetti rilevanti da sottolineare in questa dichiarazione che concorrono a fare di questa serie un cult: una presenza autoriale, incarnata nella figura di un autore esplicito, lo sceneggiatore Marc Cherry, l'individuazione di un target specifico che si è successivamente ampliato, infine il successo di *Desperate Housewives*.

Tre elementi che si spiegano considerando l'evoluzione che negli ultimi vent'anni ha investito l'industria culturale, e quella televisiva in particolare. Tre elementi che si spiegano considerando tre diverse pratiche discorsive, che interessano rispettivamente una dimensione sociale, simbolica e economica.

Per quanto riguarda l'aspetto economico, il fenomeno della convergenza mediatica ha portato a una profonda trasformazione del panorama complessivo, costringendo le emittenti televisive a modificare le loro strategie. A fianco di canali televisivi tradizionali, ne sono emersi altri, creando una complessa realtà competitiva. La ricerca di nuovi spazi e nuovi pubblici e il tentativo di mantenere una posizione acquisita, ha spinto queste realtà ad espandersi verso nuove piattaforme (come il web e il digitale) e a creare sodalizi con altri settori dell'industria dell'intrattenimento (musicale ed editoriale). Questo ha portato, come già affermato sopra, a un'ibridazione nei diversi linguaggi audiovisivi.

Nel nostro caso, la guida ufficiale di *Desperate Housewives*, rappresenta il sodalizio tra l'emittente televisiva ABC e la casa editrice Sperling&Kupfer. L'adozione da un punto di vista grafico di "somiglianze famigliari" con l'oggetto del discorso, la serie televisiva, fa di questo epitesto una "testualità secondaria"¹²⁷, che ha il compito di rilanciare la serie, offrendo il suo consumo in un diverso formato nell'attesa dell'uscita della seconda stagione. Così l'immagine di copertina, come quella del frontespizio, altro non sono che fotogrammi della serie televisiva, che riguardano la casa e il personaggio di Mary Alice, la più disperata tra queste casalinghe, morta suicida. Oltre a promuovere la

¹²⁶ AAVV, *Desperate Housewives. Dietro le porte chiuse di Wisteria Lane*, cit., p.90

¹²⁷ SCAGLIONI MASSIMO, *Culti e Fandom. La serialità televisiva americana e il suo fandom*, Milano, Vita e Pensiero, 2006, cit., p. 50

serie, l'epitesto serve a costruire e alimentare il culto stesso della serie. Alle ragioni di ordine economico rispondono ragioni sociali ed simboliche.

L'era della convergenza mediatica ha visto il passaggio da una televisione generalista rivolta a un pubblico di massa, a una "Tv contenuto", che si rivolge direttamente a un pubblico di nicchia. La frammentazione dei consumi, ha fatto ripensare a livello produttivo nuove forme di prodotto. In particolare la televisione americana, soprattutto con la nuova serialità televisiva, "ha trasformato il programma in franchise complesso e articolato che genera attorno a sé, un florilegio di testi ancillari che ne espandono i confini e costruiscono forme di narrazione cross mediale"¹²⁸.

In questo senso la Tv contenuto alimenta attorno all'oggetto del proprio discorso una serie di pratiche sociali che riguardano il suo sfruttamento e consumo, messe a punto dall'industria culturale, che mira a fare di questi oggetti veri e propri eventi in grado di catturare l'interesse e l'attenzione di un pubblico. Da questo punto di vista, il culto mediale di una serie televisiva rientra in una tattica specifica di promozione che cerca di controllare e incanalare la fruizione del pubblico.

Per quanto sia impossibile costruire a tavolino un successo tale da renderlo un oggetto di culto, l'ABC nel realizzare la guida ufficiale di *Desperate Housewives* fa innanzi tutto leva sull' "autorialità del testo". Associando una figura autoriale forte alla serie televisiva, si sottolinea la qualità e il valore del prodotto.

L'autorialità di Marc Cherry emerge in diverse modalità nel testo, a cominciare dalla dedica¹²⁹:

Questo libro è dedicato a
Martha Cherry,

'l'originale
*Desperate Housewife*¹³⁰

¹²⁸ SCAGLIONI M., *La Tv dopo la Tv*, cit., p. 16

¹²⁹ GENETTE G., *Soglie. I dintorni del testo*, p. 115 - 140

¹³⁰ AAVV, *Desperate Housewives: dietro le porte chiuse di Wisteria Lane*, cit.

L'omaggio si rivolge a un dedicatario privato, in questo caso alla madre dello sceneggiatore, che nell'essere definita come l'originale casalinga disperata, si offre come modello, e punto di partenza che ha ispirato il nostro autore.

La dedica nella sua funzione elogiativa offre anche informazioni sulla genesi dell'opera, giustificando la paternità di Marc Cherry come l'unico e vero autore. Nell'evidenziare un rapporto familiare, si stabilisce nella dedica un legame particolare e del tutto personale tra l'autore e ciò che ha scritto, in netto contrasto con "i meccanismi altamente collaborativi"¹³¹ richiesti per questi prodotti culturali.

Così, la dedica affronta uno degli aspetti fondamentali dell'epitesto, la sua capacità di mettere in campo discorsi non necessariamente rivolti direttamente al testo, ma che lo riguardano dall'esterno¹³².

D'altro canto la paternità di Marc Cherry, viene ulteriormente ribadita sotto forma di intervista nel DVD con i contenuti speciali presente nel cofanetto della seconda serie¹³³, in cui Cherry presenta sua madre come fonte d'ispirazione per dar voce alle casalinghe disperate. Dichiarazione rafforzata dall'aneddoto che Martha Cherry racconta alle telecamere, quando dalla macchina fece scendere suo figlio Marc, per poi tornare a riprenderlo da lì a poco. Un montaggio parallelo alterna il racconto della madre, con alcune sequenze tratte da un episodio della serie che mostrano una delle casalinghe Lynette, che mette in pratica gli insegnamenti creativi di Martha Cherry. In questo modo si alimenta un filo diretto tra l'autore, la sua musa e l'opera, che già la dedica presente nella guida ufficiale metteva in rilievo.

La dedica offre quindi un primo indizio del rapporto del tutto personale e speciale che lo sceneggiatore ha verso il testo di *Desperate Housewives*, l'introduzione lo rafforza nella condivisione di un sentimento comune tra i personaggi e il suo creatore: la disperazione.

Scrive infatti Cherry:

Nell'aprile del 2002 ero assolutamente "**disperato**". Ero al verde, non riuscivo a ottenere nemmeno un colloquio per una sceneggiatura ed ero seriamente preoccupato per il mio futuro. Avevo appena compiuto quarant'anni e cominciavo a chiedermi se non fossi anch'io uno di quei

¹³¹ SCAGLIONI M., *Culti e Fandom*, cit., p. 51

¹³² GENETTE G., *Soglie. I dintorni del testo*, cit., p. 7

¹³³ DVD, *Desperate Housewives*. Edizione più gustosa.

poveri illusi che si aggirano per Hollywood convinti di essere sceneggiatori di talento quando tutto sta a dimostrare il contrario¹³⁴.

Minimo comune denominatore tra Cherry e le casalinghe è il binomio disperazione e crisi di mezza età. Come le sue eroine nella finzione, che nel fiore degli anni si ritrovano a fare i conti con una vita all'apparenza perfetta ma che non le soddisfa, Cherry dichiara di aver provato lo stesso ma nella vita reale.

La salvezza arriva con la prima stesura di *Desperate Housewives*, che cambia tutto. Il sogno è diventato realtà, o meglio "la realtà superò di gran lunga le mie fantasie"¹³⁵. Dichiarazione rafforzata dalla fotografia che occupa i tre quarti dell'impaginazione con Marc Cherry circondato dalle attrici che hanno dato un volto ai personaggi di Mary Alice, Lynette, Susan, Bree e Gabrielle, mentre lo sfondo lascia intravedere una porzione di set, la casa di Mary Alice. È chiaro che il riferimento autobiografico stabilisce un legame e un feeling del tutto speciale tra personaggi e il suo creatore.

Bisogna comunque tenere sempre presente che queste pratiche discorsive rientrano dentro una paratestualità voluta e costruita dai produttori stessi della serie. Da questa prospettiva la guida ufficiale, *Desperate Housewives: dietro le porte chiuse di Wisteria Lane* in quanto epitesto editoriale, risponde a un tacito accordo tra le parti, tra produttori e autore. Infatti, il ruolo di Cherry come autore designato della serie, nel redigere l'introduzione così come la dedica, esprime più che il proprio pensiero personale, la sua idea di come deve essere il discorso editoriale¹³⁶, in linea con i produttori che con questo epitesto vogliono fare della serie un culto.

D'altra parte le serie serializzate come *Desperate Housewives* per essere realizzate richiedono un lavoro altamente collaborativo e parcellizzato, dove ogni professionalità contribuisce nel proprio settore alla riuscita del programma. Per molto tempo l'autorialità televisiva è stata nascosta dall'occhio pubblico per gran parte della sua storia. Nella nuova era televisiva, viceversa la funzione autoriale ha ricoperto all'improvviso un ruolo chiave. Scrive Mittell a questo proposito:

¹³⁴ AAVV, *Desperate Housewives: dietro le porte chiuse di Wisteria Lane*, cit., p. 6

¹³⁵ Ivi, p. 6

¹³⁶ GENETTE G., *Soglie. I dintorni del testo*, p. 340

Authorship frequently functions as a marker of distinction, as we situate a cultural work within aesthetic hierarchies based on the aura of fan author's reputation, track record, and public persona.¹³⁷

L'autorialità diventa un'ancora per la comprensione del programma, delimitando nuovi potenziali aspetti dello spettacolo, il tono, lo stile e il genere. Ma questa convive tranquillamente, anzi si inserisce nel complesso ingranaggio produttivo dando un valore aggiunto alla serie.

Il riconoscimento di Marc Cherry come autore di *Desperate Housewives*, nella guida è trattato anche nei testi che parlano di lui in terza persona, esprimendo giudizi sulle sue capacità, non solo creative ma anche collaborative. La presenza autoriale convive tranquillamente accanto all'intensa e complessa lavorazione che comporta una serie serializzata.

Alla definizione entusiastica di "Genio creativo", che abbiamo già incontrato, si devono aggiungere i giudizi che all'unanimità i suoi collaboratori hanno espresso nei suoi riguardi:

Quale sia il motivo per cui guardate *Desperate Housewives* (...) dovete dir grazie a quello stakanovista di Marc Cherry e al suo team di sceneggiatori. Chiedete a qualunque membro del cast a cosa è dovuto il successo della serie e state certi che vi risponderà: alla sceneggiatura – senza quella, in effetti, non ci sarebbe nessuna storia ...¹³⁸

Diversamente dalla realtà cinematografica, dove l'autore si è imposto attraverso la figura del regista, nel contesto televisivo, e in particolare in presenza di una serie serializzata, a dominare e ricoprire una posizione leader è lo sceneggiatore e il suo team.

È la sceneggiatura in quanto testo la prima fase del processo creativo e nello stesso tempo il cuore pulsante del programma. Infatti:

(...) The writing process is seen as more central to a series' creative vision than the contribution of directors, who are often hired as rotating

¹³⁷ MITTELL JASON, *Authorship in Complex TV*, <http://mediacommons.futureofthebook.org>, 05/03/2013

¹³⁸ AAVV, *Desperate Housewives: dietro le porte chiuse di Wisteria Lane*, cit., p.146

freelancers rather than permanent members of the production team.
The writing staff is much more stable (...) ¹³⁹

Il regista o meglio i registi fanno parte di una delle fasi di lavorazione. In *Desperate Housewives*, ai registi

spetta la supervisione di tutti gli aspetti tecnici connessi alla realizzazione di ciascun episodio. Alla prima stagione di *Desperate Housewives* ha lavorato una squadra affiatata di registi fissi (...). Sul set sono sempre presenti tre registi contemporaneamente – il primo per la preproduzione, il secondo per la produzione e il terzo per la postproduzione. ¹⁴⁰

La costruzione di una figura autoriale contribuisce a costruire attorno all'oggetto seriale, pratiche di culto, puntando a identificare l'autore come punto di partenza per garantire la qualità, e il valore artistico.

Ma l'autorialità da sola non basta perché una serie televisiva diventi oggetto di culto.

Per questo occorre la partecipazione di un pubblico. Come abbiamo già detto, l'era della convergenza mediatica, ha comportato una frantumazione dei consumi e quindi dell'audience.

La costruzione di un culto verso un prodotto, in questo caso una serie, investe due operazioni attorno all'oggetto complementari. Da una parte proprio per un contesto altamente competitivo tra le varie emittenti, e la conseguente offerta che viene promossa dentro un'ampia programmazione, si punta a fare diventare l'appuntamento con la serie un vero e proprio evento imperdibile ¹⁴¹.

Per conquistare il pubblico, ABC produttrice di *Desperate Housewives*, mandò in onda sul proprio canale sportivo, ABC Sports, uno sketch tra Nicollette Sheridan, che interpreta il ruolo di Edie Britt, divorziata, mangiatrice di uomini e antagonista delle quattro casalinghe, insieme al ricevitore Terrell Owens dei Philadelphia Eagles. Il promo andò in onda prima dell'inizio della partita di football del lunedì sera, suscitando polemiche tra i tifosi ma conquistando anche un nuovo target. Questo lancio promozionale della serie fece sì che *Desperate Housewives* si trasformò:

¹³⁹ MITTELL J., *Authorship in Complex TV*,

¹⁴⁰ AAVV, *Desperate Housewives: dietro le porte chiuse di Wisteria Lane*, cit., p. 156

¹⁴¹ SCAGLIONI M., *La tv dopo la Tv*, cit., p. 16

nel classico argomento di conversazione del lunedì mattina, con impiegati e commesse che danno vita a improvvisati brainstorming davanti alla macchina di caffè per stabilire perché mai Mary Alice si è uccisa o quale collega assomiglia a quale protagonista della serie.¹⁴²

Questo fatto attesta che per fare di una serie un oggetto di culto oltre che attivare pratiche discorsive attorno al testo stesso occorre anche alimentarle. Si crea in questo modo una relazione tra l'oggetto e un gruppo sociale. La natura di questo rapporto riguarda quindi anche la modalità della fruizione che riveste un ruolo fondamentale. *Desperate Housewives* si propone come una commedia suburbana, con spiccati accenti da soap opera. La serie, più che esaltare le qualità delle suburbs, i quartieri residenziali americani, che per lungo tempo sono state eletti come luogo privilegiato della televisione americana per l'esplorazione, e la celebrazione della propria società, si inserisce in un nuovo filone che viceversa critica questo modello¹⁴³. Lo stesso Marc Cherry ha affermato in un'intervista di essersi ispirato al famoso saggio di Betty Friedan, *La mistica della femminilità* uscito negli anni Settanta, che si scagliava contro un modello di casalinga perfetta mostrando un'analisi lucida del vero volto della realtà suburbana e della condizione della donna.

In questo caso la critica è rivolta verso il tipo di femminilità esaltato in queste commedie degli anni '50, costruito su un'idea di donna come angelo del focolare e custode perfetta della casa. La serie televisiva di Marc Cherry, infatti, esplora la vita frustata di queste casalinghe in lotta contro un'ideale che si è imposto nella società americana, e la loro vita reale e le loro aspirazioni che puntualmente smentiscono lo standard sociale imposto. Riprenderemo approfondendo questi aspetti nei paragrafi successivi.

Nel scegliere un target di partenza preciso, in questo caso le donne di età compresa tra la maggiore età e la soglia dei cinquanta anni, ABC individua la propria nicchia di riferimento, con precisi orientamenti e riferimenti culturali che si distinguono e differenziano dalla cultura dominante, e che pertanto tracciano dei veri e propri "confini sociali". L'individuazione di una subcultura con dei propri linguaggi e codici permette di creare un rapporto di esclusività tra la serie

¹⁴² AAVV, *Desperate Housewives: dietro le porte chiuse di Wisteria Lane*, cit., p.90

¹⁴³ MARIA LUISA FAGIANI, *Inquietudini urbane. Da I love Lucy a Desperate Housewives*, Rubbettino, Catanzaro, 2010, cit., p.5

e il proprio pubblico, attivando vere e proprie pratiche ritualizzate che si basano su un “noi” condiviso ben preciso e identificato¹⁴⁴.

Ritornando per un momento alla guida ufficiale, si può osservare come oltre ad esaltare e costruire la figura autoriale di Marc Cherry, i produttori nel costruire una cult-testualità mescolino elementi reali con elementi finzionali, proprio facendo leva su quegli ingredienti che avvicinano questa serie serializzata alla soap.

Accanto a un discorso autoriale che funziona come garanzia della qualità e di una visione unitaria, si combina con un'altra strategia che contribuisce ad alimentare il culto verso la serie. I produttori sono consapevoli che il genere della soap-opera è in grado di generare consistenti subculture di fandom. In particolare si cerca di sfruttare una modalità di devozione che si rivolge innanzitutto al cast degli attori, e nel nostro caso alle protagoniste femminile.

A titolo di esempio, possiamo confrontare le parole di Cherry nel descrivere il personaggio di Susan Mayer (“(...) Susan è una mamma single la cui prima fiaba è andata a pezzi e adesso ne vuole un'altra”) con il profilo biografico dell'attrice che la interpreta, Teri Hatcher: “Come Susan, anche Teri è una mamma single, con una figlia piccola di nome Emerson”¹⁴⁵. Sulla stessa lunghezza d'onda è la presentazione del personaggio della casalinga maniaca del controllo Bree Van de Kamp, che per salvare il proprio matrimonio da tempo in crisi, propone al marito una terapia di coppia. In una seduta, Bree confida al terapeuta di aver studiato psicologia al college. Come il personaggio a cui ha dato il volto, “nonostante il successo come attrice, Marcia Cross ha trovato il tempo di proseguire gli studi e di recente ha completato il suo periodo di tirocinio clinico conseguendo un Master in psicologia”¹⁴⁶.

La condivisione di alcuni tratti comuni tra personaggio e attore, alimenta e giustifica l'identificazione del soggetto targhettizzato a cui si rivolge il prodotto (donna tra i 18 e 49 anni). La campagna promozionale incentrata sulla dimensione erotica e sessuale delle casalinghe ha invece catturato l'interesse di un pubblico maschile, quindi diverso dal target di partenza, che ha saputo apprezzare e accogliere *Desperate Housewives* per ragioni del tutto diverse da quello femminile.

¹⁴⁴ SCAGLIONI M., *Culti e Fandom*, cit., p. 27

¹⁴⁵ AAVV, *Desperate Housewives: dietro le porte chiuse di Wisteria Lane*, cit., p. 20

¹⁴⁶ Ivi, p. 36

D'altra parte l'obiettivo dell'industria dell'intrattenimento è cercare di incanalare queste forme irrazionali di culto e controllarle, almeno in parte, così che "la cult-testualità televisiva è molto più in grado di accorpare pubblici dedicati, appassionati e fedeli (ovvero fan) con fasce di pubblico più generaliste"¹⁴⁷. E questo spiega la soddisfazione dei produttori di *Desperate Housewives*, di fronte al successo della serie, che da un target femminile si è poi esteso a un pubblico maschile.

Abbiamo visto come la guida ufficiale, nella sua commistione di elementi testuali ed extratestuali, promuova delle pratiche discorsive attorno alla serie, e come queste in parte vengano pilotate e volute dai produttori stessi, per costruire e alimentare un vero e proprio culto.

Culto che viene per quanto possibile controllato dagli addetti ai lavori, proprio partendo dal testo stesso. Qui abbiamo affrontato l'aspetto della costruzione autoriale, ma occorre sottolineare che la cult-testualità interessa altri due aspetti rispettivamente una "narrazione costruita su un costante differimento (...) che genera un'ermeneutica perpetuata"; e la dimensione "iperdiegetica" del testo stesso¹⁴⁸.

Andiamo quindi ad affrontare questi aspetti, attraverso i momenti più caratterizzanti e problematici che nel primo capitolo abbiamo messo in evidenza.

Prima di concludere, avvertiamo il lettore, accennando che il culto seriale non si costruisce solo attraverso l'impegno degli addetti al lavoro, ma anche attraverso la partecipazione attiva dei fan che sviluppano attorno al loro oggetto di culto forme di testualità. A questo proposito rinviemo la discussione al paragrafo che riguarda la chiusura della serie.

¹⁴⁷ SCAGLIONI M., *Culti e Fandom*, cit., p. 48

¹⁴⁸ SCAGLIONI M., *TV di culto. La serialità americana e il suo fandom*, cit., p. 51

II.2. LA SIGLA.

Affrontiamo ora un altro elemento fondamentale della serialità televisiva che pur non appartenendo propriamente al testo seriale, lo rappresenta e lo riassume: la sigla. Mentre la guida ufficiale di *Desperate Housewives*, in quanto epitesto pubblico rappresenta una delle possibili modalità della paratestualità, la sigla rappresenta l'altro aspetto, quello peritestuale, che si distingue dall'epitesto sia per la sua collocazione che per le sue funzioni.

La sigla, in quanto peritesto è innanzitutto una vera e propria "zona", un luogo di transizione e di transazione, come già accennato nel primo capitolo.

Da un punto di vista spaziale il peritesto è simile al perimetro che interessa "una fascia esterna", individua "una linea di contorno"¹⁴⁹, separa e stacca l'oggetto, individua un confine, una soglia da attraversare e quindi si configura come luogo di passaggio dall'esterno verso l'interno. Contemporaneamente è il luogo di transazione in cui si attuano pratiche discorsive e strategiche che agiscono su un pubblico "con il compito (...) di far meglio accogliere il testo e sviluppare una lettura più pertinente, agli occhi dell'autore e dei suoi alleati"¹⁵⁰.

Le strategie che per esempio nella realizzazione di un peritesto editoriale sono il frutto del lavoro di più competenze, tra le quali spicca la personalità dell'editore che però non sempre ha il veto assoluto perché si affianca ad altre figure quali l'autore e lo stampatore¹⁵¹. Un discorso analogo interessa la sigla in quanto forma peritestuale caratterizzante l'universo dei prodotti seriali televisivi.

La sigla di *Desperate Housewives* è il risultato del lavoro incrociato tra lo sceneggiatore Marc Cherry, del direttore creativo Garson Yu e il produttore della società, la yU + Co. che si è aggiudicata la gara d'appalto per realizzare la sigla di apertura. Questa è stata inoltre realizzata dopo la realizzazione dell'episodio pilota che è stato la fonte d'ispirazione. L'obiettivo dichiarato era cercare di "riprodurre il look sopra le righe del telefilm: ' Volevamo che la sigla fosse in sintonia con l'estetica ultra stilizzata della serie, mentre l'effetto tridimensionale ci è servito per dare praticità e originalità al tutto'"¹⁵².

¹⁴⁹ ZINGARELLI NICOLA, *Vocabolario della lingua italiana*, cit.

¹⁵⁰ GENETTE G., *Soglie. I dintorni del testo*, cit., p. 5

¹⁵¹ Ivi, p. 17

¹⁵² AAVV, *Desperate Housewives: dietro le porte chiuse di Wisteria Lane*, cit., pp. 144 - 145

La sigla quindi, come manifesto della serie, è in grado con pochi elementi significativi e ben calibrati di dare, con un veloce colpo d'occhio, un'immagine complessiva dell'intero racconto. In pochi secondi la sigla d'apertura di *Desperate Housewives*, secondo anche le intenzioni del creatore della serie, Marc Cherry, doveva raccontare "una sorta di carrellata a fumetti sulla storia della disperazione femminile"¹⁵³. L'intenzione è di offrire il tema su cui si basa l'intera serie attraverso uno stile ben riconoscibile di modo che la sigla si presenti come un "vero e proprio contenitore di nodi testuali"¹⁵⁴ e come la vetrina di un negozio che mostra i suoi prodotti migliori invitando i propri clienti a varcarne la soglia. In questo modo la sigla espone i propri contenuti come la merce migliore sul mercato televisivo.

Occorre però fare una distinzione tra la sigla dell'episodio pilota e quella che a partire dalla seconda puntata è presente e presiede all'ingresso finzionale di ogni nuovo episodio per tutto l'arco stagionale. Infatti nel *pilot*, la sigla è presentata nella sua forma base segnando un momento di passaggio tra un breve prologo e l'avvio del racconto vero e proprio, presentandosi quindi come un elemento di congiunzione tra due momenti distinti del racconto. La sigla segna uno stacco che separa fisicamente due momenti ben distinti del racconto: un prologo che narra un antefatto e l'avvio del racconto vero e proprio. Viene presentata nella sua forma base nell'episodio pilota, per agevolare la lettura del testo seriale dal momento che l'episodio pilota come già ricordato nel primo capitolo assolve l'importante funzione di esporre tutto il potenziale narrativo. La sua collocazione sarà poi mantenuta costante anche nel seguito delle puntate, con la sigla che fa da spartiacque tra la sequenza del *previously on* e la puntata. Anticipiamo fin da ora che da un punto di vista del racconto la sigla nel *pilot* crea un ponte tra i due momenti ma rappresenta anche un punto fermo che sottolinea da un punto di vista iconografico le tematiche e il genere a cui appartiene questo tipo di serialità.

Partiamo ad analizzare la sigla in *Desperate Housewives*, come compare nell'episodio pilota. Abbiamo già anticipato che si presenta nella sua forma base, questa rappresenta l'unità minimale, il modulo di partenza "su cui di volta in

¹⁵³ Ivi, p.144

¹⁵⁴ DE BERTI RAFFAELE, *La sigla del telefilm e l'inizio del testo post-narrativo*, in *Il linguaggio degli inizi. Letteratura cinema folklore*, a cura di G.P. Caprettini, R. Eugeni, cit., p. 259

volta, a seconda dei casi, si innestano alcune varianti”¹⁵⁵. L’immagine scelta come forma base della sigla in *Desperate Housewives* è il dipinto rielaborato di *Adamo ed Eva* di Lucas Cranach (fig.1) il Vecchio del 1528. È un’immagine emblematica dell’intera serie in quanto condensa le tematiche che affronta e inoltre serve ad identificare, riconoscere e distinguere la serie da altri prodotti televisivi. La versione completa della sigla invece rinforza e sviluppa le tematiche che sono state presentate nella sua versione minimale.

Interessante è cercare di comprendere il rapporto che lega un dipinto risalente al 1528 con il testo seriale preso in esame, offrendoci delle prime coordinate di orientamento.

Iniziamo osservando affinità e differenze dell’immagine della sigla, rispetto all’originale.

Il soggetto proposto da Cranach, ha come tema: il “Weibermacht (il potere delle donne)” o il “Lieberstorheiten (follie d’amore)”¹⁵⁶. Entrambi si inserivano in un filone di grande successo che l’artista sviluppò per una buona parte della sua carriera diventando ben presto un marchio della sua bottega. Cranach elevò il tema del potere delle donne, dalla sua modalità abituale di circolazione attraverso stampe, incisioni e arti applicate, a soggetto degno di essere rappresentato nei dipinti su tavola.

Le fonti da cui partire erano molteplici, si va dai racconti tratti dalla Bibbia all’antichità classica fino alle leggende medievali. Il minimo comune denominatore era il soggetto della rappresentazione: donne che con le loro arti provocavano la rovina degli uomini, raggirandoli con l’inganno. In bilico tra le novità rappresentate dal Rinascimento e la tradizione tedesca, Cranach cercava di operare un rinnovamento iconografico. Così, se il potere delle donne si inseriva all’interno di un’ideologia che affondava le sue radici in molte poesie, prediche e scritti morali dell’Alto Medioevo, il tutto veniva riletto sotto una luce nuova, svecchiando l’iconografia e rinnovandola in linea con i tempi e con le richieste dei suoi esigenti committenti, in primis l’elettore di Sassonia Federico II. Importante è evidenziare che questo tema ha origini popolari e che fu molto apprezzato anche nelle città tedesche e fiamminghe e non solo negli ambienti di corte. Le ragioni di questo straordinario successo si devono innanzitutto al fatto che:

¹⁵⁵ Ivi, p. 259

¹⁵⁶ BLEYERVELD YVONNE, *Il potere delle donne in Cranach: l’altro Rinascimento*, a cura di Anna Coliva, Bernard Aikema, Milano, 24 Ore di Cultura, 2010, pp.75 – 84.

La popolarità delle astuzie femminili nelle città della prima Età moderna si può spiegare grazie all'attualità delle questioni riguardanti i rapporti e la divisione dei compiti tra uomo e donna nella borghesia cittadina; ciò risulta, per esempio, da trattati pedagogici, manuali matrimoniali e opere teatrali, in cui vengono continuamente ribadite l'importanza della fedeltà coniugale e la subordinazione della donna¹⁵⁷.

Il filone delle Sacre Scritture del Weibermacht vede protagoniste alcune figure bibliche importanti quali Dalila, Giuditta, Betsabea e Salomè, ma soprattutto non poteva non mancare Eva che disobbedendo agli ordini di Dio aveva indotto Adamo a mangiare il frutto proibito, segnando così non solo la loro condanna ma anche quella dell'intero genere umano. Proprio perché legata al peccato originale, Eva era considerata:

il prototipo di tutte le donne – la “porta del diavolo”, secondo Tertulliano. Seguendo l'esempio dei Padri della Chiesa, molti testi medievali attribuivano alle donne una quantità di vizi, come l'avidità, l'avarizia, la furbizia e un'insaziabile lussuria.¹⁵⁸

Il dipinto di Cranach, realizzato su due tavole separate, mostrava i due progenitori divisi dall'albero della conoscenza. I loro corpi risaltano sullo sfondo scuro. Sopra la testa di Eva, il serpente tentatore è attorcigliato a un ramo dell'albero. Eva, lunghi capelli biondi, con molta grazia offre la mela ad un Adamo che, in bilico tra perplessità e incertezza, si gratta la testa mentre il suo sguardo cade sulla donna e la mela.

È importante osservare che per l'epoca, all'interno del Weibermacht, il tema del peccato originale poteva assumere due diverse sfumature: la prima lo associava al peccato di lussuria come la vera causa della caduta dell'uomo; mentre la seconda proponeva una lettura filo-protestante che vedeva nella rappresentazione di “Adamo ed Eva” delle “implicazioni relative alla responsabilità individuale nei confronti di Dio”¹⁵⁹.

Questo genere di iconografia, dove le donne attraverso le loro molteplici arti seducevano e sconfiggevano gli uomini, rientrava in quelle rappresentazioni il cui

¹⁵⁷ Ivi, p. 83

¹⁵⁸ Ivi, p. 76

¹⁵⁹ AIKEMA B., *Adamo ed Eva* in *Cranach: l'altro Rinascimento*, cit., pp. 260, 261

obiettivo era ammonire il popolo “contro la ricerca del piacere sessuale e il potere distruttivo delle donne”¹⁶⁰. Proprio per la loro natura altamente moralizzatrice, il tema del potere delle donne, nei centri urbani era molto presente come decorazioni di luoghi pubblici, in particolare nelle sale del consiglio, nei luoghi dove si esercitava la giustizia, negli spazi riservati all’amministrazione urbana, insomma nei luoghi che simboleggiavano il potere e la ricchezza della borghesia cittadina¹⁶¹.

Un dipinto, quello di *Adamo ed Eva* di Lucas Cranach, significativo per la sua epoca e i suoi contemporanei, che anche a distanza di secoli esercita ancora il suo fascino. La scelta di utilizzare nella sigla un dipinto molto conosciuto, permette di creare un momento di forte identità e caratterizzazione, evidenziato anche dalle due dissolvenze in nero che staccano decisamente la sigla dal resto del corpo testuale. Infatti:

Negli Stati Uniti domenica sera, appena vediamo apparire sul teleschermo l’immagine di Adamo ed Eva, sappiamo che *Desperate Housewives* sta per cominciare¹⁶².

La sigla è quindi la prima importante manifestazione visiva che dà luogo all’evento mediatico tanto atteso e come già detto mostra e delinea il quadro culturale che presiede il racconto seriale.

Dopo aver dato dei riferimenti riguardo al dipinto di Cranach, possiamo ora meglio cogliere le differenze tra l’opera dell’artista tedesco con l’immagine di *Adamo ed Eva* che domina la sigla. Rimane inalterato lo sfondo nero, che fa risaltare le figure dei due protagonisti, ai lati dell’albero della conoscenza ricco dei suoi frutti proibiti. Rispetto ai progenitori dipinti da Cranach, Adamo appare decisamente meno ingenuo al suo predecessore, infatti, non si gratta la testa, ma sembra interagire con la sua compagna. La sua mano destra non regge come nel dipinto cinquecentesco un ramoscello che dovrebbe coprire la sua intimità ma è portata al petto con un gesto che indica se stesso, mentre la mano sinistra tiene una mela rossa. Suggestendo così l’idea che ha già assaggiato e gustato la mela. Eva con il braccio sinistro si copre i seni, mentre la mano destra è aperta a coppa e vuota, mentre guarda Adamo.

¹⁶⁰ BLEYERVELD Y. *Il potere delle donne* in *Cranach: l’altro Rinascimento*, cit., p.75

¹⁶¹ Ivi, p. 83

¹⁶² AAVV, *Desperate Housewives: dietro le porte chiuse di Wisteria Lane*, cit., p. 144

Pur nella fedeltà statica delle pose, l'immagine a questo punto viene leggermente mossa da dei movimenti meccanici che interessano i personaggi. Mentre sullo sfondo vediamo cadere qualche piccola mela rossa, vediamo fare capolino dall'albero il serpente che addenta una mela e si abbassa per offrirla alla donna che ha fatto il gesto di alzare il braccio libero ed afferrare il frutto. Nell'abbassare l'avambraccio Eva offre il frutto proibito ad Adamo che improvvisamente sprofonda sottoterra schiacciato da una mela gigantesca. Un rapido zoom inquadra il frutto, sulla cui superficie è inciso in corsivo il titolo: *Desperate Housewives*, mentre Eva viene lasciata in secondo piano con la mela appena colta ma non addentata. Una dissolvenza in nero chiude infine questa sequenza animata per aprirsi sulle prime inquadrature diegetiche di avvio del racconto.

Facciamo un passo avanti e proviamo, dopo aver messo in luce affinità e differenze, ad analizzare la sigla e la sua funzione partendo dall'unica menzione verbale che è presente, il titolo, cercando di individuare il rapporto tra esso e la scelta grafica fatta.

Il titolo risponde a tre funzioni rispettivamente di: identificazione, designazione e valorizzazione, non necessariamente interdipendenti tra loro. Mentre la prima è obbligatoria ma molto spesso difettosa, le altre due sono facoltative e supplementari, in ogni caso sono soggette a discussione.

Così il titolo *Desperate Housewives* risponde alla sua prima funzione in quanto identifica la serie nominandola, ma nello stesso tempo offre delle indicazioni sul tema che sarà trattato perché mette in relazione un soggetto, le casalinghe, con una precisa condizione umana, la disperazione. In questo senso si può affermare che questo titolo è un "titolo tematico"¹⁶³, risponde ad una funzione di designazione, in quanto ne indica il contenuto. Importante anche la scelta di un font particolare, un carattere corsivo dorato, risponde alle intenzioni dell'art director. Nel curare l'intera sigla il carattere scelto doveva suggerire nel pubblico "la sensazione di scritto a mano, di intimo"¹⁶⁴. A questo deve aggiungersi il fatto che lo stesso titolo è inserito perfettamente dentro il contesto in cui è presentato, infatti, l'iscrizione corsiva *Desperate Housewives* appare incisa sulla gigantesca mela che fa sprofondare Adamo, diventando parte della storia.

¹⁶³ GENETTE G., *Soglie. I dintorni del testo*, cit., p. 86

¹⁶⁴ AAVV, *Desperate Housewives: dietro le porte chiuse di Wisteria Lane*, cit., p. 145

Interessante è considerare il gioco combinatorio tra l'immagine di *Adamo ed Eva* e il titolo. Che relazione esiste tra la menzione verbale e il dipinto?

Per quanto riguarda il titolo possiamo scomporre *Desperate Housewives* nei due termini che lo compongono, ricavando come informazioni di partenza un soggetto che si identifica attraverso uno status sociale, in questo caso donne che come suggerisce la parola composta *Housewives*, sono sposate perché mogli (*wives*), e alla loro condizione va ad aggiungersi un luogo specifico: la casa (*House*). Mentre l'aggettivo *desperate* fa riferimento alla loro condizione personale.

Del quadro di Cranach abbiamo considerato il contesto di partenza in cui l'opera fu concepita sottolineando il suo valore simbolico e morale per l'epoca. Ma abbiamo anche visto che i creatori della sigla rielaborando l'immagine l'hanno modificata alterandone il senso.

Il significato della sigla nella sua forma base nasce quindi non solo dalla combinazione di questi elementi ma anche sulle differenze, gli scarti rispetto all'originale dipinto, così come l'apparente incongruenza tra il titolo associato al paradiso terrestre ed ad Adamo ed Eva che si gioca la partita, si costruisce il senso e si veicola un messaggio per orientare il pubblico alla visione.

Riprendiamo quindi l'analisi della sigla nella sua forma base alla luce di queste considerazioni.

Riprendiamo dalla comparsa della gigantesca mela sulla cui superficie è inscritto il titolo, che fa sprofondare Adamo. Innanzitutto, l'idea della mela incisa rinvia alla storia del pomo della discordia di omerica memoria. Ma qui non abbiamo tre dee e un uomo, solo i due primogenitori. Il riferimento alla discordia, o meglio la causa del contendere è espressa a chiare lettere dal titolo. Inoltre Adamo non è Paride chiamato ad esprimere un giudizio, d'altra parte non ne ha neanche il tempo visto che è schiacciato dal frutto. La mela nella tradizione cristiana è il frutto proibito dell'albero della conoscenza, Eva tentata dal serpente coglie il frutto offrendolo all'uomo, che nel mangiarlo condanna tutto il genere umano. Di conseguenza la mela è il simbolo della caduta dell'uomo. Caduta che nella sigla viene tradotta visivamente come abbiamo già ricordato.

La figura di Eva assume un significato alquanto ambiguo. Come già ricordato essa poteva rappresentare il peccato, lettura fatta propria da Cranach, in quanto trasgredisce un ordine divino ma Eva è vista come:

l'elemento attivo e superiore della coppia primordiale. La sua sete di conoscenza esprime un amore totalizzante per la vita e le sue manifestazioni: mangiare il frutto proibito significa abbracciare l'esistenza in tutti i suoi aspetti¹⁶⁵.

Eva però, pur essendo tentata dal serpente, non mangia il frutto, e per questo sembra venir risparmiata dalla colpa che colpisce Adamo, che sprofondando nel terreno, esce fisicamente dal Paradiso Terrestre. Così la sigla propone una rilettura della cacciata dall' Eden. È Adamo ad uscire dai confini, d'altra parte possiamo supporre che la caduta della mela sulla sua testa, sia conseguenza di una punizione divina perché ha veramente assaggiato il frutto proibito. Lettura lecita perché il nostro progenitore tiene già una mela nella sua mano destra quando Eva gli offre il frutto, mentre Eva pur sedotta ha resistito alla tentazione che gli veniva offerta, riscattandosi da una condizione di colpevolezza.

D'altra parte, l'aggettivo "desperate" inciso sulla mela frutto proibito/ pomo della discordia, ribalta il riferimento simbolico positivo attribuito ad Eva. La sua resistenza al serpente se la salva dall'accusa di indurre l'uomo in tentazione, ma l'atto di non mangiare il frutto relega Eva a rimanere nel Paradiso Terrestre e di conseguenza le preclude la possibilità di vivere l'esistenza nella sua totale interezza. Poiché il frutto proibito è anche il pomo della discordia, porta inciso il tema del contrasto tra i due sessi. Infatti, mentre Adamo è libero di andare, Eva è prigioniera della sua stessa condizione, relegata a un preciso ruolo, quello appunto di casalinga disperata.

Abbiamo visto la relazione che Adamo ed Eva instaurano con il titolo, rimane ora da valutare il rapporto tra questo e lo spazio dell'immagine. Quali ulteriori informazioni può fornirci il paradiso terrestre in relazione a *Desperate Housewives*?

Nell'iconografia tradizionale ricorrente è la rappresentazione del paradiso terrestre come un giardino rigoglioso dove poter coltivare i piaceri della vita¹⁶⁶. I produttori, pur rimaneggiando il dipinto di Cranach, sono rimasti abbastanza fedeli all'originale: hanno mantenuto infatti lo sfondo scuro su cui si stagliano le figure dei personaggi, rinforzato la centralità dell'albero e optato per un prato

¹⁶⁵ MATILDE BATTISTINI, LUCIA IMPELUSO, *Il libro dei simboli*, Electa, Dizionari dell'Arte, cit., p.

168

¹⁶⁶ Ivi, p. 112

verde e rigoglioso su cui Adamo ed Eva appoggiano i loro piedi invece della nuda terra preferita dal pittore cinquecentesco.

Ma per scoprire il significato e il valore che assume l'immagine del paradiso terrestre in questa serie di casalinghe disperate occorre fare un salto temporale nella storia americana all'indomani della fine del secondo conflitto mondiale. La fine della guerra segnò per gli Stati Uniti la ripresa economica dopo la grande crisi del 1929. Il boom economico ebbe effetti positivi soprattutto nel settore dell'edilizia e dell'urbanistica, in particolare il dopoguerra segnò una controtendenza rispetto all'epoca precedente. La popolazione infatti preferiva ora vivere nei nuovi quartieri residenziali suburbani segnando così un calo demografico nelle grandi città industriali. Questo fenomeno di migrazione interna fu sollecitato dalla riscoperta di valori culturali sullo slancio ottimista su cui si basava la nuova America uscita dal conflitto. In particolare si recuperò alcuni ideali di epoca vittoriana che ruotavano attorno all'idea di casa.

Negli anni Cinquanta fondamentale fu il motto: "Our homes are our havens from the world"¹⁶⁷.

La casa nell'immaginario collettivo americano ha sempre ricoperto un ruolo chiave, soprattutto la casa nei quartieri residenziali che per molti ha da sempre rappresentato un mito e un sogno che ora era possibile realizzare grazie a una congiuntura economica favorevole. Ma è l'epoca vittoriana che getta le basi del mito della casa come paradiso terrestre, mito che si costruisce sull'opposizione tra residenza di città e residenza di campagna. Il contrasto tra città e campagna affonda le sue radici nella seconda metà del XIX secolo che coincide con la seconda fase della rivoluzione industriale. In questo periodo si registrò un fenomeno migratorio dalle campagne verso i principali centri urbani industrializzati che si espansero sempre più. Questo spostamento era dovuto alla prospettiva allentante per numerosi contadini di poter migliorare le loro condizioni di vita ed elevarsi socialmente. Attorno alle grandi industrie si svilupparono i quartieri popolari ma le pessime condizioni igieniche e l'eccessivo affollamento di persone creava preoccupazione nei ceti più elevati. Il rischio era che da questi quartieri si potessero sviluppare delle epidemie che si sarebbero potute espandere su tutta la città fino a raggiungere i quartieri benestanti. Inoltre la presenza di persone provenienti da diversi parti del mondo alimentava l'immagine di una città pericolosa e promiscua.

¹⁶⁷ FAGIANI M. L., *Inquietudini urbane. Da I love Lucy a Desperate Housewives*, cit., p. 12

Contro un'immagine di città industriale inquinata e pericolosa, i ceti benestanti coltivarono l'idea di ritornare in campagna all'aria aperta, in un ambiente più salubre privo di pericoli dove poter crescere i propri figli e vivere in tranquillità.

La nascita dei sobborghi urbani nasce quindi da queste motivazioni. Ben presto grazie anche ai nuovi e potenti mezzi di trasporto di massa come la ferrovia e in seguito l'automobile, si estese la possibilità di vivere in un luogo vicino alla città anche ai ceti medi. Il sobborgo quindi non è più luogo esclusivo delle classi superiori.

Il sobborgo vittoriano era caratterizzato dall'ampiezza degli spazi che circondavano le case. Queste erano costruite sul modello delle residenze spaziose urbane, di solito avevano una pianta regolare e le stanze avevano soffitti molto alti. In America si registrò prima un gusto classicheggiante con case le cui facciate richiamavano i tempietti pseudo greci poi sull'ondata del gusto romantico "la progettazione diventò più 'naturale', vale a dire irregolare, accidentale, capricciosa e disordinata"¹⁶⁸.

Nel sobborgo importante era la fusione tra la casa e il suo giardino, tra spazi interni e spazi esterni. Era infatti fondamentale al benessere stesso della vita familiare. Tutto era studiato nei minimi dettagli e doveva rispondere a un principio di ordine, tranquillità e pace in contrapposizione all'immagine negativa dei centri urbani visti come luoghi di perdizione e caos.

Così la casa suburbana si inseriva nello spazio :

orientata in modo da ricevere la luce del sole e le brezze estive e da aprirsi su una bella vista, mentre alberi e cespugli fungevano da frangivento per il giardino come per l'abitazione (...) Dal sobborgo derivò (...) una nuova architettura domestica, organicamente fusa, nella funzione come nell'aspetto, con la vita che si svolgeva al suo interno e con il paesaggio circostante: case e giardini che portavano scientemente alla perfezione le virtù tradizionali della casa colonica¹⁶⁹.

L'armonica fusione tra spazio costruito e spazio naturale offre le condizioni in terra per creare questo piccolo e privato paradiso terrestre. Si recuperano modelli abitativi dell'epoca preindustriale definiti "vernacular in style". Le abitazioni sono vissute come "private havens" costruite "in a pastoral landscape"

¹⁶⁸ MUMFORD L., *La città nella storia. Dalla corte alla città invisibile*, cit., p. 608.

¹⁶⁹ Ivi, p. 610

mentre le decorazioni richiamano una “godly mission” il cui fulcro è la famiglia stessa¹⁷⁰.

Ritorniamo ora brevemente all’immagine della sigla, al paradiso terrestre simbolo della casa suburbana e ad Eva casalinga e fedele custode di questo piccolo paradiso sulla terra che purtroppo è disperata. Come è possibile comprendere questa sua disperazione? E perché il paradiso è un luogo cupo e non solare e pieno di luce?

Facciamo un passo avanti e consideriamo la sigla nella sua interezza.

Segue la breve sequenza di Adamo ed Eva l’immagine di una donna egizia dentro un tempio che viene travolta da numerosi figli, per poi passare a un altro ambiente interno che richiama il famoso dipinto di Jan Van Eyck datato 1434, un rapido movimento di macchina e siamo catapultati in un altro famoso quadro *American Gothic* realizzato nel 1930 dal pittore americano Grant Wood.

Soffermiamoci ora sulla breve sequenza ambientata nell’antico Egitto, questa è infatti l’unica che non si ispira a un quadro famoso ma che riprende elementi dal mondo antico e funziona come ponte di transizione tra un’ epoca mitica ma perduta, rappresentata dal paradiso terrestre, e l’età moderna rappresentata dai quadri di Van Eyck e il soggetto rappresentato da Wood. Possiamo riscontrare alcuni elementi che vengono ulteriormente sviluppati proprio in rapporto alla prima sequenza che mostra i nostri primogenitori. Due gli aspetti da sottolineare: la condizione di disperazione della donna che è una madre e viene travolta dai suoi stessi figli e lo spazio che la circonda. Uno spazio chiuso che sembra incombere anche per la presenza delle colonne a forma di fiore di loto che danno un tocco claustrofobico a un ambiente eccessivamente decorato. Nel profilo elegante della donna si può riconoscere l’immagine della dea Iside (fig. 4) che nella mitologia egiziana è il simbolo della maternità e fertilità. Iside, sempre secondo il mito, è colei che istituì il matrimonio e insegnò alla donna le arti domestiche. Madre del dio Horus, per aver cercato insieme alla sorella Nefti di riportare in vita Osiride, il suo sposo, la sua divinità simboleggia anche la magia ed è associata all’oltretomba¹⁷¹. Lo spazio che circonda la nostra dea richiama sia il tema della casa come tempio sia la casa come tomba in sintonia con l’ambiguità della sua proprietaria.

La nostra disperata Iside lascia il posto al famoso dipinto dei *Coniugi Arnolfini* (fig. 6) realizzato dal pittore fiammingo Jan Van Eyck nel 1434.

¹⁷⁰ FAGIANI M. L., *Inquietudini urbane. Da I love Lucy a Desperate Housewives*, cit., p. 14

¹⁷¹ <http://it.wikipedia.org> 11/04/2013

Procediamo ad analizzare questa sequenza in modo analogo a come abbiamo analizzato le precedenti.

Iniziamo partendo dal quadro di riferimento per registrare le differenze e interpretarle.

Il dipinto ritrae una coppia di giovani sposi dell'alta borghesia uno di fronte all'altro dentro la loro camera matrimoniale. Il gusto per il dettaglio del pittore fiammingo rimane sempre in bilico tra realtà e simbolismo. La ricercatezza degli abiti e degli arredi presenti nella camera nuziale ci informano del rango elevato dei due personaggi, mentre la presenza del cane ai piedi dei due protagonisti è un chiaro riferimento alla fedeltà coniugale. Un'unica candela accesa spicca sul bellissimo lampadario appeso sopra le teste degli sposi è un altro importante riferimento all'amore coniugale e alla fedeltà verso una sola persona. La candela infatti non avrebbe necessità di essere accesa perché dalla finestra a lato dell'uomo filtra chiaramente la luce del giorno. Altri importanti dettagli che arricchiscono di valore quest'opera sono gli arredi presenti nella stanza. Vicino alla testiera del letto si possono notare una piccola scopa di saggina che è simbolo della "pulizia del talamo nuziale"¹⁷² e una statuetta lignea che raffigura Santa Margherita e il drago, protettrice delle partorienti. Santa Margherita richiama l'attenzione sulla giovane sposa in primo piano e alla mano destra che è delicatamente appoggiata sul bellissimo tessuto dell'abito a vita alta sottolineando il ventre rigonfio. I critici sono in dubbio se considerare la donna in dolce attesa dal momento che "la moda e l'educazione formale dell'epoca prevedeva per l'alta società abiti e posture che semplicemente alludono alla gravidanza senza che le donne fossero effettivamente incinte"¹⁷³.

Ad arricchire questo quadro la presenza di un bellissimo specchio convesso che riflette e mostra quello che altrimenti lo spettatore non potrebbe vedere. Lo specchio raddoppia e ribalta lo spazio pittorico. Guardando l'immagine riflessa possiamo vedere che davanti ai due sposi sulla soglia della camera nuziale alla loro presenza ci sono due testimoni e che dietro uno di questi personaggi si intravede un'altra fonte luminosa, probabilmente un'altra finestra. Lo specchio è forse l'oggetto di lusso che con maggior forza spicca e risalta nell'ambiente. Inoltre la sua cornice arricchisce l'allegoria della fede nuziale, infatti troviamo raffigurate scene della Passione del Cristo. Questo soggetto era molto diffuso nel XV secolo ed era spesso "indicata al fedele come "modello" a cui

¹⁷² STEFANO ZUFFI, *Van Eyck. I coniugi Arnolfini*, 24 Ore Cultura, Milano, 2012, cit., p. 53

¹⁷³ Ivi, p. 54

ispirarsi”¹⁷⁴ inoltre insieme a due importanti testi che all’epoca circolavano: *l’Imitazione di Cristo* di Tommaso de Kempis e *Lo specchio della salvezza umana*, si proponeva al fianco della Passione di Cristo “un itinerario di preghiere che sembra essere letteralmente raffigurato nello specchio del dipinto di Van Eyck”¹⁷⁵. Lettura che si rafforza dalla presenza di un rosario, strumento devozionale appeso accanto allo specchio.

Confrontando questo quadro con la breve sequenza della sigla, possiamo cogliere subito le differenze che interessano lo spazio e il rapporto tra i personaggi e le loro azioni.

La camera da letto si presenta molto più spoglia e cupa della versione dipinta, rimangono il letto, il lampadario e lo specchio con il rosario. L’idillio del giorno del matrimonio sembra essersi spezzato. L’uomo in primo piano mangia una banana e la getta dietro di sé. Un movimento in avanti della macchina da presa e vediamo comparire sullo sfondo la nostra protagonista femminile con la scopa di saggina che nel dipinto era appesa accanto alla testiera del letto. La donna evidentemente incinta raccoglie la buccia di banana e va ad ammucciarla in un angolo insieme ad altra spazzatura. La macchina da presa insiste sull’immagine di questa donna alle prese con le faccende domestiche. Mantenendo l’inquadratura centrata sulla figura femminile infine la macchina da presa indietreggia fino all’uomo oltrepassandolo uscendo fisicamente da una finestra. Vediamo brevemente la donna incorniciata dal telaio della finestra e questa immagine suggerisce l’idea della casa come luogo di prigionia. Il movimento prima in avanti e poi indietro della cinepresa inoltre mette in evidenza come il rapporto della coppia non sia più paritario ma sbilanciato a favore dell’uomo.

Proseguiamo il nostro itinerario guidati dai movimenti della macchina da presa che ora ci trasporta fuori dalla camera nuziale uscendo dalla finestra che lo specchio nel quadro di Van Eyck rifletteva dietro le spalle dei due testimoni delle nozze. Lo sguardo dello spettatore segue l’occhio della cinepresa che a inizio della sequenza aveva assunto il punto di vista dei visitatori del quadro di Van Eyck. La cinepresa retrocede oltre il punto di vista dei testimoni e così altri elementi si palesano allo sguardo. Si staglia prima la facciata bianco panna di una casa colonica e poi oltre la soglia vediamo comparire in primo piano a mezzo busto le figure di un uomo e una donna in abiti tradizionali. Siamo così stati trasportati nel quadro di Grant Wood. Altro elemento di ricordo tra i due

¹⁷⁴ Ivi, p. 33

¹⁷⁵ Ivi, p. 33

dipinti oltre al movimento di macchina, è la presenza della scopa della donna sposata che con un rapido movimento veniva lanciata come moto di ribellione e che per pochi secondi compare tra la donna e l'uomo nel quadro di Grant. È solo un attimo perché la scopa lascia subito il posto alla forca che l'uomo tiene fermamente in mano.

Continuiamo l'esplorazione di questo viaggio della disperazione femminile come era negli intenti dei suoi autori soffermandoci su *American Gothic* (fig. 9) di Grant Wood che segna un punto fermo nella sigla confermando alcuni elementi che abbiamo messo in evidenza: il ruolo della donna; la donna dentro lo spazio domestico; il tema della casa come paradiso terrestre. Il dipinto rappresenta il punto centrale di questo breve viaggio che Marc Cherry ha voluto proporre e che ci trasporta dall'antichità alla modernità fino dentro la nostra epoca rappresentata da ultime due sequenze che si ispirano alla pop art e a due grandi protagonisti di questo movimento Andy Warhol e Roy Lichtenstein.

American Gothic è il quadro che rese celebre il suo autore: il pittore Grant Wood. Realizzato nel 1930 il dipinto partecipò all'annuale esposizione di pittura e scultura americana all'Art Institute of Chicago. I giudici erano divisi se ammetterlo alla competizione o escluderlo. Alla fine non solo fu ammesso ma riuscì persino a vincere un premio di 300 dollari. La partecipazione all'esposizione così come la vittoria accesero attorno al quadro un vivace interesse attirando critiche contrastanti. Alcuni interpretarono il quadro come "il tipico umorismo vecchio stile americano", altri videro la coppia di personaggi rappresentati come dei "grim religious fanatics" e altri ancora interpretarono il dipinto come il ritratto dei pionieri vedendo nelle pose ed espressione dei personaggi rappresentati "strength, dignity, fortitude, resoluteness, integrity"¹⁷⁶. Vediamo alla luce di queste letture del quadro come Wood ha composto il quadro per suscitare opinioni e letture così divergenti.

Questo quadro nasce dopo una visita a Eldon in Iowa dove il pittore soggiornò per un breve periodo. In questa piccola cittadina di pochi abitanti il direttore della Little Gallery chiese a Wood di dare ai locali cittadini una dimostrazione di pittura "en plein air". In questo periodo risalgono gli studi sulla casa che compare dietro i due protagonisti del quadro. Grant la scelse per la sua compattezza e le sue linee. Da carattere all'abitazione la finestra in stile gotico. Successivamente Grant decise di inserire dei personaggi che fossero in perfetta sintonia con l'abitazione in perfetto stile "Carpenter Gothic" e l'epoca in cui questa tipologia

¹⁷⁶ WANDA M. CORN, *Grant Wood. The Regionalist Vision*, Yale University Press, 1983, p. 131

edilizia era diffusa che si attesta attorno al 1880 circa. I personaggi sono ritratti nelle pose e nelle foggie tipiche dell'epoca vittoriana. Oltre ad indossare abiti dell'epoca l'uomo e la donna sono ripresi in posizione frontale a mezzo busto. Le espressioni che traspaiono dai loro visi così come le loro pose rigide ed erette sono tipiche dei ritratti che caratterizzano l'epoca successiva alla guerra civile che divide gli Stati Uniti d'America tra Nord e Sud.

Grant prese in prestito da quest'epoca passata le pose in cui sono ritratti i personaggi. Era usanza farsi fotografare davanti alla propria casa. Queste fotografie erano molto di moda e diffuse almeno fino alla prima guerra mondiale, grazie alla presenza su tutto il territorio americano di fotografi itineranti che ritraevano coppie e famiglie davanti alle loro abitazioni registrando "the pride of home and the accumulation of material comforts as much as the likenesses of the inhabitants"¹⁷⁷.

Queste fotografie venivano molto spesso non solo conservate negli album di famiglia ma erano spedite a amici e parenti per mettere in evidenza l'orgoglio e il proprio status sociale.

Infatti:

In such photographs men and women often posed with emblems or attributes appropriate to their status and occupation, a convention borrowed from a much older tradition of portrait painting. Men held shovels, rakes, or pitchforks; women leaned on brooms or chairs or tended plants. Potted plants especially, whether in a window, on a porch (...), or on table in front of a sod house.¹⁷⁸

In *America Gothic* vediamo dietro la spalla destra della donna sotto il portico della casa alcune piante in vaso, mentre Wood sceglie come attributo per l'uomo la forca piuttosto che un rastrello. Secondo l'intenzione del pittore infatti l'uomo doveva suggerire l'immagine di un agricoltore, ma nello stesso tempo di qualcuno che protegge la propria terra e casa. D'altra parte la forca più del rastrello può essere anche un arma che tiene lontani gli intrusi.

L'idea della casa e del terreno da proteggere contro agenti esterni del proprio paradiso privato da tutelare è d'altra parte un altro aspetto caratterizzante la realtà suburbana come fuga dai pericoli e i disordini della città.

¹⁷⁷ Ivi, p. 130

¹⁷⁸ Ivi, p. 130

Scrive Mumford a questo proposito che “si può dire (...) che il sobborgo moderno sia stato in origine una specie di cella di isolamento rurale”¹⁷⁹.

Diversamente dalle altre sequenze i cui quadri di Cranach e Van Eyck sono stati pesantemente rimaneggiati per realizzare la sigla, il dipinto di Wood rimane fedele all’originale. Cerchiamo di leggere la presenza di questo dipinto in relazione alle altre sequenze fin qui esaminate.

Abbiamo detto che la casa a partire dagli anni Cinquanta in America è considerata come un piccolo paradiso terrestre privato che può essere possibile solo nella quieta realtà del sobborgo. Abbiamo inoltre affermato che questa piccola porzione di paradiso si carica di valori recuperati direttamente dall’epoca vittoriana. Questi valori si costruiscono su un rapporto di esclusività voluto e cercato innanzitutto dalle elites per distinguersi dalla massa informe della città:

L’altezzosa espressione vittoriana ‘restiamo tra noi’ esprime questo spirito del sobborgo in contrapposizione a quello della città, che è essenzialmente un ambiente multiforme e non segregato. (...) Esso era una comunità monoclasse¹⁸⁰.

In seguito la casa del sobborgo divenne un tratto distintivo della vita familiare borghese, riporta la Fagiani che l’abitazione rifletteva:

(...) una ‘distinctly bourgeois aesthetic of family life’ che prevedeva una rigida regolamentazione spaziale e un uso definito “gerarchico” degli spazi domestici in particolare, e che andava a toccare molto da vicino anche i discorsi sul rapporto fra sfera pubblica e sfera privata¹⁸¹.

Un ulteriore tratto distintivo che ha contribuito ad alimentare il mito della casa e del sobborgo si deve anche alle riserve che il presidente degli Stati Uniti Thomas Jefferson aveva una volta espresso nei confronti della città. Pur riconoscendo l’importanza per lo sviluppo della Nazione l’eccesso di industrializzazione e urbanizzazione era stato interpretato come un pericolo alla libertà del singolo, alle relazioni tra le persone e tra queste e la terra. Nella contrapposizione tra città e campagna si insinuava un sentimento di nostalgico pastoralismo. La campagna era la versione coltivata e curata della natura selvaggia e brutale dove

¹⁷⁹ MUMFORD L., *La città nella storia. Dalla corte alla città invisibile*, cit., p. 606

¹⁸⁰ Ivi, p. 614

¹⁸¹ FAGIANI M. L., *Inquietudini urbane. Da I love Lucy a Desperate Housewives*, cit., p. 12

gli sforzi dell'uomo erano riusciti a definitivamente a domarla e dominarla. La campagna rappresentata la nuova frontiera da conquistare una volta conclusa la conquista del West. In confronto la città era artificiale e artificiosa e l'individuo era continuamente costretto a condividere i suoi spazi e la sua vita a stretto contatto con altre persone senza possibilità di ricavarsi uno spazio personale dove poter essere se stesso¹⁸².

Così nella sua forma originaria il sobborgo teneva conto delle varietà dei temperamenti e delle aspirazioni umane, nonché delle necessità di mutamenti, di contrasti e di avventure, e soprattutto offriva un ambiente palesemente sensibile agli sforzi del singolo, come è sensibile il più piccolo dei giardini¹⁸³.

Alla luce di queste osservazioni riprendiamo dall'idea di paradiso terrestre dove Eva è la fedele custode e vediamo quali altri significati aggiungono le successive immagini della sigla. Per quanto riguarda la dea Iside insieme alla sposa Arnolfini esse appartengono per censo a classi sociali elevate così come gli ambienti e gli spazi che occupano. Così come Eva è la madre del genere umano, Iside e la sposa del mercante Arnolfini sono mogli e madri del proprio nucleo familiare. Quanto ai riferimenti che ci rimandano all'età vittoriana e ai suoi valori Mumford si esprime in questi termini:

Per gli *happy few* il sobborgo soddisfaceva le necessità dell'educazione dei figli; e con la donna che predominava nella comunità durante il giorno, costituiva in pratica un ritorno all'antico matriarcato entro una cornice meno rigida e più giocosa. In apparenza, almeno per qualche tempo, qui ognuno era padrone del proprio destino: epidemie, disordini, prostituzioni, delitti e violenze erano lontani nella corrotta metropoli¹⁸⁴.

Abbiamo accennato anche che nella casa della realtà suburbana di epoca vittoriana importante era la divisione degli spazi e degli ambienti domestici evidenziando i differenti ruoli e posizioni che i vari membri della famiglia occupavano al suo interno.

¹⁸² FAGIANI M. L., *Inquietudini urbane. Da I love Lucy a Desperate Housewives*, cit., p. 14

¹⁸³ MUMFORD L., *La città nella storia. Dalla corte alla città invisibile*, cit., p. 612

¹⁸⁴ Ivi, p. 612

Questo aspetto lo vediamo chiaramente nella distanza che separa i due coniugi Arnolfini, messa ulteriormente in evidenza dal movimento della macchina da presa con l'uomo in primo piano rispetto alla donna relegata sullo sfondo del dipinto a pulire ciò che il marito ha sprezzantemente gettato sul pavimento della loro camera da letto.

È inoltre ripreso in *American Gothic*, infatti, nonostante i due protagonisti siano in primo piano rispetto alla casa, si nota chiaramente che l'uomo si frappona tra noi e il resto del dipinto. La forza oltre a suggerire l'idea di un contadino che tutela la sua proprietà dai pericoli che provengono dall'esterni richiama anche l'idea della casa colonica dei padri pellegrini. È infatti emblema della vita rurale e del duro lavoro ma è anche un simbolo della sessualità maschile e autorità paterna¹⁸⁵. La donna a fianco del contadino è stata vista inizialmente come moglie e in seguito come la figlia zitella relegata a custode della casa.

Sempre inerente alla divisione degli spazi e dei ruoli all'interno della famiglia le prime fattorie che sorsero in America prevedeva che i singoli membri del nucleo familiare lavorassero entro uno spazio comune, scrive Fagiani:

la fattoria, (...) era casa e 'workplace' al tempo stesso, fu "separata", spazialmente oltre che economicamente, dalla divisione fra ambiente domestico e ambiente lavorativo. Questo cambio di paradigma ebbe un forte impatto sull'organizzazione familiare e richiedette una nuova concettualizzazione della stessa¹⁸⁶.

Il riferimento alla casa colonica e ai padri pellegrini quindi al background culturale su cui si è costruita l'America, in *American Gothic* è suggerita da due elementi: la finestra ad sesto acuto con un'intelaiatura che richiama una croce cristiana che dà carattere alla casa come già detto sopra, e il colletto della camicia dell'uomo che richiama alla mente un "churchgoer", un uomo praticante, devoto, "perhaps even a Sunday preacher"¹⁸⁷.

L'elemento religioso abbiamo visto d'altra parte compare già nella forma base della sigla; *Adamo ed Eva* si ispirano certamente ad un famoso quadro di Cranach ma il soggetto rappresentato è tratto dall'Antico Testamento e più precisamente dal Libro della Genesi. Prosegue inoltre nelle immagine che compongono la sigla nella sua forma completa. La dea Iside richiama nella sua figura l'elemento

¹⁸⁵ CORN W. M., *Grant Wood. The Regionalist Vision*, cit., p. 133

¹⁸⁶ FAGIANI M. L., *Inquietudini urbane. Da I love Lucy a Desperate Housewives*, cit., p. 12

¹⁸⁷ CORN W. M., *Grant Wood. The Regionalist Vision*, cit., p. 133

divino, i dettagli nel dipinto dei Coniugi Arnolfini rinviano alla sacralità del matrimonio, soprattutto la Passione di Cristo dipinta sulla cornice dello specchio doveva ispirare la giovane coppia nella loro futura vita matrimoniale. Specchio che rimane presente e invariato nella sigla a sottolineare la sacralità dell'unione.

La realtà suburbana quindi si carica di tutti questi valori preservandoli e tutelandoli; sottolinea Mumford che la fuga dalle città assumeva i connotati di un esodo:

Nella città dell'industrialismo e del commercialismo la vita era effettivamente in pericolo, e la più elementare prudenza consigliava di fuggire, fuggire con tutto ciò che si possedeva, come Lot e la sua famiglia erano fuggiti dall'inferno soffocante di Sodomia e Gomorra¹⁸⁸.

Nonostante il sobborgo nasca per tutelarsi dai pericoli che provengono dalla città e cerchi di preservare e perpetuare tradizione e antichi valori la vita comunque irrompe. Possiamo così leggere le ultime sequenze che compongono la nostra sigla.

Compare all'improvviso dentro *American Gothic* di Wood, a scaldare l'atmosfera, una graziosa pin-up sorridente e prosperosa, che strizzando l'occhio all'uomo e provocandolo, lo scuote facendolo sorridere, mentre la figlia si ritrova dentro una scatola di sardine che finisce sopra un piano da cucina segnando così un cambio di atmosfera e d'ambiente.

Dall'esterno della nostra casa ottocentesca ci ritroviamo dentro una cucina degli anni Cinquanta – Sessanta del Novecento. In primo piano una massaia regge tra le braccia numerosi barattoli di conserve e confetture. I barattoli all'improvviso cadono segnando un altro cambio di scena. Trade d'union un barattolo che ricorda *Big Campbell's Soap Can, 19 c*¹⁸⁹ di Andy Warhol, questo viene preso al volo da un uomo. Compare al suo fianco una donna. Diversamente dai *Coniugi Arnolfini* e *American Gothic*, dove la donna era in posizione subordinata, ora la donna fronteggia l'uomo e di fronte a qualcosa che lui dice lei lo colpisce con un pugno in un occhio. La macchina da presa poi si focalizza sulla donna in un primo piano che mostra una lacrima scendere e rigarle il viso. Conclude questa scena e

¹⁸⁸ MUMFORD L., *La città nella storia. Dalla corte alla città invisibile*, cit., p. 612

¹⁸⁹ MAURIZIO CALVESI, ALBERTO BOATTO, *Pop Art*, Art Dossier n.36, Giunti, Firenze, 1989, p. 37

il nostro percorso l'immagine di "Adamo schiacciato dalla mela" che avevamo visto in apertura.

Ritorniamo per un momento a quanto all'inizio lo sceneggiatore Marc Cherry ha dichiarato in merito a cosa doveva comunicare ai telespettatori la sigla di *Desperate Housewives*; essa doveva mostrare, in sintesi, una breve storia a fumetti della disperazione femminile. Focalizziamo la nostra attenzione sul tema del fumetto alla luce delle ultime inquadrature che compongono la sigla. Abbiamo sopra accennato che in queste ultime immagini animate è possibile riconoscere il barattolo *Big Campbell* (fig.12) di Warhol, pittore protagonista della pop art, ma occorre osservare che immagini dell'uomo e della donna, che piange e poi colpisce l'uomo, rimandano ad un altro protagonista della pop art: il pittore Roy Lichtenstein. Infatti quest'ultima sequenza si ispira a due suoi famosi quadri: *Hopeless* (fig. 14) e *Pow* (fig. 16), che risalgono al periodo in cui Lichtenstein scopre il fumetto:

come codice icastico come un sistema ideografico, che si imponesse per la sua banalità, per legittimarsi in termini di comunicazione, di espansione capillare di consumo (...). Un'immagine facilmente riconoscibile, supremamente standardizzata, neutra per un surplus di tipizzazione, definita insomma in uno stereotipo¹⁹⁰.

Il fumetto per il pittore americano è il territorio dove è possibile trovare "tutti i luoghi comuni della mitologia americana: amore, guerra, avventura, suspense"¹⁹¹. Procedendo isolando singoli elementi della striscia, in questo modo offre nei dipinti un'analisi di come si costruisce l'immagine popolare in questo genere. Il taglio che si ispira alle inquadrature cinematografiche, così come l'uso del retino, riflette su come l'immagine venga costruita attraverso tecniche serializzate di stampa, infatti la tecnica del retino:

consiste nell'ottenere sfumature cromatiche ricorrendo a linee e puntini regolari che, interrompendo la continuità della superficie inchiostrata, dovevano rendere, in positivo o negativo, l'effetto delle mezze tinte o, attraverso inchiostre sovrapposte, quello dei colori composti¹⁹².

¹⁹⁰ GIULIANO SERAFINI, *Lichtenstein*, Art Dossier n. 132, Giunti, Firenze, 2000, p.15

¹⁹¹ Ivi, p. 15

¹⁹² Ivi, p. 19

Trasportando sulla tela queste immagini a fumetto, e ingigantendole, recupera dalla cultura popolare del consumo il procedimento utilizzato dalla cartellonistica per realizzare i manifesti.

L'immagine si presenta nel suo puro e semplice valore iconico e in questo modo riflette una strategia comunicativa tipicamente pop che esprime:

il massimo di un significato con un significante il meno possibile caratterizzato temporalmente. Più l'effetto del significante è istantaneo ed efficace, più il significato è pop. Non a caso la Pop Art ha desunto dalle forme pubblicitarie alcune sue note procedure iconiche¹⁹³.

Nell'isolare e ingigantire l'immagine estrapolata dalla striscia, Lichtenstein mette in evidenza il carattere finto e caricaturale. Inoltre i personaggi da lui raffigurati e i sentimenti che essi sembrano esprimere si svuotano dal loro pathos e diventano anch'essi puri segni grafici iperbolici. Basti pensare alla lacrima a forma di goccia in *Hopeless* o l'occhio nero lasciato dal pugno in *Pow*. Simboli ed espressioni di passioni e sentimenti che "nel loro eccedere permettono di distanziarci dal racconto mascherando la falsità della situazione"¹⁹⁴.

Questi aspetti vengono adottati e ripresi non solo nelle ultime immagini della sigla ma anche in quelle precedenti. Il gusto dell'iperbole è così evidenziato dall'enorme mela che reca inciso il titolo della serie, per poi proseguire nella scatoletta di sardine dentro cui è imprigionata la donna di *American Gothic*, per finire con la lacrima che scivola dal viso della giovane donna bionda che richiama *Hopeless*, il quadro di Lichtenstein già ricordato che nella sigla subisce una rotazione di 90 gradi in senso antiorario.

I creatori della sigla di *Desperate Housewives* si ispirano ad un altro percorso uguale e contrario intrapreso da Lichtenstein. Infatti, così come l'attenzione attorno agli anni Sessanta aveva portato il nostro pittore americano a elevare ad Arte la striscia di fumetto nei suoi dipinti ad olio che indagavano le procedure e tecniche di questa forma propria della cultura di massa, Lichtenstein sfrutta i procedimenti del fumetto per banalizzare l'Arte del Novecento e in questo modo critica lo sfruttamento culturale ed estetico che l'arte ha subito nell'epoca dei nuovi mezzi di informazione di massa¹⁹⁵. Vuole

¹⁹³ ANDREA MECACCI, *L'estetica del Pop*, Donzelli Editore, Roma 2011, p.120

¹⁹⁴ SERAFINI G., *Lichtenstein*, cit., p. 27

¹⁹⁵ Ivi, p. 34

dimostrare che “un’immagine ‘alta’ poteva essere trattata alla stregua del fumetto”¹⁹⁶.

Il gusto per la citazione permette a Lichtenstein di avviare un’indagine per confrontarsi con l’originale e svelare le convenzioni, le finalità e il codice genetico dell’opera di riferimento.

Un’operazione analoga avviene per la sigla di *Desperate Housewives*, dove le manipolazioni che subiscono i dipinti originali assumono un carattere ironico e dissacrato verso i valori che dovrebbero esprimere e che sono messi in dubbio e criticati. In questo trattamento delle immagini la storia della disperazione femminile e del conflitto tra i sessi si consuma dentro un luogo, il quartiere suburbano, che è stato a lungo un mito e un sogno per gli americani. La sigla, come manifesto della serie mette in luce le tematiche ma anche come esse saranno trattate, utilizzando come strumento di critica la parodia “pratica trantestuale” che lavora in modo da “sviare il senso per esprimere qualcosa di diverso per divertire il pubblico”. Il termine “parodiare”, insiste Genette deriva dai termini “para” ed “ode” che significa “controcanto”¹⁹⁷.

Così ritornando allo sfondo scuro del Paradiso Terrestre nel dipinto di Cranach il Vecchio offriva lo spunto a Cherry per ribaltare l’idea positiva del mitico giardino dell’Eden. Nel precedente paragrafo abbiamo accennato al fatto che spunto per questa serie è il saggio *La mistica della femminilità* scritto negli anni Settanta da Betty Friedman, che denunciava la condizione della donna nei quartieri suburbani. Ma occorre ricordare che l’atmosfera inquietante, opprimente che dà l’idea del sobborgo americano come un luogo da incubo è descritta in un celebre romanzo, *The Stepford Wives* di Ira Levin, uscito negli Stati Uniti nel 1972. Riprendendo lo spunto della Friedman sulla condizione della casalinga nei quartieri residenziali, la Levin descriveva come un quartiere tranquillo e sereno potesse trasformarsi in una prigione e un inferno per una donna. Ritorneremo su questi aspetti, ma ora è importante notare come la sigla riassume nelle immagini che propone la citazione che Ira Levin pone all’inizio del suo libro *The Stepford Wives* e che è tratta dal saggio *Secondo sesso* di Simone de Beauvoir:

Oggi lo scontro assume una fisionomia diversa: invece di voler rinchiudere l’uomo in una prigione, la donna si sforza di sfuggirne: non cerca più di trascinarlo nel regno dell’immanente, ma di emergere, lei,

¹⁹⁶ Ivi, p. 33

¹⁹⁷ GENETTE G., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997, pp. 14 -16.

alla luce del trascendente. Adesso l'atteggiamento del maschio, che non vede di buon occhio queste iniziative, crea un nuovo conflitto¹⁹⁸.

Le immagini da sole non bastano però a suggerire il tono e l'atmosfera della serie. Prima di concludere rimane un altro elemento da considerare che risponde a queste esigenze e che contribuisce a dare unità all'insieme: la musica.

Realizzata dal famoso compositore Danny Elfmann, conosciuto grazie alle sue molteplici collaborazioni con Tim Burton per aver curato le colonne sonore di molti film dell'amico regista, la musica doveva esprimere e dare la giusta tonalità *Desperate Housewives*, infatti ha dichiarato Yu l'art director:

Danny è un compositore eccezionale (...) in ogni pezzo riesce a fondere perfettamente scanzonata ironia e humour nero.¹⁹⁹

Gli stessi produttori credevano che la musica fosse un ingrediente saliente per questa serie, in quanto *Desperate Housewives* mescola diversi generi al suo interno, così come la musica nella sigla suggerisce la giusta atmosfera, anche per le singole puntate la musica doveva rispondere alle stesse esigenze:

Dato lo stile particolare di *Desperate Housewives*, a metà strada tra lacrima e risata, la musica deve essere scelta con cura. A volte per esempio, usiamo un sottofondo musicale scanzonato per una scena drammatica o viceversa, per sottolineare il tono tragicomico e sopra le righe della serie. La musica determina le reazioni emotive del pubblico.²⁰⁰

Da queste tematiche e questi riferimenti possiamo ora partire affrontando l'analisi dell'episodio pilota di *Desperate Housewives*.

¹⁹⁸ IRA LEVIN, *The Stepford Wives*; tr. It. Di Mariapaola Ricci Dettore, *La fabbrica delle mogli*, Garzanti Editore, 1973¹

¹⁹⁹ AAVV, *Desperate Housewives: dietro le porte chiuse di Wisteria Lane*, cit., p. 145

²⁰⁰ Ivi, p. 157



Fig.1. Lucas Cranach il Vecchio, *Adamo ed Eva*, 1528

Fig.2. Fotogramma sigla



Fig.3. Fotogramma sigla





Fig. 4. Pittura tombale, *Iside*

Fig. 5. Fotogramma sigla





Fig. 6. Jan Van Eyck, *I coniugi Arnolfini*, 1434

Fig.7. Fotogramma sigla



Fig. 8. Fotogramma sigla





Fig.9. Grant Wood, *American Gothic*, 1930

Fig. 10. Fotogramma sigla



Fig. 11. Fotogramma sigla





Fig. 12. Andy Warhol, *Campbell Soup n.19*, 1968

Fig. 13. Fotogramma sigla





Fig. 14. Roy Lichtenstein, *Hopeless*, 1963



Fig. 15. Fotogramma sigla



Fig. 16. Roy Lichtenstein, *Pow*, 1965

Fig. 17. Fotogramma sigla



Fig. 18. Fotogramma sigla



II.3. L'EPISODIO PILOTA.

Attraverso l'analisi della sigla nella sua complessità, nel paragrafo precedente abbiamo messo in evidenza le principali funzioni che essa è chiamata ad assolvere. Abbiamo visto che il suo essere manifesto dell'intera serie non basta ad attrarre e catturare l'interesse del pubblico, di conseguenza si è così passati a dimostrare che tutto il materiale presentato concorre a costruire una mappa dei temi e dello stile della serie stessa. Il tema della disperazione femminile viene associato ad un particolare luogo, il sobborgo americano, dentro il quale si consuma una guerra silenziosa tra i sessi. Il tutto è letto e interpretato con uno sguardo ironico.

Questa lettura si rafforza se ora consideriamo le coordinate che abbiamo individuato nella sigla in rapporto alla sua collocazione nel testo seriale e in particolare nell'episodio pilota.

Importante è ancora una volta sottolineare che, fin dal *pilot episode*, la sigla separa in due parti l'episodio: un prologo e la puntata vera e propria.

Inoltre come si strutturano le tematiche, poste nella sigla, all'interno del testo seriale? Insomma, come viene organizzato e sviluppato il materiale narrativo?

Come già scritto nel primo capitolo l'episodio pilota svolge numerosi compiti. Innanzi tutto è uno strumento utile per testare le potenzialità che la serie può fruttare ai produttori da un punto di vista del materiale narrativo. In secondo luogo ha una funzione fondamentale per organizzare le procedure della produzione e realizzazione della serie.

Iniziamo quindi affrontando l'episodio pilota nei suoi elementi più salienti. Partiamo da due considerazioni avanzate da Jason Mittell:

A pilot is also an argument for a show's viability, first for the audience of network executives fishing for a hit, and then for prospective home viewers who must be persuaded to keep watching.

(...) the chief function of a television pilot is to teach u show to watch the series, and in doing so, make us want to keep watching – successful pilots must simultaneously be *educational* and *inspirational*. Pilots must orient viewers to the intrinsic norms that the series will employ, presenting its narrative strategies so we can attune ourselves to its storytelling style. Frequently such storytelling strategies are presented in

a pilot's opening minutes, providing an immediate invitation to watch a particular way (...).²⁰¹

L'importanza dell'inizio nella narrazione è quindi capitale in quanto deve sollecitare la visione e orientarla, soprattutto nei primi minuti che offrono già istruzioni per direzionare la visione. Iniziamo quindi la nostra analisi dell'episodio pilota di *Desperate Housewives* considerando la sceneggiatura desunta del prologo da me redatta. Questa riveste un ruolo chiave nella complessità narrativa poiché rappresenta di fatto il suo cuore pulsante come già ricordato (cfr. paragrafo 2.1).

Apertura in dissolvenza.

ESTERNO. QUARTIERE RESIDENZIALE GIORNO.

Una prospettiva aerea mostra l'immagine di un quartiere residenziale brulicante di vita. Possiamo distinguere una strada asfaltata e un autobus giallo che l'ha sta percorrendo. Attraverso le chiome degli alberi possiamo scorgere le case circondate dai loro rispettivi giardini. Queste sono inoltre collegate alla strada principale attraverso i loro vialetti di accesso perfettamente perpendicolari ad essa. Dall'architettura delle abitazioni possiamo dedurre che ci troviamo in un quartiere residenziale abitato dalla borghesia medio-alta.

Un movimento della macchina da presa sul proprio asse orizzontale ci offre una breve panoramica di questo paesaggio visto dall'alto. Un altro movimento fluido e senza stacchi e la macchina da presa con una panoramica verticale ci conduce dall'alto verso il basso dentro questo paesaggio. In questo modo ci troviamo nella stessa posizione ma con un punto di vista diverso, non più dall'alto ma ad altezza d'uomo. L'inquadratura è fissa ma solo per pochi istanti, infatti la presenza di una donna in tuta rosa salmone che sta facendo jogging offre il pretesto per seguirla e nello stesso tempo esplorare l'ambiente circostante. Così la macchina da presa sempre sul proprio asse orizzontale compie un altro movimento offrendoci un'altra porzione di questo quartiere attraverso la corsa che la donna compie. La sua figura è ripresa di profilo e dietro di lei possiamo vedere un giardino circondato da un recinto perfettamente imbiancato e una porzione di casa. Mentre la donna prosegue la sua corsa indisturbata la macchina da presa si arresa all'ingresso del vialetto di accesso della casa che abbiamo intravisto attraverso la corsa. Ci troviamo di fronte all'arco d'ingresso di questa casa. Questo accesso inquadra una solida porta in legno che si apre e vediamo uscire con un cestino una donna vestita casual sui toni dei beige.

²⁰¹ MITTELL J., *Beginnings in Complex Tv*, 27/11/2012

La macchina da presa si avvicina in un primo piano su questa donna, mentre sentiamo una voce over commentare:

Mary Alice (voce over):

“Mi chiamo Mary Alice Young. Oggi, quando leggerete il giornale, forse ci troverete un articolo sulla strana giornata che ho avuto la settimana scorsa”.

La cinepresa indietreggia e vediamo la donna uscire in giardino, inginocchiarsi su un'aiuola e fare giardinaggio. Riprende il commento.

Mary Alice (voce over):

“Normalmente nella mia vita non accade mai nulla che faccia notizia, ma giovedì scorso le cose sono cambiate.”

INTERNO CASA YOUNG, SOGGIORNO.

La macchina da presa segue Mary Alice che porta la colazione a tavola. Seduti al tavolo vediamo il marito Paul Young che legge il giornale e sorseggia il caffè e Zach il figlio adolescente. Mary Alice si siede e passa un piatto al marito.

Mary Alice(voce over):

“Naturalmente tutto sembrava normale.”

Mary Alice personaggio rivolta al marito prima di sedersi:

“Ecco la colazione!”

Mary Alice(voce over):

“Ho preparato la colazione per la mia famiglia.”

Primo piano su una manopola che viene fatta scattare da una mano. Si tratta della manopola della lavatrice. Vediamo Mary Alice con un cesto di biancheria.

Mary Alice (voce over):

“Ho sbrigato le faccende di casa.”

Primo piano di una mano che mescola della vernice dentro un barattolo. Vediamo la donna dipingere una sedia.

Mary Alice (voce over):

“Ho completato i miei lavoretti.”

Primo piano su un pulsante. Vediamo Mary Alice uscire dalla tintoria.

Mary Alice (voce over):

“Ho fatto le mie commissioni.”

Primo piano di Mary Alice che apre la cassetta della posta e ritira la posta. Primo piano sul viso della donna.

INTERNO CASA YOUNG. SOGGIORNO.

Mary Alice al centro della stanza che si sofferma ad allineare le fotografie che ha appoggiate sopra un mobile.

Mary Alice (voce over):

“In realtà ho trascorso la giornata come trascorrevi tutte le altre: lustrando in silenzio la routine della mia vita finché brillasse di perfezione”.

Primo piano sulla donna immobile al centro della stanza.

INTERNO CASA YOUNG. CORRIDOIO.

Vediamo un armadio aperto e Mary Alice prendere una scatola e aprirla.

Mary Alice (voce over):

“Per questo mi sono stupita della mia decisione ad aprire l’armadio del corridoio e prendere un revolver che non era mai stato usato.”

INTERNO CASA YOUNG. SOGGIORNO.

Mary Alice si trova nel centro della stanza. Vediamo il suo profilo stagliarsi attraverso un’ampia finestra a vetri con una struttura del telaio a forma di grata. La cinepresa ruota di 90° attorno al personaggio in un primo piano, vediamo così Mary Alice non più di profilo ma in posizione frontale che solleva un braccio e si punta una pistola alla tempia. Primo piano sulla pistola. Sparo. Dissolvenza in nero. Primo piano sulle foto di famiglia in precedenza allineate sul mobile del soggiorno. Tutte esprimono l’idea di una famiglia serena e felice che traspare dai volti di Paul, Zach e Mary Alice.

INTERNO CASA MARTHA HUBER. CUCINA.

Primo piano su un liquido rosso scuro versato che sembra sangue. Vediamo un dito raccogliere il liquido e una spugnetta passare e pulire la superficie macchiata.

Mary Alice (voce over):

“Il mio corpo è stato rinvenuto dalla mia vicina Martha Huber...”

Primo piano su Martha Huber che sta assaggiando il sugo.

Mary Alice (voce over):

“Allarmata da uno strano scoppio...”

Un quadro d’insieme mostra la signora Huber all’interno della sua cucina. Scopriamo così che il liquido versato è sugo e non sangue.

Mary Alice (voce over):

“Al culmine della sua curiosità la signora Huber cercava un motivo per venire da me senza preavviso”.

Primo piano di Martha che apre un armadietto della cucina e prende un frullatore che porta un'etichetta con scritto: “Property of Mary Alice Young”.

ESTERNO.

Martha Huber esce dalla sua casa e corre verso la porta d'ingresso di casa Young. Suona due volte.

Mary Alice (voce over):

“Vincendo l'esitazione iniziale ha deciso di restituirmi il frullatore preso in prestito sei mesi prima.”

Non ricevendo risposta la signora Huber fa il giro della casa e si ferma sulla finestra del soggiorno guarda dentro per capire cosa è successo.

Una soggettiva il cui punto di vista concide con il punto di vista del cadavere di Mary Alice mostra lo sguardo curioso di Martha Huber.

Un'altra soggettiva questa volta il punto di vista è quello di Martha Huber che ritrova il corpo di Mary Alice e si sofferma sulla pozza di sangue che circonda la testa.

Primo piano sul sangue.

La macchina da presa con un zoom inquadra la signora Huber dietro la finestra fino ad un primo piano. Lancia un urlo di terrore e scappa verso casa.

INTERNO CUCINA CASA HUBER.

Vediamo Martha al telefono:

Martha Huber:

“La mia vicina di casa, credo che le abbiano sparato. C'è sangue ovunque. Dovete mandare un'ambulanza. Dovete mandare subito un'ambulanza!”

Riattacca il telefono. Rimane immobile nella sua cucina. Poi si volta verso il frullatore, stacca l'etichetta e lo ripone nell'armadietto. Mentre riprende il commento.

Mary Alice(voce over):

“Per un attimo la signora Huber è rimasta immobile nella sua cucina, addolorata per questa tragedia senza senso. Ma solo per un attimo. Perché se c'è una cosa che la signora Huber era nota, è cogliere il lato positivo delle cose.”

Dissolvenza.

Sigla: immagine di Adamo ed Eva. Una mela gigantesca colpisce Adamo. Sulla superficie del frutto compare il titolo della serie: *Desperate Housewives*.

Affrontiamo l'analisi di questa breve sequenza prendendo spunto da alcuni consigli tratti da uno dei più noti manuali di sceneggiatura negli Stati Uniti: *Making a Good Script Great* di Linda Seger²⁰².

Nella sua guida l'autrice pratica sottolinea l'importanza della premessa. Questa in una manciata di minuti deve offrire un'idea immediata: del tema (o dei temi), dello stile e dell'ambiente in cui si svolge l'azione e agiscono i personaggi.

Il tutto deve essere organizzato in modo tale che, in queste poche e preliminari immagini, lo spettatore possa già avere un'idea della spina dorsale e della direzione che avrà la storia. Si deve insomma dare coerenza a tutto il materiale narrativo²⁰³.

Importante secondo il manuale, è iniziare la nostra storia con un'immagine che evochi un contesto, un ambiente preciso. La scelta di un'immagine, infatti, è preferibile per la sua immediatezza, in quanto l'occhio è in grado di catturare aspetti e dettagli e, in questo modo, l'immagine è in grado di instaurare un "feeling", una sensazione di dove ci troviamo, dell'andatura, dello stile del film"²⁰⁴. Diversamente iniziare una storia con un dialogo rende l'atmosfera e la situazione più difficile da decifrare. Infatti, ricordare ciò che si è udito richiede un grado maggiore di attenzione da parte del pubblico. Di conseguenza risulta più difficile associare all'enunciato verbale i luoghi e le situazioni che si snoderanno lungo la trama del film, rendendo più difficile la comprensione del testo.

Il prologo di *Desperate Housewives* sembra seguire alla lettera queste istruzioni per l'uso. Partendo da queste considerazioni soffermiamoci quindi su alcuni aspetti che ci possono aiutare ad orientarci nella storia e nella comprensione della stessa.

Cominciamo concentrandoci su tre aspetti principali che compaiono in questa breve sequenza: il tema, lo stile e l'ambiente.

Le prime immagini del nostro prologo mostrano il luogo nel quale si svolgerà l'azione: un sobborgo urbano abitato dalla middle-class.

²⁰² LINDA SEGER, *Making a Good Script Great*; trad. Italiana a cura di Daniela Tarquini, *Come scrivere una grande sceneggiatura. un cult-book*, Dino Audino Editore, Roma, 2011, cit., p. 174

²⁰³ Ivi, p. 27

²⁰⁴ Ivi, p. 28

Quali informazioni può offrirci? L'ambientazione ricopre una posizione rilevante in quanto, partendo dal mondo rappresentato, è possibile fare una prima distinzione sul genere narrativo che abbiamo di fronte²⁰⁵ cioè quello delle commedie suburbane²⁰⁶.

Fin dalla nascita della televisione americana questo genere ha riscosso un grande successo. Due gli aspetti fondamentali: la rappresentazione in continua evoluzione e la trasformazione che la televisione ha dato al sobborgo; e il fatto che la realtà suburbana ha rappresentato in ogni periodo storico lo specchio della società americana.

Nell'affrontare l'analisi della sigla di *Desperate Housewives* abbiamo messo in evidenza l'importanza del recupero, a partire dal secondo dopoguerra, dei valori di origine vittoriana il cui fulcro ruotava attorno al concetto di casa come paradiso privato; mentre la terra promessa era rappresentata dalla riscoperta del sobborgo urbano. L'importanza che assume il sobborgo all'indomani della fine del secondo conflitto mondiale è promossa dallo stesso governo degli Stati Uniti. Infatti, il ritorno dei soldati dalla guerra segnò un incremento dei matrimoni e delle nascite. La ripresa del settore edilizio fu incoraggiata dalle politiche governative a partire dal 1944, quando entrò in vigore il Servicemen's Readjustment Act (conosciuto anche con il nome GI Bill) che diede vita al programma Veteran Administration (VA). In questo modo si cercò di "aiutare 16 milioni di reduci della Seconda Guerra mondiale a comprare una casa"²⁰⁷.

Il modello originario dei quartieri suburbani postbellici fu Lewittown a Long Island che rispondeva a precise caratteristiche e standard. Le case si ispiravano alle dimore coloniali replicando il modello "Cape Cod House" in cui era fondamentale la presenza di una "picture window" o "window hall", finestre molto ampie che dovevano riprendere un concetto di fusione e continuità tra spazi aperti e chiusi. Le case contribuiscono ad alimentare l'immagine e l'identità della famiglia che vi abita; infine come già ricordato il sobborgo è un luogo lontano dai disordini e dai disagi presenti nelle grandi città²⁰⁸.

La diffusione del modello di casa Lewittown e dei quartieri suburbani contribuisce a costruire e a coltivare nel secondo dopoguerra il mito dell'

²⁰⁵ GRIGNAFFINI GIORGIO, *I generi narrativi* in INNOCENTI V., PESCATORE G., *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, cit., p. 132

²⁰⁶ FAGIANI M.L., *Inquietudini urbane. Da I Love Lucy a Desperate Housewives*, cit., p. 7

²⁰⁷ Ivi, p.27

²⁰⁸ Ivi, p. 31

“American way of life” supportato, inoltre, dagli stessi mass-media, in particolare cinema, riviste e televisione che:

suggerivano una coincidenza fra perfezione spaziale e perfezione sociale. (...) Quest’utopia della perfezione era perseguita attraverso la geometricità del paesaggio suburbano e il tentativo di far coincidere controllo spaziale e sociale nell’utopia, appunto, della comunità perfetta²⁰⁹.

Alla luce di quanto osservato consideriamo ora la scelta del set fatta dai produttori per ambientare la nostra serie. *Desperate Housewives* è stato girato a Colonial Street degli Universal Studios. La scelta fatta all’inizio non sembrava convincere completamente i produttori, perché come ha commentato Thomas A. Walsh production designer:

(...) la Colonial è, sì, la perfetta riproduzione di una qualunque via di un qualunque quartiere residenziale americano, ma nello stesso tempo, è anche una specie di compendio dell’architettura USA degli ultimi centocinquant’anni – un po’ Craftman, un po’ vittoriano, un po’ ranch di lusso - , in pratica un assurdo puzzle di elementi architettonici prelevati da tutti gli stili e tutti gli edifici della storia americana recente²¹⁰.

A questa dichiarazione occorre aggiungere alcune informazioni che la guida ufficiale della serie ci offre nel mostrarci la planimetria del set dove è stata girata la serie. Oltre alla disposizione delle case e al nome delle famiglie dei protagonisti della serie che ci vivono, sono interessanti i commenti che compaiono e rinviano a serie televisive e film che, a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta, hanno trattato o mostrato il sobborgo americano.

Nelle prime immagini del prologo di *Desperate Housewives* la macchina da presa ci ha condotti e guidati alla casa di Mary Alice Young. Tre sono gli aspetti che la guida ufficiale mette in evidenza in merito alla casa e agli abitanti che ci vivono: le case sono arredate in base alle caratteristiche dei personaggi che Marc Cherry, lo sceneggiatore, fornì a Thomas Walsh; il quartiere residenziale di Wisteria Lane doveva richiamare “l’atmosfera dell’era Eisenhower

²⁰⁹ Ivi, pp. 34 – 35

²¹⁰ AAVV., *Desperate Housewives: dietro le porte chiuse di Wisteria Lane*, cit., p. 149

con tutti i suoi Valori”²¹¹ ma con un aspetto più moderno; infine alcune delle abitazioni come già detto sono già state usate come set per altre serie televisive e film.

Nel prologo la prima casa che incontriamo è quella in cui vive Mary Alice, la cui voce ci guida alla scoperta della routine della sua vita perfetta e tranquilla, il cui equilibrio si spezza nel momento in cui si suicida. Gli sceneggiatori nel costruire la casa attorno al personaggio si sono ispirati alle:

classiche abitazioni degli anni Cinquanta e Sessanta, da *Lassie* a *Father Knows Best*, mentre l'esterno è il set originale di *Ci pensa Beaver* – un habitat perfetto per una famiglia schietta e senza nulla da nascondere.²¹²

Casa Young offre nel prologo un'immagine condensata dei tre aspetti che abbiamo messo in luce sopra.

Il richiamo alle serie televisive passate è importante in quanto è possibile fare delle prime considerazioni sullo stile che *Desperate Housewives* adotta proprio attraverso il set e che è ribadita più volte nella guida ufficiale.

Consideriamo innanzitutto la fortunata serie televisiva americana *Leave It to Beaver* (conosciuta in Italia con il titolo: *Ci pensa Beaver*). Trasmessa prima dal network CBS nel 1957, in seguito la programmazione continuò su un altro network ABC fino al 1963. *Leave It to Beaver* fu una sit-com familiare con protagonista un bambino Theodore Cleaver detto “Beaver” che ad ogni puntata combinava o finiva in qualche guaio e puntualmente veniva ripreso dal padre che gli offriva sempre una lezione morale riguardo al suo cattivo comportamento. Il finale si chiudeva sempre con un sostanzioso pasto cucinato dalla madre. *Leave It to Beaver* rappresenta, come molte altre sit-com dell'epoca, l'immagine stereotipata di una famiglia della media borghesia che vive in un quartiere residenziale negli Stati Uniti a metà del XX secolo.

Il successo di questa serie negli Stati Uniti diede luogo a un sequel televisivo *The New Leave it to Beaver* del 1985 e ad un film che porta lo stesso titolo della serie uscito nel 1997. Più recentemente nel 2007 è stata invece riproposta una maratona della serie stessa da una tv via cavo TV Land per festeggiare il 50° anniversario dal debutto della serie²¹³.

²¹¹ Ivi, p. 150

²¹² Ivi, p. 152

²¹³ http://it.wikipedia.org/wiki/Il_carissimo_Billy; 18/04/2013

È bene sottolineare che le sit-com suburbane degli anni Cinquanta sono il genere televisivo più diffuso e affermato nei palinsesti televisivi e, la maggioranza di queste, hanno come tema la famiglia e la middle-class che vive nei quartieri residenziali. Insomma la sit-com è “primary form for representing family life” ma occorre sottolineare che diffondono oltre l’immagine che coglie il nucleo familiare in una posa di soddisfazione nei propri tratti di casa ma anche l’immagine di un’America che sembra aver risolto tutti i suoi problemi attraverso la prosperità e il consenso. Questo attesta che la sit-com non solo svolge una funzione di intrattenimento per le famiglie americane ma è nello stesso tempo “arma di propaganda all’interno della middle class”²¹⁴ stessa.

Questo genere entra però in crisi nella prima metà degli anni Sessanta, quando il mito delle suburbs mostra i primi segni di cedimento nell’immaginario collettivo e la stessa società americana muta. La *suburban family sit-com* cambia e si trasforma unendo all’immagine dei “troubled paradise of 1950 domesticity” e i nuovi ideali fondanti dell’America futura²¹⁵. Si sviluppano due sottogeneri delle sit-com suburbane: la “fantastic family sit-com” in cui si guarda alle suburbs con uno sguardo disilluso e dove la perfezione assume un valore inquietante, che fa apparire queste realtà come veri e propri incubi (esempi: *The Munster*, *The Addams* e *Bewitched*); le “broken family sit-com” dove l’immagine perfetta della famiglia unita e compatta si incrina definitivamente mostrando un nuovo modello di famiglia della middle-class, in cui uno dei due genitori veniva a mancare, e diventando un’allegoria dell’aumento dei divorzi a partire dagli anni ‘60²¹⁶.

Infine in anni più recenti il genere del sobborgo urbano ha assunto un aspetto ancora più inquietante divenendo il luogo rappresentativo di una società disfunzionale. Serie televisive animate come: *I Simpson*, *Beavis & Butted*, *Daria* e *South Park* rappresentano criticamente ciò che resta del modello del sobborgo postbellico nella società americana attuale, mentre paradossalmente *Desperate Housewives* sembra recuperare almeno nel setting il modello “classico” tanto contestato, riavvicinandosi all’ideale risalente agli anni Cinquanta²¹⁷.

²¹⁴ FAGIANI M. L., *Iquietudini urbane. Da I Love Lucy a Desperate Housewives*, cit., p. 61

²¹⁵ Ivi, p. 64

²¹⁶ Ivi, pp.65 - 66

²¹⁷ Ivi,, p. 75

Passiamo ora a considerare un secondo elemento che compare nel prologo: la presenza di una voce narrante. Associata a dei movimenti della macchina da presa, la voce over ci permette di avere una prima panoramica dell'ambiente e, nello stesso tempo, questo movimento esplorativo ci permette di incontrare il primo personaggio del nostro racconto: Mary Alice.

È interessante notare che la voce fuori campo prende la parola nel momento in cui la cinepresa ci trasporta da un spazio comune (il quartiere residenziale o la strada principale) ad uno spazio privato (una casa). Il passaggio è graduale ma, da un punto di vista visivo, la macchina da presa sembra individuare due momenti che fanno da transizione tra spazio aperto e spazio chiuso. Una prima soglia distingue questi spazi. La cinepresa posizionata sul marciapiede davanti all'ingresso del vialetto di accesso, inquadra un arco a tutto sesto ricoperto da una pianta rampicante in piena fioritura: un glicine oltre il quale possiamo vedere una porta in legno massiccio chiusa.

Oltrepassata questa soglia, ci troviamo sul vialetto all'interno di uno spazio aperto ma privato mentre la porta è ancora per pochi secondi chiusa. Il suo aprirsi segna un'altra soglia che conduce lo spettatore ulteriormente dentro la finzione. È un segnale visivo su cui in modo sincronico la voce narrante prende la parola.

La presenza di una voce narrante è fondamentale in quanto accentua l'elemento visivo sottolineando le azioni che il personaggio Mary Alice compie. Il connubio tra immagini che scorrono e la presenza della voce over che commenta, permette all'occhio dello spettatore di muoversi e passare dallo spazio interno della casa allo spazio esterno sia privato che pubblico, penetrando ed esplorando tutto l'ambiente.

Passiamo ora ad analizzare le parole che fluiscono dalla voce over per comprendere quale tipo di narratore gli sceneggiatori hanno deciso di adottare per organizzare e strutturare il materiale narrativo. Dalla sceneggiatura sopra riportata, si nota innanzitutto che il narratore, presentandosi, parla in prima persona al presente e scopriamo immediatamente il suo nome, Mary Alice, la quale ci racconta un fatto insolito accaduto la settimana precedente. Nel farlo offre utili informazioni su chi è e cosa fa parlandoci brevemente della sua vita ma, al tempo stesso, ci informa anche del cambiamento che ha alterato la sua routine.

Mary Alice è anche il personaggio che attraverso le inquadrature vediamo muoversi e agire. Scopriamo così che qualcosa l'ha spinta e condotta al suicidio.

Tuttavia, le motivazioni di un gesto così estremo rimangono un mistero. Nessuna delle informazioni che ci vengono offerte, sia visive che verbali, sembrano offrire degli appigli per avanzare delle ipotesi. La presenza di Martha Huber che ritrova il cadavere e il racconto retrospettivo che la voce narrante di Mary Alice fa dell'insolita giornata, ci permette di collocare questa breve sequenza in un passato recente e di capire che la voce fuori campo è quella di un narratore ormai morto che si presenta al pubblico come puro spirito. Assumono così significato i movimenti dall'alto verso il basso della cinepresa che aprono la sequenza del prologo.

La prospettiva offerta del quartiere residenziale è quella particolare di un personaggio che ha vissuto ed era parte integrante di questa comunità, ma in quanto deceduto, e ormai spirito, il punto di vista non può essere più interno ma diventa esterno. Il suo racconto però avviene in prima persona in quanto si riferisce alla sua vicenda personale. Siamo, quindi, in presenza di un narratore che è un personaggio della storia raccontata.

Mary Alice è, recuperando la proposta avanzata da Genette²¹⁸ in un suo famoso saggio, un narratore omodiegetico. Occorre osservare che tra la Mary Alice trapassata cioè la voce ora narrante, e la Mary Alice personaggio che vediamo agire attraverso le inquadrature, esiste una distanza tra il tempo del discorso (Mary Alice racconta la sua vicenda) e il tempo della storia (Mary Alice agisce nella finzione). Questa distanza è percepibile anche visivamente in quanto il punto di vista di Mary Alice personaggio e quello di Mary Alice voce narrante non arriva mai a coincidere in una inquadratura soggettiva. Significativa è la breve sequenza in cui la nostra protagonista porta la colazione al tavolo del soggiorno. Un'inquadratura fissa mostra una stanza ben illuminata, e in fondo seduti a un tavolo in attesa della colazione la famiglia Young. Il regista se avesse voluto fare una soggettiva avrebbe, da questo quadro d'insieme, assunto il punto di vista di Mary Alice. Avrebbe potuto, muovendo la telecamera, ricreare la sensazione della donna che si avvicina al tavolo e, in questo modo, stringere sull'immagine della colazione.

Invece, il regista ha preferito mantenere il punto di vista di partenza e far entrare Mary Alice nell'inquadratura da destra. Solo a questo punto si nota un movimento della macchina da presa che, avvicinandosi alla posizione d'entrata di Mary Alice, assume il suo punto di vista per poi fermarsi quando lei prosegue per andare a sedersi al tavolo. Il commento della voce narrante che ripete in un

²¹⁸ GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 2006

discorso indiretto quanto il personaggio della finzione ha appena detto in forma di dialogo diretto, cioè che ha portato la colazione passando il vassoio al marito, è significativo di questa distanza tra tempo della storia e tempo del discorso.

Mary Alice in qualità di narratore omodiegetico è allo stesso tempo: un narratore protagonista del suo racconto ma anche un narratore testimone di quanto gli è accaduto in quanto ormai sappiamo che il personaggio è deceduto²¹⁹.

Facciamo un passo in avanti proseguendo l'analisi del nostro incipit arricchendo e completando quanto già detto. Nonostante il prologo ci offra la visione di un suicidio, restano ignote le cause del gesto. La voce narrante di Mary Alice, come ricordato sopra, non offre indizi e anzi, possiamo dire che il gesto sembra non avere spiegazione alcuna. Lo stesso narratore ricorda il momento, nel quale ha preso la pistola nascosta nel corridoio, come un'azione assurda enfatizzando così anche l'immagine di perfezione che viene offerta.

Scelta per altro non casuale in quanto le case e i personaggi devono riflettersi l'un l'altro. Così dichiara Walsh che ha curato il set di *Desperate Housewives*:

Per gli Young abbiamo scelto un ambiente che risplendesse di pulizia (...) il loro segreto era ben dissimulato, così abbiamo deciso di rendere la casa piacevole e accogliente nonostante la tragedia che vi fosse successa.²²⁰

Può forse offrire un primo indizio la sigla che nella sua forma breve mette in evidenza nel titolo e nella mela che cade in testa ad Adamo, il motivo di un gesto così inspiegabile dentro un quadro di perfezione assoluta? È forse la disperazione ciò che ha spinto Mary Alice a un gesto tanto estremo?

Per conoscere la risposta dobbiamo proseguire la nostra visione e scoprire nell'episodio pilota altre preziose informazioni.

Ricordiamo che la sigla collocata tra il prologo e il resto dell'episodio fa da ponte, introducendo con il titolo e l'immagine di Adamo ed Eva il tema della serie: la disperazione delle casalinghe dentro un luogo specifico, il quartiere suburbano dove si consuma una guerra tra i sessi.

L'immagine che si apre subito dopo la dissolvenza che chiude la sigla, ripropone la stessa inquadratura con cui si era aperto il prologo: una visione dall'alto dello

²¹⁹ Ivi, p.293

²²⁰ AAVV., *Desperate Housewives: dietro le porte chiuse di Wisteria Lane*, cit., p. 152

stesso quartiere. Vediamo numerose persone vestite di nero dirigersi verso la casa di Mary Alice, mentre la nostra narratrice commenta:

Mary Alice (voce over):

“Mi hanno sepolto di lunedì. Dopo il funerale i residenti di Wisteria Lane sono venuti a fare le condoglianze. E come si usa fare qui in queste situazioni, hanno portato del cibo”.

A questo punto la cinepresa fa un primo piano di un vassoio coperto tenuto in mano da una donna bionda vestita di nero con un'aria disfatta.

Il cibo è il pretesto utilizzato dal nostro narratore per introdurre e presentare al pubblico le amiche di Mary Alice che saranno le protagoniste della serie: Lynette Scavo, Gabrielle Solis, Bree Van de Kamp, e Susan Mayer. Prima di soffermarci su questi personaggi nel ritratto che ci propone la voce narrante di Mary Alice, occorre fare alcune osservazioni in merito alla sua funzione di narratore omodiegetico. Infatti, abbiamo scoperto nel prologo che la nostra protagonista Mary Alice Young è deceduta e che l'istanza narrante, la voce narrante altro non è che il suo spirito che si colloca in un'altra dimensione rispetto al luogo e allo spazio dove si svolgerà la storia. Collocandosi fuori da coordinate spazio-temporali si determina tra il racconto fatto da Mary Alice e la storia “una soglia figurata dalla stessa narrazione, una differenza di livello”²²¹. Genette propone di leggere questa differenza come:

Ogni avvenimento raccontato da un racconto si trova a un livello diegetico immediatamente superiore a quello dove si situa l'atto narrativo produttore di tale racconto²²².

La voce narrante di Mary Alice fa di lei un narratore omodiegetico perché personaggio ma il suo racconto si colloca a un livello extradiegetico in quanto è un racconto di primo grado.

In *Desperate Housewives* troviamo anche racconti diegetici prodotti dai personaggi che muovono i fili dell'azione. In questo caso siamo di fronte a un racconto secondo che viene prodotto e visto da uno dei protagonisti ma che non necessariamente si offre nella sua dimensione orale. Nell'episodio pilota un

²²¹ GENETTE G., *Figure III. Discorso del racconto*, cit., p. 275

²²² Ivi, p. 275

esempio è offerto da Susan, una delle casalinghe descritte da Mary Alice, presente alla veglia funebre.

Susan è l'ultima ad arrivare. Appoggia il timballo di riso sul tavolo da buffet, e si avvicina alle amiche sedute al tavolo del soggiorno. Si salutano.

INTERNO. SOGGIORNO CASA YOUNG.

Veglia funebre in onore di Mary Alice. Sedute allo stesso tavolo dove la famiglia Young era solita fare colazione, troviamo: Bree, Lynette, Gabrielle che guardano verso Susan, la quale si avvicina e resta in piedi. Ha un ricordo di una situazione simile ma diversa.

Primo piano della mano di Susan che si versa in una tazza del caffè. Un raccordo di immagine e abbiamo un primo piano una mano sta reggendo la caraffa e versando del liquido in un'altra tazza. Scopriamo essere la mano di Mary Alice. (segnala l'inizio del flashback)

Mary Alice:

"Allora cosa ha detto Karl quando l'hai affrontato?"

Susan:

"Questa è divertente. Ha detto, non significa niente per me, è solo sesso."

Bree:

"É la scusa numero uno del manuali del donnaio!"

Lynette:

"Già!"

Susan:

"Poi ha assunto un'espressione zen e ha detto: 'Sai Susan molti uomini vivono una vita di muta disperazione.'"

Lynette:

"Dimmi che gli hai dato un pugno!"

Susan:

"No, davvero? E molte donne cosa vivono. Una vita di chiassosa realizzazione?"

Mary Alice:

"Ottima risposta!"

Susan:

"Di tutte le donne che ci sono doveva proprio farsi la segretaria? L'avevo anche invitata a pranzo!"

Gabrielle:

“Mia nonna lo diceva sempre: ‘Un pene eretto non ha coscienza!’”

Lynette:

“Perché quelli ha riposo sono etici?”

Bree:

“È per questo che ho preso il porto d’armi, quando Rex ha cominciato i convegni fuori città volevo che ricordasse che ha a casa una moglie amorevole con una West&S in carica.”

Mary Alice:

“Lynette, Tom è sempre fuori per affari non temi che possa..”

Lynette:

“Oh, per favore! Quell’uomo mi ha messo incinta tre volte in quattro anni. Vorrei tanto che facesse sesso con altre!”

Mary Alice:

“Insomma Susan, smetterà di vedersi con quella donna?”

Susan:

“Non lo so.. Scusate ragazze. Io non so come superare questa cosa”.

Mary Alice:

“Credimi tutte abbiamo momenti di disperazione. Ma se riusciamo ad affrontarli a testa alta scopriremo quanto siamo forti!”

Mary Alice stringe la mano a Susan con un gesto rassicurante per fargli forza. Susan ricambia la stretta e guarda in direzione dell’amica. Fine del flashback.

Sentiamo la voce fuori campo di Bree che chiama Susan per attirare la sua attenzione. La voce è distorta e sembra provenire da un altro luogo e tempo. Ritorniamo così al presente. Vediamo Susan riscuotersi dal suo ricordo e guardare in direzione di Bree che ripete quello che ha appena detto alle altre ragazze.

Bree:

“Dicevo che Paul ci vuole qui per venerdì. Ci ha chiesto di mettere in ordine e di impacchettare le cose di Mary Alice. Non se la sente di farlo da solo.”

Susan:

“Certo, va benissimo.”

Bree:

“Ti senti bene?”

Susan:

“Sì, ma sono così arrabbiata. Se Mary Alice aveva dei problemi doveva parlarne con noi. Doveva farsi aiutare.”

Gabrielle:

“Che tipo di problemi aveva? Stava bene, aveva una bella famiglia, una bella casa. La sua vita era ...”

Lynette:

“La nostra vita.”

Gabrielle:

“No, se Mary Alice avesse avuto dei problemi, l'avremmo saputo. Abitava a venti metri da noi! Santo cielo!”

Susan:

“Gabrielle, quella donna si è uccisa. Doveva avere qualcosa!”

La macchina da presa si allontana dal tavolo delle amiche e inquadra il marito della donna, Paul Young che sorseggia del liquore, sembra ascoltare attentamente i dialoghi delle quattro donne sedute al tavolo che ricordano Mary Alice.

Questa sequenza che abbiamo ricostruito offre alcune considerazioni che possono aiutare lo spettatore ad orientarsi e comprendere questa serie. Il ricordo doloroso di Susan rievocato attraverso un flashback offre un racconto diegetico, in quanto il flashback si colloca a un livello intradiegetico.

Susan quindi ci presenta un racconto di secondo grado, un racconto interiore che la vede protagonista ma che in una ottica più ravvicinata e del tutto personale ci offre un'immagine di Mary Alice attraverso il suo punto di vista. Susan si confida con le amiche del tradimento del marito e del momento difficile che sta passando. Riportando il battibecco con il marito che si lamentava sul fatto che gli uomini vivono una vita di muta disperazione, mentre Susan risponde piccata che le donne invece vivono una vita di chiassosa realizzazione, porta a spostare l'accento sull'affermazione finale di Mary Alice che confortando Susan che vede

andare in pezzi il suo matrimonio afferma che tutte loro hanno dei momenti di disperazione. Questo ci riporta al presente e all'interrogativo che il suicidio di Mary Alice ha sollevato. Quale motivazione può esserci dietro un gesto così assurdo? È interessante notare che Susan esterna questo dubbio alle amiche riunite che si interrogano a loro volta, concludendo con l'affermazione che la vita di Mary Alice e alla fin fine la loro vita.

Mary Alice voce narrante ci introduce dentro casa sua in occasione della veglia funebre in suo onore. Abbiamo visto però che ad un certo punto devia il discorso da se stessa per cedere la parola alle sue amiche riunite per ricordarla.

Nel fare questo Mary Alice sembra indirizzare il nostro sguardo e suggerirci di osservare attentamente le vite delle sue amiche perché potrebbero offrirci informazioni sulla vita passata, e avvicinarsi alla causa della sua disperazione che l'ha condotta al suicidio. D'altra parte la disperazione è un ingrediente fondamentale in questa serie che è bene ricordarlo compare già nel titolo.

Soffermiamoci sul tema della disperazione e sulle cause che potrebbero indurre una donna che apparentemente a tutto e la prende la decisione di togliersi la vita.

Una risposta può giungerci dalle interviste contenute nel cofanetto DVD della seconda serie, in particolare quando si affrontano i diversi modelli di disperazione femminile. Qui, troviamo i commenti delle attrici protagoniste della serie che si riferiscono all'immagine della donna costruita dai media, in particolare modo dalla televisione a partire dagli anni '50. Abbiamo già spiegato sopra come le case di Wisteria Lane siano le stesse di molti film e serie televisive che hanno come tema il sobborgo americano. In queste immagini vediamo alcuni fotogrammi che mostrano un'altra famosa serie televisiva americana: *Father Best Knows*. Insieme a *Leave It to Beaver*, *Father Best Knows* ha avuto un'influenza capitale sull'immaginario collettivo soprattutto nel costruire l'immagine del perfetto nucleo familiare. Infatti gli Anderson, il nome della famiglia protagonista, "rappresentavano la famiglia idealizzata degli anni '50, quella con cui gli spettatori potevano relazionarsi o emulare"²²³.

Il riferimento alle serie televisive americane degli anni '50 si rafforza non solo attraverso le immagini commentate di famose serie, e dell'utilizzo del set originario dove sono state girate ma anche per la presenza e il commento di due attrici che sono rimaste nel cuore di milioni di telespettatori: Jane Wyatt e Marion Ross.

²²³ <http://it.wikipedia.org/wiki/Pap%C3%A0> ; 18/04/2013

La prima riguardando la serie che la vide protagonista *Father Best Knows* commenta sottolineando quanto l'immagine della casalinga fosse portata a perfezione sottolineando che il grembiule che indossava era annodato con un perfetto fiocco dietro la schiena. Marion Ross conosciuta al grande pubblico come la signora Marion Cunningham, protagonista della sit-com *Happy Days* commentando l'assurdità del modello che la televisione proponeva della donna, disse al creatore della serie Gary Marshall che era uscito un libro dal titolo *The Feminine Mystique*²²⁴.

Desperate Housewives registra l'immagine di una donna moderna e soprattutto a tutto tondo, rispetto all'immagine piatta della casalinga offerta dalla televisione nel secondo dopo guerra. Ciononostante il modello è ben saldo nell'immaginario collettivo e lo stesso Cherry in un'intervista²²⁵ ammette che era affascinato da queste serie ma che sapeva chiaramente che erano fasulle, dal momento che lui stesso proveniva da un quartiere residenziale Orange County, e la sua famiglia era la tipica famiglia Wasp. La scoperta che sua madre non fosse felice e che nella sua vita da casalinga ci fossero elementi di disperazione è una condizione ben descritta e tratteggiata nel primo capitolo del saggio di Betty Friedman, *La mistica della femminilità*.

Per molti anni un problema è rimasto sepolto, inespresso, nella mente delle donne americane. Una strana inquietudine, un senso di insoddisfazione, un desiderio tormentato che le donne hanno cominciato a sentire intorno alla metà del secolo negli Stati Uniti.²²⁶

Le casalinghe di quartiere residenziale: era questa l'immagine ideale delle giovani americane, e l'invidia, si diceva, delle donne di tutto il resto del mondo. La casalinga americana: libera per merito della scienza e degli elettrodomestici dalle fatiche, dai pericoli della gravidanza e dai malanni della nonna. Sana, bella, istruita, preoccupata esclusivamente del marito, dei figli, della casa. Ha trovato la vera realizzazione femminile. In qualità di casalinga e madre, nel mondo del maschio, era rispettata come sua completa e paritaria compagna. (...) Aveva tutto ciò che le donne hanno sempre sognato²²⁷.

²²⁴ DVD, *Desperate Housewives. Edizione più gustosa. La seconda serie completa*.

²²⁵ Ivi

²²⁶ BETTY FRIEDMAN (a cura di Chiara Turozzi), *La mistica della femminilità*, Castelvechi, Roma 2012, cit., p. 24

²²⁷ Ivi, p. 25

L'immagine di questa perfezione è in *Desperate Housewives* incarnata da Mary Alice, ma allora cosa si nasconde dietro la superficie di una realtà che sembra appagante e idilliaca?

L'invito a cercare oltre le apparenze ci viene offerto da un breve dialogo tra Susan e la figlia adolescente Julie mentre si dirigono alla veglia funebre.

Julie:

"Mamma perché una persona si uccide?"

Susan:

"Beh, a volte le persone sono così infelici che risolvono così i loro problemi."

Julie:

"Ma la signora Young sembrava così felice."

Susan:

"Lo so le persone esteriormente hanno un atteggiamento, ma interiormente possono essere diverse."

La disperazione ha tante e diverse sfumature, e Mary Alice ci guida alla scoperta della sua e di quella delle sue amiche. Questo passaggio è importante perché il gioco tra esteriorità e interiorità viene sviluppato e portato avanti per tutta la serie. È una chiave di lettura che offre indicazioni per leggere la serie, costruita giocando sugli opposti e i forti contrasti, in primis tra l'immagine della donna perfetta presente nella memoria collettiva americana e che si è consolidata nel tempo attraverso i mass media e la puntuale smentita che i produttori e Cherry offrono nel mettere in scena le vite di queste quattro casalinghe.

Più volte Cherry ha affermato di essere stato un grande fan e ammiratore delle serie degli anni Cinquanta e dell'immagine della casalinga pur riconoscendo che nella sua perfezione questa immagine era assolutamente falsa.

Partendo da questi stereotipi Cherry stravolge quest'aurea di perfezione assoluta che negli anni immediatamente successivi alla seconda guerra mondiale aveva contribuito a costruire l'ideale della mistica della femminilità, come sottolinea la Friedman nel suo celebre saggio. Un ideale creato e alimentato attraverso i mass media che insistevano nel mostrare e celebrare la donna come "madre dei propri

figli e moglie del proprio marito”²²⁸. L’unico obiettivo per la donna per realizzare sé stessa era esprimere a trecentosessanta gradi la sua femminilità che si traduceva in una sola occupazione quello di casalinga – madre²²⁹.

La discrepanza tra l’ideale e la realtà che l’autrice del saggio rilevava un “problema senza nome” che era presente e percepito dalle donne senza riuscire a capirne le cause.

Le stesse attrici protagoniste di *Desperate Housewives*, parlando della serie, hanno più volte paragonato all’immagine della donna e casalinga perfetta degli anni Cinquanta il divario con l’immagine della casalinga che viene offerta nella nuova serie, più fedele e aderente con l’immagine reale della casalinga odierna, lasciando emergere implicitamente il testo della Friedman.

Abbiamo tralasciato prima la presentazione dei personaggi che vengono introdotti dalla voce narrante di Mary Alice. Li proponiamo ora, alla luce di queste nuove considerazioni. Lo sceneggiatore Cherry d’accordo con i produttori ha pensato tutti i personaggi femminili recuperando l’immagine stereotipata della donna che una lunga tradizione mediatica ha consolidato nell’immaginario collettivo americano, ma rileggendoli alla luce delle critiche avanzate nel saggio della Friedman.

Il pretesto per presentare le quattro amiche è, ricordiamo, l’usanza di portare del cibo alla veglia funebre in memoria del trapassato. In maniera analoga a come Mary Alice si presenta nel prologo al pubblico, la stessa modalità è utilizzata per presentare le amiche, quindi alle informazioni verbali della voce narrante sono associate le immagini che visivamente rafforzano quanto le parole hanno tratteggiato.

PRIMO PIANO.

Un vassoio coperto sorretto da una mano. Sullo sfondo percepiamo un vestito color nero.

Immagini di una donna bionda che con una mano regge il vassoio e con l’altra conduce un passeggino, davanti vediamo altri due bambini, gemelli. Successivamente vediamo Lynette descritta nelle immagini come donna d’affari; in ospedale per un’ecografia; con il viso stanco e stravolto dai figli terribili.

Mary Alice (Voce over):

²²⁸ Ivi, p. 61

²²⁹ Ivi, p. 46

“Lynette Scavo ha portato il pollo fritto. Lynette aveva un’ottima ricetta per il pollo fritto. Certo non cucinava un gran che dà donna in carriera, non ne aveva il tempo. Ma quando il suo medico le aveva annunciato che era incinta, suo marito Tom ebbe un’idea: - Perché non lasci il lavoro? I bambini crescono meglio con la mamma in casa, è meno stressante! -.

Ma le cose non andarono così. La sua vita era diventata talmente frenetica che ora era costretta a prendere il suo pollo fritto al fast food.”

Lynette è perfetta nel rappresentare il contrasto tra l’ideale della “mistica della femminilità” e le aspirazioni, i sogni che una donna poteva avere. Donna affermata e in carriera rinuncia a tutto per amore dei figli e della famiglia su consiglio del marito. Cherry ha dichiarato che il personaggio di Lynette doveva proprio mostrare una donna in carriera che per essere una buona madre decide di crescere i propri figli ma si scopre infelice. Ideale che negli Stati Uniti è molto radicato, infatti:

In America si vuol credere che non ci sia modo migliore che sentirsi realizzati che restando a casa a fare la mamma. Pensavo di creare un personaggio femminile che dice: “No, è dura e non mi piace più di tanto” fosse una scelta coraggiosa²³⁰.

Nel suo saggio la Friedman più volte ribadisce che uno dei punti cardini della mistica è l’esaltazione della femminilità che passa attraverso la maternità come il massimo della realizzazione per la donna. La maternità è letta come la componente essenziale dell’essere donna che rende il genere femminile pur nella sua diversità dall’uomo, in un certo senso superiore proprio per la capacità di generare la vita.

Il turbamento che molte donne hanno provato per lungo tempo secondo la mistica nasce da una sbagliata percezione e non accettazione della loro natura femminile. Il continuo confrontarsi con il genere maschile e l’invidia che le donne avrebbero mostrato nei confronti degli uomini, nel voler assomigliare a loro

²³⁰ AAVV., *Desperate Housewives: dietro le porte chiuse di Wisteria Lane*, cit., p. 3

avrebbe allontanato le donne da sé stesse. La mistica della femminilità secondo Friedman con queste argomentazioni ripropone la “vecchia immagine: ‘Occupazione: casalinga’”²³¹.

Il personaggio di Lynette ben rappresenta il contrasto tra donna in carriera e madre e moglie perfetta. La presentazione che Mary Alice fa verrà poi ripresa nel corso dell’episodio pilota insistendo nel mostrare una Lynette alle prese con le piccole pesti che sono i suoi figli. Significativa la scena della piscina alla veglia funebre di Mary Alice, con i gemelli in acqua a nuotare e divertirsi e una Lynette a bordo vasca che cerca di farli uscire e farsi ubbidire e non riuscendoci è costretta lei stessa a entrare nell’acqua e recuperare i figli sotto lo sguardo allibito degli ospiti.

Divertente anche la scena al supermercato, una Lynette disperata chiama al cellulare il marito Tom, sempre in viaggio per affari, mentre i figli corrono in direzioni diverse lungo le corsie del supermercato. La ciliegina sulla torta è però l’incontro casuale con una sua ex-collega di lavoro che le chiede che fine abbia fatto dal momento che nell’ambiente di lavoro era considerata la numero uno nel suo settore. Accorgendosi che Lynette ha dei figli la donna le pone la domanda che più terrorizza Lynette, com’è essere una mamma a tempo pieno, sapendo che c’è un’unica risposta possibile: è il lavoro più bello del mondo, mentre sullo sfondo i suoi figli investono una donna anziana con il carrello.

Cherry nel personaggio di Lynette rovescia l’ideale di perfezione che per molto tempo ha condizionato le donne e che pubblicitari, sacerdoti e giornalisti hanno esaltato con il concetto di “*togetherness*, uno stato in cui la donna non ha alcuna personalità indipendente: esiste solo per il marito e i figli, e attraverso loro.”²³²

Lynette non esaurisce tutti gli aspetti che la mistica della femminilità ha esaltato, anche sé il suo personaggio senz’altro ne rappresenta un elemento centrale. Vediamo ora altre caratteristiche che sono presentate dalle altre protagoniste.

Dopo la presentazione di Lynette Scavo, Mary Alice ci presenta Gabrielle Solis. Le parole sono enfatizzate con le immagine di Gabrielle che esce dalla casa come se fosse su una passerella, mentre sfilava a New York, a cena in un ristorante di lusso con Carlos che le fa la proposta, mentre infine percorrono il vialetto per andare alla veglia.

²³¹ FRIEDMAN B.(a cura di Chiara Turozzi), *La mistica della femminilità*, cit., p. 46

²³² Ivi, p. 49

Mary Alice (voce over):

“Gabrielle Solis che vive in fondo alla strada, ha portato una piccantissima paella. Da quando faceva la modella a New York, Gabrielle aveva sviluppato il gusto per i cibi ricchi, e per gli uomini ricchi. Carlos operatore finanziario le aveva chiesto di sposarlo al terzo appuntamento. Lei si era emozionata nel vedere quella lacrima, ma avrebbe scoperto che accadeva ogni volta che lui concludeva un affare. A Gabrielle la paella piaceva molto piccante ma il rapporto con suo marito era molto più insipido”.

Lo sceneggiatore Cherry voleva che nel Wisteria Lane non fosse un quartiere residenziale esclusivamente abitato da bianchi, voleva suggerire l’idea che in questi sobborghi abitati dall’alta borghesia quello che conta è più la condizione sociale, la classe di appartenenza più che la razza. I Solis sono latinoamericani arricchiti che sfoggiano continuamente il loro status e il loro benessere. Molto spesso Gabrielle indossa vistose collane di oro e platino e Carlos suggerisce alla moglie di far sapere agli altri quanto gli è costato. Il personaggio di Gabrielle doveva mostrare una:

Donna affascinante che ha tutto quello che si può desiderare, ma si annoia, ho pensato. Se suo marito la tratta come se fosse un trofeo, che cosa fa per riempire il suo tempo? Be’ si procura una storia d’amore.²³³

Gabrielle come Lynette ha avuto una carriera di successo che si arresta nel momento in cui si sposa con suo marito Carlos.

La disperazione di Lynette nasce dal conflitto tra l’immagine che aveva di sé come donna manager attiva ed efficiente e l’immagine di buona madre che Lynette si prefigge di raggiungere continuamente ma che la realtà o meglio quelle pesti dei suoi figli mettono continuamente in discussione anche pubblicamente.

La disperazione di Gabrielle è diversa e tocca altri tasti della mistica della femminilità. Lei infatti non vuole dei figli e non vuole essere madre. La sua

²³³ AAVV., *Desperate Housewives: dietro le porte chiuse di Wisteria Lane*, cit., p. 39

infelicità dipende da come lei stessa dichiara a John, il giovane giardiniere suo amante con cui a una relazione che:

Gabrielle:

“Sembra che abbia desiderato tutte le cose sbagliate.”

Nonostante sia continuamente coccolata e viziata dal marito che le fa sempre regali costosi (una collana di diamanti da 15.000 dollari, e una porsche cabriolet) Gabrielle scopre che dal marito vuole più che regali materiali quelle attenzioni che John sembra darle, ma che risaltano ancora di più la sua solitudine.

In un diverbio tra Gabrielle e Carlos, la donna ammette che:

Gabrielle:

“Hai idea di quanto mi sono annoiata? Ci mancava poco che mi mettessi a pulire la casa.”

Confrontando il profilo di Gabrielle con il saggio della Friedman, scopriamo che la signora Solis dà voce ad altri tre aspetti della condizione della casalinga.

La vita apparentemente privilegiata che sembrano condurre certe casalinghe non giustificano la sofferenza provata da esse. Ma paradossalmente il benessere materiale che le circonda sembra aggravare il senso di disagio che provano. Infatti:

La sofferenza umana ha sempre una ragione. (...) Non è causato dalla mancanza di benessere materiale. (...) e quelle che credono di poterlo risolvere con una casa più grande, una seconda automobile, una maggior disponibilità economica, spesso capiscono che in questo modo non fanno altro che esasperarlo.²³⁴

La stessa casa dei Solis secondo le intenzioni dei produttori doveva suggerire la ricchezza e il benessere sfoggiato dai loro proprietari. Walsh ha dichiarato in proposito sull'abitazione di Carlos e Gabrielle:

I dipinti di soggetto religioso come la Madonna con bambino appesa sopra il camino, alludono ironicamente al disinteresse di Gabrielle per la

²³⁴ FRIEDMAN B.(a cura di Chiara Turozzi), *La mistica della femminilità*, cit., p. 32

maternità e, mentre strizzano l'occhio al cattolicesimo di famiglia, fanno da contrappunto ai ritratti di Gabrielle stile Warhol appesi lungo le scale e alle foto in posa da modella.²³⁵

La noia che assale Gabrielle, la sua mancanza di stimoli e interesse per la casa è inoltre sottolineato dalla presenza della domestica; gli unici interessi sono rivolti all'attività fisica (yoga e jogging) che richiamano l'attenzione alla cura del corpo e alla forma fisica, che insieme allo shopping ricordano il passato da modella di Gabrielle.

Nel porre l'accento sulla noia, si dà voce a una forma di depressione patologica che colpisce le casalinghe chiamata dagli esperti:

stanchezza della casalinga dormivano più di quanto fosse necessario a un adulto (...) e che le energie effettivamente impiegate nello svolgimento delle faccende domestiche erano ben lontane dal limite di resistenza. Il vero problema doveva essere qualcos'altro (...): la noia²³⁶.

In effetti Gabrielle oltre alle attività fisiche viene molto spesso ripresa in camera da letto in compagnia del suo amante o con Carlos.

È importante infine sottolineare l'immagine di Gabrielle come ex-modella e la considerazione che Carlos ha di sua moglie, come un bell'oggetto da mostrare. Infatti la mistica della femminilità è stata a lungo alimentata da riviste e rotocalchi che esaltavano, come già ricordato, l'immagine di una donna madre e moglie amorevole. In queste riviste non comparivano donne che lavoravano, e anzi le professioni erano demonizzate. L'unica eccezione era la professione dell'attrice. Anche qui la Friedman insiste nel sottolineare la differenza tra l'immagine creata prima della seconda guerra mondiale, che proponeva una "donna complessa, dal temperamento ardente, una vera e propria miscela misteriosa di erotismo e spiritualità", e l'immagine proposta nel secondo dopo guerra, che mostrava una donna totalmente diversa come "oggetto sessuale, sposa bamboleggiante, donna di casa"²³⁷.

Gabrielle iniziando una relazione con il proprio giardiniere mette in risalto le prime qualità descritte dalla Friedman, mentre Carlos la considera poco più di un

²³⁵ AAVV., *Desperate Housewives: dietro le porte chiuse di Wisteria Lane*, cit., p. 152

²³⁶ FRIEDMAN B. (a cura di Chiara Turozzi), *La mistica della femminilità*, cit., p. 35

²³⁷ Ivi, p. 54

bell'oggetto da sfoggiare e mostrare, agghindata come simbolo del proprio successo.

Proseguendo il nostro percorso, Mary Alice ci propone il profilo di Bree Van De Kamp.

Mary Alice (voce over):

“Bree Van De Kamp che abita alla porta accanto, ha portato dei muffin fatti in casa. Bree era nota per la sua cucina, per i suoi vestiti che si cuciva da sola, per il giardino che curava da sola, per i lavori da tappeziere che faceva da sola. Sì, Bree era nota per i suoi molteplici talenti e tutti nel quartiere reputavano Bree moglie e madre perfetta. Ne erano tutti convinti eccetto la sua famiglia.”

Bree incarna l'immagine della casalinga perfetta che riviste, televisioni e radio per anni hanno trasmesso continuamente e che *La mistica della femminilità* ha denunciato come immagine falsa e non veritiera rispetto alla realtà.

Significativa è la scena in cui Rex chiede a Bree il divorzio perché stufo di vivere in uno spot per detersivi. Cherry pensando al personaggio di Bree aveva in mente la serie televisiva *Father Best Kwows* che abbiamo già ricordato in precedenza. La famiglia Van De Kamp rappresenta in tutto e per tutto il modello della classica famiglia wasp (White Anglo-Saxon Protestant) a cominciare dalla casa che doveva riflettere:

la zona upper class, America bianca, anglosassone e protestante, patrimonio accumulato nel corso di generazioni, e lo si capisce immediatamente dalla casa, arredata all'insegna del decoro. (...) Da ogni ambiente della casa lo sguardo è calamitato verso le stanze adiacenti – un'allusione al senso del mistero e segretezza che aleggia nella vita dei protagonisti, al desiderio di rimozione che li caratterizza²³⁸.

La disperazione di Bree è vedere come nonostante tutti gli sforzi per uniformarsi a un modello di perfezione imposto dalla società, tutti i suoi tentativi di adeguarsi ad esso hanno segnato la crisi e il fallimento del suo matrimonio con

²³⁸ AAVV., *Desperate Housewives: dietro le porte chiuse di Wisteria Lane*, cit., p. 153

Rex. Rivelatrice la scena ambientata in ospedale e lo sfogo di Rex verso sua moglie.

Rex:

“Voglio il divorzio. Non posso più vivere in uno spot del detersivo. Sono stufo che tu sia così maledettamente perfetta. Sono stufo del modo bizzarro in cui stanno i tuoi capelli che non si muovono. Sono stufo di te che fai il letto alla mattina prima ancora che io vada in bagno. Sei una casalinga provinciale di plastica con le sue perle e la sua spazzola che dice cose del tipo: - Dobbiamo una cena agli Anderson!- Dov'è la donna di cui mi sono innamorato? Che bruciava i toast e beveva dal cartone del latte? E rideva ... Ho bisogno di lei, non del ghiacciolo perfetto che sei diventata purtroppo.”

Nella battuta di Rex possiamo leggere il riferimento a quanto il personaggio di Bree ricordi per immagine e somiglianza a quelli prodotti dai mass media. La tenacia di Bree di adeguarsi a questi stereotipi della perfetta casalinga e madre felice verrà puntualmente smentito sia dal marito che dai figli nel corso dell'intera stagione, segnando il fallimento del modello di riferimento Bree a mano a mano che perde il controllo sulle situazioni che le accadono Bree “come un fiore, sboccia, diventando più espansiva, più ricca di sfumature, più complessa e reale”²³⁹.

Ultima ma non meno importante è infine Susan, che viene così presentata dalla nostra voce narrante:

Mary Alice (voce over):

“Susan Mayer che abita di fronte ha portato il timballo di pasta. Suo marito Karl la derideva. Diceva che sapeva cucinare solo quello e che le riusciva raramente. Era troppo salato la sera che si erano trasferiti. Troppo acquoso la sera in cui aveva scoperto del rossetto sulla sua camicia e

²³⁹AAVV., *Desperate Housewives. Dietro le porte chiuse di Wisteria Lane*, cit., p. 3

bruciato la sera in cui Karl le aveva detto che la piantava per la sua segretaria. Era passato un anno dal divorzio, Susan cominciava a pensare che sarebbe stato bello avere un uomo accanto, anche uno che la deridesse per la sua camicia”.

Se Bree Van De Kamp ricorda nel suo personaggio le sit-com classiche degli anni Cinquanta, il personaggio di Susan rappresenta una variante che a partire dagli anni Sessanta comincia a imporsi all'interno della televisione americana in sintonia con i cambiamenti e l'aumento dei divorzi che si registrarono in America. Queste nuove serie televisive, chiamate “broken family” in contrapposizione al genere di riferimento, le “family sit-com”, rappresentavano una nuova composizione familiare, basata sul nucleo “monogenitoriale”, riflesso del crescente tasso di divorzi²⁴⁰.

La disperazione di Susan è diversa rispetto alle altre mogli disperate che abbiamo visto. Mentre infatti Lynette, Gabrielle e Bree sono disperate nel vivere la loro favola, Susan lo è per il suo essere divorziata e sola. Vuole un uomo e quando a Wisteria Lane compare l'idraulico Mike Delfino, Susan è decisa a conquistarlo, anche se a intralciarla ci penserà la mangiatrice di uomini del quartiere nonché pluridivorziata Edie Britt.

Susan incarna un altro aspetto che le riviste esaltavano nel costruire la mistica della femminilità quello della moglie-bambina. Friedman porta come esempio l'immagine che una rivista quotata come *McCall's* nel luglio del 1960 proponeva di una donna “giovane e frivola, quasi infantile, leggera e femminea, passiva, spensieratamente soddisfatta”²⁴¹.

Significativo è il rapporto che Susan ha con la figlia. All'opposto di Bree, madre severa con il pallido dell'educare i figli instillando loro saldi principi morali o Lynette che non è in grado di farsi ubbidire dai propri bambini ribelli, Susan sembra la migliore amica di sua figlia Julie, tanto che in alcuni momenti i ruoli tra madre e figlia si scambiano. È Julie infatti a consigliare e incoraggiare la madre a provare a invitare Mike fuori a cena e a farle da confidente sulle sue paure per la presenza di Edie. Questa rappresenta l'alter ego di Susan, anche lei divorziata con un figlio ma rispetto alla sua antagonista è decisamente autonoma,

²⁴⁰ FAGIANI M.L., *Inquietudini urbane. Da I Love Lucy a Desperate Housewives*, cit., p. 64

²⁴¹ FRIEDMAN B. (a cura di Chiara Turozzi), *La mistica della femminilità*, cit., p. 40

indipendente e sa quello che vuole e si prefigge di ottenerlo. La stessa casa di Susan riflette il suo carattere goffo e adolescenziale.

Susan Mayer, spirito artistico ed eclettico, non poteva che abitare in una casa shabby chic. Per quanto riguarda gli hobby, Susan è un tipo un po' dispersivo, che si appassiona facilmente e altrettanto facilmente si annoia. (...) Quindi l'ambiente in cui vive è sfizioso, con mobili che sembrano provenire da un negozio di rigattiere o da un mercatino delle pulci²⁴².

Siamo giunti al termine della presentazione dei personaggi protagonisti della serie.

La voce narrante di Mary Alice offre nell'incipit nuclei narrativi che nel corso dell'episodio vengono ripresi e sviluppati, fissando nella mente degli spettatori temi e leitmotiv che troveremo lungo l'intera stagione. Conoscere Susan, Lynette, Bree e Gabrielle, le loro vite e le loro complicate relazioni familiari permette allo spettatore di individuare e isolare i principali quattro nuclei narrativi. Questi quattro incipit rappresentano le basi per lo sviluppo delle diverse trame e storie che riguarderanno ogni singolo personaggio e che ritroveremo puntuali ad ogni nuova puntata.

Dopo il funerale, le informazioni che Mary Alice ha fornito nel suo racconto si rafforzano e trovano riscontro nelle azioni che le quattro casalinghe compiono. Gabrielle che si consola con il giovane amante mentre Carlos la trascura; Lynette alle prese con i figli, e nemmeno l'arrivo del marito Tom sempre in giro per affari sembra migliorare la situazione dal momento che anche lui è abbastanza infantile; Bree che deve affrontare il marito che le chiede il divorzio e infine Susan che, dopo aver conosciuto Mike, vorrebbe uscire con lui ma è ostacolata da Edie Britt che ha posato gli occhi anche lei sull'idraulico.

Sullo sfondo di queste vicende che vediamo prendere forma e consistenza, rimangono avvolti nel mistero i motivi del suicidio di Mary Alice, anche se alcune informazioni cominciano a emergere nel corso dell'episodio. Il bagno di Lynette costretta a recuperare i figli nella piscina degli Young alla veglia funebre, e le scuse che la donna fa al padrone di casa, offrono il pretesto a Mary Alice per commentare lo sguardo di preoccupazione del marito che non è rivolto a quanto è appena accaduto. Lynette saluta Paul, raduna i figli e torna a casa. La macchina

²⁴² AAVV., *Desperate Housewives. Dietro le porte chiuse di Wisteria Lane*, cit., p. 153

da presa inquadra dall'alto la piscina, gli invitati e Paul a bordo piscina. Un'altra inquadratura riprende Paul dal basso verso l'alto fermo sulla piscina che guarda qualcosa nell'acqua.

Mary Alice (voce over):

“Lynette non doveva preoccuparsi per mio marito. Lui aveva altre cose in mente. Cose non in superficie”.

La cinepresa su quest'ultima affermazione mostra Paul attraverso l'acqua della piscina. La sua immagine appare distorta.

La storia prosegue il suo corso e tutto torna alla normalità nel quartiere residenziale di Wisteria Lane. Le quattro casalinghe sono colte e assorbite nuovamente nella routine delle loro vite. Ma niente è più come prima. Nell'apparente vita piatta e banale di questo quartiere, la quiete del sobborgo è disturbata da un rumore notturno che sveglia di soprassalto Zach, il figlio di Mary Alice. Seguendo il suono si ritrova a bordo della piscina vuota e vede sul fondo il padre Paul che con un piccone spacca la pavimentazione. I due si guardano.

Mary Alice così commenta:

“Il rumore che aveva svegliato mio figlio era un rumore udito solo una volta in precedenza, molti anni fa quando era piccolo. Ma l'aveva riconosciuto subito. Era il rumore di un segreto di famiglia.”

L'episodio pilota, ricordiamo, deve orientare lo spettatore alla visione e suscitare quella curiosità necessaria a stimolare il piacere della visione per la serie. Questi indizi che la voce narrante offre allo spettatore, aumentano l'attesa e si collegano nel finale di puntata alla lettera che Susan, Lynette, Bree e Gabrielle trovano riordinando gli effetti personali della donna.

Il ritrovamento accidentale di una lettera con il timbro postale che riporta la data del giorno del suicidio, e il contenuto che recita: “So cosa hai fatto. Mi dà la nausea. Dirò tutto.” Rilancia il mistero e tutti gli interrogativi su quali segreti questa donna possa aver avuto in vita. È la stessa Mary Alice a commentare in conclusione che, ironia della sorte, quello che ha cercato di tenere nascosto con tanta cura è riemerso contro la sua volontà.

Mary Alice (voce over):

“Il giorno dopo le mie amiche si sono riunite per impacchettare i miei vestiti, i miei effetti personali e quello che restava della mia vita.”

Le quattro casalinghe brindano in onore di Mary Alice, “buona amica e vicina”. Tornano al lavoro. Gabrielle prende in mano una giacca di Mary Alice.

Gabrielle:

“Guardate un po’ qua. Taglia 46! Diceva che portava la 42! Il suo primo scheletro nell’armadio!”

Mary Alice (voce over):

“Non proprio Gabrielle ... Non proprio ...”

Gabrielle trova una lettera ed esclama:

“Quello cos’è?”

Bree:

“Una lettera indirizzata a Mary Alice.”

Mary Alice (voce over):

“Che ironia, una cosa che avevo disperatamente tentato di nascondere, trattata con tanta leggerezza.”

Lynette:

“Che stai facendo? È privata.”

Gabrielle:

“È aperta, che c’è di male?”

Susan, leggendo il biglietto:

“So cos’hai fatto. Mi da la nausea. Lo dirò a tutti.”

Lynette:

“Non lo so ma guarda la data del timbro.”

Bree:

“Oh mio Dio. L’ha ricevuta il giorno che è morta.”

Gabrielle:

“Credete che sia per questo che lei...”

Mary Alice (voce over):

“Mi dispiace ragazze. Non volevo caricarvi di questo fardello.”

Susan:

“Oh Mary Alice ... Che cosa hai fatto?”

Il dispiacere di Mary Alice nel vedere “dall’alto” che è stato trovato un primo importante indizio che potrebbe fare luce sulle cause del suo suicidio, svela il gioco del racconto. Il segreto che la donna ha voluto portarsi nella tomba sentendosi in trappola per essere stata scoperta viene rimesso in primo piano proprio dalla lettera che le amiche ritrovano a livello diegetico del racconto.

Il racconto extradiegetico fatto dalla voce narrante di Mary Alice oscilla ambigualmente, prima offrendo delle informazioni della sua vita e poi deviando l’attenzione dello spettatore verso le altre casalinghe, per poi ripensarci e ritornare e fare degli accenni sul segreto di famiglia che sembra aver condiviso insieme al marito e al figlio.

Le vicende di Bree, Lynette, Susan e Gabrielle contribuiscono a dare spessore e volume alla storia, a renderla interessante, rappresentano i sub plot rispetto alla vicenda principale: il suicidio di Mary Alice.

È interessante ora andare a vedere come questi vari fili narrativi si intersechino nel proseguo della prima stagione di questa serie. In particolare quali rapporti si instaurino tra i racconti delle quattro casalinghe che ritroviamo ad ogni nuovo episodio (rappresentano l’anthology plot), con la trama principale (il suicidio di Mary Alice) che copre l’intero arco stagionale e rimane apparentemente sullo sfondo delle singole vicende (rappresenta il running plot).

Infine altre informazioni sulla struttura e forma che questa serie prende e dà alla storia si possono ricavare studiando il resto della prima stagione fino all’ultima puntata.

II.4. TRA ANTHOLOGY PLOT E RUNNING PLOT: L'IMPORTANZA DEL RACCONTO E DELLE SUE REGOLE.

Nel primo capitolo abbiamo messo in evidenza l'importanza e la centralità che il racconto acquista per l'industria dell'intrattenimento. La nuova tipologia seriale, la serie serializzata è infatti caratterizzata da una complessità narrativa che ha imposto un nuovo modo di narrare. Il legame con il passato non viene meno, infatti, forme televisive precedenti (serie e serial) sono punti di riferimento a cui guardare. Gli sceneggiatori che conoscono i meccanismi del racconto televisivo recuperano questi modelli e si divertono ora a mescolare le diverse modalità narrative che offrono. Caratterizza il nuovo modo di raccontare la presenza di un doppio registro narrativo che oscilla tra storie che trovano la loro naturale fine ad ogni episodio e trame che si sviluppano dentro archi narrativi che durano un'intera stagione. Le prime sono come più volte detto chiamate anthology plot, mentre le seconde assumono il nome di running plot.

In *Desperate Housewives* il gioco combinatorio tra anthology plot e running plot è estremamente interessante perché oscilla tra due differenti generi, rispettivamente la sit-com e la soap-opera. L'adozione di queste forme di racconto offre inoltre una riflessione ulteriore su questa serie. Abbiamo già ampiamente esposto nei paragrafi precedenti i riferimenti intertestuali a cui Marc Cherry lo sceneggiatore si è ispirato.

Due generi, soap-opera e sit-com, che entrano nelle abitazioni americane nell'immediato dopo guerra grazie alla televisione che inizialmente è percepita come elemento positivo, simbolo di progresso e benessere.

La televisione era considerata il passo successivo dopo l'avvento dei trasporti pubblici che riguardarono il potenziamento di ferrovie, strade e automobili, permettendo i collegamenti tra città e quartieri residenziali. Queste servivano come vie d'accesso per raggiungere la città e i suoi servizi ma nello stesso tempo mantenevano le distanze e i confini tra lo spazio urbano e suburbano. Infatti, scrive Mumford che "la linea ferroviaria, con fermate lontane tra loro da cinque a otto chilometri, fissava un limite naturale all'espansione di ogni comunità. (...)", di conseguenza "il sobborgo legato alla ferrovia non poteva né estendersi troppo né aumentare eccessivamente il numero degli abitanti"²⁴³. Invece l'automobile, quando divenne il principale mezzo di trasporto utilizzato dalle famiglie,

²⁴³ MUMFORD L., *La città nella storia. Dalla corte alla città invisibile*, cit., p. 626

sostituendo i trasporti pubblici, era legata ad un'immagine di un mezzo che "conduce 'di porta in porta'"²⁴⁴.

Come prima del suo avvento i mezzi di trasporto avevano rappresentato per gli americani quel "controllo dello spazio" che separava quartieri residenziali e città, così anche la televisione rientrava in questa "utopia tecnologica" che andava ad affiancare e rinforzare l'"utopia housing" tanto cara agli Stati Uniti nell'immediato dopo guerra, inaugurando una nuova età dell'oro²⁴⁵.

La presenza della televisione dentro l'ambiente domestico solleva però non poche discussioni e dibattiti in America. Le divergenze di opinioni vedono schierarsi i sostenitori del nuovo mezzo che lo considerano un nuovo oggetto e un ulteriore passo avanti del progresso e i detrattori che considerano la televisione come strumento di perdizione. Per quest'ultimi il problema riguarda il rapporto tra televisione e spazio domestico. Entrando fisicamente dentro la casa considerata come luogo protetto e paradiso privato, la televisione rappresenta una finestra sul mondo rompendo la protezione che la casa nell'immaginario doveva offrire alla famiglia che vi abitava. Attraverso di essa pericoli, problemi che prima erano fuori dalle rassicuranti pareti domestiche opportunamente tenuti a distanza vi rientravano. Attraverso la televisione il mondo veniva visivamente portato "dentro casa"²⁴⁶.

D'altra parte era molto diffusa nell'opinione pubblica l'idea che la televisione rappresentasse un confort che avrebbe reso più piacevole vivere dentro le proprie quattro mura e soprattutto che avrebbe rinsaldato e rafforzato le relazioni familiari. Così come per gli altri elettrodomestici anche la televisione doveva trovare il proprio spazio dentro la casa. I televisori dovevano essere presenti ma mimetizzarsi nell'arredamento, così non è un caso trovare questi apparecchi inseriti in mobili che con delle ante nascondevano il televisore alla vista, per mostrarlo quando tutto la famiglia si riuniva per guardarla. Ma emerge un altro problema che riguarda il rapporto tra famiglia e televisione. Infatti, a differenza degli altri elettrodomestici (lavatrici, lavastoviglie ...) che sono visti come aiuto e supporto alle faccende domestiche che una donna doveva svolgere durante il giorno, quando mariti e figli erano rispettivamente al lavoro e a scuola, la televisione viene percepita come fonte di distrazione da questi compiti.

²⁴⁴ Ivi, p. 629

²⁴⁵ FAGIANI M.L., *Inquietudini urbane. Da I Love Lucy a Desperate Housewives*, cit., p. 39

²⁴⁶ Ivi, p. 45

Scrivo a questo proposito Maria Luisa Fagiani:

Agli ideali domestici vittoriani, secondo i quali “the home was to serve as a haven from dirt, grime, and chaos, presided over by women”, si aggiungono, negli anni '50, ideali patriottici, per cui le donne venivano convinte che loro dovere, per il bene della patria appunto, fosse di lasciare il lavoro per dedicarsi al marito, ai figli e ai consumi, in modo da rivitalizzare famiglia ed economia²⁴⁷.

La programmazione televisiva del daytime così come la pubblicità doveva evitare che le donne potessero distrarsi e per questo si studiò un palinsesto specifico che aveva come target la casalinga. L'obiettivo era integrare il lavoro con il tempo libero. Un ruolo chiave svolsero per questo motivo le soap-opera e come già ricordato le sit-com.

Ma sono le immagini pubblicitarie le prime a suggerire quanto fosse per una donna sconveniente guardare la televisione per puro piacere, nonostante queste si rivolgessero proprio alle casalinghe considerate il primo e più importante consumatore da raggiungere. La pubblicità promuovendo i propri prodotti ed elettrodomestici per rendere ancora più brillante la casa, mostrava molto spesso famiglie riunite attorno a un apparecchio televisivo, ma mentre il marito i figli guardavano tranquillamente lo schermo, la donna veniva mostrata indaffarata in svariate faccende domestiche, suggerendo così che più che guardare la televisione, questa veniva ascoltata.

Per evitare che la donna si distraesse e si allontanasse dall'immagine multitasking che la televisione proponeva, le prime soap-operas erano realizzate in modo tale che più che essere seguite visivamente, stando comodamente sedute in poltrona, erano fatte per essere ascoltate.

(...) erano strutturalmente prive di azione e di reale appeal visivi, di modo che potessero essere seguite anche solo attraverso l'ascolto dei dialoghi e, dunque, anche da un'altra stanza, secondo un'abitudine di tradizione radiofonica²⁴⁸.

Torniamo ora alle nostre casalinghe disperate, più volte abbiamo ribadito che i produttori insistettero con Cherry nell'accentuare elementi da soap-opera.

²⁴⁷ Ivi, p. 49

²⁴⁸ Ivi, p. 50

Ma quali sono questi elementi? Un aiuto può esserci offerto da Florence Dupont e il suo saggio che proponeva alcuni paragoni tra l'*Odissea* di Omero e la famosa soap-opera americana *Dallas* (cfr. cap.1). Pur con le dovute differenze tra i canti omerici e questo serial, l'autrice di questo saggio avanza la tesi che abbiano alcuni elementi in comune. Tra questi tre sono utili per comprendere come funziona il running plot in *Desperate Housewives* e riguardano: il piacere del racconto, la dizione formulare e il ruolo della memoria.

Iniziamo considerando il piacere del racconto. Dupont scrive che al tempo di Omero nell'antica Grecia questo piacere è contemporaneamente un atto di condivisione tra un pubblico e il suo cantore ma è anche un rituale sociale, infatti l'aedo invitato al banchetto ricambia l'ospitalità del signore allietando il padrone di casa e i suoi invitati con il proprio canto ispiratogli dalla Musa. Un rituale questo che si rinnova ad ogni inizio banchetto.

In *Desperate Housewives* il compito del cantore è egregiamente svolto da Mary Alice che ad ogni inizio puntata prende la parola e invita lo spettatore dentro il mondo di Wisteria Lane. Lo fa alternando discorso diretto (dialoghi dei personaggi) con il discorso indiretto (sue personali considerazioni e commenti).

Ma abbiamo appena detto che la dimensione orale è presente anche nelle prime soap-operas, questa in *Desperate Housewives* viene celebrata dalla voce over di Mary Alice che ormai morta, dal suo punto di vista privilegiato, ci narra la sua storia e quella delle sue amiche. per questo motivo riveste un ruolo importante il momento di apertura dell'episodio, la fase del *previously on*.

Utile a questo proposito è prendere in esame una breve sequenza di apertura che si presta per alcune considerazioni interessanti.

Si consideri il secondo episodio della prima stagione, dal titolo: *La verità sfuggibile*.

Compare l'immagine di Adamo ed Eva. Dissolvenza.

Mary Alice (voce over):

"Nelle puntate precedenti ..."

Immagine di Mary Alice ferma al centro della stanza che si spara un colpo in testa.

Primo piano di Gabrielle alla veglie funebri della donna.

Gabrielle:

"Se Mary Alice avesse avuto qualche problema lo avremmo saputo. Santo cielo! Quella donna abitava a venti metri da noi!"

Primo piano di Susan:

“Gabrielle quella donna si è uccisa. Doveva pur esserci qualcosa.”

Stacco. Gabrielle e Carlos litigano nel soggiorno di casa loro.

Gabrielle:

“Ogni volta che gli sono vicina, quel tipo cerca di allungare le mani.”

Carlos:

“L’anno scorso ho guadagnato oltre duecento mila dollari grazie a quel tipo. Se vuole allungare le mani lascialo fare!”

Stacco. Gabrielle e John in camera da letto.

John:

“Perché non sei felice?”

Gabrielle:

“A quanto pare ho sempre voluto le cose sbagliate.”

Stacco. Primo piano scatolone dei vestiti di Mary Alice.

Gabrielle:

“Quella cos’è?”

Bree:

“Una lettera indirizzata a Mary Alice”

Susan (leggendo la lettera):

“So cosa hai fatto, mi dà la nausea, lo dirò a tutti. Oh Mary Alice che cosa hai fatto!”

Assolvenza. Immagine di una bellissima calla bianca. La macchina da presa mostra una serie di tombe fino a fermarsi di fronte a una lapide che porta inciso il nome di Mary Alice Young.

Mary Alice (Voce over):

“Succede una cosa strana quando noi moriamo. I nostri sensi svaniscono: gusto, tatto, olfatto e udito sono un ricordo lontano. Ma la vista ... Ah ... La vista si esalta! All’improvviso vediamo chiaramente il mondo che ci siamo lasciati dietro. Certo molte delle realtà visibili a noi defunti lo sarebbero anche per i vivi ... Se solo si fermassero ad osservare.”

Su quest’ultima affermazione, cambia l’immagine. Vediamo una donna (Gabrielle) immersa sott’acqua nella sua vasca da bagno. Mary Alice commenta, le immagini che ci mostrano la donna indossare vestiti e ricevere regali dal marito.

Mary Alice (voce over):

“Prendiamo la mia amica Gabrielle. Dovevo capire quanto era infelice, ma non l’ho fatto. Vedevo solo i suoi abiti di Parigi, i suoi gioielli di platino e il suo nuovo orologio di brillanti. Se avessi guardato con più attenzione mi sarei accorta che stava annegando alla disperata ricerca di un’ancora di salvezza.”

Vediamo Gabrielle riemergere dall’acqua e dall’apnea.

Mary Alice (voce over):

“Fortunatamente, una l’aveva trovata. Per lei il giovane giardiniere era una trasfusione di entusiasmo in una vita altrimenti piatta.”

Gabrielle e John nudi nella vasca da bagno.

“Ma stava per scoprire quanto la sua esistenza potesse diventare eccitante.”

Un rumore attira l’attenzione di Gabrielle che guarda fuori dalla finestra e vede che il marito è tornato a casa.

Gabrielle strattona John e impreca scende di corsa le scale con il giovane amante. I due raccolgono velocemente gli abiti sparsi sul pavimento nell’ingresso. Carlos nel frattempo è sceso dall’auto e sta percorrendo il vialetto di accesso. Gabrielle butta fuori dalla finestra il giardiniere che vola nelle aiuole proprio mentre sentiamo il rumore della maniglia della porta di ingresso girare e aprirsi. Gabrielle saluta Carlos.

Gabrielle:

“Ciao tesoro, sei tornato presto!”

Carlos:

“La mia riunione è saltata. Hai fatto un’altra doccia?”

Gabrielle:

“Ho appena finito di fare ginnastica.”

Carlos:

“Ah, dov’è John?”

Gabrielle:

“John?”

Carlos:

“Sì, c’è il suo furgone fuori.”

Mary Alice (voce over):

“Gabrielle era nel panico. Se il marito avesse scoperto il suo segreto avrebbe scatenato tutta la sua rabbia.”

Primo piano di Gabrielle senza parole.

John (voce fuori campo):

“Giorno signor Solis!”

Carlos:

“Ciao John. Hai già potato il ficus?”

John:

“Me ne occuperò appena avrò finito qui.”

Carlos:

“Va bene.”

Mary Alice (voce over):

“Ma si era subito resa conto che se Carlos non avesse visto lei non avrebbe avuto nulla da temere.”

Sigla.

INTERNO. CUCINA DI SUSAN.

Vediamo Susan, Gabrielle, Lynette e Bree con il volto teso e preoccupato.

Mary Alice (voce over):

“La tranquilla facciata di Wisteria Lane di recente era stata turbata. Prima dal mio suicidio e ora dalla scoperta di un biglietto che insinuava un’inquietante sospetto sui motivi del mio gesto. Le mie amiche si sono riunite per discuterne.”

Le quattro amiche si chiedono se dire del biglietto a Paul, il marito di Mary Alice e soprattutto come dirglielo.

Susan:

“Dobbiamo scoprire che cosa è successo.”

Lynette:

“per me va bene. Ma non ci piacerà quello che troveremo.”

Susan:

“Non è peggio brancolare nel buio? E immaginare che abbia commesso chissà quali cose orribili?”

Bree:

“È l’annosa domanda, no? Quanto vogliamo veramente sapere dei nostri vicini?”

Primo piano della lettera ritrovata.

Cambio scena.

ESTERNO CASA YOUNG. BORDO PISCINA.

Vediamo Zach al bordo della piscina che ha un buco sul fondo.

Mary Alice (voce over):

“Le mie amiche avevano motivo di preoccuparsi. Sapevano che ogni famiglia ha i suoi segreti. E mio figlio e mio marito avevano imparato che si deve riflettere bene prima di dissotterrare.”

Vediamo Paul di spalle sorreggere una cassa pesante e appoggiarla sul piano di lavoro nel garage.

Scena. Dall’alto vediamo dalla casa di Susan uscire le quattro amiche.

Mary Alice (voce over):

“Dopo lunghe discussioni le mie amiche non si erano ancora accordate su cosa fare del biglietto. Così hanno deciso di parlarne l’indomani mattina dopo una notte di riposo.

Ma nessuna era riuscita ad addormentarsi ...
(immagine di Susan nel suo letto)

Continuavano a pensare al mio suicidio ...
(immagine di Gabrielle nel letto)

A quanto terribilmente sola dovevo essermi sentita. (immagine di Lynette nel letto)

Sì, perché la solitudine è una condizione che le mie amiche conoscono fin troppo bene.”

L’immagine si ferma su Bree, sola nel suo letto che decide di alzarsi, scendere le scale, e svegliare Rex che dorme sul divano. Rex nel primo episodio aveva chiesto a Bree il divorzio.

A questo punto il racconto può evolvere, ma per il momento soffermiamoci sull’inizio.

Come già osservato nell’episodio pilota, il prologo ha una funzione importante. Infatti non esaurisce tutte le informazioni necessarie per avviare il racconto. La breve pausa in cui compare la sigla serve a mantenere desta l’attenzione su un’azione che è stata presentata ma di cui non si conosce l’esito. Ma la sequenza del previously on a partire dalla seconda puntata non espone solo un racconto, perché propone il riassunto di quanto è accaduto ai vari personaggi, ognuno dei quali sviluppa una propria storia personale. Nel nostro caso Mary Alice nella prima parte sembra concentrare l’attenzione su sé stessa e sui primi dubbi delle amiche e i primi interrogativi dopo il ritrovamento del biglietto.

Ma Mary Alice parlando della sua nuova condizione mette in evidenza una caratteristica che è fondamentale per il racconto: la vista, unico senso che con la morte si è potenziato anziché estinguersi come gli altri. Questo le permette di offrirci subito un esempio, parlando della sua amica Gabrielle e della tresca con il giardiniere. Questa senz'altro rispetto alla storia che riguarda la vicenda di Mary Alice, rappresenta un intreccio secondario, ma nel prologo sembra acquistare priorità rispetto agli altri, occupando il resto del tempo nell'esposizione dei fatti. Dopo la sigla che si inserisce nel momento in cui Gabrielle per poco non veniva scoperta da Carlos insieme al suo amante, anziché riprendere dove l'azione si era interrotta, sembra cambiare tema e riportare l'attenzione sul biglietto che le quattro casalinghe hanno trovato in una giacca della donna. L'interrogativo di Bree su quanto possa essere forte il desiderio di scoprire i segreti dei vicini, e il biglietto in primo piano offre il pretesto a Mary Alice per mostrarci Zach e Paul che riportano in luce proprio un segreto di famiglia, rappresentato da un baule in legno per bambini, per poi ritornare nuovamente sulle amiche.

Il primo piano del biglietto rappresenta il *turning point*. Come spiega Kristin Thompson:

l'azione si costruisce fino a un punto in cui il problema iniziale sembra essere risolto, e poi un evento, *turning point* mostra che la risoluzione non è stata realmente raggiunta; inoltre questo innalza il livello del conflitto²⁴⁹.

Solitamente questi *turning point* sono posti nelle serie televisive in prossimità della chiusura di ogni atto del racconto e servono a far prendere alla storia un'altra direzione²⁵⁰.

Thompson analizzando i manuali per aspiranti sceneggiatori, individua alcune caratteristiche comuni che la serialità televisiva ha con il cinema. Minimo comune denominatore tra cinema e serialità televisiva è la divisione in tre parti principali di una storia rispettivamente un inizio dove viene esposto il problema, una parte centrale che si dedica a sviluppare l'azione e infine una conclusione. La differenza sta nei tempi, in quanto mentre il cinema ha tempi più ampi per sviluppare i tre atti (lo standard oscilla tra un minimo di ottanta minuti a un

²⁴⁹ KRISTIN THOMPSON, *Storytelling. Forme del racconto tra cinema e televisione*, Rubbettino, Catanzaro, 2012, cit., p. 54

²⁵⁰ Ivi, p. 53

massimo di centoquaranta) la serialità televisiva ha variazioni che dipendono dal genere. Per le sit-com la durata di una puntata si attesta attorno alla mezz'ora, tempo che si dilata se si considerano le pause pubblicitarie fisse, diversamente altre tipologie di fiction possono avere una durata attorno ai sessanta minuti²⁵¹. *Desperate Housewives* per ogni puntata ha una durata di quarantadue minuti e ricordiamo che mescola elementi ripresi dalla sit-com che dalla soap-opera. È importante precisare che questa distinzione rilevata dalla Thompson, si riferisce a un confronto tra testo filmico e l'esposizione e organizzazione del materiale narrativo nel singolo episodio, escludendo dalla sua riflessione l'intero arco narrativo che una serie sviluppa lungo un'intera stagione. così come un film ha una struttura in tre atti: inizio, sviluppo e fine; così anche la singola unità seriale, l'episodio avrà una struttura che si organizza in tre atti, ma questi avranno tempi più contratti rispetto al loro parente più nobile, il film. Ma ritorniamo ora al nostro *turning point*.

La scena di Paul che sorregge il baule è infatti posta a ridosso della chiusura del nostro primo atto da cui poi si svilupperà l'episodio aprendo nuovi inquietanti sfumature. Come per la scena di Gabrielle e il suo giovane amante, anche questa scena si interrompe rimanendo sospesa perché, abbiamo visto, l'azione poi ritorna sulle quattro casalinghe che si salutano in strada e che si ritrovano sole nel loro letto.

Possiamo notare che questo incipit è molto lungo, dura infatti sei minuti e dieci secondi. Il bisogno di avere un'introduzione molto ampia si rende necessaria nei programmi televisivi perché il suo compito è "riassumere l'azione precedente, non solo al principio ma anche al loro interno, per coloro che magari si sintonizzano in quel momento"²⁵². In effetti guardando questo incipit, è possibile spezzarlo in tre momenti distinti. Un primo step è rappresentato dal riassunto delle puntate precedenti, un secondo invece introduce una storia secondaria che sarà sviluppata con attenzione nell'episodio e una terza parte coincide con la riunione che Susan fa a casa sua per parlare del biglietto e che connette la trama principale con quelle secondarie, infatti quando la riunione si scioglie e le quattro sono nelle loro camere da letto, il tema della solitudine, condizione vissuta da Mary Alice offre lo spunto per mostrare Bree che alzandosi dal suo letto va a parlare a Rex, il quale nell'episodio pilota aveva detto a sua moglie di voler il divorzio. Bree in questo seconda puntata chiede al marito di annullare

²⁵¹ Ivi, pp. 48 - 51

²⁵² Ivi, p. 48

l'appuntamento con l'avvocato divorzista proponendo come soluzione ai loro problemi la terapia di coppia.

Nella parte centrale della puntata lo spettatore viene assorbito dalle vicissitudini che coinvolgono le protagoniste: Lynette deve trovare soluzioni creative per farsi obbedire dai suoi terribili figli; Bree convince Rex ad andare da uno psicoterapeuta per cercare di risolvere i loro problemi coniugali. Per quanto riguarda Susan e Gabrielle esse compaiono nell'incipit e quindi per loro spenderemo ora qualche parola in più, in quanto offrono alcuni aspetti che riguardano i due principali livelli del racconto: anthology plot e running plot.

Attraverso Susan vedremo come la sua storia, che rappresenta una delle quattro trame che compongono l'anthology plot, si intrecci con la storia di Mary Alice, che rappresenta il running plot della serie. Per Gabrielle vedremo come invece la sua storia non sembri avere un rapporto diretto e attivo, in grado di influenzare la trama principale, ma ciò non toglie che trovi comunque un suo spazio nell'economia del racconto.

Concentriamoci sulla vicenda di Gabrielle e la sua solitudine esposta nell'incipit dalla nostra narratrice.

Occorre fare un breve premissa. Le fiction con più linee narrative parallele, nel momento in cui sono apparse sul teleschermo, hanno modificato le regole del racconto televisivo, inoltre il pubblico nell'immediato aveva difficoltà a seguire più storie contemporaneamente in tempi così ristretti come quelli televisivi. I network di conseguenza, per non perdere audience, imposero agli sceneggiatori di queste serie di offrire almeno una chiusura a una delle storie sviluppate nell'episodio. Questa regola si è poi fissata a partire da serie televisive di successo come *E.R* e *I Soprano*²⁵³.

Vediamo ora come la storia di Gabrielle si conclude in questa puntata.

INTERNO. CAMERA DA LETTO DI CARLOS E GABRIELLE SOLIS.

Carlos rientra a casa tardi, Gabrielle finge di dormire. I due hanno un litigio. Gabrielle accusa il marito di essere stufo di cenare sei sere a settimana da sola in casa perché lui è sempre in giro per affari. Carlos per calmare la moglie dice che ha un regalo per lei.

Carlos:

"Non ti arrabbiare. Ho un regalo."

Gabrielle:

²⁵³ Ivi, p. 62

"No. No ... No, scordalo. Sta volta non te la caverai così."

Carlos:

"È un bel regalo." (le dà un astuccio rosso)

Gabrielle:

"È d'oro bianco?"

Carlos:

"Sì. Mettilo e poi facciamo l'amore."

Gabrielle:

"NO. Non questa volta. Però potremo parlare."

Carlos (ride):

"Se un uomo regala un gioiello a una donna è perché desidera qualcosa in cambio. E questo qualcosa non è fare conversazione."

Gabrielle lancia arrabbiata l'astuccio che Carlos poco prima gli ha dato, colpendolo alla schiena.

Carlos (girandosi verso Gabrielle):

"Mah... Era una battuta."

Gabrielle (alzandosi dal letto per andarsene dalla camera):

"Sì, certo."

Carlos:

"Mi dici che diavolo hai?"

Gabrielle:

"Non mi toccare!"

Carlos:

"Gabrielle è un mese che sei insopportabile. Che ti succede? Io non so che fare se tu non vuoi parlarmene."

Gabrielle:

"Mi dispiace, ma certe cose non mi eccitano più!"

Carlos:

"Che cosa proponi?"

Gabrielle:

"Non lo so. Ritorna quello di una volta. Sorprendimi, toglimi il respiro!"

Carlos:

"Ok ... Ok!"

Successivamente nel corso della puntata vediamo Gabrielle andare a trovare John a casa sua, per dire al giovane che i loro incontri non possono più avvenire in casa Solis perché c'è il rischio che Carlos lo scopra, richiamando così quanto avevamo visto nel previously on. Gabrielle si trattiene in camera di John. Prima che la donna torni a casa, John le regala una rosa.

Gabrielle:

"Oh, una rosa."

John:

"Non è come le altre. Guarda i suoi petali. Non ci sono difetti. È perfetta. Proprio come te."

Mary Alice (voce over):

"La realtà l'aveva colpita come un fulmine. Per John non si trattava più di una storiella qualsiasi. Gabrielle aveva capito che si stava innamorando di lei."

Gabrielle:

"È bellissima. Beh, ora devo andarmene."

In seguito ritroviamo Gabrielle che rientra in casa in compagnia di Susan dopo una maratona di shopping. Susan confida a Gabrielle che non vede l'ora di cenare con Mike, ma teme che la sua rivale Edie possa interferire dal momento che si è autoinvitata. Gabrielle le suggerisce di presentarsi all'appuntamento in anticipo per battere sul tempo la rivale. Susan è d'accordo con l'amica. Prende il suo pacchetto, fa per salutare Gabrielle, quando nota sul tavolino d'ingresso vicino il bocciolo di rosa che John ha regalato alla signora Solis, ammirandone la bellezza.

Gabrielle è seduta sulle scale d'ingresso a guardare il fiore, quando sente il clacson di un'automobile. Incuriosita si avvicina alla porta a vetri e guardando fuori non riesce a trattenere l'emozione per ciò che vede.

ESTERNO. DAVANTI ALLA CASA DEI SOLIS.

Gabrielle esce di corsa da casa, Carlos le ha regalato una splendida decapottabile.

Gabrielle:

"Oh mio Dio! Carlos è meravigliosa."

Carlos:

"L'ho vista in una concessionaria e ho pensato: - È la macchina per la mia Gabrielle!- È costata un

occhio della testa. Ha il navigatore gps, impianto stereo duecento Watt..."

Gabrielle:

"È bellissima!"

Carlos:

"Allora che dici? Ti ho tolto il respiro?"

Gabrielle:

"Assolutamente sì! Oh santo cielo!"

Carlos:

"È il più bel regalo che hai ricevuto?"

Gabrielle sembra esitare e non risponde. Poi si gira e bacia Carlos.

Mary Alice (voce over):

"Gabrielle capiva quanto quel gesto fosse costato caro a Carlos. E lo ha ripagato con l'unico modo che conoscesse. Aveva la sensazione che suo marito non avrebbe mai apprezzato la verità. In fondo sono rari gli uomini che sanno capire il valore di una rosa perfetta."

Su queste ultime parole la macchina da presa si sofferma in un primo piano su John che mestamente guarda Gabrielle baciare suo marito.

La breve vicenda che interessa Gabrielle e Carlos rappresenta un buon esempio di subplot e, come per la trama principale, anch'esso presenta al suo interno delle svolte che permettono di far avanzare la storia da una premessa verso uno sviluppo e la sua conclusione.

Abbiamo fatto riferimento alle sit-com e occorre notare che, anche da un punto di vista della struttura, le trame secondarie che negli episodi trovano una conclusione, si rifanno allo schema utilizzato per questa forma seriale. La formula utilizzata può essere espressa così:

EPISODE = familiar status quo → ritual error made → ritual lesson learned → familiar status quo.²⁵⁴

Lo status quo è presentato da Mary Alice che mostra una Gabrielle felice e viziata dal marito. L'equilibrio però è spezzato dai litigi tra i due, e dal fatto che Gabrielle si è trovata un amante. L'ennesimo battibecco tra Carlos e Gabrielle,

²⁵⁴ FAGIANI M. L., *Inquietudini urbane. Da I Love Lucy a Desperate Housewives*, cit., p. 61

dovuto al fatto che lui ha fatto di nuovo tardi al lavoro, fa capire a Carlos di aver trascurato la moglie nonostante i regali. Lei infatti vuole che il marito torni quello di una volta e la sorprenda. Carlos, colpito dalle parole di Gabrielle, cerca così di farsi perdonare. Riesce a stupirla arrivando qualche giorno dopo con un nuovo regalo per la moglie che rimane senza parole. Gabrielle è felice e sembra che sia ritornato il sereno in casa Solis.

Facciamo ora un altro passo in avanti e affrontiamo un altro aspetto che la storia dei Solis mette in evidenza. Uno dei problemi principali del sub plot sia per il cinema che per la televisione riguarda il suo intersecarsi con la trama principale. In effetti, in un primo momento, lo spettatore potrebbe chiedersi quale connessione esista tra questa vicenda inscenata e il resto della storia; dal momento che nell'incipit, dopo la sigla, l'attenzione si sposta sulle quattro amiche che vogliono scoprire chi ricattava la loro amica. Accade così che:

il subplot non si interseca con la trama principale e non sembra influire sulla storia. Sebbene il sub plot possa essere interessante, sembra fluttuare, sconnesso, indipendentemente dal resto degli eventi della storia.²⁵⁵

I diversi archi narrativi, anthology plot e running plot, nelle serie televisive trovano dei punti di contatto e, come affermato ad inizio paragrafo, il piacere del racconto, una caratteristica tipica delle soap-opera, sfrutta proprio la "tecnica dell'intreccio di numerose storie"²⁵⁶. Tuttavia, è importante aggiungere che la nuova serialità utilizza come legante tra i vari fili del racconto motivazioni e coincidenza²⁵⁷. Queste sono importanti in quanto uno dei problemi principali delle serie televisive è dare compattezza alla sceneggiatura; per farlo e per mantenere vigile l'attenzione nel pubblico come espediente si combinano anticipazioni ed esiti²⁵⁸.

Mary Alice che nell'incipit afferma di non essersi mai accorta dell'infelicità di Gabrielle, dà un'anticipazione informativa che trova conferma nelle immagini successive al litigio della coppia (Carlos e Gabrielle). Le immagini quindi danno un esito che conferma quanto la voce narrante ha poco prima affermato. Esiste un secondo tipo di anticipazione, il cui preannuncio "è più sottile e l'esito arriva con

²⁵⁵ SEGER L., *Come scrivere una grande sceneggiatura*, cit., p. 52

²⁵⁶ THOMPSON K., *Storytelling. Forme del racconto tra cinema e televisione*, cit., p. 62

²⁵⁷ Ivi, p. 48

²⁵⁸ SEGER L., *Come scrivere una grande sceneggiatura*, cit., p. 83

sorpresa e imprevedibilità”²⁵⁹. Nel nostro caso questa seconda anticipazione è data dalla stessa Gabrielle che dice al marito che vuole essere sorpresa, vuole restare senza fiato. L’esito però contraddice l’apparente happy end e il ritorno a una nuova felicità nella coppia. È infatti la semplicità del bocciolo di rosa che John regala alla sua amante a commuovere nel profondo Gabrielle. La voce narrante di Mary Alice, invece, interpreta la reazione della donna di fronte al nuovo regalo del marito. Gabrielle riconosce l’impegno del marito che ha cercato di farla felice e lo ricambia. Apparentemente quindi sembra che la felicità e l’equilibrio sia ritornato nella coppia, ma la domanda diretta di Carlos, le parole di Mary Alice, così come il primo piano di John sembrano dire che Carlos è ancora lontano dal comprendere sua moglie e la sua insoddisfazione. Per il momento quindi il problema sembra essere solo rinviato. Lo stesso Carlos d’altra parte reagisce come ad inizio puntata, mostrando un comportamento recidivo.

Infine, la rosa che John regala a Gabrielle è un altro dettaglio che sottolinea l’indifferenza di Carlos di fronte alle esigenze della moglie. La rosa è fondamentale perché, contrastando con i regali costosi che il marito fa a Gabrielle, fa risaltare il conflitto tra i personaggi e i loro obiettivi.

I vari tipi di conflitto esistenti sono importanti perché servono a chiarire e a mettere in luce le motivazioni e gli obiettivi dei personaggi rendendo così più comprensibile il dramma. Per palesare il conflitto interiore di un personaggio, si deve: “proiettarlo verso una persona o un oggetto. Proiettandolo all’esterno da qualche altra parte, il conflitto si trasforma in un conflitto di relazione. Il risultato è che possiamo vedere più facilmente lo svolgimento del dramma.”²⁶⁰

Gabrielle è infelice e annoiata, si sfoga con Carlos. Il litigio mette in evidenza il conflitto tra i due e i diversi modi di vivere la vita: l’uomo è concentrato sulla carriera e il lavoro mentre la donna vorrebbe più attenzioni. Così mentre i gioielli e la macchina sono delle forme di compensazioni per le mancanze di Carlos come marito, la rosa di John spicca perché è un dono semplice ma che sottolinea come il giovane giardiniere si stia innamorando di Gabrielle e come la sua attenzione sia rivolta completamente alla donna.

Tuttavia la nostra rosa svolge un’altra importante funzione collegando l’intreccio di Gabrielle con quello di Susan che ci conduce verso la fine dell’episodio.

²⁵⁹ Ivi, p. 85

²⁶⁰ Ivi, p. 131

La presenza della voce narrante di Mary Alice crea un legame tematico, tra l'azione principale e l'azione secondaria, e tutto sommato è funzionale a sottolineare la cecità della persone che non si soffermano a guardare.

Viceversa la scena di Susan e Gabrielle rientrate dallo shopping rilancia l'azione e la sposta verso Susan. In questa scena Susan dice due cose importanti. Come Gabrielle, Susan fa delle ipotesi sulla serata che l'attende con Mike, esprimendo preoccupazione per l'intromissione di Edie, sua rivale.

INTERNO. CASA SOLIS.

Gabrielle e Susan sono appena entrate in casa. Appoggiano i loro sacchetti sul tavolo dell'ingresso.

Gabrielle:

"Lo vuoi un consiglio? Tu vacci un po' in anticipo e passa un po' di tempo da sola con Mike, prima che arrivi il barracuda!"

Susan:

"È un'ottima idea. Edie arriverà alle 5.45, le sue tette alle 5.30 e quindi io mi presenterò alle 5!"

Gabrielle:

"Io porto di sopra questi sacchetti."

Susan:

"E io porto a casa il mio unico pacchetto. Ciao! Ma guarda che bella rosa. Chi te l'ha data?"

Gabrielle:

"Me l'ha regalata John."

Susan:

"Cosa? John?! Il giardiniere ti ha regalato una rosa?"

Gabrielle:

"Certo. Ho fatto piantare delle nuove siepi in giardino, e allora mi ha dato un campione per scegliere il colore."

Susan:

"Oh! Capisco! È bellissima, davvero!"

Il fatto che Susan conosca chi ha regalato la rosa a Gabrielle è importante perché negli episodi successivi, mentre Carlos inizia a nutrire dei sospetti sulla fedeltà della moglie arrivando a chiedere l'aiuto di sua madre per scoprire se Gabrielle lo tradisce, è Susan la prima a scoprire l'identità dell'amante.

Tornando a Susan e alla sua cena, nonostante arrivi in anticipo per battere sul tempo la rivale Edie è già lì ad aiutare Mike a preparare la cena. Durante la cena Edie e Susan continuano a punzecchiarsi nella speranza di mettere sotto una cattiva agli occhi di Mike la rivale in amore. Edie cerca di fare colpo sul nuovo vicino cercando di ingraziarsi il cane e Susan che non ha un buon feeling con Pongo cerca di recuperare spalmandosi del sugo di carne per fare in modo che il cane la leccchi distogliendo l'attenzione da Edie. Ma purtroppo per Susan il suo piano fallisce quando Pongo ingoia un suo orecchino. Così la cena finisce con Mike che corre dal veterinario per salvare il suo cane e una disperata Susan che sentendosi in colpa lo raggiunge per scusarsi e portare un osso al migliore amico dell'uomo. Mike così rivela alla donna di essere molto legato all'animale perché apparteneva alla moglie defunta che prima di morire aveva chiesto di prendersene cura.

Susan capisce così che l'uomo è ancora innamorato della scomparsa moglie e decide per il momento di essere per lui una buona amica.

La serata quindi si chiude mestamente così come la puntata sta raggiungendo la sua conclusione. L'ultima affermazione fa apparire Mike un vedovo devoto al ricordo della moglie, ma queste parole sembrano essere messe in dubbio dalle immagini che seguono. Vediamo Edie che è rimasta a riordinare la cucina dell'uomo dopo l'emergenza. Apre un armadietto e la macchina da presa fa un primo piano del volto della donna che ripone dei bicchieri dentro l'armadietto. La cinepresa però mostra anche cosa si nasconde nell'altra metà del nobile che rimane nascosto alla vista di Edie. L'anta che è rimasta chiusa nasconde infatti, mazzette di soldi, una pistola e una mappa della strada di Wisteria Lane e dove su ogni casa è tracciato il profilo di ogni abitante della zona.

L'immagine richiama alla mente le parole di Mary Alice pronunciate ad inizio puntata sulla vista che si esalta dopo la morte e sulle frasi di Bree che chiede alle amiche quanto vogliamo veramente sapere dei nostri vicini? Su questa inquadratura Mary Alice riprende la parola per commentare l'immagine in primo piano di un baule sigillato che riemerge dalle acque scure di un lago. Ecco il commento di Mary Alice in chiusura di puntata:

Mary Alice (voce over):

“É così! Quando osservo il mondo che mi sono lasciata indietro tutto mi appare chiaro. La bellezza che aspetta di essere svelata. I misteri che attendono di essere scoperti. Ma di rado le

persone si fermano ad osservare, preferiscono andare dritte per la loro strada. Ed è un vero peccato perché ci sarebbe così tanto da vedere!”

Abbiamo visto che la ripetizione gioca un ruolo importante per mantenere desta l'attenzione e avere una sceneggiatura compatta. Nella televisione è ancora più importante in quanto il racconto seriale molto spesso è interrotto da pause pubblicitarie e per questo infatti:

(...) uno sceneggiatore televisivo deve presumere che in ogni istante qualcuno potrebbe avere bisogno di informazioni su eventi passati, mentre altri sono già del tutto famigliari con lo spettacolo.

(...) nella maggior parte dei casi, la narrazione includerà quella che definisco un' "esposizione dispersa", un tipo di ridondanza che pare specifica della televisione.²⁶¹

Abbiamo già visto con Gabrielle come avviene la ripetizione e come rafforzi l'idea su azioni, atteggiamenti, obiettivi che sono importanti per i personaggi. Consideriamo ora un altro tipo di ripetizione che si concentra sui dettagli per fornire indizi sul racconto. Dimosteremo che questi collegano la storia principale con quelle secondarie e viceversa. Vedremo anche che le informazioni che sono fondamentali per permettere al pubblico di comprendere quanto sta succedendo possano venire smentite da scene che contrastano con le informazioni ricevute.

L'immagine del baule in primo piano così come le parole di Mary Alice in chiusura di puntata pongono l'accento su un oggetto che nel corso dell'episodio abbiamo già visto in alcune scene e che scopriamo è un elemento utile per capire il segreto di famiglia di Mary Alice.

Nell'incipit abbiamo visto Susan discutere con le amiche del biglietto che potrebbe fornire spiegazioni sulle cause del suicidio di Mary Alice. La scena successiva mostra Zach a bordo piscina e Paul che tiene tra le braccia un baule, mentre la nostra narratrice commenta che un segreto di famiglia sepolto è ritornato alla luce. Questa scena, abbiamo detto in precedenza, rappresenta il primo *turning point* dell'episodio facendo avanzare la storia.

²⁶¹ THOMPSON K., *Storytelling. Forme del racconto tra cinema e televisione*, cit., p. 70

Il secondo *turning point* si colloca verso la fine del secondo atto, poco prima che gli intrecci e le vicende arrivino a conclusione. Come per la prima svolta, anche la seconda:

sposta l'azione in una nuova direzione. Solleva di nuovo la questione centrale. E fa sì che ci interroghiamo sul suo esito. È spesso un momento di decisione o di impegno da parte del protagonista. Alza la posta. Spinge la storia verso l'atto seguente²⁶².

Molto spesso queste svolte avvengono in due cadenze ben distinte. In questo episodio *La verità è sfuggibile*, Susan vede Zach e chiede al ragazzo di poter parlare con suo padre. Zach fa strada e porta Susan da Paul che è indaffarato attorno allo stesso baule che poche sere prima ha recuperato dal fondo della piscina. Vediamo che lo sta avvolgendo e sigillando con del nastro adesivo isolante. Susan gli chiede come si sentono dopo la scomparsa di Mary Alice e Paul, piccato, le risponde di essere arrabbiato con sua moglie. Si congeda dalla donna dicendo che a delle commissioni da fare e, nel dire questo, lo vediamo caricare il baule nel bagagliaio della macchina.

Susan è senza parole per lo sfogo di Paul. Rientra in casa, estrae la lettera indirizzata a Mary Alice e la ripone in una scatola di legno, mentre le parole di Mary Alice commentano i sentimenti dell'amica. Questo segna la fine della prima cadenza. Susan nel riporre la lettera sembra aver rinunciato a scoprire la verità.

Mary Alice (voce over):

"Osservando Susan, non potevo fare a meno di dispiacermi per lei. Voleva tanto sapere il motivo del mio gesto. Perché mi fossi uccisa. Ma non basta volere la verità, si deve anche sapere dove cercarla."

Paul getta il baule nelle acque profonde di un lago.

Mary Alice (voce over):

"E la verità è sfuggibile ..."

Il baule lentamente affonda nell'acqua.

Mary Alice (voce over):

"Perché sa sempre dove nascondersi."

²⁶² SEGER L., *Come scrivere una grande sceneggiatura*, cit., p. 34

Il riemergere del baule in chiusura di puntata rilancia l'azione e i giochi sono di nuovi aperti. Infatti, nel corso della prima stagione, il baule sarà ritrovato e aperto scoprendo così i resti di un corpo umano fatto a pezzi. Il ritrovamento avvierà di conseguenza le indagini della polizia e si arriverà così alla fine della prima serie quando la verità e il segreto di Mary Alice verranno finalmente alla luce.

Occorre sottolineare che il baule è il secondo importante indizio che incontriamo, mentre il primo è la lettera. In questo secondo *turning point*, lettera e baule sono associati. Ognuno a suo modo interviene non solo nella trama principale ma anche in quelle secondarie.

La lettera mette in relazione la storia secondaria di Susan con la trama principale incentrata sul suicidio di Mary Alice.

Per scoprire chi ha mandato la lettera, soffermiamoci sulla storia di Susan. Mary Alice ha sottolineato che la solitudine è una condizione che le sue amiche conoscono bene, e ci offre un esempio di come la viva Susan.

INTERNO. CUCINA DI SUSAN.

Primo piano della donna che guarda fuori dalla finestra assorta nei suoi pensieri mentre beve un bicchiere d'acqua. Fuori c'è Mike che passeggia con il cane Pongo.

Mary Alice (voce over):

"Susan si è svegliata sola e assetata. Ma guardando fuori dalla finestra ha visto quella sorsata d'acqua fresca che poteva placare la sua sete."

Julie:

"Caro diario, Mike non sa neanche che esisto!"

Susan:

"Sta zitta!"

Julie:

"Se vuoi uscire con lui devi chiedergli un appuntamento!"

Susan:

"Continuo a sperare che lo faccia lui."

Julie:

"E come va?"

Susan:

"Hai preparato i biscotti per i tuoi amici secchioni?"

Julie:

“Non trovo la tazza dosatrice, l’hai vista?”

Susan:

“La tazza dosatrice?”

Flashback della tazza dosatrice che cade su un tappeto.

Julie:

“Sì!”

Susan ripensa a quanto è successo poco dopo il funerale di Mary Alice. Convinta che la sua rivale Edie avesse invitato a casa sua per una serata intima Mike, si era intrufolata nella casa della donna per interromperli. Susan pensava di chiedere a Edie della farina e la tazza dosatrice doveva offrire la scusa giusta. Ma quando di soppiatto era entrata nel soggiorno della rivale, scoprendo che la serata della sua nemica era arrivata troppo in là, disperata si era concessa un attimo di distrazione e aveva dato fuoco alla casa di Edie. Susan rievoca tutto questo nella sua mente ma facendo finta di niente si rivolge alla figlia.

Susan:

*“No, io non l’ho vista. Sarà qui da qualche parte.
Continua a cercarla.”*

Segue il litigio di Carlos e Gabrielle visto in precedenza.

Il mattino dopo, Susan portando fuori la spazzatura incontra Mike e finalmente trova il coraggio per invitarlo a cena. I due si danno appuntamento venerdì alle sei a casa di lui. Cucinerà lui dal momento che sa che Susan non è una gran cuoca dopo che nell’episodio pilota aveva assaggiato il timballo di pasta che la donna aveva portato alla veglia funebre. Julie dalla finestra della cucina vede sua madre mentre Mary Alice sul primo piano di Julie sorridente commenta:

Mary Alice (voce over):

“Julie era felice che Susan stesse ravvivando la sua passione amorosa. Ma era ignara dell’ardente infortunio che sua madre aveva avuto.”

La scena successiva ci porta sulle macerie della casa di Edie. Tra i resti bruciati della casa la padrona di casa insieme alla signora Martha Huber cercano oggetti e cose da recuperare. Martha trova la tazza dosatrice di Susan e la prende.

Martha Huber:

“Oh guarda! Qualcosa possiamo recuperarlo. È la tua tazza dosatrice. Potremo raschiare via la parte bruciata così tornerà come nuova.”

Edie:

“Questa non è la mia! Non l’ho mai vista!”

Martha Huber:

“E come è arrivata qui?”

Edie:

“Ah non lo so! Ma che ti importa? Perché non la metti giù e inizi a cercare i gioielli?”

In seguito Martha che ospita provvisoriamente Edie a casa sua, suona a tutte le case del quartiere per chiedere ai vicini se possono donare dei vestiti dal momento che alla sua amica non è rimasto più niente. È un’ottima occasione anche per spettegolare e impicciarsi degli affari dei vicini. Martha suona alla casa di Susan. Julie va ad aprire.

INTERNO. CASA DI SUSAN.

Martha Huber:

“Buongiorno Julie! Ho chiesto alla tua mamma dei vestiti usati per Edie!”

Julie:

“È dalla signora Van de Kamp, però posso andare a vedere se ha lasciato qualche cosa.”

Mentre Julie sale le scale, la signora Huber senza essere invitata entra in casa e fruga tra le buste delle spesa appoggiate sul tavolo della cucina. Trova una tazza dosatrice identica a quella che ha trovato sul luogo dell’incendio. Ritorna Julie.

Martha Huber:

“Oh Julie! Scusa ma stavo ammirando la tazza dosatrice nuova.”

Julie:

“Già! L’altra l’abbiamo persa!”

Martha Huber:

“Dici davvero?”

Julie:

“Non ho trovato niente. Mi dispiace tanto.”

Martha:

“Lascia stare!”

Julie:

“Se vuole cerco ancora.”

Martha Huber:

“No, sei già stata di grande aiuto. Veramente!”

Esce di casa.

A questo punto la signora Huber ha la certezza che è stata Susan a dare fuoco alla casa di Edie. Nelle puntate seguenti Martha ricatterà Susan dicendole che rivelerà il suo segreto perché in possesso di una prova. Ma la signora Huber è disposta a mantenere il segreto se in cambio la donna soddisferà le sue richieste. Nel frattempo Susan deciderà di dare la lettera a Paul che assumerà un detective privato per scoprire chi ricattava sua moglie.

Nell'ottavo episodio intitolato *Sensi di colpa*, Paul scopre il mandante della lettera e decide di chiedere spiegazioni alla sua vicina, la signora Martha Huber. Parallelamente in questo episodio la storia di Susan e Mike sembra essere arrivata ad un punto di svolta. Ma la donna aprendo l'armadietto della cucina, scopre i soldi e la pistola che Edie non aveva notato. Si chiede pertanto chi sia veramente Mike. I due hanno un battibecco e Susan se ne torna a casa triste. Vediamo in seguito Mike seduto a un tavolo con la mappa di Wisteria Lane e si ritrova una foto di Susan tra le mani. Andrà quindi a bussare alla porta della donna per chiarirsi e così i due possono continuare la loro storia d'amore. Nel frattempo Paul con una scusa riesce ad entrare in casa della signora Martha Huber per chiederle spiegazioni.

INTERNO. CUCINA DI MARTHA HUBER.

Primo piano di una mano e una formica che cammina.

Paul:

"Formiche, eh?"

Martha Huber:

"Già! Qui in cucina sono diventate un vero problema. Prima di partire me ne voglio proprio liberare."

Paul:

"A casa nostra non c'erano. In compenso una volta abbiamo avuto un'invasione di moschini. Mia moglie reagì in modo buffo. Andò di corsa a comprare del veleno, uno spray per eliminarle. Poi tornò prese di mira un moschino sul tavolo ma ... Si fermò. Abbassò il flacone e la sciolse. Poi mi confessò che non ce l'ha faceva. Non poteva uccidere neanche una mosca. Aveva un animo gentile."

Martha Huber:

*“Allora avrete imparato a vivere con i moschini.
Ora temo che dovrò augurarle la buonanotte
Paul!”*

A questo punto Paul estrae dalla tasca dei pantaloni la lettera e la posa sul piano.

Martha Huber:

“Che cosa è venuto a fare?”

Paul:

“Voglio sapere perché!”

STACCO. CASA DI SUSAN.

Susan è seduta al tavolo da lavoro, ha un atteggiamento svogliato. Bussano alla porta.

Apri la porta.

Mike:

*“Lo so che hai parecchie domande. E so che non
voglio perderti. Chiedimi quello che vuoi.”*

Susan:

“Hai detto tutto quello che volevo sapere.”

Si baciano.

STACCO. INTERNO CUCINA DI MARTHA HUBER.

Martha Huber:

*“Va bene. Quell’imbecille di mio marito è morto
lasciandomi una ridicola pensione. Avevo bisogno
di denaro e ho trovato giusto toglierlo a una
persona cattiva. (Appoggia il frullatore di Mary
Alice sul piano) non credevo che si sarebbe
uccisa.”*

Paul:

“Lei era una persona buona.”

Martha Huber:

*“Una persona buona che priva un figlio di sua
madre. Legga la Bibbia Paul! Il suicidio è peccato.”*

Paul:

“Questo vuol dire che non prova alcun rimorso?”

Martha:

*“Perché dovrei? Sua moglie non si è mica uccisa
per il mio biglietto! Si è uccisa a causa di quello
che ha fatto a quella povera creatura. Ma stia*

tranquillo, io prego per Mary Alice. Dopo un tale gesto ha bisogno delle nostre preghiere!”

Paul afferra il frullatore di Mary Alice e colpisce la signora Huber alla testa per poi strangolarla.

Da un lato quindi possiamo vedere come attraverso semplici oggetti, questi richiamino e riportino l'attenzione là dove il narratore vuole porre l'accento. Sono pertanto utili a comprendere meglio il racconto in ogni sua parte e in ogni momento. Essi giustificano e motivano le azioni dei personaggi sia nel singolo episodio che in una visione prospettica della serie come abbiamo appena visto. Inoltre l'esposizione ridondante è utile a far sollecitare la memoria dello spettatore che altrimenti potrebbe perdersi nelle intricate vicende e storie che si vivono a Wisteria Lane.

La memoria, come abbiamo detto a inizio capitolo, è una caratteristica importante comune non solo ai racconti epici ma anche alle soap-operas. Essa per funzionare meglio sfrutta delle formule fisse, delle unità minimali che ritornano puntuali quando il discorso del racconto lo richiede. Queste unità costituiscono quella che Florence Dupont definisce “dizione formulare”²⁶³ che servono a identificare: personaggi, oggetti, temi che ritornano puntuali dentro la finzione. Ciò che varia è la situazione, il contesto in cui si ritrovano questi elementi.

Il moltiplicare i dettagli e il variare le situazioni da un lato “conferisce al mondo la grana uniforme del marmo e la sua bellezza compatta” e nello stesso tempo allo spettatore è presentato “sempre lo stesso gioco far oblio e memoria.”²⁶⁴

Altro espediente utilizzato dagli sceneggiatori, oltre alla ripetizione, è il contrasto. Come la ripetizione anch'esso aiuta lo spettatore a ricordare e richiamare alla mente particolari importanti per la comprensione del racconto.

Scrivete Linda Seger nel suo manuale che:

I contrasti consentono (...) di giocare sugli opposti e di aiutare il pubblico a capire i rapporti mostrando le differenze tra una parte della storia e l'altra. Un contrasto fa emergere certe informazioni in altorilievo,

²⁶³ DUPONT F., *Omero e Dallas. Narrazione e convivialità dal canto alla soap-opera*, cit., p. 47

²⁶⁴ Ivi, p. 48

facendole maggiormente notare perché abbiamo conosciuto il suo opposto²⁶⁵.

Ritornando con la mente alla chiusura dell'episodio, in sala d'attesa dal veterinario Mike dice a Susan di tenere molto al cane perché apparteneva alla moglie scomparsa. Nel confidarle questo, a Susan sembra quindi che l'uomo si sia trasferito a Wisteria Lane per ricominciare una vita nuova. Ma le affermazioni di Mike entrano in contrasto con l'immagine successiva. La cinepresa posta all'interno dell'armadietto, infatti, riprende in un primo piano Edie che vi ripone alcune stoviglie ma ai margini dell'inquadratura vediamo soldi, una pistola e una mappa appesa. È un'inquadratura potente perché traduce visivamente quanto Bree aveva pronunciato ad inizio dell'episodio: "Quanto vogliamo veramente sapere dei nostri vicini?". È un invito a cercare e guardare dietro le apparenze e le facciate perché non sappiamo cosa si celi.

Il gesto di Edie richiama il suggerimento di Mary Alice sull'importanza di soffermarsi sulle cose per vedere e conoscere. Il contrasto è giocato ribadendo l'importanza della vista e su ciò che percepiamo; non tutto quello che si vede è come appare in realtà.

Tuttavia i segreti a Wisteria Lane come la stessa Mary Alice racconta prima o poi vengono a galla. I soldi e la pistola nascosti da Mike vengono trovati accidentalmente da Susan nell'ottavo episodio e questo genera attrito tra i due. Susan in particolare si sente ferita scoprendo che Mike ha dei segreti e per tutto il tempo che si sono frequentati lui le ha mentito. Inoltre rilanciano gli interrogativi sui veri motivi che hanno spinto Mike a Wisteria Lane. Nelle puntate successive finalmente si scoprirà che l'uomo sta indagando su una persona scomparsa anni addietro le cui ultime tracce lo hanno condotto proprio nel quartiere residenziale. Un montaggio parallelo mostra il chiarimento di Mike con Susan e contemporaneamente l'omicidio commesso da Paul. Solo in seguito le due storie si intrecceranno e culmineranno nel finale a sorpresa.

Prima di considerare l'ultimo episodio della serie consideriamo altri indizi che Mary Alice dissemina lungo l'intero arco narrativo e che torneranno utili alla comprensione del finale e del mistero della sua morte. Nel divagare e nel raccontare le vite, i sentimenti e le esperienze che le quattro casalinghe devono affrontare tutti i giorni, Mary Alice racconta la sua vita. Questa condivisione la

²⁶⁵ SEGER L., *Come scrivere una grande sceneggiatura*, cit., p. 90

porta di volta in volta ad affrontare in ogni puntata un particolare tema comune sia ai vivi che ai morti.

Negli episodi *Ritratto di famiglia* e *Conoscevamo quella* donna, rispettivamente terzo e quarto, Mary Alice introduce nel previously on tre questioni a lei care: l'importanza dei ricordi, la disperazione e le etichette che ci identificano. Com'è sua consuetudine la nostra voce narrante ce ne parla introducendo il personaggio che sarà protagonista dell'episodio, in questi casi l'amica amica Bree e successivamente Lynette. Questi tre temi si ritroveranno in seguito nel gran finale di stagione proprio nell'incipit dell'ultima puntata.

Vediamo quindi cosa ci presenta la nostra narratrice nel terzo episodio intitolato: *Ritratto di famiglia*.

Nella primi secondi vediamo il riassunto delle puntate precedenti, successivamente il tema si concentra prima su Mary Alice e cosa le è successo appena morta e poi sulla sua amica Bree.

Mary Alice (voce over):

“Dopo morta ho cominciato ad abbandonare le parti di me che non erano più necessarie. I miei desideri, le mie convinzioni, le mie abitudini, i dubbi. Ogni traccia della mia umanità è stata scartata. Avevo scoperto che vagando per l'eternità, viaggiare leggeri aiuta. Infatti mi sono aggrappata a una sola cosa: i miei ricordi.”

(le immagini mostrano in ordini: Mary Alice con un volto sereno distesa nella bara; questa viene chiusa e viene portata nel forno crematorio e bruciata).

“Era sorprendente voltarsi a guardare il mondo che avevo lasciato. Ricordavo tutto. Ogni singolo dettaglio.”

(Immagini di Wisteria Lane di notte, la macchina da presa mostra la finestra della camera da letto dei Van de Kamp, Bree è nel letto da sola sveglia).

“La mia amica Bree Van De Kamp per esempio. Ricordavo la rilassata sicurezza del suo sorriso, la delicata eleganza delle sue mani. Il raffinato calore

della sua voce. Ma quello che meglio ricordavo di Bree era l'ombra di paura nel suo sguardo."

(in tutte queste immagini compare Mary Alice da viva in diverse occasioni con Bree, sono i suoi ricordi)

"Bree aveva cominciato a rendersi conto che il suo mondo si stava sfaldando e per una donna che odia il disordine questo era inaccettabile."

(ritorno al presente, Bree sveglia nel suo letto, si alza e va da Rex che dorme in salotto)

In questa puntata, Bree e Rex vanno dal dottor Goldfine, psicoterapeuta della coppia. Dopo una disastrosa cena a casa Van De Kamp per ricordare Mary Alice, Bree mette in serio imbarazzo il marito che lascia la cena e poi la casa. Bree quindi si rivolge al dottor per chiedere di aiutarla a risolvere i problemi con Rex. Il dottore rifiuta. L'arrivo di un altro paziente costringe il dottore ad assentarsi dal suo ufficio per pochi minuti. Bree decide di scoprire cosa Rex le nasconde e di rubare l'audiocassetta di Rex, ma trova l'audiocassetta di Mary Alice e la ruba. Saluta il professore e se ne va. Nel finale di puntata, Mary Alice sottolinea il tema della paura che come le amiche aveva vissuto.

Mary Alice (voce over):

"Sì, ricordo il mondo. Ogni dettaglio. (Bree a casa da sola)

E quello che ricordo è la paura che avevo. Che spreco! Vedete, vivere nella paura è come non vivere affatto. Vorrei tanto poterlo dire alle persone che mi sono lasciata dietro. Ma servirebbe a qualcosa? Temo di no.

(Gabrielle in camera da letto con John, si alza e guarda fuori dalla finestra per paura che Carlos arrivi e scopra il tradimento).

Ora capisco che ci sarà sempre chi affronta le proprie paure ...

(Susan guarda le foto del suo ex marito)

E ci sarà sempre chi ... invece scappa."

(Paul davanti a casa sua espone un cartello con scritto in vendita).

I temi che torneranno utili nel finale di puntata in questo episodio riguardano: i ricordi; la paura e l'audiocassetta.

I contenuti saranno svelati nel quarto episodio: *Conoscevamo quella donna?*. Sempre nell'incipit della puntata Mary Alice offre altre indizi che si sveleranno alla fine.

Mary Alice (voce over):

“Da viva ho assunto molte identità diverse: amante, moglie, e alla fine vittima. Le etichette sono importanti per i vivi, indicano il modo in cui le persone vedono sé stesse. Come la mia amica Lynette. Lei si considerava una donna in carriera di grande successo.

Era nota per le sue colazioni d'affari,

(Lynette imbecca sua figlia di pochi mesi)

Le presentazioni ad effetto,

(Lynette appende sul frigorifero con un magnete un disegno fatto dai gemelli)

E il modo spietato di spazzare la concorrenza.

(Lynette che pulisce i vetri della finestra sporcati dai figli)

Ma Lynette aveva rinunciato a tutto per una nuova etichetta: il ruolo più che gratificante di madre a tempo pieno.

(Lynette mentre lava i piatti e con il volto stravolto).

Ma sfortunatamente per Lynette la nuova etichetta deludeva spesso le aspettative.

(Squilla il telefono in cucina. Lynette risponde)

Lynette si precipita a scuola, perché i gemelli hanno combinato l'ennesimo guaio ai danni di una loro compagna di classe. Dopo aver parlato con la maestra, esce dall'aula insieme ai gemelli.

Mary Alice (voce over):

All'improvviso Lynette si era resa conto che la sua etichetta stava per cambiare di nuovo. Negli anni a venire sarebbe stata ricordata come la madre dei bambini che avevano dipinto Tiffany Axelroad di blu.

Mentre Lynette percorre il corridoio della scuola insieme ai gemelli, dalla parte opposta una mamma con una bambina dipinta di blu, guardano con sguardo di disapprovazione Lynette e i suoi figli.

In seguito durante la puntata, Bree renderà partecipe le sue amiche della scoperta fatta su Mary Alice. Infatti ascoltando l'audiocassetta rubata nello studio del dottor Goldfine, si scopre che in una seduta con il psicoterapeuta Mary Alice nei suoi incubi vedeva continuamente una bambina sott'acqua che la chiamava con il suo vero nome: Angela.

In *Ritratto di famiglia* e in *Conoscevamo quella donna?* abbiamo messo in luce alcuni temi quali l'importanza dei ricordi, la paura e le etichette che ritroviamo condensati nell'ultimo episodio della prima serie, insieme agli indizi (la lettera e il baule) che hanno condotto i vari personaggi della storia ad indagare sul mistero che ha avvolto per così lungo tempo il suicidio di Mary Alice. Come detto l'incipit si struttura in tre momenti distinti: breve riassunto, parte centrale dominata da Mary Alice per poi infine concentrare l'attenzione sui personaggi che agiscono nella finzione.

Vediamo ora come le tematiche che Mary Alice ha disseminato in alcuni episodi ritornano e si organizzano nell'incipit dell'ultima puntata *La verità svelata*.

Per il momento ci concentreremo velocemente sugli elementi più salienti di questo inizio per poi considerare gli sviluppi e quindi il finale.

Mary Alice (voce over):

"C'è una ragione per ogni mistero,

(Rex, marito di Bree ha avuto un infarto e non reagisce alle cure perché il farmacista innamorato di Bree sostituisce le pastiglie con altri farmaci.)

Ci sono prove per ogni crimine,

(La gelosia di Carlos lo ha portato davanti alla giustizia con un'accusa di discriminazione sessuale, per aver picchiato due omosessuali, convinto che questi fossero amanti di Gabrielle)

e una risposta ad ogni domanda

(Mary Alice allinea le foto poco prima di suicidarsi)

Susan:

"Quella donna si è suicidata. Qualcosa doveva pur esserci!"

Vediamo Paul dietro la parete che origlia le quattro amiche che si ritrovano alla veglia funebre. Segue l'immagine di Paul che scava sul fondo della piscina. Paul che getta il baule sigillato nel lago. Investigatori si presentano sulla porta di casa di Paul, vedono Zach e gli comunicano che nel baule hanno trovato lo scheletro di una donna fatto a pezzi.

Mary Alice (voce over):

"Basta osservare più da vicino. E prima o poi tutti i segreti ..."

Mike parla con Felicia Tilman, sorella di Martha Huber che si trasferisce a Wisteria Lane dopo la scomparsa di Martha. La donna trova il diario della sorella e dentro sono riportati tutti i segreti dei vicini.

Mike:

"Sa dov'è Paul Young?"

Felicia Tilman:

"So dove sarà giovedì notte."

A questo punto, riepilogato quanto è fin lì accaduto a Wisteria Lane, Mary Alice può finalmente raccontarci la sua storia.

Mary Alice (voce over):

"Mi chiamo Mary Alice Young, e prima che morissi la mia vita era piena di amore, di allegria, di amicizia, e purtroppo ... di segreti. I segreti erano iniziati quindici anni prima quando mi chiamavo Angela Forest e vivevo una vita di quieta disperazione. L'avvertivo ogni mattina mentre preparavo la colazione a mio marito ... e il pomeriggio mentre sbrigavo le commissioni ... e persino ogni sera, mentre lavoravo ..."

INTERNO. RECEPTION DI UNA CLINICA.

Infermiera:

"Ma guarda che bel calendario. Questa l'hanno scattata qui?"

Felicia Tilman:

"No, quella è la zona di Farview. Ho dei parenti . Non è idilliaco? Tieni Angela, puoi archivarla?"

Angela Forest (alias Mary Alice).

"Bene!"

Mary Alice (voce over):

"Per me ogni giorno era grigio e spento. Ma poi una notte improvvisamente è arrivato il colore ..."

Mary Alice porta fuori un sacco della spazzatura. Si trova di fronte una donna con un bambino in braccio. Si conoscono, Mary Alice chiede alla donna (Deibra) perché si trovi lì e la fa entrare in casa sua.

Mary Alice offre un bicchiere d'acqua a Deibra. Scopriamo che la donna con il bambino è una tossicodipendente che è stata ricoverata presso la clinica dove Mary Alice lavora. Deibra chiede soldi a Mary Alice per poter sfamare il figlio e prendere altre cose. Mary Alice si rifiuta di dare soldi alla donna, allora la donna rilancia la posta in gioco.

Deibra:

"Ti vendo il bambino!"

Mary Alice:

"Cosa?"

Deibra:

"Una volta ho sentito che dicevi che non potevi averne e che questo ti distrugge!"

Paul:

"Credo che sia meglio che tu te ne vada!" (rivolgendosi a Deibra)

Deibra:

"No, io sto pensando a Dana. Avrò una famiglia. Che dici? Per lui sarà meglio. Ssst ..." (rivolta al bambino che piange)

Paul:

"Tesoro ..."

Vuole fermare Mary Alice che sta per accettare. Ma la moglie con un gesto gli fa capire di stare zitto. Chiude la porta d'ingresso.

Debra (rivolgendosi a Mary Alice):

"Quanti soldi tieni in casa?"

Successivamente vediamo Deibra distesa in una barella in overdose alla clinica. Felicia si avvicina all'infermiere che l'ha portata alla clinica chiedendo del bambino di dieci mesi che la donna aveva. L'infermiere risponde di non aver visto nessun bambino insieme alla donna. Mary Alice che assiste alla scena, si sofferma sul calendario e l'immagine di Farview.

Mary Alice, Paul e un bambino piccolo (Dana) sono sul vialetto d'accesso della loro nuova casa a Farview. L'agente immobiliare dà il benvenuto ai nuovi arrivati.

Mary Alice (voce over):

"E lo siamo stati ..."

Mary Alice con Dana in braccio salutano l'agente immobiliare:

"Fa' ciao con la manina Zach!"

Mary Alice (voce over):

“... Abbiamo avuto tutta la felicità che una famiglia potesse desiderare. Finché una notte, tre anni dopo ... Bussarono alla porta (primo piano di Deibra) e io tornai ad essere disperata.”(Primo piano di Mary Alice)

SIGLA.

Il ricordo, unica cosa a cui Mary Alice si è aggrappata dopo morta, evocato dalla nostra narratrice mostra il momento in cui la sua vita cambiò per sempre.

L'impossibilità di avere figli, causa principale della disperazione della donna sembra risolto quando una tossicodipendente bussa alla sua porta offrendole il proprio figlio in cambio di denaro.

Come l'etichetta di “madre a tempo pieno” di Lynette era in un attimo cambiata in “madre i cui figli avevano dipinto di blu una bambina”, così Angela Forest “donna disperata” cambia la propria etichetta ed identità diventando “Mary Alice madre di Zach”.

Il cambiamento non riguarda solo la nuova identità che la donna assume ma è talmente radicale che Mary Alice e il marito Paul si trasferiscono a Wisteria Lane, facendo così perdere le loro tracce. Ma come Bree dietro i suoi modi impeccabili celava uno sguardo di paura, paura che il suo mondo potesse andare a pezzi da un momento all'altro; così la breve felicità e serenità della famiglia Young si frantuma una notte quando bussano alla porta di casa. Ma per comprendere la paura che attanaglia Mary Alice occorre scoprire cosa è successo con l'arrivo di Deibra, quando finalmente tutti i misteri saranno svelati.

Mike si trova a Wisteria Lane per indagare sulla scomparsa di una giovane donna, Deibra, per conto del padre di questa. Le sue indagini hanno una svolta quando arriva in possesso di un fascicolo aperto dalla polizia sul ritrovamento del baule nel lago. Nella lista dei possibili sospettati compare il nome di Paul Young. Tuttavia è grazie all'aiuto della signora Tilman, trasferitasi a Wisteria Lane dopo la scomparsa della sorella Martha Huber, che Mike ha la certezza che il marito di Mary Alice sia collegato con la scomparsa di Deibra. Felicia infatti ha trovato il diario di sua sorella e così ha potuto scoprire alcuni segreti della famiglia Young. Tutti gli indizi sembrano indicare che il colpevole della scomparsa di Deibra sia Paul Young, che ricordiamo aveva ucciso Martha Huber che ricattava la moglie, una persona gentile e buona come l'aveva definita lo stesso Paul.

Nell'ultimo episodio Mike sequestra Paul. Vuole farsi giustizia da solo e vendicare così la morte di Deibra. Per fare questo Mike porta l'uomo in un luogo deserto. Paul pensa che Mike voglia ucciderlo perché ha ucciso la signora Martha Huber, non sospetta che il vero motivo possa essere Deibra. Mike getta a terra una foto che ritrae Deibra e lui insieme.

ESTERNO. LUOGO DESERTICO.

Paul:

"Conoscevi Deibra?"

Mike:

"Già! E so quello che le hai fatto. Era solo una ragazza piena di problemi che sicuramente ha fatto cose terribili e si è comportata da folle egoista, ma dimmi che peccato avrà mai commesso per meritare di morire per mano di uno come te!"

Paul:

"È complicato! Davvero ... Complicato!"

Mary Alice (voce over):

"Ed è stato così che mio marito ha iniziato a raccontare i miei segreti ..."

INIZIO FALSHBACK.

INTERNO. CUCINA YOUNG.

Mary Alice in cucina che affetta delle carote per darle a Zach.

Mary Alice (voce over):

"Segreti per i quali mi ero tolta la vita."

Mary Alice dà da mangiare a Zach e poi si rivolge a Paul.

Mary Alice:

"Dobbiamo recintare il cortile prima che la piscina venga ultimata."

Paul:

"Va bene."

Mary Alice:

"Dico sul serio. L'acqua affascina i bambini!"

Bussano alla porta. Mary Alice con il coltello da cucina in mano si pulisce le mani, e uscendo dalla cucina lo appoggia in salotto e va ad aprire la porta. Primo piano di Deibra che saluta Angela. Primo piano di Mary Alice.

INTERNO. SALOTTO CASA YOUNG.

Deibra:

“Avete fatto perdere le vostre tracce. È grazie ai soldi di mio padre se vi ho trovati.”

Mary Alice:

“Congratulazioni! Ci sei riuscita.”

Deibra:

“Non ho detto alla polizia quello che è successo!”

Paul:

“Ah no?”

Deibra:

“Avrebbero dato Dana in affidamento. O peggio ancora a mio padre. Ho mantenuto il nostro segreto!”

Paul:

“Bene! Ti siamo grati per questo.”

Deibra:

“In ogni caso come avrete notato adesso sono pulita.”

Mary Alice:

“Sì, si vede! Adesso stai benissimo.”

Deibra:

“Non sono più la persona che hai conosciuto ora. Adesso sono in pace con me stessa!”

Mary Alice:

“Non te lo puoi riprendere!”

Deibra:

“Io non mi sono rivolta alla polizia ma potrei sempre farlo ora!”

Mary Alice:

“Zach è nostro figlio!”

Deibra:

“Sì chiama Dana!”

Mary Alice:

“Se credi che sia disposta a dare mio figlio a una mezza drogata, allora sei pazza!”

Deibra:

“Non è affatto tuo figlio!”

Paul:

“Basta! Ora calmatevi!”

Deibra:

“Ti davi tante di quelle arie alla clinica, quando compativi noi poveri degenerati! Fingevi di aiutarci

ma era solo per sentirti superiore. Sei solo una gran puttana!"

Mary Alice:

"Ti fai ancora non è vero?"

Deibra:

"Vai all'inferno! Ma che fai?"

Mary Alice:

"Fammi vedere le braccia!"

Paul (cerca di dividere le due donne):

"Calmatevi, smettetela!"

Mary Alice:

"Dove credi di andare?"

Deibra:

"Vado a prendere mio figlio e lo riporto a casa con me!"

Mary Alice:

"Paul fermala!"

Paul blocca la ragazza che sta per salire le scale e andare a prendere Zach. Cerca di farla sedere.

Mary Alice (urlando):

"Noi lo abbiamo cresciuto! Siamo noi i suoi genitori!"

Deibra prende un attizzatoio vicino al camino, si gira e colpisce Paul alla testa. L'uomo cade. Deibra si precipita verso le scale per andare a prendere suo figlio.

Deibra:

"Non preoccuparti. Con me starà benissimo!"

Mary Alice reagisce. Prende il coltello e lo conficca nel corpo della ragazza. La uccide.

Paul (riprendendosi):

"Oh Mary Alice ... che cosa hai fatto?"

Vediamo Mary Alice in camera di Zach svuotare il suo baule dei giochi. Poi ritroviamo la donna nuovamente in salotto.

Mary Alice e Paul sono seduti sul divano. Affianco il baule e di fronte a loro il corpo senza vita di Deibra.

Paul:

"Che cosa facciamo?"

Mary Alice:

"Domani faranno la gettata di cemento per la piscina."

Paul:

“Non puoi dire sul serio!”

Mary Alice:

“Non la troveranno! Mettiamola qui dentro!”

Paul:

“Ma non può entrarci!”

Mary Alice:

“Ce la faremo entrare per forza!”

Paul:

“Che cosa fai?”

Mary Alice:

“Cerco i segni.” (Ma Deibra aveva detto la verità.)

Sulle scale Zach ha visto tutto.

FINE FLASHBACK.

Primo piano di Mike.

Mike:

“Deibra aveva un bambino ...”

Paul:

“Basta ... facciamola finita ...”

Mike sorpreso dalla rivelazione che Deibra aveva un figlio, non uccide più Paul, lo lascia lì e se ne va.

I ricordi hanno riportato alla luce i segreti. Tutti gli indizi hanno trovato la loro spiegazione e finalmente il puzzle è stato ricomposto. Il mistero che per un'intera stagione ha tenuto incollati al teleschermo i fans ha trovato risposta. Tuttavia resta ancora un ultimo aspetto da considerare che è importante per la narrazione. La storia di Mary Alice e i suoi segreti giunge alla sua fine, tutto acquista un senso e tutti gli interrogativi vengono soddisfatti. Il suicidio di Mary Alice ha avuto conseguenze inaspettate sugli abitanti di Wisteria Lane. A cominciare da Zach, il figlio di Mary Alice che dopo il suicidio della madre ha cominciato a ricordare dettagli del passato, e a mano a mano che la verità veniva a galla deluso e amareggiato dagli adulti che gli nascondevano, sentendosi solo e rifiutato decide per un gesto estremo, quello di uccidere Mike Delfino. Perché questa decisione?

Felicia Tilman scopre non solo che Paul ha ucciso Martha Huber, ma anche che Zach è Dana, il figlio di Deibra. Convincendo Paul ad abbandonare il ragazzo e darsi alla fuga, Felicia confida a Zach che suo padre non ritornerà e che ci penserà Mike. Così colpendo la signora Tilman, Zach scappa da casa e si rifugia in quella di Mike con la pistola usata da Mary Alice per uccidersi. Nel frattempo

Susan, che ha trovato il diario di Martha Huber, e l'ha letto cerca di mettersi in contatto con Mike per dirgli quanto ha scoperto, e che Paul è la chiave di tutto. Mike risponde di non preoccuparsi e che ritornerà in serata. Susan nel frattempo va in casa di Mike per dare da mangiare al cane di questo: Bongo. Trova però un alterato Zach che sequestra Susan. Il ragazzo le svela la verità sulla sua vera madre e sul fatto che i suoi genitori l'hanno rapito e gli hanno mentito per tutto questo tempo. Ciononostante è deciso a uccidere Mike, convinto che l'uomo abbia a sua volta ucciso Paul.

Sappiamo che Mike però, scoperta la verità, non uccide Paul. La voce narrante di Mary Alice così riprende sulla immagini di Wisteria Lane di sera.

Mary Alice (voce over):

“Fa effetto guardare il mondo da qui. Vedere le persone che ho lasciato, tutte a modo loro così coraggiose, così decise e così disperate.

Disperate perché vogliono rimettersi in gioco ...

(Lynette guarda i suoi figli dormire. Dopo che per causa sua il marito è stato licenziato, Tom le comunica che lei ritornerà al lavoro e lui starà a casa.)

Ma temono la nostalgia.

Disperate perché vogliono tutto ... Senza neanche sapere che cosa. (immagine di Gabrielle da sola in casa, Carlos in carcere per discriminazione sessuale e operazioni finanziarie azzardate)

Disperate perché desiderano che la loro vita sia di nuovo perfetta ... pur sapendo che non lo è mai stata davvero.

(Bree in casa, dopo la notizia di Rex che è morto in ospedale)

Disperate perché cercano un futuro migliore, (Susan e Zach in casa di Mike) semmai riusciranno a sfuggire al proprio passato.

Ma non mi limito a guardare ... Faccio il tifo per loro. Per queste donne straordinarie. Spero con tutto il cuore che arrivino a trovare quello che cercano. Ma so che non tutte ce la faranno. (vediamo arrivare l'auto di Mike che si ferma

davanti alla propria abitazione). *Purtroppo, nella vita è così ...*

(Zach si volta nel sentire il rumore della portiera dell'auto di Mike che è appena sceso dalla macchina, segno che tra pochi istanti entrerà dalla porta)

Che funziona. Non per tutti c'è un lieto fine."

Vediamo Mike percorre i pochi metri che lo separano dall'ingresso. Aprire la porta e chiudersela alle spalle.

Finisce così l'ultima puntata della prima stagione di *Desperate Housewives*.

Se lo spettatore può dirsi soddisfatto perché finalmente tutto acquista un senso, è altrettanto vero che nel finale di puntata Mary Alice rilancia il gioco sulle conseguenze che il suo gesto ha lasciato come fardello ed eredità agli abitanti di Wisteria Lane .

È l'ultima affermazione della voce narrante, enfatizzata dalla dinamica degli eventi che vediamo svolgersi davanti ai nostri occhi, che contribuisce a creare una nuova tensione all'interno della nostra storia. La battuta finale in cui si afferma che non ci sarà un lieto fine per tutti sposta l'attenzione dal running plot, costruito attorno all'interrogativo del perché Mary Alice si è uccisa (che è finalmente risolto), alla vicende personali che riguardano i diversi personaggi, quindi sull'anthology plot. Lo scorrere delle immagini sulle quattro amiche, ognuna a modo loro disperata, perché arrivata a un bivio della propria vita, culmina con Susan tenuta in ostaggio da Zach.

La battuta finale di Mary Alice svolge un'importante azione sulla trama perché contribuisce a creare *suspence*. Questa è importante in quanto alimenta nello spettatore, quello che Noël Carroll ha definito: "uno stato cognitivo di incertezza"²⁶⁶.

Per dimostrare la sua tesi Carroll propone di considerare due diversi modi narrativi, rispettivamente il *mystery fiction* e la *suspence fiction* che possono generare nel pubblico uno stato di incertezza.

Per quanto riguarda il *mystery fiction*, esempi classici, rimanendo entro i confini della serialità televisiva, sono *Perry Mason* e *Murder, She Wrote*. Queste serie sono costruite sull'indagine investigativa condotta dai protagonisti che devono ricostruire come è avvenuto il delitto, le cause che hanno portato l'assassino a

²⁶⁶ CARROLL N., *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, cit., p. 254

commetterlo e infine scoprire l'identità del colpevole. Per Carroll, in questo tipo di storie l'incertezza è riferita al passato oscuro di uno dei due personaggi. La ricostruzione che i detective fanno in chiusura di episodio risponde a diverse domande. Le principali riguardano come il crimine è stato commesso e da chi, ricomponendo e dando una risposta plausibile per ogni indizio trovato. L'incertezza quindi riguarda sempre eventi che si collocano in un passato nebuloso e oscuro.

Tutto questo però non provoca la suspense che per Carroll funziona diversamente.

Innanzitutto, la suspense riguarda eventi che devono colpire i personaggi nell'immediato futuro e, in secondo luogo, essa non provoca una vasta gamma di domande che devono trovare risposte plausibili su tutti gli indizi e sospetti disseminati lungo la storia e che un whodunit è chiamato a rispondere. Per Carroll un racconto di suspense deve tenere lo spettatore con il fiato sospeso tra due principali interrogativi, tra due sole possibili soluzioni²⁶⁷.

Nel nostro caso la domanda è: Zach ucciderà oppure no Mike Delfino?

Non concorda con queste considerazioni il re del suspense Alfred Hitchcock. Intervistato in merito da François Truffaut, per il regista inglese la suspense non si crea semplicemente tenendo il pubblico in bilico tra due interrogativi. Così come nel whodunit per Hitchcock, "è una sorta di rompicapo (...) che genera una curiosità priva di emozione; invece le emozioni sono un ingrediente necessario per il suspense."²⁶⁸

Ritornando al finale della prima stagione, il racconto di Mary Alice e le cause del suo suicidio sono svelate poco prima della chiusura. Come il più classico dei whodunit, dall'episodio pilota fino all'ultima puntata, tutti gli interrogativi e tutti i misteri hanno finalmente trovato risposta.

La suspense riguarda ora le conseguenze che il suicidio di Mary Alice ha scatenato e condizionato la vita dei vivi. Prima di analizzare questi ultimi fotogrammi ritorniamo a Hitchcock e alle sue riflessioni.

²⁶⁷ CARROLL N., *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, cit., p. 258

²⁶⁸ FRANÇOIS TRUFFAUT, *Il cinema secondo Hitchcock*, Net, Milano, 2008¹⁰, cit., p. 59

Per produrre suspense, nella sua forma più comune, è indispensabile che il pubblico sia perfettamente informato di tutti gli elementi in gioco. Altrimenti non c'è suspense.²⁶⁹

Nel corso dell'ultima puntata Susan chiama Mike al cellulare per metterlo in guardia da Paul Young. Quando Mike risponde di non preoccuparsi che ha la situazione sotto controllo, la macchina da presa passa dal primo piano di Mike che risponde al telefono a Paul Young imbavagliato e legato nel sedile posteriore dell'auto di Mike. Susan passa velocemente a casa di Mike per dar da mangiare a Bongo e viene sequestrata da Zach. Le scene del sequestro di Susan si alternano a quelle di Mike e Paul nel deserto.

Susan non ha la possibilità di avvisare Mike del pericolo che corre. Zach è fermo nel suo proposito di uccidere l'uomo perché convinto che Mike ammazzerà suo padre. Ma Mike come già detto risparmia Paul. Ora questi sono tutti gli elementi esposti che vengono messi in gioco e che lo spettatore conosce. Diversamente dai personaggi che proseguono o desistono dai loro piani tutto appare chiaro e tutte le informazioni sono state fornite. Ma per creare la suspense occorre anche riuscire a far entrare il pubblico dentro la scena e questo significa creare un'emozione ed evitare che questa venga distrutta. È "grazie alla macchina da presa, il pubblico entra a far parte della scena e bisogna soprattutto evitare che la macchina da presa divenga distante e obiettiva, altrimenti si distrugge l'emozione che si è creata"²⁷⁰.

Due sono i momenti fondamentali che contribuiscono a creare la suspense, "il primo lavoro consiste nel creare l'emozione, il secondo nel prolungarla"²⁷¹.

Ritornando alla chiusura della prima stagione, vediamo come la macchina da presa costruisce l'emozione.

Riprendiamo da Mike che si allontana da Paul una volta scoperta la verità.

Su una notturna Wisteria Lane la voce narrante di Mary Alice ci conduce verso la conclusione. Sulle sue parole le immagini che scorrono mostrano un gioco di ambienti interni ed esterni. La sequenza si apre con una ripresa esterna che mostra la casa di Mary Alice Young, si passa poi agli interni e ci vengono mostrate Lynette, Gabrielle e Bree sole e assortite nei loro pensieri. Chiude questa serie di interni Zach in piedi con una pistola e seduta dietro di lui una Susan

²⁶⁹ Ivi, p. 59

²⁷⁰ Ivi, p. 91

²⁷¹ Ivi, p. 91

rassegnata in una atmosfera di penombra, per passare infine all'interno di casa Young e Mary Alice ci mostra una fotografia di lei felice che abbraccia le sue care amiche (fig.19). La macchina da presa stringe sul dettaglio della foto (fig.20). Il rumore fuori campo cattura l'attenzione della macchina da presa, che passa dal dettaglio a un nuovo piano. Oltre la finestra intravediamo un'auto nera percorrere la strada principale di Wisteria Lane.

Uno stacco segna il passaggio da un ambiente interno ad uno esterno (fig. 21 - 22). Sul lato opposto della strada tra la casa di Lynette e Susan, la macchina da presa inquadra in una panoramica la stessa auto nera che prosegue il suo percorso e svolta in un vialetto, parcheggia e si ferma (fig. 23 - 25) .

Interno, primo piano di Zach che sente il rumore di una portiera. Guarda Susan. Primo piano di Susan che in silenzio guarda Zach (fig. 26 -28).

Esterno, ingresso casa Delfino. Mike avanza in direzione della macchina da presa (fig. 29 -31). Stacco. Esterno, lato opposto della strada. In un campo medio vediamo Mike di schiena aprire la porta ed entrare (fig.32). Dissolvenza. Rumore di una porta che si chiude.

Il gioco tra interni ed esterni permette allo spettatore di conoscere i pericoli che si nascondono dietro le porte di Wisteria Lane, in questo caso del pericolo che Mike al suo ritorno può trovare. Il primo piano del volto teso di Zach e la quieta rassegnazione su quello di Susan fanno crescere la tensione nel pubblico, perché lo spettatore sa diversamente dal personaggio della finzione cosa lo attende rientrando a casa.

Così si rivolge Hitchcock a Truffaut:

(...) le porterò un esempio di regola fondamentale del suspense. Si tratta di dare al pubblico un'informazione che i personaggi della storia non sanno ancora; mediante questa regola il pubblico ne sa di più del protagonista e può porsi con maggiore interesse la domanda: 'come si potrà risolvere questa situazione?'²⁷²

La suspense si costruisce in questa scena attraverso tre elementi.

La notturna tranquillità di Wisteria Lane mostra una situazione di apparente normalità, ma per non perdere quella aderenza necessaria a mantenere desto l'interesse nel pubblico la macchina da presa lavora non solo passando da ambienti esterni ad interni ma anche lavorando sulle distanze – dai primi piani

²⁷² Ivi, p. 92

dei volti di Susan e Zach arrivando al campo medio finale, passando dal piano americano di Mike che si avvicina all'ingresso di casa sua – mentre il montaggio lavora sulla sequenza sul ritmo. Il tempo sembra infatti dilatarsi. Il tempo compiuto dall'auto di Mike nel percorrere la strada principale di Wisteria Lane sembra triplicarsi dilatandosi grazie alle diverse inquadrature che vengono offerte. Dalla casa di Mary Alice che segna l'ingresso fino al punto in cui la macchina da presa riprende una seconda volta l'auto che, ricordiamo, è collocata tra la casa di Lynette e Susan, sono pochi metri. Qui una panoramica orizzontale riprende la macchina nel momento in cui sta passando davanti alla casa di Mary Alice per proseguire e svoltare e fermarsi davanti al garage.

Anche il tragitto che Mike deve compiere è ripreso in tre momenti distinti che dilatano l'azione, intercalati dalle inquadrature che mostrano Zach e Susan. Mike parcheggia (campo medio). Mike che va verso l'ingresso (piano americano, con il protagonista che avanza davanti alla macchina da presa infine un ultimo campo medio e Mike entra in casa.

I mezzi a disposizione per costruire l'emozione non sembrano però esaurirsi, rimane infatti un ultimo ma non meno importante elemento: la voce narrante di Mary Alice.

Nel finale della prima stagione, l'interesse generale condiviso da gran parte del pubblico è la storia d'amore tra Susan e Mike che durante tutto l'arco stagionale ha conosciuto alti e bassi. Finalmente negli ultimi episodi sembrava essere tornato il sereno, tanto che i due avevano deciso di andare a convivere. Ma è la battuta finale di Mary Alice che non tutte le storie possono avere un lieto fine che commentano le immagini finali a costruire la *suspence*. Questo commento è un *dialogue hook*, espediente molto utilizzato dagli sceneggiatori nel cinema e nelle serie televisive di ultime generazioni. Le varie trame nel corso dell'episodio si interrompono, sospendendo l'azione in momenti chiave per lasciare momentaneamente spazio a una seconda trama. La necessità di mantenere desta l'attenzione su più storie contemporaneamente richiede degli espedienti che aggancino ogni singola storia che viene interrotta da un'altra. Molto spesso è utilizzato il *dialogue hook*, definito da Kristin Thompson: "una frase pronunciata alla fine di una scena che ci prepara per quello che succede dopo"²⁷³. In questo caso, il *dialogue hook* posto a chiusura di episodio, sospende l'azione in un momento chiave, lasciando letteralmente il pubblico con il fiato sospeso. Mentre questo espediente tecnico all'interno della puntata, anticipa i

²⁷³ THOMPSON K., *Storytelling. Forme del racconto tra cinema e televisione*, cit., p. 36

turning point che abbiamo visto, posto in chiusura di episodio abbiamo il *cliffhanger*²⁷⁴. Questo svolge una importante funzione perché, tenendo l'azione in sospenso tra una puntata e l'altra, contribuisce a mantenere desto il desiderio di conoscere come la storia si evolverà.

In *Desperate Housewives*, nel finale della prima stagione, tiene con il fiato sospeso il pubblico sulla storia di Mike e Susan, ma il commento di Mary Alice prima di accommiatarsi dal suo pubblico si concentra brevemente anche sulle altre storie che sono arrivate a nuove svolte.

Lynette riprenderà il lavoro dopo che, per colpa sua, Tom è stato licenziato; Bree dovrà organizzare il funerale di Rex, ma un biglietto lasciato dall'uomo prima di morire getterà sospetti sulla moglie che verrà indagata per omicidio; Gabrielle dovrà affrontare i guai giudiziari del marito ... infine Susan riuscirà a coronare il suo sogno d'amore? E Mike vivrà o morirà? La risposta è nel *previously on* della prima puntata della seconda stagione. Nel frattempo cediamo la parola allo sceneggiatore Marc Cherry che risponde così all'intervistatrice che chiede un'anticipazione:

Intervistatrice:

"A proposito di segreti oscuri e ciò che ci aspetta ... e quello sparo nell'episodio conclusivo? Mike è morto? O forse Susan? O Zach?"

Cherry:

*"È successo qualcosa di tremendo ma non so ancora cosa!"*²⁷⁵

L'intervista fa parte dei contenuti speciali del cofanetto DVD della prima serie e ha il compito di promuovere e accendere l'interesse dei fan per la seconda stagione.

La morte, almeno nel primo episodio della nuova stagione, risparmierà Zach, Susan e Mike, e i due continueranno tra alti e bassi la loro storia d'amore. La morte però per Mike è solo rinviata e posticipata, infatti verso la fine dell'ottava stagione il nostro idraulico verrà ucciso da un colpo di pistola sulla porta di casa. Con questa anticipazione passiamo ora a considerare la puntata finale dell'ottava stagione che chiude definitivamente questa serie.

²⁷⁴ Ivi, p. 52

²⁷⁵ Cofanetto DVD. *Desperate Housewives. I segreti di Wisteria Lane*, La prima serie completa

Fig.19



Fig. 20



Fig.21



Fig.22



Fig.23



Fig.24



Fig.25



Fig.26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig.30



Fig. 31



II.5 Il gran finale.

Nell'epilogo del suo saggio *Come scrivere una grande sceneggiatura*, Linda Seger offre un ultimo consiglio per gli aspiranti sceneggiatori, lo stesso che l'ha portata a scrivere il libro. L'autrice afferma che nelle recensioni i critici tendono a prendersela non tanto con gli attori, i registi o la storia ma il più delle volte con la struttura della trama. I problemi riguardano:

(...) una trama non chiara, caratteri poco motivati, sub plot che vanno da tutte le parti, troppi personaggi, il finale che non combacia con l'inizio, troppe domande che rimangono senza risposta. Tutti questi problemi si possono risolvere.²⁷⁶

In una serie televisiva come *Desperate Housewives* durata ben otto stagioni il rischio di perdersi nelle intricate vicende di queste quattro casalinghe alle prese con i loro problemi, avrebbe potuto portare la serie a un clamoroso insuccesso ma, nonostante pareri contrastanti di critica e pubblico, fortunatamente per lo sceneggiatore Cherry le cose sono andate diversamente. Prima di affrontare la chiusura della serie occorre però considerare come questa è stata accolta al suo debutto negli Stati Uniti.

In precedenza abbiamo affrontato la guida ufficiale della serie e abbiamo affermato che questa rappresenta una testualità secondaria rispetto all'oggetto a cui si riferisce, *Desperate Housewives*, che invece rappresenta una testualità primaria. Entrambe sono prodotte e sostenute dall'industria dell'intrattenimento che ha come obiettivo quello di mantenere l'interesse del pubblico sempre vivo verso l'oggetto e alimentarne e costruirne il culto. Ma per quanto l'industria televisiva cerchi di incanalare i propri sforzi verso una precisa direzione sviluppando una vera e propria "testualità di culto", attraverso discorsi, tattiche promozionali "tese a razionalizzare (per quanto possibile) il funzionamento"²⁷⁷ di questo culto, entra in gioco un altro tipo di testualità.

Questa testualità definita terziaria contribuisce ad alimentare e costruire il culto della serie e a parlarne ma diversamente dagli altri due tipi essa è il prodotto dell' "attività spettatoriale e dalle culture di fandom, che generano una

²⁷⁶ SEGER L., *Come scrivere una grande sceneggiatura*, cit., p. 174.

²⁷⁷ SCAGLIONI M., *Culti e mondi possibili*, cit., p. 48

‘estensione della finzione oltre il testo televisivo attraverso una varietà di altri discorsi e di incarnazioni mediali’²⁷⁸.

Il fenomeno della convergenza mediatica, come abbiamo detto in precedenza, ha portato a una profonda trasformazione dell’industria culturale, che ha toccato diversi aspetti come l’economia e la tecnologia ma non solo. Infatti ha ricoperto un ruolo di primo piano anche “la dimensione culturale della convergenza ovvero la capacità delle persone, dei soggetti, di ‘piegare’ l’ambiente mediale a specifici bisogni e interessi che si originano nel contesto sociale”²⁷⁹.

Questi due aspetti rappresentano le due facce di una stessa medaglia del fenomeno della convergenza mediatica che può essere compresa attraverso un approccio sistemico.

Questo modello, rispetto a un *paradigma incorporazione – resistenza*, offre maggiori vantaggi. Infatti, mentre il *paradigma incorporazione – resistenza* tende a dare una lettura della convergenza mediatica come un processo dinamico tra industria e pubblico-consumatore che talvolta possono tra loro essere anche in opposizione, in quanto:

‘la convergenza è sia un processo discendente, *top-down*, guidato dalle *corporation*, che una dinamica ascendente, *bottom-up*, guidata dai consumatori. La convergenza delle *corporation* coesiste con quella della *grassroots*’²⁸⁰.

Viceversa il modello sistemico cerca di:

non ridurre i fenomeni della convergenza alla sola dimensione produzione – consumo (in dinamiche *top-down* e *bottom-up*), ma di includere propriamente come principi di spiegazione i diversi poli che costituiscono un medium (e i media) come sistema²⁸¹.

Questi poli, per Scaglioni, sono rispettivamente: istituzionale, tecnologico, pubblico e testuale. Questi contribuiscono a costruire attorno al medium il contesto nel quale si inserisce. Ai fini del nostro discorso è qui interessante

²⁷⁸ SCAGLIONI M., *Culti e mondi possibili*, cit., p. 57

²⁷⁹ SCAGLIONI M., *La tv dopo la tv*, cit., p. 30

²⁸⁰ Ivi, pp. 30 - 31

²⁸¹ Ivi, pp. 32 - 33

riportare il polo della testualità in cui ritroviamo “tradizioni, generi, linguaggi, immaginari che sono, per definizione, terreno di continue trasformazioni, ibridazioni e slittamenti”²⁸².

Questo ci riporta a tutta una produzione di testi che contribuiscono ad alimentare la *cult-testualità televisiva* definita come “una particolare forma testuale che scavalca i confini del testo, e comprende dentro di sé, (...) forme di fruizione di fandom”²⁸³. La *cult-testualità* si costruisce attraverso forme testuali secondarie e terziarie che rimandano alla forma testuale primaria, nel nostro caso la serie televisiva.

Per *Desperate Housewives*, espressioni di testualità terziaria sono due libri: *Welcome to Wisteria Lane. On America's favorite Desperate Housewives*²⁸⁴, curato da Leah Wilson e *Not – So – Desperate. Fantasy, Fact, and Faith on Wisteria Lane*²⁸⁵ di Shwanthea Monroe.

Il primo libro è una raccolta di saggi di autrici diverse che commentano i personaggi e la serie televisiva, mentre il secondo è stato scritto da un pastore della First Congregational United Church of Christ in Moonhead, Minnesota. Interessante in questo libro è la lettura che l'autrice propone della serie nel suo ruolo di pastore e guida spirituale. Infatti, la Monroe si interroga sui possibili valori che la serie propone confrontando

Desperate Housewives con passi tratti dalla Bibbia. Nel capitolo intitolato *Is Zero Even a Size?*, affronta il tema della bellezza. Una bellezza che purtroppo si sofferma solo sulla superficie. Due gli aspetti evidenziati: la taglia; il voler rimanere giovani a tutti i costi.

Per quanto riguarda il primo aspetto la critica prende di mira Gabrielle che nel finale della prima stagione, da poco incinta, fa shopping. La casalinga deve comprare un vestito sexy ed aderente che non la faccia sfigurare in previsione di una riunione con le sue ex colleghe di lavoro, tutte modelle. La scena incriminata vede Gabrielle provarsi l'attillatissimo abito che però non le entra perché il suo corpo sta cominciando a cambiare a causa della gravidanza. Così il commesso chiede alla donna di provare una taglia in più, e Gabrielle risponde: “Stai dicendo che sono grassa?”

²⁸² Ivi, p. 33

²⁸³ SCAGLIONI M., *Culti e Fandom*, cit., p. 38

²⁸⁴ A cura di LEAH WILSON, *Welcome to Wisteria Lane. On America's favorite Desperate Housewives*, Benbella Books, Dallas, Texas, 2005.

²⁸⁵ SHWANTHEA MONROE, *Not – So – Desperate. Fantasy, Fact and Faith on Wisteria Lane*, Chalice Press, St. Louis, Missouri, 2006.

Questo offre lo spunto alla Monroe per affermare la finzione e la non aderenza al reale della serie nel ritrarre e rappresentare le donne. Ad esempio Lynette madre di quattro bambini nonostante abbia da poco partorito e indossi abiti larghi e sformati è in splendida forma, così come Bree la cui magrezza e pallore per la Monroe ricorda uno spettro. Ma rimane Gabrielle il simbolo di come la serie non rappresenti secondo l'autrice le donne d'oggi. Scrive infatti:

And Gabrielle? My daughter said it best. 'That lady looks like my Polly Pocket!' Polly Pockets are two-inch tall dolls with plastic slip-on cloches. I think the comparison is pretty apt, except it's much easier to get Gabrielle's clothes off.²⁸⁶

A rafforzare la sua tesi riporta i commenti di alcune donne che frequentano la chiesa locale guidata dalla Monroe.

Zella e Bonita, who work at a local church, would describe themselves as 'full-figures gals', and yet they had no problems with it. Bonita said: 'No one looks like that!'. When I asked if watching the show made them uncomfortable about their own weight, they responded with a matter-of-fact, 'no, of course not.'²⁸⁷

Un altro aspetto che preoccupa il nostro pastore riguarda lo sforzo di apparire a tutti i costi belle e in forma e di non aver concorrenza nel quartiere di Wisteria Lane. La loro bellezza risalta per contrasto, i figli adolescenti non sono particolarmente attraenti come in altre serie televisive e perfino i mariti sono normali. Al tema della bellezza è associato quello dell'età.

The ladies of Wisteria Lane aren't just thin; they are young – or at least timeless. (...) 'somewhere between forty and death'²⁸⁸.

Il binomio età e bellezza che ha indignato Monroe fa riferimento all'episodio in cui Edie Britt, rivale in amore di Susan Mayer, presentandosi ai nuovi vicini la famiglia Applewhite ammiccando al figlio della signora Betty gli fa notare che non

²⁸⁶ Ivi, p. 16

²⁸⁷ Ivi, p. 17

²⁸⁸ Ivi, p. 18

serve che lui la chiami signora perché, dopotutto non è così vecchia. Vede Susan in giardino e ribatte indicando la sua rivale che può chiamare lei signora.

“Message received loud and clear: old is bad”²⁸⁹.

A questo punto Monroe propone delle letture tratte dalle sacre scritture che parlano della bellezza. Una bellezza che chiaramente non è quella finta e plastificata che la serie televisiva si propone di dare. Due i riferimenti: il Cantico dei Cantici di Salomone (7: 2 – 3) che celebra la bellezza del corpo femminile, è il passo in cui lo sposo descrive la sposa; e il libro dei Proverbi, in particolare il passo 31: 10 -31 che offre una descrizione della donna perfetta.

Una donna efficiente chi la trova? È superiore alle perle il suo valore.

Confida in lei il cuore di suo marito, che ne ricaverà sempre vantaggio.

Gli procura ciò che è bene, non il male, per tutti i giorni della sua vita.

Si interessa della lana e del lino, sta sempre occupata con le mani.

(...)

S'alza quando è ancora buio, per distribuire il vitto ai suoi domestici e dare ordini alle sue domestiche.

Mette l'occhio su un campo e l'acquista; col frutto delle sue mani pianta una vigna.

(...)

La sua bocca apre con saggezza, un insegnamento fedele è sopra la sua lingua.

Sorveglia il va e vieni della casa, non mangia il pane della sua pigrizia.

Si levano i suoi figli, si felicitano con lei, suo marito tesse l'elogio:

Molte donne sono state efficienti, ma tu le sorpassi tutte quante.

Falsa è la grazia, vana la bellezza!

La donna saggia, quella va lodata!²⁹⁰

Questa lettura offre alla Monroe l'occasione per ribadire la lontananza del modello che *Desperate Housewives* propone della donna rispetto alle Sacre scritture. La descrizione del Proverbio è il ritratto di una donna ideale, le cui caratteristiche principali sono tradotte nei termini di “moglie capace” o meglio ancora di “donna virtuosa”. Per la capacità multitasking di questa donna, Monroe sottolinea come questa descrizione si adatti di più a una Martha Stewart vissuta

²⁸⁹ Ivi, p. 18

²⁹⁰ AAVV., *La Bibbia. Nuovissima versione dai testi originali*, Edizioni San Paolo, Milano, 2007¹⁶, cit., p. 978.

nel mondo antico che non alle quattro casalinghe disperate.²⁹¹ Il riferimento a Martha Steward non è casuale, è infatti una famosa conduttrice televisiva che deve il suo successo per i suoi numerosi programmi in cui mostra numerosi progetti di cucina, giardino, bon-ton e fai da te. Tutti mestieri che hanno un riferimento con la casa e il mondo delle housewives. Ma diversamente da quelle disperate della serie questa sembra per la Monroe incarnare dei valori positivi. Questo è ancora più evidente se si considera l'appendice del libro. Qui l'autrice per ogni capitolo offre spunti di riflessione alla luce del pensiero e della tradizione cristiana. Per quanto riguarda il tema della bellezza trattato nel secondo capitolo così introduce il lettore alla riflessione:

Desperate Housewives has a specific understanding of female: thin, young, and sexy. The Christian tradition isn't preoccupied with beauty, but with faith. How do real women, who come in a variety of shapes and sizes, understand where true beauty comes from?²⁹²

Segue una serie di interrogativi per aiutare la riflessione. Spicca la proposta di rileggere il passaggio 31: 10-31 tratto dal libro dei Proverbi e riflettere alla luce di questo quali caratteristiche sono desiderabili in una donna e il perché queste caratteristiche siano desiderabili.

La risposta che il nostro pastore offre è la seguente:

The gift of faith (and age) is learning to see myself as God sees me, from the inside, with the eyes of love. The people I know who are really beautiful are not anxious about age or size. They take care of themselves, but not in a life-and-death battle against the ravages of time. Perhaps they understand the wisdom of Proverb 31:30: youth and beauty are fleeting gifts.²⁹³

L'atteggiamento critico nei confronti della serie non deve stupire. Il Parents Television Council nel 2005, a un anno dal debutto di *Desperate Housewives*, votò la serie televisiva come uno dei peggiori "family show" della

²⁹¹ MONROE S., *Not – So – Desperate. Fantasy, Fact, and Faith On Wisteria Lane*, cit., p. 20 (traduzione mia)

²⁹² Ivi, p. 106

²⁹³ Ivi, p. 21

stagione, nonostante il Golden Globe vinto per essere stato “the most popular television comedy/drama”²⁹⁴.

Il motivo di queste critiche può essere forse spiegato dal saggio di Sarah Zettel, *Something Familiar, Something Peculiar. Why Men Love Desperate Housewives*²⁹⁵. Ricordiamo brevemente che lo show era stato pensato e studiato per un target femminile, ma la serie fu molto apprezzata anche da un pubblico maschile che amplificò il successo e la risonanza di *Desperate Housewives*.

La Zettel si chiede perché questa serie televisiva susciti sentimenti contrastanti nel pubblico che oscillano tra l’odio e l’amore. La prima risposta sta nel cercare di individuare quali siano i motivi che il pubblico trova fastidiosi e irritanti.

It seems everybody hates *Desperate Housewives*.

They hate it because it’s full of sex, and violence, with a dash of violent sex thrown in. They hate it because they think women should not blame men for what are patently their own failings. They hate it because it suggest that the two-parent nuclear family might not always be perfect, and that its failings might not entirely the neglectful woman’s fault.²⁹⁶

Individuati i punti di discussione che la serie sembra sollevare è altrettanto vero che oltre a essere detestata la serie è nello stesso tempo molto amata. Come è possibile questo? La risposta che offre Zettel è nella formula che produttori e sceneggiatori sono riusciti a individuare per garantire il successo della serie. Due i principali ingredienti: è una serie ben girata e ha storie divertenti. Questi però non sono sufficienti a spiegare il motivo per cui molti uomini seguono la serie e la apprezzano dal momento che i loro ritratti sono impietosi.

Rex marito di Bree vuole il divorzio perché stanco della perfezione della moglie. Vorrebbe più spazio all’interno della famiglia e rivendica il suo ruolo ma quando Bree chiede di intervenire sull’educazione dei figli gli asseconda. Inoltre si scopre che ha un amante e ama il sadomaso.

Carlos è un uomo geloso e possessivo che considera la moglie Gabrielle come un oggetto di sua proprietà.

Tom sposato con Lynette lavora fuori casa tutto il giorno, ma quando rientra sembra che Lynette abbia un altro figlio da crescere.

²⁹⁴ FAGIANI M. L., *Inquietudini urbane. Da I Love Lucy a Desperate Housewives*, cit., p. 80

²⁹⁵ ZETTEL SARAH, *Something Familiar, Something Peculiar. Why Men Love Desperate Housewives* in *Welcome to Wisteria Lane*, a cura di Leah Wilson, Benbella Books, Dallas, Texas, 2005.

²⁹⁶ Ivi, p. 149

Paul Young, marito di Mary Alice commette un omicidio ed è responsabile insieme alla moglie di occultamento di cadavere.

Infine Carl Mayer ex-marito di Susan è il classico maschio fedifrago.

Nonostante una forte sceneggiatura mescoli diversi generi (romance, mystery, drama e comedy), tutto questo non spiega per quale motivo il pubblico segua *Desperate Housewives*. Per Zettel la ragione del successo si basa sulla capacità dello show di appoggiarsi e usare “elementi di base della cultura americana”²⁹⁷.

Punto di riferimento per il modello della casalinga è il personaggio di June Cleaver:

Fifty years ago, the legend goes, on the day Japan surrendered and World War II ended, Rosie the Riveter joyfully threw away her overalls and bandana. She moved away from all her relatives into a detached house her true identity as June Cleaver. In this person, she capably and lovingly cared for every emotional and physical aspect of the lives of her husband and children (...). She never again desired anything except the occasional afternoon coffee party and the new string of pearls on important anniversaries.²⁹⁸

Nella fiction *Leave It to Beaver*, il personaggio di June è entrato nel mito della storia americana. Per oltre cinquant’anni i media hanno rafforzato questa immagine della donna tutta presa dalla casa e dalla sua famiglia, che non aveva altre aspirazioni e interessi al di fuori della propria casa. Tutto questo è stato raccontato dai media dipingendolo come uno scenario Normale.

Una normalità che l’epoca celebrava nel modello della casalinga inteso come il massimo della realizzazione e aspirazione per una donna.

Abbiamo già detto che questo modello, per quanto radicato nella cultura americana, è messo in crisi con un libro denuncia scritto da Betty Friedman. Ciò nonostante la persistenza del modello della casalinga perfetta rimane un mito che si è consolidato perché, scrive Zettel, questa normalità ci è stata offerta, ripetuta e proposta per quasi cinquant’anni.

But *Desperate Housewives* dares to suggest that maybe the life of the June Rose isn’t entirely normal. It’s hard. It’s complicated. Failure is not

²⁹⁷ Ivi, p. 151.

²⁹⁸ Ivi, p. 151

only possible, but success is desperately hard, and might make you just as crazy as spinsterhood was supposed to.²⁹⁹

Ma la serie televisiva non solo mostra i fallimenti delle donne, ma va ad intaccare anche un altro grande mito americano che è ugualmente importante evidenziare, e riguarda l'uomo e i suoi fallimenti. L'archetipo è Ward Cleaver marito di June. In modo del tutto analogo a Rosie diventata June, anche lui subisce una metamorfosi e un cambio di identità di ritorno dalla seconda guerra mondiale. In qualità di padrone di casa ha come obblighi di mantenere economicamente la sua famiglia, proteggere i suoi cari dai pericoli che possono nascondersi nel sobborgo, infine curare il giardino e ricordarsi di regalare un gioiello o dei fiori alla moglie ad ogni anniversario. Così come June anche il ruolo di Ward è presentato dai media come assolutamente normale.

Desperate Housewives non solo mette in crisi il modello consolidato della casalinga ma anche il ruolo tradizionale che spetterebbe all'uomo.

Tuttavia, secondo Zettel, lo show per quanto possa allontanarsi da un modello di riferimento in realtà si inserisce dentro il solco della tradizione. E la spiegazione è la seguente:

Desperate Housewives is an intensely, and conventionally, moral show. When the characters, male and female, fail to follow the dictates of conventional morality they get into increasingly hot water. The audience, men and women alike, observes the downfall of unvirtuous and is able to take comfort in their own personal morality in the real world.³⁰⁰

Anche nella violenza la serie mantiene una certa impostazione tradizionale.

Le differenze tra uomini e donne sono mantenute sempre entro i confini tradizionali della percezione e del mito.

Le donne la rivolgono sempre verso sé stesse (scegliendo il suicidio) o all'interno delle mura domestiche, viceversa l'uomo la esterna e quindi commette l'omicidio. Pensiamo alla coppia Mary Alice Young e suo marito Paul, rispettivamente una suicida e l'altro omicida per difendere il ricordo della moglie.

²⁹⁹ Ivi, p. 151

³⁰⁰ Ivi, p. 154

Desperate Housewives irride al mito di June e Ward Cleaver proponendo quattro casalinghe disperate e i rispettivi mariti non più in grado di onorare i loro antenati televisivi, inoltre va a toccare anche l'ambiente dove questi personaggi vivono la loro esistenza. Il sobborgo non è più luogo sereno e tranquillo dove le famiglie possono far crescere i loro figli, lontano dalle insidie e i pericoli della città.

A questo proposito consideriamo il saggio di Nancy Harkness³⁰¹, contenuto in *Welcome to Wisteria Lane*.

Alcuni affermazioni rendono perfettamente l'idea dell'atmosfera che la serie crea e suggerisce e che ha dato voce a critiche contrastanti.

Ah, Wisteria Lane: the model of a suburban street with its well-manicured lawns, white fences picket fences and impossibility beautiful houses without a single leaky gutter or flake of peeling paint. Of course, the contrast between the pristine façades and the dark secrets of the *Desperate Housewives* – and husbands – inhabitants them is exactly what the show's creators are after.³⁰²

È importante ricordare che il set utilizzato per girare la serie è lo stesso dove sono state realizzate altre due fiction che hanno come sfondo il mondo suburbano: *Leave It To Beaver* e *The Munster*. Tutte e tre le serie sono state girate a 'Colonial Street' degli Universal Studios. Anche nel set *Desperate Housewives* si inserisce ancora una volta nel solco della tradizione, ma nello stesso tempo ne prende le distanze per l'atmosfera inquietante che questo normalissimo quartiere lascia trasparire: "le fin troppo perfette superfici di queste case ricordano la sinistra città di Stepford"³⁰³.

Il riferimento è al romanzo di Ira Levin *Stepford Wives* uscito negli Stati Uniti nel 1972. Sulla scia del saggio della Friedman *The Feminine Mystique* pubblicato per la prima volta nel 1966, il romanzo della Levin è una satira che prende di mira il perfetto mondo suburbano promosso dalla cultura dominante.

Dietro la bellezza e la serenità che il sobborgo di Stepford sembra promettere a Joanna Eberhart a suo marito e ai loro figli quando si trasferiscono dalla grande

³⁰¹ NANCY HERKNESS, *Oh, Give Me a Home. Deconstructing the House of Desperate Housewives in Welcome to Wisteria Lane*.

³⁰² Ivi, p. 115

³⁰³ Ivi, p. 115

metropoli si nasconde una tremenda verità. Fin dal loro arrivo la perfezione di Stepford e dei suoi abitanti agli occhi di Joanna appaiono inquietanti. Mentre viene lasciata sola dal marito che lavora nella grande città Joanna cerca di socializzare con le sue vicine ma scopre che nessuna delle casalinghe che incontra sembrano mostrare interesse per passioni ed interessi che vanno oltre le mura domestiche. Tutte eccetto Bobbie Marlowe e Charmaine Wimperis che come lei si sono trasferite da pochi mesi. Le tre amiche iniziano ad interrogarsi sullo strano comportamento che le donne di Stepford tengono e si mettono ad indagare, ma prima Charmaine e successivamente Bobbie dopo un weekend fuori casa con i rispettivi coniugi torneranno cambiate. Joanna sempre più sola e isolata arriverà a scoprire la tremenda verità che si nasconde dietro questa immagine di perfezione e comprendere il cambiamento avvenuto alle sue amiche. Quando Joanna scoprirà la verità sarà per lei troppo tardi infatti ormai sola e isolata cercherà di sfuggire dalla minaccia che grava su di lei. Le indagini l'hanno portata a scoprire che l'Associazione Maschile, di cui suo marito è entrato a far parte appena arrivato, in realtà non è un luogo dove i mariti si ritrovano a giocare a poker e rilassarsi con gli amici. Dietro la sua facciata si nasconde infatti una vera e propria fabbrica che modifica il corpo delle donne e le rende dei perfetti automi. Robot che hanno le caratteristiche della perfetta donna di casa. Joanna sa che la prossima vittima sarà lei e in preda al panico scappa di casa e dal marito. Sola e disperata vaga per le strade di Stepford alla ricerca di una via di fuga e di un aiuto ma l'Associazione maschile messa in allerta dal marito si mette sulle sue tracce e trovatala la riconduce in casa. Un ellissi temporale mostra Joanna perfettamente truccata e vestita al supermercato che incontra Ruthanna Hendry, autrice del libro per bambini *Penny ha un progetto*, a cui aveva confidato i suoi sospetti sulla comunità quando aveva conosciuto la donna. L'ellissi che segnala il cambiamento sopraggiunto nella protagonista, ormai anche lei ridotta a un robot e che chiude il romanzo con il sospetto che quello che è accaduto a lei potrà accadere a Ruthanna l'ultima arrivata a Stepford e che è solo questione di tempo.

Il quartiere suburbano americano luogo utopico celebrato e osannato, nel romanzo di Ira Levin è rappresentato come luogo alienante e che annulla e annienta la personalità della donna. Come il saggio della Friedman anche *Stepford Wives* segna una svolta nel rapporto tra la donna e le suburbs. Infatti:

gli anni '70 segnarono, (...) un punto di svolta (...). Le protagoniste delle *sitcoms* non erano più le *picture perfect housewives* del dopoguerra, ma incarnavano un nuovo tipo di donna, più 'metropolitano', moderno e indipendente. (...) Stepford, Connecticut, 'a fantasy world of patriarchal control', dove gli uomini trasformano le proprie mogli in androidi docili e sorridenti.³⁰⁴

Insomma *Stepford Wives* rappresenta un luogo distopico. Questo aspetto è ben presente anche in *Desperate Housewives*, la bellissima facciata che abbiamo imparato a conoscere e dietro la quale si nascondono non pochi segreti, diventa ancora più cupa nell'ottava stagione, vediamo ora il motivo.

Il primo episodio dell'ottava stagione si apre con un omicidio. A Wisteria Lane arriva Ramon Sanchez, patrigno di Gabrielle, uomo violento che in passato aveva abusato di lei.

Gabrielle dopo quei fatti aveva abbandonato casa sua e intrapreso la carriera di modella per poi sposare Carlos Solis. Ora a distanza di anni il patrigno sulle sue tracce bussava alla sua porta. Gabrielle di fronte alle avances dell'uomo cerca di difendersi, ma interviene Carlos che colpendo l'uomo alla testa lo uccide. Il trambusto attira l'attenzione di Bree, Susan e Lynette che si trovano in casa di Gabrielle per una cena a porte aperte organizzata dal quartiere. Stanno arrivando gli ospiti, così tutti i presenti decidono di nascondere il corpo del patrigno in un baule. Finita la serata le quattro amiche insieme a Carlos portano il cadavere di Alejandro in mezzo al bosco e lì decidono di seppellirlo. Davanti alla fossa Bree insieme a Susan, Lynette e Gabrielle promettono di mantenere il segreto.

Diversamente dalle altre stagioni dove le nostre casalinghe erano impegnate a scoprire gli oscuri misteri che si nascondevano dietro le porte dei loro vicini, nell'ultima stagione i ruoli si invertono, sono loro infatti a dover mantenere un segreto.

In seguito il corpo di Alejandro sarà ritrovato. Ben il nuovo vicino compra nei pressi di Wisteria Lane un lotto di terra per costruire una casa di accoglienza per anziani ma i lavori verranno interrotti proprio perché sarà ritrovato il cadavere del patrigno di Gabrielle. Verrà così aperta un'indagine dal tenente Chuck, ex-fidanzato di Bree, che inizierà a sospettare della donna e delle sue amiche ma verrà fermato da Orson, ex-marito di questa, che per proteggere la donna e

³⁰⁴ FAGIANI M. L., *Inquietudini urbane. Da I love Lucy a Desperate Housewives*, cit., p. 87

cercare di riconquistarla investirà il tenente uccidendolo. Bree scoprirà il piano di Orson e si allontanerà da lui per sempre, ma Orson prima di uscire di scena spedirà alla polizia un fascicolo contenente prove compromettenti per Bree e le sue amiche che farà riaprire il caso. Bree sarà accusata di omicidio e subirà un processo ma nella penultima puntata verrà prosciolta con formula piena. Sul banco della difesa siederà la signora McClusky vicina di casa e amica delle casalinghe. Malata terminale si autoaccuserà dell'omicidio di Alejandro dopo aver origliato una conversazione tra Carlos e Gabrielle e i sensi di colpa dell'uomo per il gesto compiuto e la volontà dell'uomo di andare in aula e confessare il delitto per non lasciare incriminare un innocente.

Prima di considerare l'ultimo episodio facciamo alcune considerazioni.

Ferroni guardando come punto di riferimento Kermode ha scritto: "la percezione del mondo si definisce entro un quadro di fiction, (...) il mondo stesso si presenta allo sguardo culturale come fiction"³⁰⁵. Questo rapporto tra percezione e fiction mette in luce un problema etico: "le immagini letterarie sono 'in relazione con tutte le altre'"³⁰⁶.

I saggi di Monroe, Zettel e Herkness registrano da prospettive differenti come *Desperate Housewives* nell'appropriarsi di due modelli profondamente radicati nella cultura americana, la casalinga e il sobborgo, proponga un'immagine diversa che da una parte si allontana dalla tradizione ma per certi aspetti la recupera.

Alla luce del cambiamento di immagine che la serie televisiva sembra aver prodotto. Come leggere quindi *Desperate Housewives*? È possibile, per quanto si appoggi a dei veri e propri miti come ha suggerito Zettel, interpretare la chiusura e quindi darle un senso adottando la distinzione che Kermode propone tra miti e finzioni?

Le finzioni (...) costruzioni fantastiche – possono degenerare nel mito ogni volta che si viene a perdere la consapevolezza del loro carattere fantastico, immaginario. (...) Il mito opera secondo un rituale che presuppone una totale e adeguata spiegazione delle cose, come sono e come erano; è una sequenza di atti assolutamente immutabili. Le finzioni, le costruzioni fantastiche, invece, (...) servono a cercar di scoprire delle cose; i loro cambiamenti sono in relazione alle diverse spiegazioni che diamo alla realtà. I miti sono i rappresentanti della

³⁰⁵ FERRONI G., *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, cit., p. 179

³⁰⁶ Ivi, p. 179

stabilità, le finzioni del cambiamento. I miti chiedono l'assoluto, le finzioni un consenso dubitativo.³⁰⁷

È possibile che *Desperate Housewives* rappresenti la finzione di un mito? e in quanto finzione di un mito lo metta in discussione?

Consideriamo ora il previously on dell'ultima puntata.

Mary Alice (voce over):

"Nelle puntate precedenti ... Susan aveva un segreto."

Lee:

"Hanno saputo che traslochi?"

Susan:

"No, non ancora."

Lee:

"Ho un'offerta per la tua casa!"

Mary Alice (voce over):

"Carlos e Gabrielle erano in competizione."

Gabrielle ha portato le figlie nell'ufficio dove ora Carlos lavora. Gabrielle saluta le figlie.

Gabrielle:

"Ci vediamo questa sera!"

Carlos:

"Ehi, ehi, ehi! Io non posso portarle a scuola. Lo fai sempre tu!"

Gabrielle:

"Devo andare al lavoro presto oggi."

Carlos:

"Io sto già lavorando qui!"

Mary Alice (voce over):

"Renee aveva organizzato il suo matrimonio."

Renee nel salotto di Bree mentre questa le mostra alcune fotografie di torte nuziali.

Bree commentando le foto:

"L'ho fatta per un matrimonio qualche anno fa. So già cosa dirai!"

Renee:

"Non è abbastanza grande!"

Bree (sorpresa):

³⁰⁷ KERMODE F., *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, cit., p. 53

“Beh ... si potrebbe aggiungere un piano.”

Renee:

“Meglio due!”

Mary Alice (voce over):

“Bree aveva chiuso la relazione con il suo avvocato.”

Bree alla festa che tiene in casa sua dopo che è stata prosciolta dall'accusa di omicidio.

Bree:

“Mi hai mentito.”

Trip:

“Per vincere la causa!”

Bree:

“Fingevi che ci fosse qualcosa fra noi per poter ottenere informazioni da me.”

Bree apre la porta di casa per fare uscire Trip.

Trip:

“Cercavo soltanto di ...”

Bree:

“Tu non sei il benvenuto in casa mia!”

Mary Alice (voce over):

“E Tom e Lynette finalmente erano tornati insieme.”

Tom e Lynette si baciano in mezzo alla strada a Wisteria Lane.

Dissolvenza. Falshback.

Inquadratura dall'alto, casa di Mary Alice Young. Vediamo arrivare un camion per il trasloco.

Mary Alice (voce over):

“Questo è il modo in cui era iniziato tutto.”

Vediamo la signora Martha Huber uscire di corsa da casa sua e dirigersi verso i nuovi vicini.

Mary Alice (voce over):

“La donna che viveva in questa strada da anni, uscì di casa e si presentò alla donna (scende Mary Alice dal camion) che stava venendo a vivere accanto a lei.”

Martha Huber:

“Benvenuta nel nostro quartiere. Io sono Martha Huber.”

Mary Alice:

“Mary Alice Young.”

Martha Huber:

“Bene! Lei ha un marito? Il mio è morto.”

Mary Alice:

“Oh ... Mi dispiace ...”

Martha Huber:

“Anche a me ... In teoria.”

Risata imbarazzata di Mary Alice.

Mary Alice:

*“Ho un marito e un figlio. Sono con l’altro camion.
Arriveranno.”*

La signora Huber osserva attentamente i mobili che gli operai stanno scaricando dal camion.

Martha Huber:

“Oh, avevo una sedia proprio come quella. Si rompeva sempre, così l’ho buttata. Odio quella robaccia!”

Mary Alice (imbarazzata):

*“Certo! Beh ... lo ... vado ad aiutare i traslocatori.
Molto piacere!”*

Mary Alice si dirige verso la sua nuova casa, ma la signora Huber non le dà tregua e la segue.

Martha Huber:

“Aspetti! Non so praticamente niente di lei! Non mi ha nemmeno detto qual è il posto da cui venite!”

Mary Alice (dopo un attimo di esitazione):

“Dal nord.”

Martha Huber:

“Dal nord non è che mi dica molto. Esattamente da dove?”

Mary Alice (esitando):

“Una piccola città. Non la conoscerà!”

Volta le spalle a Martha ma questa la incalza con le domande.

Martha Huber:

“Vediamo ...”

Mary Alice:

“Perché lo vuole sapere?”

Martha Huber:

“Perché non me lo vuole dire?”

Mary Alice:

“Perché non è importante! È solo ...”

Mary Alice (voce over):

“E fu in questo modo che Martha Huber scoprì che avevo qualcosa da nascondere.”

Martha Huber:

“Oh ... è occupata, certo! Ci faremo una lunga chiaccherata finito il trasloco. Va bene?”

Mary Alice fa cenno di sì con la testa.

Mary Alice (voce over):

“La mia vicina decise che la sua missione era quella di scoprire il mio segreto ...”

Primo piano di Martha Huber e poi di Mary Alice sul viale di accesso della casa di quest'ultima.

Un campo lungo e vediamo la signora Martha Huber allontanarsi e dirigersi verso casa sua.

Mary Alice (voce over):

“E questo fu l'inizio della fine.”

Vediamo Mary Alice che prende in mano la pistola.

Stacco.

A questo punto segue un montaggio di immagini che riassumono e condensano tutto quello che le quattro casalinghe hanno vissuto nelle diverse stagioni. Importante è il ritmo incalzante che collega immagini della prima e seconda serie fino all'ultima puntata. È come un flash. In ordine vediamo: Lynette che dà da mangiare alla figlia piccola. Gabrielle con il vestito rosa che falcia l'erba del prato per coprire la sua tresca con John il giardiniere. Susan rimane chiusa fuori casa tutta nuda dopo un litigio con l'ex marito Karl. Bree va dà Rex in pelliccia e completo intimo dopo che l'uomo aveva lasciato la casa. Gabrielle che parla con Susan e l'immagine della cucina di Susan che esplode.

Primo piano di una mano che regge una pistola.

Susan in abito da sposa che corre fuori in strada dopo che Mike l'ha lasciata. Bree imbraccia il fucile e spara a George il farmacista innamorato colpevole di aver ucciso Rex.

Gabrielle portata via dalla polizia. Lynette si toglie la parrucca per rivelare alle amiche il tumore. Susan atterra una rivale.

Primo piano di una pistola puntata alla tempia di Mary Alice. Segue un'altra serie di immagini che hanno caratterizzato le altre stagioni.

Dissolvenza in nero più rumore dello sparo.

Susan al funerale di Mike ucciso nell'ottava stagione davanti alla porta di casa.

SIGLA.

Questa sequenza mette in relazione il suo inizio con il suo centro e la sua fine. L'ultima stagione come già detto vede un ribaltamento dei ruoli. Le casalinghe da detective in gonnella pronte a scoprire i segreti e i misteri dei nuovi vicini vengono sottoposte ad indagini. Non devono più scoprire dei segreti ma mantenerli.

Tutta l'ottava stagione è incentrata sui sensi di colpa e su come conviverci ma ben presto questo sentimento divide e opprime sempre più le quattro casalinghe spingendole dentro un vortice che per qualcuna di loro potrebbe rivelarsi autodistruttivo. Lo stesso che aveva spinto Mary Alice a scegliere di suicidarsi.

La nostra narratrice raccontandoci cosa succede in quest'ultima stagione sembra mostrarci quanto lei stessa in prima persona ha vissuto. Ecco perché è significativo e acquista un senso questo flashback in cui Mary Alice dichiara qual è stato per lei l'inizio della fine. Le immagini montate in una rapida carrellata rappresentano brevi fotogrammi dell'intera serie, intervallati dai primi piani della pistola e dello sparo, relazionano e costruiscono il senso della storia di Mary Alice.

Ha scritto Calvino parlando del finale della storia:

(...) qualsiasi sia il momento in cui decidiamo che la storia può considerarsi finita, ci accorgiamo che non è verso quel punto che portava l'azione del raccontare, che quello che conta è altrove, è ciò che è avvenuto prima: è il senso che acquista quel segmento isolato di accadimenti, estratto dalla continuità del raccontabile.³⁰⁸

Così come l'inizio di un racconto è un momento forte perché è carico di energie, così la fine acquista un valore se messa in relazione a un inizio. Se è possibile almeno da un punto di vista teorico considerare l'inizio e la fine simmetrici, per Calvino questa simmetria viene meno su un piano estetico³⁰⁹.

Kermonde con una metafora riesce a cogliere questa differenza tra inizio e fine nel racconto. Il *tick-tock* dell'orologio esprime un legame tra i due suoni, una distanza determinata da una pausa che interviene a separare il *tick* dal *tock*, e il loro diverso accento esprime rispettivamente "una modesta genesi" (*tick*) e "una

³⁰⁸ CALVINO I., *Cominciare e finire* in *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, cit, pp. 137 - 138

³⁰⁹ Ivi, p. 139

debole apocalisse”(tock)³¹⁰. La pausa che intercorre tra i due diversi suoni acquista nel romanzo uno spazio importante in quanto è il luogo dell’intreccio. Questo organizza tutto il materiale narrativo deve mantenere viva l’attesa che separa l’inizio (*il tick*) dalla sua fine (*il tock*). È fondamentale che:

per quanto remoto il *tock* possa essere tutto ciò che accade accade come se il *tock* segua di certo. Tutto questo meccanismo presuppone ed esige la presenza conclusiva e significativa di una fine.³¹¹

Poiché questo intervallo tra il *tick* e *tock* deve mantenere desta l’attenzione nel pubblico è importante che il tempo sia denso di significati. Occorre per Kermode:

legare insieme la percezione del presente, il ricordo del passato e l’attesa del futuro in un meccanismo comune.³¹²

Ritornando al prologo dell’ultima puntata, presente, passato e attesa del futuro sono riuniti in una manciata di minuti. Mary Alice riassume infatti il punto in cui le varie storie sono arrivate, il loro presente. Il flashback collega questo presente con il passato. Un passato che vede ancora una volta protagonista la nostra narratrice e che ci rivela qual è stato il vero inizio del racconto. Non il suicidio ma la causa scatenante. La paura che il segreto gelosamente custodito da Mary Alice potesse emergere e la paura di affrontare le conseguenze. Infine le immagini successive ripercorrono velocemente diversi momenti della serie ricongiungendosi con l’attimo che precede la scelta di Susan di andare via da Wisteria Lane, dopo la morte di suo marito Mike. Quest’ultimo fatto rilancerà l’azione verso il finale e l’addio di Susan che chiuderà il racconto.

Il ricordo evocato da Mary Alice e l’affermazione che fa in chiusura “E questo fu l’inizio della fine”, è un’anacronia. Questa si definisce come un’anacronia e:

Qualunque anacronia costituisce, rispetto al racconto in cui si inserisce – su cui si innesta – un racconto secondo dal punto di vista temporale, subordinato al primo in quella sorta di sintassi narrativa.³¹³

³¹⁰ KERMODE F., *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, cit, p. 60

³¹¹ Ivi, p. 61.

³¹² Ivi, p. 61.

³¹³ GENETTE G., *Figure III. Discorso del racconto*, cit., p.96

Il flashback ha una portata anteriore al punto di partenza esposto nell'episodio pilota (il suicidio di Mary Alice). È un'analessi interna eterodiegetica per due motivi. Innanzitutto rimanda a una linea della storia diversa da quella esposta nel racconto primo rappresentato in questo caso dalle storie di Bree, Lynette, Gabrielle e Susan. In secondo luogo il flashback ha un effetto di ridondanza, di richiamo che però non interferisce con il racconto primo.³¹⁴

La breve retrospezione è utile a comprendere lo schema utilizzato dagli sceneggiatori per *Desperate Housewives*. Un narratore racconta se stesso attraverso le vite delle sue amiche. Il ricordo del passato collega e ribadisce il forte legame tra la storia di Mary Alice e quella delle sue amiche. Ancora una volta si sfrutta un meccanismo di ripetizione e ridondanza che già Thomson ha suggerito e che riguarda l'aspetto del racconto ma anche la caratteristica fondamentale di questo genere di prodotti. Ancora una volta torna utile alla nostra analisi Genette che proprio sulla ripetizione ha scritto:

la 'ripetizione' (...) elimina da ogni ricorrenza tutto quanto le appartiene in esclusiva, per limitarsi a conservare solo quello che essa ha in comune con tutte le altre ricorrenze della medesima classe. (...) chiameremo 'eventi identici', ovvero 'ricorrenze del medesimo evento' una serie di vari eventi simili tra loro, e *considerati unicamente nella loro somiglianza*.³¹⁵

La ripetizione riguarda l'aspetto del racconto. Il flashback, pur rappresentando un evento antecedente al suicidio di Mary Alice, è in relazione con le immagini della pistola in primo piano che si alternano alle immagini che riassumono la serie. Tutta questa sequenza è l'ennesima variazione del tema che lo spettatore ha imparato a conoscere fin dalla prima serie. Quindi ancora una volta si racconta n volte quanto è avvenuto una sola volta.³¹⁶

Il primo piano della pistola è il dettaglio che collega al tema del suicidio, causa della solitudine e isolamento che Mary Alice si ritrovò a vivere nel quartiere insieme alla paura di essere scoperta. Questa tematica ritorna anche nell'ottava stagione, e in particolare una situazione analoga a quella di Mary Alice è vissuta da Bree Van de Kamp che si ritrova a sfiorare il suicidio.

³¹⁴ Ivi, p. 164

³¹⁵ Ivi, p. 162

³¹⁶ Ivi, p. 164

Abbiamo quindi un altro tipo di ripetizione. Ci troviamo di fronte in questo caso a un racconto iterativo definito come:

tipo di racconto, dove un'unica emissione narrativa assume contemporaneamente varie manifestazioni dello stesso evento (cioè, ancora una volta, vari eventi considerati nella loro analogia e basta)³¹⁷

Vediamo quindi la sequenza che vede Bree sfiorare il suicidio e successivamente confrontiamo gli elementi simili tra il suicidio di Mary Alice e quello tentato dalla signora Van De Kamp che questa sequenza nel finale richiama.

Nel nono episodio dell'ottava stagione, il detective Chuck Vance ex fidanzato di Bree ormai è prossimo ad aprire ufficialmente le indagini sulla morte di Alejandro. Chiama Bree e la invita a presentarsi in questura con un avvocato. Ma Chuck quella notte viene investito da un'auto e ucciso. Susan, Lynette e Gabrielle nel frattempo hanno isolato Bree.

Bree oltre a mantenere il segreto ha ricevuto nel frattempo una lettera identica a quella ricevuta da Mary Alice. Sempre più sola e sotto pressione Bree ricade nel vortice dell'alcol fino a maturare una drastica decisione.

Nel finale di puntata, la notte è scesa su Wisteria Lane.

Mary Alice (voce over):

"Proprio quando le mie amiche avevano più bisogno l'una dell'altra, si sono trovate completamente sole."

Gabrielle esce di casa di corsa alla ricerca di Carlos uscito dalla clinica per disintossicarsi dall'alcol.

Mary Alice (voce over):

"Una col disperato bisogno di trovare suo marito ..."

Lynette entra in casa dopo aver confessato a Tom di essere complice di un omicidio.

Mary Alice (voce over):

"Una con le conseguenze dell'aver rivelato un doloroso segreto ..."

Susan prepara la valigia perché vuole andarsene.

Mary Alice:

"E una con la sensazione di non essere semplicemente al proprio posto."

³¹⁷ Ivi, p. 165

Camera da letto di un albergo. Una porta si apre. Sul corridoio oltre la soglia vediamo Bree.

Mary Alice (voce over):

“Ma per una delle mie amiche il senso di isolamento era così totale ...”

Bree entra nella stanza. L'albergatore le mostra la stanza.

Albergatore:

“Eccoci.”

Mary Alice (voce over):

“Da non lasciare via d’uscita.”

Albergatore:

“Colazione continentale fino alle 10.30, ma la roba buona alle 8 è già finita.”

Bree:

“Oh, non credo che farò colazione. Grazie.”

Albergatore:

“Faccia come crede.” (porge le chiavi della stanza a Bree)

Bree siede al tavolino. Estrae una bottiglia di Chardonnay e una pistola che appoggia di fronte a se. Alza lo sguardo lentamente dalla pistola e sorride di fronte a se. Dalla parte opposta del tavolo vede il fantasma di Mary Alice.

Bree:

“Ricordi quando tutto era meraviglioso lungo il viale?”

Primo piano di Mary Alice che annuisce in silenzio.

Bree:

“Avevo una vita perfetta. Un marito medico ... Due bellissimi figli ... Oh, e delle amiche così care.”

Primo piano di Mary Alice.

Bree:

“Cos’è successo? Come ho fatto a perdere tutto?”

Primo piano di Mary Alice:

“Le cose cambiano Bree.”

Bree:

“Sono così infelice. Ora sei felice?”

Mary Alice:

“Non sono infelice.”

Primo piano di Bree. Quadro d’insieme di Bree da sola nella camera. Bree impugna la pistola. Un movimento della macchina da presa retrocede. Dissolvenza. Fine puntata.

Nel previously on della puntata successiva, dopo il riassunto che puntualmente Mary Alice offre, vediamo Bree prendere la pistola.

Mary Alice (voce over):

"E Bree aveva deciso di farla finita."

Dissolvenza.

Mary Alice (voce over):

"Bree Van de Kamp aveva sempre voluto vivere la sua vita con grazia ed eleganza. Ed era anche come voleva morire."

Primo piano di Bree che si versa un bicchiere di vino.

Mary Alice (voce over):

"Il suo piano era versarsi un bicchiere del suo Chardonnay preferito"

Bree appoggia una bellissima camicia da notte sul letto.

"Mettersi la sua camicia da notte più raffinata ..."

Primo piano di Bree che scrive un messaggio.

"e lasciare un messaggio su un biglietto di elegante cancelleria ..."

Primo piano mano di Bree che carica la sua Smith&Wesson.

"Sì ... Bree aveva tutto ciò che le serviva per una morte elegante."

Bree è seduta sul letto con indosso la sua camicia da notte che impugna la pistola e fa per puntarsela alla tempia.

"Tutto, eccetto ..."

Bussano alla porta.

"La privacy."

Bree si alza e appoggia la pistola sul tavolo. Si dirige verso la porta.

Bree:

"Non ho bisogno che mi ... rifacciate il letto. Tornate domani mattina. E forse dovrete portare uno spazzolone."

Renee:

"Apri la porta!"

Bree:

“Renee?”

Renee sfonda con un calcio la porta e insulta Bree. Pensa infatti che Bree e Ben (il suo fidanzato) abbiano una storia clandestina. Si mette a cercare l’uomo prima in bagno e poi sotto il letto.

Renee:

“Sei solo una puttana di mezza età con una camicia da notte modello Nancy Reagan! Perché hai una pistola? Bree ... ti ho fatto una domanda. Perché c’è una pistola sul tavolo?”

Renee vede il biglietto lasciato sul tavolo da Bree.

Bree:

“No, non leggere.”

Renee:

“Bree!” (legge il biglietto)

Bree:

“Ti prego, va’ via. Ti prego.”

Mary Alice (voce over):

“Renee Perry non aveva idea di quanto la sua amica fosse andata vicina a suicidarsi. E Bree Van de Kamp non aveva idea di quanto lei stessa fosse andata vicina ad essere picchiata.”

SIGLA.

Il parallelismo tra le due storie è sottolineato anche dalla presenza di un ricattatore. Mary Alice era stata ricattata dalla signora Martha Huber, Bree è ricattata da Chuck e forse da un altro personaggio che le ha inviato una lettera uguale a quella che Mary Alice ricevette il giorno del suo suicidio.

Il suicidio di Mary Alice era avvenuto in una splendida giornata di sole a Wisteria Lane. È bene ricordare che la nostra narratrice prima di mostrarci la sua drastica decisione aveva preso tempo raccontandoci la sua giornata e ciò che aveva fatto. Tutto era stato mostrato all’insegna della normalità e le parole della nostra narratrice erano rafforzate dalle immagini. In modo analogo anche la sequenza di Bree, ai commenti della voce narrante corrispondono le azioni della amica. È come se il suicidio a Wisteria Lane debba seguire un rito preparatorio. Il fantasma di Mary Alice suggerisce un legame forte tra Bree e l’amica scomparsa da tempo. Una condivisione di sentimenti e stati d’animo.

Prima abbiamo accennato alla crisi del mito della casalinga. Il personaggio di Bree Van de Kamp è perfetto nel mettere definitivamente in crisi questo ideale.

Così Monroe ha definito e colto perfettamente il carattere di Bree:

If you haven't met Bree, think Martha Steward on steroids. (...) Bree is the demon spawn of June Cleaver and Nancy Reagan.³¹⁸

Il riferimento a Nancy Reagan è ripreso anche nella fiction, con Renee che irrompe nella camera e insulta Bree. Di tutte e quattro le casalinghe Bree è anello di congiunzione tra il mito celebrato per oltre cinquant'anni e la contemporaneità. Gli stessi costumisti nel lavorare sull'immagine del personaggio si sono adoperati in questo senso.

L'impressione generale è forse quella di una casalinga anni Cinquanta, ma è raro che il suo abbigliamento sia perfettamente datato. 'Il segreto di Bree', (...), 'è fare in modo che nel vestire risulti moderna. Magari ammiccando alla moda americana di metà secolo, ma non arrivando mai a farle indossare un completo alla Jackie Kennedy'.³¹⁹

Il tentato suicidio di Bree contribuisce a mettere in crisi e far cadere il mito della casalinga perfetta. Non solo è il personaggio che più si avvicina a questo modello ma è l'idea del suicidio che manda in frantumi il mito.

Nel suo saggio sulla retorica dei riti funebri, Davies scrive a proposito del suicidio:

il suicidio sia, per molti aspetti, l'opposto di una morte 'giusta', (...). Il suicidio si contrappone all'ideale del trionfo sulla morte poiché è spesso, (...), interpretato come fallimento di un individuo o di una società nell'affrontare i dolori della vita. (...) Il suicidio è un'espressione di disperazione, o del trionfo delle forze negative sulle forze sociali positive.³²⁰

Il suicidio è espressione di un modello fallimentare. Bree casalinga perfetta ne è la quintaessenza, ribadisce quanto Mary Alice aveva già detto fin dall'episodio pilota. La disperazione per non essere all'altezza di uno standard alto fa crollare

³¹⁸ MONROE S., *Not-So-Desperate. Fantasy, Fact, and Faith on Wisteria Lane*, cit., p.6

³¹⁹ AAVV, *Desperate Housewives. dietro le porte chiuse di Wisteria Lane*, cit., p. 35

³²⁰ DOUGLAS J. DAVIES, *Morte, riti e credenze. La retorica dei riti funebri*, Paravia, Torino, 2000⁷, cit., p. 101

Bree che sente di aver lottato inutilmente in tutti questi anni, per poi ritrovarsi da sola, braccata e senza prospettive per il futuro.

A esprimere le forze sociali negative che opprimono le casalinghe è Susan che esprime invece il suo senso di colpa attraverso la pittura mettendo a sua volta in crisi il mito del quartiere suburbano.

Si consideri nell'episodio ottavo la sequenza in cui Susan vede contro la sua volontà esposti i suoi lavori pittorici.

Arrivata all'inaugurazione scopre che i suoi quadri sono stati esposti, così cerca di staccarli, ma arriva il gallerista Felix a fermarla dicendole che l'unico modo per toglierli dalla parete è che qualcuno li compri. Una Susan disperata chiama così Gabrielle e Bree per cercare di trovare una soluzione.

INTERNO. GALLERIA D'ARTE.

Susan, Bree e Gabrielle guardano i quadri esposti.

Bree:

"Susan questa non è arte. È una confessione illustrata."

Gabrielle:

"è come un libro per bambini. Dick e Jane. Ecco Jane che ora uccide Dick. Ecco Jane che seppelisce Dick. Scappa, Jane, scappa!"

Susan:

"Giuro che non lo sapevo. Li ha presi dalla classe e li ha mesi lassù"

Bree:

"Beh, dobbiamo tirarli giù subito."

Felix:

"Salve signore. Vi state godendo l'arte?"

Bree:

"Sì, così tanto che vorremmo comprare l'intera serie di dipinti."

Gabrielle:

"E portarli a casa con noi."

Bree:

"Immediatamente."

Felix:

"Normalmente, ci metterei ... un adesivo sopra che dice 'venduto' e poi vi contatterei a fine esposizione."

Gabrielle:

“Ha sentito la signora, dobbiamo averli e dobbiamo averli subito. Quindi, quanto vuole?”

Felix:

“Beh, se comprate l’intera serie credo di poter dare una puntatina ai prezzi. Diecimila dovrebbero bastare.”

Susan(sorpresa e compiaciuta):

*“Diecimila dollari per la mia arte? Bree e Gabrielle si voltano a guardarla con disapprovazione.
“Cioè mi sembra un po’ troppo.”*

Gabrielle:

“Già. Ha dipinto per le mie figlie un murales di scimmie che giocano a calcio per una bottiglia di vino.”

Bree:

“Ok, li prendiamo.”

Felix:

“Congratulazioni signora Delfino. Lei ha fatto il tutto esaurito, grazie a queste adorabili lesbiche.”

Bree:

“Oh, noi non siamo ...”

Gabrielle:

“Sai cosa? Non è il momento.”

Breve ellissi temporale.

Susan:

“Mi dispiace tanto. Domani ritorno alle scimmie e agli scoiattoli.”

Arrivano due ammiratori.

Donna:

“Li avete comprati voi?”

Gabrielle:

“Sì, sono nostri. Quindi basta guardarli.”

Donna:

“Avete davvero un buon occhio.”

Uomo:

“Già, sono così potenti. È chiaramente un’allegoria dell’uccisione e del seppellimento della classe media di questo paese.”

Arriva il detective Chuck Vance che indaga sulla morte di Alejandro.

Chuck:

“Oh, non saprei! Tutto quello che vedo sono quattro donne che hanno ucciso un uomo con un candelabro e hanno scaricato il corpo nei boschi. Ma in fondo ... cosa ne capisco io di arte?”

Chuck prendendo in contropiede Susan, Bree e Gabrielle con la sua ricostruzione le innervosisce. Dopo che se ne va. Susan e Gabrielle litigano con Bree accusandola di essere la responsabile delle indagini condotte da Chuck nei loro confronti.

L'episodio poi si chiude con il commento di Mary Alice sul confrontarsi con le proprie paure, i dolori, la solitudine e le debolezze che sono presenti nella nostra vita.

Susan attraverso la pittura dà voce al senso di colpa per aver occultato il cadavere del patrigno di Gabrielle ma esprime anche l'inquietudine e la claustrofobia che ormai Wisteria Lane le provoca. Susan sarà la prima delle amiche ad andarsene perché ormai il quartiere residenziale non le offrirà più quelle garanzie di sicurezza e stabilità che l'avevano convinta a stabilirsi. Decisione maturata anche in seguito all'uccisione di suo marito Mike sulla porta della loro casa. Ucciso da uno strozzino che ricattava il nuovo vicino Ben.

Susan lascia definitivamente Wisteria Lane nell'ultimo episodio.

Consideriamo ora il finale dell'ultima puntata.

Renee finalmente sposa il suo Ben. Lynette, Bree, Gabrielle partecipano alle nozze. Susan invece è costretta a correre all'ospedale perché sua figlia Julie sta per partorire.

Al matrimonio Bree si riconcilia con Trip il suo avvocato e nuovo amore. Lynette e Tom sono ritornati insieme e l'uomo accetta la decisione di seguire la moglie a New York per un importante incarico. Gabrielle e Carlos hanno trovato un nuovo equilibrio nel loro matrimonio dopo i problemi di alcol di quest'ultimo.

ESTERNO. CASA DI SUSAN.

Vediamo un camion dei traslochi. E degli operai che trasportano pesanti scatoloni. Primo piano di Marc Cherry (lo sceneggiatore) che esce dalla casa di Susan con una scatola e vestito come uno degli operai.

Mary Alice (voce over):

“Susan Delfino se ne andò da Wisteria Lane un giovedì, ma prima di partire passò alcuni momenti con le sue amiche a fare quello che a tutte loro piaceva di più.”

INTERNO. CUCINA DI LYNETTE.

Le quattro amiche si ritrovano per la loro ultima partita a poker.

Primo piano di Gabrielle.

Gabrielle:

"Io vedo i tuoi 25 e rilancio a 50."

Susan:

"So che stai bluffando." (alza la posta e mette altre fiches sul piatto)

Gabrielle:

"Come?"

Susan:

"In tutti questi dieci anni ogni volta che hai avuto brutto carte hai dato dei colpetti al bicchiere."

Gabrielle lascia immediatamente il bicchiere e ribatte.

Gabrielle:

"Non è vero!"

Susan (sorridente divertita):

"Sì che è vero."

Lynette:

"Lo fai eccome!"

Bree:

"Decisamente!"

Gabrielle:

"E voi tre non me lo avete mai detto che lo sapevate? Va bene! Ognuna di voi mi deve 12 mila dollari!"

Ridono divertite.

Bree:

"Mi sono resa conto adesso che potrebbe essere l'ultima volta che noi giochiamo."

Susan:

"Ah, ma figurati!"

Bree (rivolgendosi a Susan):

"Beh, tu stai per andartene e Lynette forse accetterà quel lavoro."

Lynette:

"Ma ci vedremo lo stesso."

Gabrielle:

"Lo spero! Solo che ..."

Lynette:

“Che cosa?”

Gabrielle:

“Ho sempre immaginato di veder noi quattro che restiamo qui e invecchiamo insieme. Con i nostri nipotini che vengono a trovarci. Io che rimango bella mentre voi invecchiate in modo orribile.”(scoppia a ridere)

Lynette:

“Ha sempre avuto una fervida immaginazione.”

Bree:

“Decisamente sì.”

Gabrielle:

“No, sul serio. La verità ... è che voi ... mi mancherete. Mi mancherete tanto.”

Stringe la mano a Lynette

Susan:

“È strano. Ci sono persone che non conoscono mai i loro vicini. Condividono la staccionata e nient'altro. Noi abbiamo condiviso tutto. Siamo state molto fortunate.”

Lynette:

“Non posso non dirvelo ... Vi voglio davvero un bene dell'anima. Promettetemi che non è l'ultima volta che giochiamo a poker insieme.”

Susan:

“Lo prometto senz'altro.”

Gabrielle:

“Dobbiamo solo decidere quando.”

Bree:

“Lo faremo ancora.”

La macchina da presa inquadra le amiche oltre la finestra della cucina di Lynette.

Mary Alice:

“Era una promessa fatta in tutta sincerità. Ma purtroppo non sarebbe stato così.”

Dissolvenza.

Mary Alice (voce over):

“Tom e Lynette Scavo lasciarono il quartiere quattro settimane dopo.”(Tom e Lynette davanti a casa che guardano il camion dei traslochi)

“Si trasferirono a New York, dove Lynette trovò la gioia di essere direttore generale. (Lynette al lavoro durante una riunione dove tutti litigano)

“Lei e Tom comprarono presto un attico con vista su Central Park”(Tom e Lynette seduti sul divano nel loro attico ad ammirare lo skyline)

“Dove anni dopo avrebbero portato a giocare i loro nipoti e gli avrebbero sgridati.” (Lynette al parco che urla come una pazza circondata dai suoi nipoti).

Dissolvenza.

Furgone dei traslochi in primo piano. La macchina da presa retrocede e inquadra Carlos e Gabrielle uno di fronte all'altro.

Mary Alice (voce over):

“Gabrielle e Carlos Solis lasciarono il quartiere l'anno seguente. Dopo che lui l'aveva aiutata a sviluppare una propria pagina web per lo shopping. (Carlos e Gabrielle davanti a un computer. Lei sorride a lui)

“che aveva portato Gabrielle ad avere uno show sul canale del home shopping.” (Gabrielle e Carlos in uno studio televisivo.)

“Comprarono una residenza in California , dove continuarono a discutere felicemente.”(In piscina Carlos e Gabrielle discutono con un cocktail in mano)

Dissolvenza.

Vediamo un camion dei traslochi. Bree e Trip entrare nella loro nuova casa.

Mary Alice (voce over):

“Due anni dopo Bree e il suo nuovo marito lasciarono Farwiev. Si trasferirono a Willdeal, dove Bree entrò in un partito di donne conservatrice.”

(Bree stringe la mano ai membri del partito)

“Trip la incoraggiò ad entrare in politica.” (Trip presenta a Bree i suoi collaboratori e staff)

“Nel novembre successivo Bree fu eletta nell’assemblea legislativa dello stato del Kentucky.” (Bree sotto il pronao di un edificio classico accolta dai membri dell’assemblea).

Dissolvenza.

Mary Alice (voce over):

“Ma Susan Delfino fu la prima a lasciare Wisteria Lane. Ed ecco come andò.”

Susan chiude la porta d’ingresso di casa sua.

“Si presentò alla donna che si stava trasferendo nella sua casa.”

Una donna alta scende dall’auto tenendo tra le mani una scatola chiusa.

Susan:

“Lei deve essere Jennifer!”

Jennifer:

“E lei deve essere Susan.”

Susan:

“Piacere di conoscerla.”

Jennifer:

“Sono in anticipo. Ci ho messo meno di quanto pensassi.”

Susan:

“Stavano per muoverci. La mia casa è la sua casa. Legalmente intendo. Adesso ... è la sua casa.”(sospira felice)

“E spero davvero che lei sia felice qui.”

Jennifer:

“Grazie. Mio marito è così eccitato di venire a vivere fuori città. Io sono preoccupata che sia noioso.”

Susan:

“Oh no! Non mi preoccuperei affatto. Sì, questa strada è un sacco di cose ... ma noiosa non lo è davvero!”

Jennifer ride.

Susan sale in auto. A fianco il figlio più piccolo. Dietro Julie con sua figlia.

M. J.:

“Ora possiamo andarcene?”

Susan:

*“Oh si! Ora andiamo.” (si allaccia la cintura)
“Ehi, vi dispiace se faccio un ultimo giro attorno all’isolato?”*

Julie:

“Fa’ pure!”

Susan accende l’auto.

Mary Alice:

“Quando Susan lasciò la casa ebbe la sensazione di essere osservata. (compare il fantasma di Mike che segue con lo sguardo l’auto)

“e ... lo era. I fantasmi delle persone (signora McClusky e il figlio piccolo)

Che avevano fatto parte di Wisteria Lane la stavano guardando mentre passava.

E guardavano come guardano (George il farmacista e la signora Juanita Solis madre di Carlos)

Chiunque altro. Nella continua speranza che i vivi riescano a mettere da parte la rabbia e il dolore. (Karl ex-marito di Susan nella sesta stagione muore)

L’amarezza (fantasma di Rex) e i rimpianti (primo piano di Susan).

I fantasmi osservano, cercando di far ricordare alle persone (primo piano di Martha Huber)

Che anche la vita più disperata ... è una cosa meravigliosa. (primo piano di Mary Alice).

L’auto di Susan esce da Wisteria Lane dopo aver un’ultima volta percorso il vialetto. In uscita incrocia un camion di traslochi che si ferma di fronte alla casa di Susan ora di Jennifer.

Mary Alice (voce over):

“Ma soltanto pochi fortunati si rendono conto del dono che hanno ricevuto.

Primo piano di Jennifer. La musica cambia. Da melanconica e nostalgica a inquietante. Il volto di Jennifer è teso e preoccupato.

Mary Alice (Voce over):

“La maggior parte delle persone va avanti. Giorno dopo giorno cercando invano di mantenere dei

*segreti ... (Jennifer apre la scatola e guarda dentro.
Il suo viso è ora terrorizzato)
Che non potranno mai rimanere nascosti.*

Jennifer ripone la scatola dentro un armadietto.
Dissolvenza. Titoli di coda.

La storia è ormai giunta al termine. Dopo varie e infinite vicissitudini, Gabrielle, Lynette, Bree e Susan sembrano aver trovato la loro strada nel mondo.

Mary Alice sembra confermare queste ipotesi mostrando nel finale come le sue amiche siano maturate in questi anni ed abbiano imparato ad affrontare le loro paure, guadagnandosi così la loro felicità.

Così se nel *previously on* della puntata, l'inizio della fine era cominciato con l'arrivo di Mary Alice a Wisteria Lane, la fine della storia è segnata dalla partenza. Due ultime osservazioni restano da fare.

Il finale di *Desperate Housewives* può essere considerato un happy end? *Desperate Housewives* può essere considerata una serie tradizionale, proposta avanzata da Zettel, dal momento che nonostante irrida dei modelli consolidati nella cultura americana rispetto all'attualità si offre come modello consolatorio? Due aspetti che possono dirsi legati tra loro.

Consideriamo il lieto fine della storia. Il regista Fritz Lang intervistato in proposito sull' happy end nel cinema, si esprime sottolineando come l'industria cinematografica americana prediligesse la scelta dell'happy end rispetto a un finale tragico per ragioni puramente economiche. Per Lang in qualità di regista tale motivazione non era sufficiente. Non basta infatti dire al pubblico "tutto va bene nel mondo"³²¹ e accontentarsi dei numeri che registra il botteghino quando al cinema i film presentano una conclusione felice.

Lang ritiene che occorra andare oltre i profitti che si possono ricavare con l'happy end. Contrario a individuare una formula fissa sostiene piuttosto che ogni film dovrebbe avere una sua chiusura appropriata a quello che il film mette in scena.

Una risoluzione positiva della storia è possibile ma anziché esprimersi in una formula si deve esprimere attraverso ideali e concetti che il pubblico ritiene etici.³²²

³²¹ FRITZ LANG, *Happily Ever After*, in *The Penguin Film Review*, Penguin Books, London e New York, 1948, cit., p. 23

³²² Ivi, pp. 22 – 29.

David Bordwell considera l'happy end nel cinema classico americano riflettendo sul significato che assume questa tipologia di chiusura per l'America e Hollywood nel periodo classico. Significativa la dichiarazione che riporta:

The happy ending is the natural heritage of a happy, democratic nation ... Let us therefore not deride the happy endings, but give thanks to motion picture for spreading the spirit of Happiness and Optimism throughout our land and for bringing Hope and Cheer and glimpse of the Brighter side of life to the whole civilized world.³²³

Il riferimento a una felice e ottimistica Nazione si rivolge chiaramente agli Stati Uniti e alla Dichiarazione dei d'Indipendenza, firmata da Thomas Jefferson e emanata il 4 luglio 1776. Fin dalle prime righe viene sancito il diritto a essere felici. Al secondo paragrafo si legge:

We hold (...), that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty, and the pursuit of Happiness,³²⁴

con queste coordinate ritorniamo alla serie *Desperate Housewives*. I valori e gli ideali che rendono questo finale un lieto fine, e che il pubblico potrebbe ritrovare, sono il raggiungimento per le quattro casalinghe della felicità tanto desiderata. Solo fuori nel mondo, oltre i confini di Wisteria Lane, Bree, Lynette, Susan e Gabrielle hanno trovato il loro personale modo di realizzarsi ed essere finalmente se stesse, ma soprattutto felici.

Ma per quanto si prospetti per le quattro amiche un esito positivo, l'happy end può dirsi solo parziale e ha un retrogusto amaro. I fantasmi che osservano Susan lasciare per sempre il sobborgo sono tutti morti per cause violente (eccetto la signora McClusky che muore di cancro) e tutti hanno trovato la morte all'interno di Wisteria Lane. L'immagine del sobborgo come Paradiso terrestre ora appare come una sorta di limbo, una zona di espiazione di colpe e peccati dove "la classe media seppellisce se stessa", e i morti come Mary Alice non sono né felici né infelici. La missione di Mary Alice, la nostra narratrice, lo scopo del suo racconto sembra quello di espiare la sua colpa, il suo folle gesto. Ma l'arrivo di una nuova famiglia con i suoi segreti da nascondere contraddice l'insegnamento che vuole

³²³ DAVID BORDWELL, *Happily Ever After, Part Two* in *The Velvet Light Trap*, n. 19, cit., p. 19

³²⁴ www.archives.gov/exhibits/chartes/declaration-transcript.html. 27/05/2013.

trasmetterci, l'importanza della Vita come la cosa più preziosa che un essere umano possa avere.

Wisteria Lane si conferma così sempre più luogo della repressione dell'individuo e della rimozione dei problemi dal mondo.

Wisteria Lane non è solo luogo distopico e teatro, dove si consumano delitti e passioni di ogni genere. Nelle intenzioni dei produttori Wisteria Lane doveva:

essere sospesa tra realtà e fantasia. Sulle targhe delle auto, per esempio, si legge 'The Eagle State'(...) però non si capisce esattamente dove siamo, non sapremo dire neppure se si tratta di uno stato rosso (repubblicano) oppure blu (democratico)³²⁵.

L'importante era che Wisteria Lane fosse pensata dal pubblico come un posto che si trova "al centro dell'anima americana"³²⁶. Lo Stato dell'Aquila è una chiara metafora degli Stati Uniti d'America. Era fondamentale che il sobborgo non fosse troppo identificabile e caratterizzato in modo che fosse riconoscibile con una particolare realtà. Questo lavoro di astrazione aggiunge un ulteriore tocco di classicità alla serie.

Questo rinvia a un altro testo *Our Town* di Wilder Thornton. Opera teatrale in tre atti scritta nel 1938, il dramma è ambientato a Grover's Corners nel New Hampshire, che rappresenta una "cittadina qualsiasi in un qualsiasi paese"³²⁷. Se confrontiamo la descrizione che Wilder propone di Grover's Corner con l'immagine del set (fig. 32 - 34) possiamo notare alcune somiglianze che riecheggiano nella serie.

Questa è la descrizione che nel primo atto, il regista offre al pubblico.

REGISTA:

"Questa commedia, signore e signori, s'intitola Piccola Città, di Thornton Wilder, (...) Il nome di questa piccola città è Grover's Corner, nello Stato del Massachusetts, negli Stati Uniti (...). Laggiù verso oriente, dietro i nostri monti, il cielo comincia a schiarirsi (...). Ora sarà bene che vi spieghi, anzitutto, com'è situata la nostra città.

³²⁵ AAVV, *Desperate Housewives: dietro le porte chiuse di Wisteria Lane*, cit., p. 151

³²⁶ Ivi, p. 151

³²⁷ FLORIA CONTA, MARIA TORELLI, *Invito alla lettura di Thornton Wilder*", Mursia, Milano, 1980, cit., p. 56

Quassù c'è la strada principale: il corso. Dietro si trova la stazione ferroviaria. (...) Dietro alla ferrovia c'è un piccolo gruppo di case dove abitano dei Polacchi; e ci sono anche alcune famiglie indiane (...). Laggiù c'è la chiesa Presbiteriana, e d'altra parte della strada c'è la chiesa Metodista. La chiesa Cattolica si trova dietro la ferrovia. Qui c'è il Municipio, poi una fila di negozi e di fronte le tettoie per i cavalli, nei giorni di mercato. (...) Ecco là il dottor Gibbs che arriva dal Corso; (...) ed ecco sua moglie, che va in cucina a preparare la colazione.³²⁸

Nel dramma il corso principale ricopre un ruolo centrale in quanto è il luogo principale in cui si sviluppa l'azione e dove abitano una accanto all'altra le due famiglie protagoniste, quelle del signor Gibbs e quella del signor Webb.

Confrontando tale descrizione con il quartiere di Wisteria Lane, la maggior parte delle azioni si svolgono su questa strada dove vivono tutte e cinque le casalinghe (compresa la casa di Mary Alice).

Inoltre anche da un punto di vista demografico si possono notare delle similitudini tra il testo teatrale e Wisteria Lane.

Il personaggio del regista chiede al signor Webb di dare poche informazioni per capire com'è la composizione sociale della città. Webb risponde:

Webb:

"(...) La popolazione è composta in gran parte di piccola e media borghesia; abbiamo un certo numero di professionisti ... 10% di analfabeti, appartenenti alle classi operaie. Politicamente abbiamo 86% di repubblicani; il 6% di democratici; il 4% di socialisti; resto indifferenti. Religione: 85% protestanti; 12% cattolici; resto, indifferenti. Desiderate le statistiche sulla disoccupazione e l'alienazione mentale? (...) una cittadina molto

³²⁸ WILDER THORNTON, *Our Town*; trad. italiana di Alessandro Scalerò *Piccola città*, Elios, Roma, 1980, cit., pp. 27 - 29

*comune, (...) Un po' più morale di tante altre, forse
... e probabilmente più monotona.*³²⁹

Il riferimento a *Our Town* diventa molto forte nella scena conclusiva di *Desperate Housewives*. Confrontando alcuni elementi del terzo atto con questi ultimi minuti possiamo notare altre analogie che si impernano su due elementi: il commento di Mary Alice e il tema della ripetizione tra l'inizio della storia e la sua conclusione.

Emily, figlia dei signori Webb, nel secondo atto sposa Giorgio Gibbs, figlio del dottor Gibbs. Nel terzo atto la donna muore di parto e il suo fantasma lo ritroviamo in cima alla collina insieme agli altri personaggi che sono già morti. Emily saluta cortesemente tutti i presenti e rivolgendosi al signor Carter gli confida che il suo bel maschietto molte volte passa la giornata dalla signora Carter. Stupita per le espressioni buffe dipinte sui volti dei vivi riunitisi al cimitero per il funerale, Emily inizia a prendere coscienza del valore che la vita ha ma anche come i vivi non se ne abbiano coscienza assorti nelle loro piccolezze di esseri umani. Da morta tutto acquista un senso nuovo. Sentendo una profonda nostalgia per la vita terrena, Emily decide di tornare e rivivere un giorno qualsiasi della sua vita.

I fantasmi cercano di dissuaderla in tutti i modi dal ritornare nel mondo dei vivi. È il regista che spiega i motivi per i quali Emily non dovrebbe tornare.

Regista:

*“Non soltanto vivrete; ma vi vedrete vivere ... (...) e vedendovi vivere, vedrete quelle cose che laggiù, non conosceranno mai. Vedrete l'avvenire. Saprete ciò che accadrà dopo.”*³³⁰

Emily non rinuncia dal suo proposito e ritorna nella casa paterna per rivivere il suo dodicesimo compleanno. Qui però vive uno “sdoppiamento tra l'ignara bambina entusiasta dei regali ricevuti e la spettatrice consapevole degli avvenimenti futuri e del suo stesso destino”³³¹. Ora, la normalità di un giorno qualsiasi acquista un nuovo significato. La consapevolezza del tempo che scorre e la quotidianità fatta di piccole cose, agli occhi del fantasma acquistano

³²⁹ Ivi, p. 43

³³⁰ Ivi, p. 120

³³¹ CONTA F., TORELLI M., *Invito alla lettura di Thornton Wilder*, cit., p. 58

un'importanza e un senso nuovo che da viva non avrebbe mai potuto notare. Così Emily sconvolta nel ritrovarsi tra il mondo dei vivi di fronte a una madre indaffarata esclama:

Emily:

"(...) Non posso! Non posso andare avanti!(...) Tutto va così in fretta. Non c'è neppure tempo di guardarsi in viso (...) Non mi rendevo conto ... Tutto ciò accadeva, dunque, e noi non ce ne siamo accorti. (...) Addio, pendola col tuo tic tac ... girasoli della mamma. E colazione e pranzo e caffè. E vestiti stirati di fresco e bagni caldi ... e dormire e alzarsi al mattino. Oh, tu sei troppo bella per essere compresa da noi! (...) Accade mai che ci sia qualcuno che comprenda la vita mentre è vivo?... Ogni minuto, senza perderne nemmeno uno?"³³²

Regista:

"No (pausa). I santi e i poeti, forse ... qualcuno comprende ..."

Emily ora è pronta per lasciarsi alle spalle il mondo dei mortali. Ritorna al cimitero si rivolge ai fantasmi delle persone che un tempo avevano vissuto a Grover's Corner per avere delle risposte, trovando nelle parole degli altri fantasmi la conferma di quanto ha appreso dalla sua ultima esperienza nel mondo dei vivi.

EMILY:

"Ecco cosa sono gli uomini. Un branco di ciechi."

STIMSON (un altro fantasma):

"Sì, e adesso sai. Sai adesso. Ecco cosa significa, essere vivi. Muoversi entro una nuvola d'ignoranza; andare avanti e indietro pestando sul cuore di ... di ... chi viveva attorno a noi. Passare e sperperare il tempo come se si avesse un milione d'anni da vivere. Essere perennemente alla mercé di una sola passione nella quale tutto si

³³² WILDER T., *Our Town*, cit., pp. 128 -129

*accentrava ... Ora sai ... questa è l'esistenza lieta
alla quale volevi ritornare. E li hai visti? Hai parlato
con essi?"*

Il gesto del marito di Emily che disperato si getta sulla tomba della moglie, fa ribadire per un'ultima volta al fantasma della donna come gli uomini siano ciechi. In quanto fantasma ora tutto le appare sotto una nuova luce. L'assurdità del gesto va messo in relazione all'accenno che Emily fa al fantasma del signor Carter. Emily nella sua nuova condizione di spirito ha visto l'avvenire e lascia intravedere che suo marito sposerà in futura la vedova del signor Carter, per questo motivo esclama:

EMILY:

"Non capiscono molto, non è vero?"³³³

La presenza discreta dei defunti che osservano i vivi nell'ultimo atto di *Our Town*, sembra replicarsi nel finale di *Desperate Housewives*. Susan percorrendo per l'ultima volta l'isolato prende congedo da quel mondo che ora non le appartiene più. Le parole di Mary Alice (fig. 16) che la seguono riassumono le osservazioni che i fantasmi di *Our Town* fanno sui vivi.

L'opera teatrale di Wilder ha un altro elemento comune con il finale di *Desperate Housewives*: la ripetizione.

Questa è stata appresa da Wilder confrontandosi con Gertrud Stein, intellettuale americana, con cui il nostro drammaturgo ebbe una corrispondenza epistolare. In una lettera Wilder dichiarò che fonte d'ispirazione per *Our Town* fu *The Making of Americans* della Stein. Opera che ha rappresentato i "great pillars"³³⁴ su cui poggia l'intero suo dramma. Ciò che colpì particolarmente Wilder fu la capacità di rappresentare delle vite umane spogliandole delle loro peculiarità ed in questo modo riuscire a esibirli come modelli. In *The Making of Americans* si racconta la storia di una famiglia immaginaria, si descrivono i vari membri e si mettono in scena le loro vite. Ma la storia di questa famiglia è la storia di ogni famiglia. La storia di un individuo è la storia di ogni persona. Per raggiungere

³³³ WILDER T., *Our Town*, cit., pp. 128 - 131

³³⁴ DEANNA TOTEN BEARD, *Our Town and Modernism: Thornton Wilder, Gertrud Stein, and The Making of Americans* in *Texas Theatre Journal*, vol. 2, n.1 (2006), cit., p. 26

questo scopo Stein lavora su due diversi tipi di ripetizioni: una “necessary repetition” e una “insistence”³³⁵.

La ripetizione necessaria è quella presente nella vita di tutti i giorni ed è caratterizzata da modelli di comportamenti, linguaggio e aspetti della natura che si ripetono ciclicamente. Ma ogni volta che qualcosa si ripete non è mai uguale e identico a ciò che l’ha preceduto. Scrive la Stein:

I became conscious of these things, I suppose anybody does when they first really know that the stars are worlds and that everything is moving, that is the first conscious feeling of necessary repetition, and it comes to one and it is very disconcerting. Then the second thing is when you first realize the history of various civilizations, that have been on this earth, that too makes one realize repetition and at the same time the difference of insistence.³³⁶

È proprio “insistence” è la parola chiave per la Stein. Tutti gli uomini nascono, crescono, si innamorano, invecchiano e alla fine muoiono. Questi fatti si ripetono da migliaia di anni e sono delle costanti del ciclo della vita. Ma ogni volta che questi eventi si ripetono nel corso della storia non sono mai uguali ai precedenti, perché le persone sono diverse nella loro individualità e questo rende impossibile la ripetizione.

Wilder fa proprio questo concetto e lo mette in scena in *Our Town*. Mentre i primi due atti affrontano rispettivamente la vita quotidiana, l’innamoramento e il matrimonio, l’ultimo atto è dedicato alla morte. Per Wilder ogni azione compiuta dai suoi personaggi ha avuto luogo un’unica volta, dentro delle coordinate spazio – temporali ben precise. Nella banalità del gesto e delle azioni quotidiani, come mangiare, bere, lavorare, amare che si ripetono incessantemente per migliaia di volte nella vita di un individuo, la seconda volta non è mai uguale alla prima. Così dichiara:

Every action has taken place – every thought, every emotion – has taken place only once, at one moment in time and place. ‘I love you’, ‘I rejoice’, ‘I suffer’, have been said and felt many billions of times, and never twice the same. Every person who has ever lived has an unbroken succession of unique occasions. Yet the more one is aware of this

³³⁵ Ivi, p. 27

³³⁶ Ivi, p. 27

individually of experience (innumerable! Innumerable!) the more one becomes attentive to what these disparate moments have in common, to repetitive patterns.³³⁷

Questo pensiero nell'ultimo atto è ben espresso prima ancora che dai fantasmi del cimitero dal regista che sulla scena prende la parola e nelle sue considerazioni riecheggiano quanto Wilder ha sostenuto.

REGISTA:

"(...) Tutti sanno che qualcosa di eterno c'è. (...) Tutti, in fondo alla loro anima sanno che qualcosa di eterno c'è, e questo qualcosa è connesso con gli esseri umani. (...) Ma in fondo all'anima, in tutte le creature, c'è il senso dell'eternità (pausa). Voi sapete come me, che i morti non serbano molto a lungo l'interesse per noi altri vivi. A poco a poco abbandonano la terra ... e le ambizioni che hanno nutrito ... e i piaceri che hanno goduto ... e le cose che hanno sofferto ... e le persone che hanno amato. Si svezzano dalla terra. Una volta qui mentre la parte terrena dell'essere loro brucia tutto ciò che consuma, lentamente nasce in essi l'indifferenza per tutto ciò che accade a Grover's Corner. Aspettano. Aspettano una cosa grande, essenziale. Aspettano, forse, che la parte eterna che è in loro si manifesti. (...) madre e figlia, marito e moglie ... nemico e nemico ... denaro e avaro ... tutte cose tremendamente importanti impallidiscono, una volta che sono qui. E che ne rimane? Che ne rimane una volta che la memoria è finita (...)?³³⁸

Parole che ricordano quelle pronunciate nella seconda puntata della prima serie nel previously on da Mary Alice e che acquista un senso nel finale dell'ottava stagione. Come Grover's Corner anche a Wisteria Lane certi schemi e azioni si sono ripetute un'infinità di volte ma ogni volta aggiungendo qualcosa di diverso e

³³⁷ Ivi, pp.27- 28.

³³⁸ WILDER T., *Our Town*, cit., pp. 109 – 110

nuovo che è andato ad accresce l'insieme delle storie e delle diverse umanità rappresentate.

Così il fantasma di Emily accenna a un futuro che vede protagonisti suo marito e la vedova Carter, così Mary Alice nei flashforward ci mostra il futuro delle sue amiche. In *Our Town* George e la vedova Carter nel proseguire la loro vita insieme si inseriranno dentro una continuità che di volta in volta per quanto simile è sempre diversa.

Una cosa analoga sembra verificarsi in *Desperate Housewives*. Giunti al termine la nostra voce narrante offre ancora una volta quattro nuclei narrativi che vedono protagoniste Lynette, Bree, Gabrielle e Susan come abbiamo imparato a conoscerle ed ad amarle ma l'uscita da Wisteria Lane segna un nuovo ciclo, un nuovo capitolo nella vita delle quattro casalinghe.

Per quanto appaiano ora più felici e realizzate rimangono certi schemi e comportamenti nei personaggi. Questa permanenza di gesti e azioni può forse ancora una volta rilanciare tutto il materiale narrativo. I produttori della serie hanno dichiarato che l'ottava stagione di *Desperate Housewives* sarebbe stata l'ultima ma dopo pochi mesi in internet fu lanciato un promo dall'ABC di pochi minuti che sponsorizzava il ritorno di *Desperate Housewives* in una nuova veste³³⁹. Guardandolo ritroviamo le quattro casalinghe ma è importante sottolineare che in questo promo la famosa mela rossa che nella sigla Eva aveva solo afferrato ora viene morsa. Ancora una volta di più tutto sembra ripetersi nuovamente ma in un modo ancora diverso.

Se l'uscita da Wisteria Lane può rilanciare verso nuovi orizzonti le storie delle quattro casalinghe, l'arrivo di Jennifer nel sobborgo sembra una volta di più confermare la schematicità e staticità del luogo.

Desperate Housewives getta dubbi e perplessità su due miti consolidati ma nel proporre un parziale lieto fine sembra lavarsi la coscienza e ribadire che nonostante tutto la felicità può essere raggiunta. Probabilmente questa non sarà più possibile trovarla nei quartieri residenziali e nelle tradizionali strutture sociali. Nonostante tutto però il raggiungimento della felicità è un obiettivo perseguibile che l'individuo di sua iniziativa può conquistare in altri contesti.

³³⁹ www.youtube.com; 04/06/2013

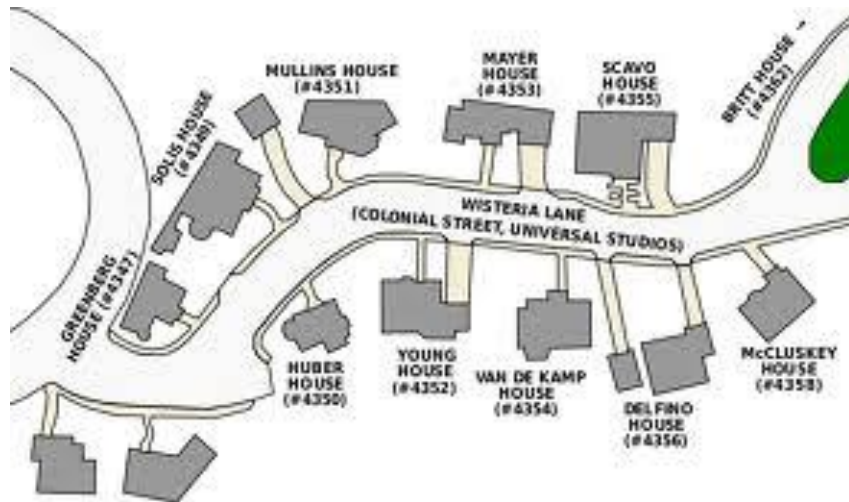


Fig. 32. Mappa di Wisteria Lane

Fig.33. Wisteria Lane dall'alto



Fig. 33. Mary Alice fantasma guarda Susan lasciare Wisteria Lane.



APPENDICE

SINOSSI DELLE STAGIONI.

Presentiamo brevemente le trame di *Desperate Housewives* dalla seconda fino alla settima stagione.

Nell'ultima puntata della prima stagione, abbiamo visto l'arrivo di una nuova famiglia a Wisteria Lane gli Applewhite. Nella seconda stagione saranno i protagonisti del mistero principale da sciogliere.

Nel frattempo le nostre quattro casalinghe sono assorbite dai loro problemi.

Dopo la morte di Rex, Bree continua a uscire con il farmacista George. Si scoprirà che Rex è stato avvelenato dall'uomo perché innamorato di Bree. La donna si vendicherà non soccorrendo George e lasciandolo morire quando l'uomo per attirare l'attenzione di Bree ingurgiterà un cocktail di farmaci. Bree cadrà nel tunnel dell'alcolismo e dovrà scontrarsi con il figlio adolescente Andrew che la sfiderà continuamente. La donna intraprenderà un programma di recupero, frequentando gli alcolisti anonimi. Qui avrà una relazione con il suo sponsor, che ha avuto una dipendenza da sesso. Bree scoprirà in seguito che Andrew ha avuto una relazione con l'uomo e cacerà da casa il figlio, abbandonandolo in mezzo alla strada.

In caso Scavo, Lynette è tornata finalmente al lavoro ma è tormentata dai sensi di colpa per non poter stare tutto il tempo con i suoi figli. Si ritrova così a gestire carriera, figli e marito che, nel frattempo, si era licenziato per fare il papà a tempo pieno.

Gabrielle e Carlos devono affrontare i loro problemi coniugali, mentre l'uomo è rinchiuso in carcere. Gabrielle incinta perde però il bambino perché Caleb, il figlio degli Applewhite, entra in casa sua e le provoca una caduta dalle scale che la farà abortire. Questo è un ragazzo disturbato tenuto segregato nello scantinato dalla madre Betty Applewhite con la collaborazione dell'altro figlio Matthew. Betty è convinta che Caleb sia responsabile della morte Melanie Foster che ha costretto la famiglia a trasferirsi a Wisteria Lane.

La storia di Susan e Mike sembra procedere a gonfie vele dopo che Mike ha salvato Susan da Zach. Il ritorno del ragazzo a Wisteria Lane metterà un'altra volta in crisi il loro rapporto, perché la donna cercherà di farlo allontanare dal quartiere. Mike romperà la loro relazione, perché si scopre che lui è il padre

naturale di Zach. Nel frattempo ritorna anche Paul che si ricongiunge con il figlio. Paul sarà incarcerato perché Noah Taylor, padre di Deibra vuole conoscere il nipote. Zach incontrerà il nonno per cercare di far scarcerare Paul.

Bree scoprirà che è stato Matthew e non Caleb a uccidere Melanie Foster. Sequestrata insieme alla figlia Danielle che aveva intrapreso una relazione con il ragazzo, saranno salvate dall'arrivo della polizia che ucciderà il ragazzo. Nel frattempo, Betty e Caleb progetteranno la loro fuga dalla città.

Nella terza stagione il mistero da scoprire riguarda Orson Hodge, dentista e nuovo marito di Bree. Nella precedente stagione, Orson era già comparso. Aveva curato Mike, il quale aveva intuito che l'uomo aveva dei segreti. Orson aveva così investito Mike, per poi presentarsi a casa di Bree con un mazzo di fiori. Orson farà tornare a casa Andrew cercando di far riconciliare la madre con il figlio.

Mike ricoverato in terapia intensiva all'ospedale è frequentemente visitato da Susan che incontra il dottor Ian, e inizierà una relazione con l'uomo. Mike si risveglia dal coma ma una forte amnesia gli impedisce di ricordare chi è. Edie Britt, acerrima nemica e rivale in amore di Susan, cerca di convincere Mike che è lei la sua fidanzata. In seguito intraprende una relazione con Carlos, dopo che il rapporto tra quest'ultimo e Gabrielle sembra essere giunto al capolinea. I due, infatti, divorziano e Gabrielle sposa il vice-sindaco Victor Lang, interessato alla donna solo perché questa può contribuire a portargli i voti dei latino-americani.

Lynette scopre che Tom ha avuto, prima del matrimonio, una relazione e che ha una figlia segreta. Tom porta a casa la figlia illegittima e decide di aprire una pizzeria a conduzione familiare. Lynette scoprirà di avere un cancro.

Mike sottoponendosi a delle sedute per recuperare la memoria, ricorderà la notte in cui Monique è stata uccisa. Questa era l'amante di Orson, uccisa dalla madre dell'uomo Gloria perché non poteva accettare che il figlio tradisse sua nuora Alma, moglie di Orson.

Gloria cercherà di uccidere anche Bree ma sarà fermata e ricoverata in una clinica psichiatrica. Risolti i problemi di Orson, l'uomo aiuterà Bree a proteggere la gravidanza di Danielle, mandando la ragazza in convento.

Nella quarta stagione, il mistero centrale riguarda un nuovo arrivo a Wisteria Lane che ha per protagonista Katherine Mayfair. La donna si rifugia nel sobborgo per scappare dall'ex marito violento.

Bree continua a nascondere la gravidanza di Danielle rinchiusa in convento.

Gabrielle scopre il vero motivo per cui Victor l'ha sposata, e intraprende una relazione con il suo ex-marito Carlos. Victor scoprirà il tradimento ma un tornado abbattendosi su Farview, ucciderà il vice-sindaco mentre Carlos rimarrà ferito perdendo la vista.

Mike e Susan finalmente si sposano e scoprono di aspettare un figlio. A Wisteria Lane arrivano nuovi vicini, una coppia gay Bob e Lee.

Nel finale un flashforward ci mostra le casalinghe cinque anni dopo.

Gabrielle ha avuto due bambine. Bree è diventata una scrittrice famosa, mentre i gemelli di Lynette, Porter e Carter sono ormai adolescenti e combinano continuamente guai. Susan è insieme a un altro uomo.

Nella quinta stagione il mistero riguarda il nuovo marito di Edie Britt. Il matrimonio tra Susan e Mike sembra finito. Susan si occupa da sola del figlio MJ, mentre Mike intreccia una relazione con Katherine. Susan invece ha una relazione con Jackson.

Gabrielle deve occuparsi di Carlos cieco e delle loro due figlie. I gemelli Porter e Carter sono ormai adolescenti e Lynette e Tom scoprono che Porter ha una relazione segreta con la madre di un suo amico. Il rapporto tra Bree e Orson entra in crisi, l'uomo sentendosi trascurato dalla moglie diventa un cleptomane.

Edie scopre il segreto di suo marito Dave che la uccide. Prima di sposarsi l'uomo aveva una famiglia ma un incidente stradale aveva portato via sua figlia e sua moglie. Dave si trova a Wisteria Lane poiché ha scoperto che Susan e Mike erano coinvolti nell'incidente. Ritenendoli responsabili della morte dei suoi cari, Dave vuole vendicarsi così sequestra Susan e MJ. Vuole che Mike provi quello che ha lui ha passato quando ha perso la sua famiglia. Mike salva Susan e suo figlio. Dave tenta il suicidio ma non muore ed è rinchiuso in un ospedale psichiatrico.

Un flashforward di pochi mesi mostra Mike all'altare pronto a sposarsi nuovamente, e Bree che ha una relazione extraconiugale con Karl l'ex marito di Susan.

La sesta stagione vede l'arrivo a Farview della famiglia Bowen che si stabiliscono nella casa di Mary Alice Young. Un killer si aggira per le strade di Farview uccidendo le donne strangolandole.

Mike ha sposato Susan, ma il loro idillio è messo a dura prova da Katherine che, sentendosi abbandonata da Mike, perseguita Susan. Dopo un brutto esaurimento nervoso, Katherine conoscerà Robin e scoprirà di provare dei forti

sentimenti verso la donna. Lasceranno Wisteria Lane per mettere alla prova il loro rapporto.

Julie, figlia di Susan è aggredita dal killer ma si salva. Bree e Karl continuano la loro relazione ma Karl rimane ucciso in un incidente aereo. Orson rimarrà paralizzato e chiederà il divorzio a Bree.

Lynette sconfitto il cancro scopre di aspettare due gemelli ma ne perderà uno. Oltre ad occuparsi di Carlos e delle due figlie, Gabrielle deve confrontarsi con la nipote del marito Ana. La ragazza si fidanzerà con Danny, figlio di Angie e Nick Bolen i nuovi arrivati. Gabrielle convince la ragazza a partire per New York per intraprendere la carriera da modella. Poco dopo Danny la seguirà.

Lynette scopre che il killer che strangola le donne è Eddie, un amico d'infanzia dei gemelli. Il ragazzo sequestra Lynette ma deve aiutarla a partorire quando si rompono le acque.

La famiglia Bolen subisce una serie di strani incidenti causati dall'ex amante di Angie, Patrick. Si scopre che Angie è un ex-terrorista costretta fuggire dopo 11 settembre, il marito Nick è un ex agente del FBI, e che Danny non è il figlio naturale di Nick ma di Patrick. Quest'ultimo deciso a vendicarsi della donna la obbliga a costruire una bomba ma Angie inserirà la carica nel detonatore uccidendo l'uomo.

Susan scoprirà che Mike è fortemente indebitato. Per risolvere la loro situazione finanziaria saranno costretti a lasciare Wisteria Lane e affittare la loro casa. Ritorna Paul Young uscito dal carcere. Gabrielle scopre che Juanita non è sua figlia.

Nella settima stagione il ritorno di Paul Young a Wisteria Lane scatena una sommossa nel quartiere. L'uomo uscito dal carcere si è rifatto una vita sposando Beth, conosciuta durante la sua detenzione. Felicia Tilman, sorella di Martha Huber, sapendo che Paul è uscito dalla prigione cerca di tormentarlo. La donna però è arrestata per aver simulato la sua morte e aver fatto credere a tutti di essere stata uccisa da Paul in seguito incarcerato. Durante la sommossa Susan viene ferita gravemente e portata in ospedale rischia la vita. Il rapporto tra Paul e la sua nuova moglie non funziona. Paul caccia Beth che decide di suicidarsi donando un rene a Susan che si salva. Nel frattempo esce dalla prigione Felicia che cerca di impedire che Susan riceva il rene da Beth. Paul la uccide e lascia Wisteria Lane.

Sulla sommossa scoppiata nel quartiere, indaga Chuck Vance che incontra Bree. Il detective ha trovato una pistola e cerca di capire chi ha sparato tra la folla colpendo Paul Young. Si scopre così che la pistola è di Mary Alice e che a sparare è Zach diventato povero e tossicodipendente. Paul ritornerà a Wisteria Lane per convincere Zach a disintossicarsi.

Carlos e Gabrielle conoscono i veri genitori di Juanita e la loro vera figlia Grace. Juanita scopre che Gabrielle e Carlos non sono i suoi veri genitori, quando la famiglia di Grace è espulsa dal paese perché clandestini. Gabrielle ha un crollo nervoso Carlos intuisce il motivo e cerca di aiutarla. Si presenta Alejandro, patrigno di Gabrielle che tutti credevano morto. L'uomo in passato aveva molestato la figliastra. Cerca di aggredire Gabrielle ma Carlos interviene uccidendo l'uomo.

Termina così la settima stagione di *Desperate Housewives*.

BIBLIOGRAFIA.

- AAVV, *Desperate Housewives. Dietro le porte chiuse di Wisteria Lane*, Milano, Sperling & Kupfer, 2005
- AAVV, *Previously On. Interdisciplinary studies on TV Series in the Third Golden Age of Television*, a cura di Miguel A. Perez Gomez, rivista monografica, Universidad de Sevilla, 2011¹, p. 17 – 887.
- BARTHES Roland, *Scritti. Società, testo, comunicazione*, a cura di Gianfranco Marrone, Torino, Einaudi, 1998⁶, p. X – 463.
- BATTISTINI Matilde, IMPELUSO Lucia, *Il libro dei simboli. Scoprire il significato delle opere d'arte*, Electa
- BENJAMIN Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di Francesco Valagussa, Torino, Einaudi, 2011⁹, p.VI – 100
- BORDWELL David, *Narration in the Fiction Film*, Madison Wisconsin, University of Wisconsin Press, 1985, p. XIV – 370.
- BRAMANTI M., PAGANI C.D., SALSA S., *Matematica. Calcolo infinitesimale e algebra lineare*, Bologna, Zanichelli, 2004⁸, p. VI – 581.
- BROOKS Peter, *Reading for the plot. Design and intention in narrative*, Oxford, Clarendon, 1984; tr.it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995, p. VII – 345.
- CALVESI Maurizio, BOATTO Alberto, *Pop Art*, Firenze, Giunti, Art Dossier n. 36, 1989, p.50
- CALVINO Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Oscar Mondadori, 2012³⁴, p. VI – 151.
- CAPRETTINI Gian Paolo, EUGENI Ruggero (a cura di), *Il linguaggio degli inizi. Letteratura cinema folklore*, Torino, IL Segnalibro, 1988, p. 324.
- CARINI Stefania, *Il testo espanso. Il telefilm nell'età della convergenza*, Milano, Vita e Pensiero, 2009.
- CARROLL Noël, *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*, New York, Cambridge University Press, 2001, p. XIV – 450.
- CASSETTI Francesco (a cura di), *L'immagine al plurale: serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Venezia, Marsilio Editore, 1984.
- CHATMAN Seymour, *Story and Discourse*, London, Cornell University Press, 1978; tr.it. *Storia e discorso. La struttura narrativa del film*, Milano, il Saggiatore, 2010, p.6 – 321.

- COLIVA Anna, AIKEMA Bernard (a cura di), *Cranach: l'altro Rinascimento*, Milano, 24 Ore Cultura, 2010.
- CORN Wanda M., *Grant Wood. The Regionalist Vision*, Yale University Press, 1983
- DEANNA TOTEN BEARD, *Our Town and Modernism: Thornton Wilder, Gertrud Stein, and The Making of Americans* in *Texas Theatre Journal*, vol. 2, n.1 (2006), pp. 21 - 31
- DOUGLAS J. Davies, *Morte, riti e credenze. La retorica dei riti funebri*, Torino, Paravia, 2000⁷.
- DUPONT Florence, *Homère et Dallas*; tr. It. *Omero e Dallas. Narrazione e convivialità dal canto epico alla soap –opera*, Roma, Donzelli, 1993, p. VII – 116.
- ECO Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, p.6 – 239.
- FAGIANI Maria Luisa, *Inquietudini urbane. Da I love Lucy a Desperate Housewives*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2010, p 5 – 107.
- FERRONI Giulio, *Dopo la fine. Una letteratura possibile*, Roma, Donzelli Editore, 2010, p. V – 231.
- CONTA Floria, TORELLI Maria, *Invito alla lettura di Thornton Wilder*”, Mursia, Milano, 1980
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982; tr. It. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, p. VI – 488.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987; tr.it. *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989, p.VI – 443.
- GRASSO Aldo, SCAGLIONI Massimo, *Arredo di serie. I mondi possibili della serialità televisiva americana*, Milano, Vita e Pensiero, 2009, p. 122.
- HERKNESS Nancy, *Oh, Give Me a Home. Deconstructing the Houses of Desperate Housewives in Welcome to Wisteria Lane. On America's Favorite Desperate Housewives*, Dallas, Texas, Benbella Books Inc, 2005, p. VI – 156.
- INNOCENTI Veronica, GUGLIELMO Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggi e temi*, Bologna, Archetipo Libri, 2012, p. VII – 236.
- JULLIER Laurent, *L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion e du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997; tr.it. *Il cinema postmoderno*, Torino, Kaplan, 2006¹, p.7 – 174.
- KERMODE Frank, *The sense of an Ending: studies in the theory of fiction*; tr. It. *Il senso della fine: studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Sansoni, 2004, p. XX – 194.

- LANG Fritz, *Happily Ever After* in *The Penguin Film Review*, Penguin Books, London e New York, 1948.
- LEVIN Ira, *The Stepford Wives*, London, Faber & Faber, 2000, p. 116; tr.it. *La fabbrica delle mogli*, Milano, Garzanti, 1973, p.122
- LINDA SEGER, *Making a Good Script Great*; trad. Italiana a cura di Daniela Tarquini, *Come scrivere una grande sceneggiatura. Un cult-book*, Dino Audino Editore, Roma, 2011.
- MECACCI Andrea, *L'estetica del Pop*, Roma, Donzelli Editore, 2011, p. 197
- MONROE Shawntea, *Not – So – Desperate. Fantasy, Fact, and Faith on Wisteria Lane*, St.Louis, Missouri, Chalice Press, 2006, p. IX – 116.
- MUMFORD LEWIS, *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospect*, Hartcourt, Brace and World, New York, tr. It. *La città nella storia. Dalla corte alla città invisibile*, Bompiani, Milano.
- PEZZINI Isabella (a cura di), *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Roma, Meltemi, 2006, p. 8 – 236.
- SCAGLIONI Massimo, *La tv dopo la tv. Il decennio che ha cambiato la televisione: scenario, offerta, pubblico*, Milano, Vita e Pensiero, 2011, p. VII – 122.
- SCAGLIONI Massimo, *TV di culto. La serialità televisiva americana e il suo fandom*, Milano, Vita e Pensiero, 2006, p. XI – 244.
- SERAFINI Giuliano, *Lichtenstein*, Firenze, Giunti, Art Dossier n. 152, 2000
- TRUFFAUT FRANÇOIS, *Le cinéma selon Hitchcock*; Éditions Gallimard, 1993; tr. It. di Giuseppe Ferrari, Francesco Pititto, *Il cinema secondo Hitchcock*, Milano, Net, 2005¹⁰, pp. 8 – 311.
- WILDER THORNTON, *Our Town*; trad. italiana di Alessandro Scalero *Piccola città*, Elios, Roma, 1980
- WILSON Leah, *Welcome to Wisteria Lane. On America's Favorite Desperate Housewives*, Dallas, Texas, Benbella Books Inc, 2005, p. VI – 156.
- ZETTEL Sarah, *Something Familiar, Something Peculiar. Why Men Love Desperate Housewives in Welcome To Wisteria Lane. On Favorite Desperate Housewives*, Dallas, Texas, Benbella Books Inc, 2005, p. VI – 156.
- ZUFFI Stefano, *Van Eyck. I coniugi Arnolfini*, Milano, 24 Ore Cultura, 2012, p. 79

SITI WEB CONSULTATI

JASON MITTEL, *Complex Television*, in

<http://mediacommons.futureofbook.org/mcpress/>, 06/11/2012.

www.archives.gov/exhibits/chartes/declaration_transcript.html; 27/05/2013

CARROLL Noël, *Narrative Closure*, *Philos Stud* (2007) 135:1-15; <http://pantherfile.uwm.edu/hincmann/www.Carroll-NarrativeClosure.pdf>, 15/12/2012.

<http://it.wikipedia.org> 11/04/2013

<http://it.wikipedia.org/wiki/Il> carissimo Billy; 18/04/2013

<http://it.wikipedia.org/wiki/Pap%C3%A0> ; 18/04/2013

www.youtube.com; 04/06/2013

AARON MICHAEL SMITH, *Transmedia Storytelling in Television 2.0. Strategies for Developing Television Narrative Across Media Platform*,

<http://sites.middlebury.edu/mediascp/>; 27/03/2013